

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA  
DO RIO DE JANEIRO



**ERICK MONTEIRO MORAES**

**O lirismo crítico na atual poesia brasileira:  
Tradição, Ruptura e Vitalidade**

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Paulo Henriques Britto

Rio de Janeiro,  
abril de 2024



**ERICK MONTEIRO MORAES**

**O lirismo crítico na atual poesia brasileira:  
Tradição, Ruptura e Vitalidade**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

**Prof. Paulo Fernando Henriques Britto**  
Orientador  
Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Helena Franco Martins**  
Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Patricia Gissoni de Santiago Lavelle**  
Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Italo Moriconi Junior**  
UERJ

**Prof. Álvaro Silveira Faleiros**  
USP

Rio de Janeiro, 24 de abril de 2024.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

### **Erick Monteiro Moraes**

Graduou-se em Letras - português (produção textual) pela PUC-Rio (2015) e realizou mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (2019) pela mesma instituição.

#### Ficha Catalográfica

Moraes, Erick Monteiro

O lirismo crítico na atual poesia brasileira: Tradição, Ruptura e Vitalidade / Erick Monteiro Moraes ; orientador: Paulo Henriques Britto. – 2024.

113 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2024.

Inclui referências bibliográficas.

1. Letras – Teses. 2. Gênero Literário. 3. Lirismo crítico. 4. Poesia brasileira contemporânea. 5. Eucanaã Ferraz. 6. Davino Ribeiro de Sena. I. Britto, Paulo Henriques. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

## Agradecimentos

aos professores, colegas e funcionários do Departamento de Letras;

ao Paulo Henriques Britto, pela generosidade e paciência na orientação não somente de minha produção acadêmica, desde a graduação até o doutoramento, mas também de minha esparsa obra poética;

aos professores que compuseram a banca examinadora, bem como à professora Celia Pedrosa, pelas preciosas indicações apresentadas por ocasião do exame de qualificação;

ao Eucanaã Ferraz, pela receptividade e atenção dispensadas;

aos amigos Roberto Perez, Mauricio Einhorn e Felipe Gall;

a meus pais, Sheila e Aloizio;

à Alessandra Mendes, porque a arrebatadora presença do amor é vital para compreender como a alta literatura opera.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

## Resumo

Moraes, Erick Monteiro; Britto, Paulo Henriques. **O lirismo crítico na atual poesia brasileira: Tradição, Ruptura e Vitalidade**. Rio de Janeiro, 2023. 102p. Tese de Doutorado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Empreendemos, nesta pesquisa, um estudo crítico-analítico de seletos *corpus* de poemas extraídos das obras de dois autores da atual poesia brasileira: Eucanaã Ferraz e Davino Ribeiro de Sena. Partimos da premissa de que suas obras ilustram uma vertente *sintetizadora* das demais linhas de força da poesia brasileira contemporânea — *tradição, ruptura e vitalidade* — conforme põe em xeque as polarizações legadas pela leitura unívoca do lírico e do moderno dominante durante grande parte do século XX. Essa recusa da univocidade — evidenciada pela tensa conjugação de procedimentos historicamente antagonizados — impele esses poetas a se reportarem a *diversos* “cânones”, sobretudo à tradição modernista, o que faz dessa síntese não só sincrônica, da *diversa* cena contemporânea, senão ainda diacrônica, já que se constitui como um compósito de tradições. Nessa revisitação, deslindam-se discontinuidades, sentidos imprevistos nas leituras canonizadas, reanimando o potencial crítico amiúde atribuído à poesia moderna. Porquanto tais antagonismos derivam, sobretudo, do cisma entre *lirismo* e *antilirismo*, impôs-se como conceito medular deste estudo o *lírico* — não apesar da sua anacronia, mas justo em virtude dela. Esse *gênero*, frequentemente tomado como resquício de uma temporalidade “primitiva”, marcada por encantamento do mundo e antropomorfismo, e, portanto, inadequado à modernidade cética e secular, prova-se uma excepcional via rumo a uma noção de contemporâneo menos constrangida pelas “evidências” da hora histórica. Esse caráter anacrônico traz à baila conceitos como heterogeneidade, intertextualidade, sublime, expansão e crise, todos eles imprescindíveis à compreensão dessa safra da atual poesia brasileira. A um só tempo, reconhecendo que todo estudo empírico envolve uma série de conceitos que requerem perscrutação a fim de se evitar as armadilhas dos termos tradicionais que obnubilam seus objetos com o tempo, buscamos traçar, no primeiro capítulo, uma breve “genealogia das genologias”, em especial do gênero lírico, desde a sua irrupção moderna com a tripartição

pseudoaristotélica, passando pela crítica “pós-lírica” — cuja maior expressão no Brasil é a noção de poesia de inspiração cabralino-concretista — até a noção a que chamamos contemporânea, a partir das teorias de Michel Collot e Jonathan Culler.

### **Palavras-chave**

Gênero literário; Lirismo crítico; Poesia brasileira contemporânea; Eucanaã Ferraz; Davino Ribeiro de Sena.

## Abstract

Moraes, Erick Monteiro; Britto, Paulo Henriques (Advisor). **The Critical Lyric in Brazilian Contemporary Poetry**. Rio de Janeiro, 2019. 102p. Tese de Doutorado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

In this research, we undertake a critical-analytical study of a select corpus of poems written by two contemporary Brazilian poets: Eucanaã Ferraz and Davino Ribeiro de Sena. We work on the premise that their poetry illustrates a trend that synthesizes all the other thrusts of current Brazilian poetry — *tradition*, *rupture*, and *vitality* — by questioning the polarizations bequeathed by the univocal account of the *lyric* and the *modern* which prevailed for much of the 20th century. This refusal of univocity, made evident by the tense conjugation of historically antagonized procedures, pushes these poets to revisit ‘canons’, especially the modernist tradition, which makes this synthesis not only synchronic of the *diverse* contemporary scene, but also diachronic, as it constitutes a composite of *diverse* traditions. In this revision, discontinuities and meanings unforeseen in the canonized readings are unveiled, reviving the critical potential often attributed to modern poetry. Since these antagonisms derive, above all, from the schism between *lyric* and *anti-lyric*, the lyric imposes itself as the core concept of this study — not despite its anachronism, but precisely thanks to it. This genre, often seen as a remnant of a “primitive” temporality, marked by enchantment of the world and anthropomorphism, and therefore unsuited to skeptical and secular modernity, proves to be an exceptional route towards a notion of the contemporary less constrained by the “evidence” of the historical time. This anachronistic character brings up concepts such as heterogeneity, intertextuality, the sublime, expansion and crisis, all of which are essential to understanding this crop of current Brazilian poetry. At the same time, recognizing that every empirical study involves a series of concepts that require scrutiny in order to avoid the pitfalls of traditional terms that eventually obfuscate their objects, in the first chapter we try to sketch a brief “genealogy of genologies”, especially of the lyric genre, from its modern irruption with the pseudo-Aristotelian tripartition, through ‘post-lyric’ critique — whose greatest expression in Brazil is the notion of

poetry identified with João Cabral and the concretists — to the contemporary conception drawn up, above all, from the theories of Michel Collot and Jonathan Culler.

**Keywords:**

Literary Genre; Critical Lyric; Brazilian Contemporary Poetry; Eucanaã Ferraz; Davino Ribeiro de Sena.

## Sumário

Introdução	11
1 Uma questão de gênero: a poesia lírica	24
1.1 Vida, ou a questão do lirismo	35
1.2 Morte, ou o lirismo em questão	47
1.3 Ressurreição, ou o lirismo crítico	66
2 Dois Poetas	80
2.1 Eucanaã Ferraz	81
2.2 Vida e morte: um conúbio	83
2.3 Um lirismo com coisas	89
2.4 Da <i>jambe de statue</i> ao engessado pé	93
Referências bibliográficas	104

*« Tout poète lyrique en vertu de sa nature opère  
fatalement un retour vers l'Éden perdu. »*

*Baudelaire*

## Introdução

não quero mais de um poeta  
que a sua letra  
palavra presa na página  
borboleta  
nem quero saber da sua vida  
da verdade que nunca foi dita  
mesmo por ele  
que tudo que viveu duvida  
não revirem a sua cova  
o seu arquivo  
é no seu livro que o poeta está enterrado  
vivo

(Ricardo Silvestrin)

Não conheço poema que melhor ilustre a dicotomia entre estudo *extrínseco* e *intrínseco* da literatura do que esse de Ricardo Silvestrin. Proposta por René Wellek e Austin Warren em *Theory of Literature* (2003 [1942]), tal distinção toma por critério o grau de isolamento do *texto* em relação a elementos que lhe seriam externos. Assim, de um lado, as abordagens variadas que privilegiariam fatores anteriores ou exteriores ao texto são agrupadas sob o rótulo de estudo extrínseco, o qual “na maioria dos casos torna-se uma explicação ‘causal’, que professa dar conta da literatura, explicá-la e finalmente reduzi-la às suas origens (a ‘falácia das origens’)” (Wellek; Warren, 2003, p. 83); de outro, as abordagens que priorizariam o texto isolado comporiam o estudo *intrínseco*, entronizado a método rigoroso de crítica literária. Como lembra Costa Lima, tal volume foi “o primeiro programa explícito de teoria da literatura” (1975, p. 21), razão por que se pode dizer que, desde sua consolidação como campo específico do saber em meados do século XX, a teoria literária seguiu reenunciando essa dicotomia com graus variáveis de refinamento, a depender do teórico.

Um bom exemplo da recalcitrância dessa diérese é, já na década seguinte, *The mirror and the lamp* (2010 [1953]), de M. H. Abrams. Conquanto o teórico distinga, a princípio, quatro orientações críticas — mimética, pragmática, expressiva e objetiva —, as três primeiras são logo unificadas sob aquilo que teriam em comum, qual seja, explicar “a obra de arte relacionando-a, sobretudo, com outra coisa: o universo,

o público ou o artista” (p. 23). Estabelecido tal critério, a quarta orientação é tomada como polo diametralmente contrário, pois “considera a obra de arte isolada de todos esses pontos de referência exteriores, analisa-a como uma entidade autossuficiente constituída de suas partes em suas relações internas e se propõe a julgá-la unicamente por critérios intrínsecos ao seu próprio modo de ser” (p. 47).

À primeira vista, o poema de Silvestrin parece subscrever o estudo intrínseco, já que, como este, se caracteriza pela *negativa* dos elementos extratextuais, em particular o dado biográfico (“não quero”, “nem quero”, “não revirem”). Essa restrição acaba por desembocar na apologia ao *close reading*, cujo estereótipo remete à “dissecção” do texto, ou seja, à análise cerrada, de aspiração cientificizante, que permite aproximar o crítico do legista<sup>1</sup> — ou, mesmo, do entomologista, para remeter à metáfora da “borboleta” “presa na página”. Essa dicotomia espelharia então outra mais fundamental, entre *vida e morte*: se o *biografismo* diz respeito à *βίος*, i.e., à *vida*, as vertentes preeminentemente formalistas, por suposta frieza e distanciamento na tentativa de mitigar as interferências da subjetividade — e, no limite, fazer desaparecer o *eu* na constituição de uma enunciação suicida — remeteriam ao campo semântico da *morte* — desde a morte do verso (irmãos Campos)<sup>2</sup> à do autor (Roland Barthes)<sup>3</sup>.

Essas dicotomias — *intrínseco e extrínseco, morte e vida* — se projetam também sobre a concepção de *sujeito lírico*: seria este uma instância puramente textual, ficcional, autorreferente, ou, ao contrário, puramente referencial, i.e., precedente ao texto e coincidente com o sujeito “real”, i.e., empírico? A primeira hipótese vinculase aos pressupostos *textualistas* — o paradigma *objetivo*, nos termos de Abrams —

---

<sup>1</sup> Trata-se, não por acaso, da mesma metáfora utilizada por Nietzsche (1998, p. 45) em sua crítica à abordagem do historiador que almeja a pretensa objetividade e neutralidade da “Ciência” positivista.

<sup>2</sup> Na introdução da 2ª edição da *Teoria da Poesia Concreta* (1975), Augusto de Campos combina as palavras “texto” e “testamento” no neologismo “textamento”. Ainda que o tivesse feito somente para dizer que o texto escrito por Pignatari em colaboração com os irmãos Campos em 1967 era o último adendo à “Teoria da Poesia Concreta”, acredito que o neologismo seja sintomático dessa espécie de “pulsão de morte”, comum a distintas vertentes críticas de feição formalista, que acarreta uma concepção de texto fechado em si mesmo, desvinculado do sujeito e da sujeira da vida — mais próxima, portanto, do “inorgânico” do que do “orgânico” almejado, um século antes, pelos primeiros românticos alemães.

<sup>3</sup> Quanto à inclusão de Barthes entre os que, à guisa de argumentação, ora denominamos “formalistas”, é importante ressaltar que, a partir de sua virada pós-estruturalista contemporânea à escrita do ensaio “A morte do autor” [1968], o teórico não propõe necessariamente o desaparecimento do sujeito da escritura, ainda que muitos a tenham proclamado em seu nome, mas segue os passos de Julia Kristeva na construção de uma teoria do “sujeito em processo” que acaba por conduzir sua reflexão no sentido de um investimento cada vez maior no sujeito e mesmo na biografia.

, nomeadamente ao primado da autonomia e ao fechamento do texto; a outra decorre do paradigma romântico (o *expressivo*), em particular de sua concepção *biografista*, na qual o poema se almeja *reconstituição* autêntica e sincera da experiência de vida. Ao insinuar, no entanto, que a vida tenha lugar *no texto*, o poema envereda por uma terceira senda ainda não mencionada, mas há muito balizada pela teoria: a de que o sujeito lírico seja a um só tempo referencial e autorreferencial, tal qual proposto por Käte Hamburger. Em *Die Logik der Dichtung* (1968 [1957]), a teórica alemã propõe que o sujeito lírico não seja mimético, mas tomado como sujeito de uma enunciação efetiva, mesmo quando o conteúdo de seu enunciado seja fictício e não veridicional.

É nesse mesmo sentido que o verso final do poema de Silvestrin pode ser lido: as antinomias são suspensas ao se sustentar que o poeta, apesar de “enterrado”, siga “vivo” em seu livro. Ironicamente, é justo a análise *formal* que deslinda a ênfase na *vida*: se, por um lado, morte e vida ocupam o mesmo nível sintático — estão, afinal, instanciadas respectivamente nos adjetivos “enterrado” e “vivo”, sendo ambos predicativos do sujeito —, por outro, a palavra “vivo” ocupa sozinha o último verso, o que lhe confere destaque não apenas visual mas também sonoro, já que, por pressão do corte gráfico, se tende a acentuá-la na leitura. Se há, assim, primazia da vida não só *sobre* a morte senão *apesar* da morte, não se trata de um vitalismo sem ressalvas, i.e., a apologia da vida *tout court*, mas da negação da vida “pré-textual” em prol da vida “enterrada”, i.e., formalizada ou *encarnada*, no texto. Isso acarreta uma noção de sujeito lírico que não se esgota nem em um *eu* estritamente referencial — precedente ao texto e coincidente com o sujeito “real”, i.e., empírico —, nem em um “eu-lírico” no sentido tradicional — instância puramente verbal, ficcional e intratextual (Friedrich, 1991, p. 71). Trata-se, em lugar disso, de um sujeito que se configura na linguagem sem nela se dissipar, num fluxo dinâmico entre referencialidade e ficcionalidade, isto é, entre a “*intention de se dire et l'impossibilité de le faire*”<sup>4</sup> (Benoit, 2016, p. 81). O poeta “enterrado/ vivo” de Silvestrin é, em suma, o “sujeito autobiográfico ‘ficcionalizado’, ou, ao menos, em vias de ‘ficcionalização’”, em definição de Dominique Combe, que adiciona: “reciprocamente, [o sujeito lírico é] um sujeito ‘fictício’ reinscrito na realidade empírica segundo um movimento pendular que dê conta da ambivalência que desafia toda definição crítica até a aporia” (2010, p. 124).

---

<sup>4</sup> “a intenção de falar-se e a impossibilidade de fazê-lo” (tradução nossa, bem como, doravante, todas as traduções de citações em língua estrangeira que não indiquem o tradutor).

Essa concepção de sujeito não parece exclusiva do poema, ou mesmo da obra, de Ricardo Silvestrin, mas comum a toda uma safra de poetas *contemporâneos* que tencionam, de acordo com Silviano Santiago, “trabalhar as brechas do Modernismo. Suas lacunas. Certos tabus. E de trabalhar os medos e, até mesmo, as insuficiências modernistas” (1991, p. 4). Segundo Marcos Siscar, a tendência da poesia publicada a partir dos anos 1980 de reivindicar o legado modernista em detrimento do passado imediato (décadas de 1960 e 1970) dever-se-ia à “cisma da poesia brasileira” (2010 [2005]), razão também de os anos 1980 serem tomados por limiar entre os paradigmas da vanguarda e do contemporâneo. A cisma de Siscar não seria senão o impasse ou a hesitação diante do cisma, i.e., do cataclisma provocado três décadas antes pela eclosão da vanguarda concreta, que dividiria não apenas o século XX como também o próprio campo da poesia ao lhe cavar verdadeira “trincheira”: de um lado, “a poesia concretista, semiótica, tecnológica, formalista de um modo geral”; do outro, “a poesia do cotidiano, a poesia que busca inspiração na língua e na cultura popular, marginal editorialmente, crítica no que concerne ao papel conservador da modernização no Brasil” (p. 46). Nesse sentido, independente do que se pense a respeito do concretismo, há pouca margem para discordância quando, logo na introdução à primeira edição de *Teoria da Poesia Concreta* (1975 [1965]), se declara: “o movimento de poesia concreta alterou profundamente o contexto da poesia brasileira” (p. 7).

Ao longo da década de 1950 — desde a fundação do grupo “Noigandres”, em 1952, e sobretudo a partir de 1956, com a repercussão nacional advinda da cobertura do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* —, suas formulações teóricas foram se tornando tão influentes que passaram a pautar o debate sobre poesia no Brasil — inclusive retroativamente, pois, como bem lembra Siscar (p. 47), mesmo precursores fortes — poetas da tradição modernista já consagrados àquela altura, como Bandeira, Drummond, Murilo etc. — não permaneceram alheios às teses do grupo, mas escreveram “poemas *à maneira* concretista” (grifo do autor). Contudo, a “influência sobre o passado” não se limitou à poesia presente dos precursores, já que mesmo o sentido da tradição modernista acabou vincado pela interpretação concretista, ainda quando certos impasses já tivessem sido postos pelo modernismo heroico. Seja pela radicalidade das propostas, seja pela contundência (dogmática, há quem o diga) dos argumentos, os concretistas saíram ganhando — não a “guerra”, é claro, pois o “ciclo histórico do verso” não se encerrou, embora o tivessem anunciado (quando não decretado), mas decerto o direito de definir não somente o “campo de batalha” como

também as “armas” empregadas. Novamente, é preciso conceder-lhes razão quando afirmavam que “mesmo aqueles que se têm insurgido contra as teses da poesia concreta, outra coisa não fazem senão mover-se na área balizada pelos promotores do movimento” (Campos et al., 1975, p. 8). Destarte, durante as três décadas seguintes, jovens artistas que desejassem o reconhecimento da própria voz terminavam, paradoxalmente, “conscritos”, não tendo alternativa senão aderir a uma dessas “frentes”.

O uso, ou ainda, o abuso que aqui se faz de metáforas bélicas pretende-se um desdobramento da própria metáfora da “vanguarda”, em que se emprega um termo originalmente militar a fim de se descrever um movimento artístico. Nesse sentido, ao se conceber a arte como “vanguarda”, mais que afirmar seu pioneirismo combativo, se está a atribuir-lhe um *rumo*, uma *direção*, um *sentido*. Esse sentido, por sua vez, procede do estabelecimento de um objetivo, um *télos*, um fim, a ser perseguido com obstinação, disciplina e rigor — características tão valorizadas na esfera militar — por artistas organizados coletivamente, i.e., por um “exército” de artistas. A intercessão do etos militar deve-se à concepção positivista de temporalidade consubstanciada pela ideia de “progresso — do latim *pro-gredior*: ‘ando gradualmente para frente’” (Fabbrini, 2012, p. 34). Inerente ao ideário moderno, a ideia contamina não só as artes senão ainda as ciências, na medida em que *evolução* não é concebida no sentido de mudança, i.e., *devir*, porém no de aperfeiçoamento com vistas a um *ideal*. Assim, pode-se identificar no seio da modernidade artística uma dupla colonização: a da estética pelo campo do desenvolvimento técnico (Habermas, 1992, p. 110) e a do programa vanguardista pela vocação à transcendência do romantismo (Lyotard, 1997, p. 95-111). A propósito da segunda, Jean-Marie Schaeffer (2012) designa por “teoria especulativa da arte” a autenticação da arte pela filosofia que toma forma na modernidade: após liberar-se do “primado da realidade” do paradigma mimético da tradição clássica, a arte passaria a fazer as vezes da filosofia no desafio de apreender o Absoluto. Não obstante, ela permaneceria subordinada ao real, não mais por inaptidão em apreendê-lo, tal qual na tradição platônica, mas por ser a única *ainda* capaz de fazê-lo após a crítica kantiana ter proscrito à filosofia seu acesso à *coisa-em-si*<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> “Vemos hasta qué punto la teoría especulativa del Arte procede de lo que Arthur Danto llama ‘sujeción filosófica del arte’. Pero mientras que la tradición que Danto estudia, a saber la tradición platónica, implica una sujeción por rebajamiento, la tradición que domina nuestra modernidad, al contrario, pasa por una sujeción por sacralización” (Schaeffer, 2012, p. 28).

Ao inscreverem o Absoluto no tempo histórico, linear e teleológico — quando não escatológico — do progresso, as vanguardas o convertem em Utopia. Informadas por um ideal político, elas não só o apreenderiam como também, ao representá-lo, proporcionariam ao leitor a felicidade de uma ordem social superior, mesmo que só pelo instante da fruição artística. Essa experiência incitaria o leitor a transformar a realidade através do embaralhamento entre arte e vida — em outras palavras, mudar o mundo por meio da “estetização da vida” (Fabbrini, 2012, p. 32). Embora esse imperativo seja comum a todas as vanguardas, Fabbrini distingue duas posturas antagônicas frente à primazia da racionalidade técnico-instrumental na modernidade:

A primeira [linhagem] é a das vanguardas construtivas, positivas, afirmativas, compromissadas com o capitalismo industrial, como o futurismo, e a escola da Bauhaus — ou, no caso da Rússia, dependentes do desenvolvimento das forças produtivas, que levariam o país, na fé dos construtivistas, do czarismo ao socialismo. A segunda linhagem é a das vanguardas líricas, ou pulsionais, como no caso do sortilégio anarco-dadaísta, que, desde o início do século, fez a crítica desse compromisso com a racionalidade técnica ou instrumental. (p. 32)

Além disso, o autor corrobora a usual distinção entre vanguardas históricas e tardias: as primeiras, com eixo europeu (sobretudo em Paris), têm seu ideal artístico lastreado na utopia política, na possibilidade de mudar o mundo; as do pós-Segunda Guerra, com eixo norte-americano, prescindem da política à medida que se institucionalizam, contentando-se, no limite, com a mera revolução dos códigos artísticos. Em outras palavras, o *ideal* se enclausura na obra conforme se desancora do “mundo histórico” (Jameson, 1991, p. 124), de tal maneira que as vanguardas tardias amiúde coincidem com o “pós-utópico” (Campos, 1997), de cujas implicações trataremos.

Tais distinções são especialmente pertinentes ao “cisma da poesia brasileira”, na medida em que a primeira linhagem estaria representada pelo concretismo<sup>6</sup>, comprometido com o capitalismo industrial paulista e o desenvolvimentismo dos anos JK, ao passo que a segunda, por contraste, remeteria a certa vertente difusa do modernismo de 1922, mas que viria a adquirir contornos mais nítidos meio século após, com a *poesia marginal*. Emersa da “ressaca de 1968” (Moriconi, 2004), a poesia da década de 1970 já viria ao mundo “libertada” de pretensões prospectivas, conquanto

---

<sup>6</sup> Conquanto o concretismo não tenha sido a única vanguarda da linhagem construtiva no Brasil, há de se reconhecer sua proeminência, na medida em que se constituiu centro irradiador de movimentos posteriores, entre os quais poderíamos citar o Poema/Processo, a Poesia-Práxis e o Neoconcretismo.

conservasse o *ethos* coletivista da vanguarda<sup>7</sup> — basta lembrar do “poemão” de que falava Cacaso (Hollanda, 2001, p. 261). Assim, o ano de 1968 pode ser considerado, com Italo Moriconi (2002), um divisor de águas entre as vanguardas utópicas e pós-utópicas, já que fatos sociopolíticos, não só no plano internacional — desarticulação e supressão de Maio de 1968 e da Primavera de Praga, assassinato de Martin Luther King etc. —, mas, sobretudo, no doméstico — recrudescimento da ditadura empresarial-militar com a instituição do AI-5 —, comprometeram profundamente a noção de “utopia”<sup>8</sup>, seja pela frustração ante a incapacidade de grupos revolucionários para articular uma saída para a crise que já se anunciava nos países industrializados<sup>9</sup>, seja pela “impaciência” das novas gerações com as promessas incumpridas pela modernidade<sup>10</sup>. Nesse contexto, Octavio Paz identifica um deslocamento da sensibilidade em que a “colonização do futuro” cede lugar à reivindicação hedonista do presente:

El trasfondo general de estas rebeliones [los movimientos de protesta de las minorías raciales, liberación femenina, estudiantes y otros grupos en las sociedades industriales o en los sectores modernos de las naciones subdesarrolladas] es el cambio en la sensibilidad de la época. [...] Así, la rebelión del cuerpo es también

---

<sup>7</sup> Esse caráter de *entrelugar* da poesia marginal, isto é, entre moderno e contemporâneo, coletivismo e pós-utopia, é apontado por Celia Pedrosa quando a qualifica como “uma forma de *movimento* bem diversa daquela que essa categoria costumava nomear — sem manifestos, sem certezas inaugurais de ruptura” (2008, p. 45, grifos da autora).

<sup>8</sup> “Veio o golpe de 64, o recrudescimento ditatorial de 68, os longos anos de autoritarismo e frustração de expectativas no plano nacional: poesia em tempo de sufoco. No plano internacional, acelerou-se a crise das ideologias. O capitalismo imperial, selvagem e predatório, por um lado; por outro, o Estado burocrático, repressivo e uniformizador, convertendo os revolucionários de ontem nos *apparátchki* de hoje, fazendo da arte um espaço de vassalagem para a dogmática partidária. A poesia esvaziava-se de sua função utópica” (Campos, 1997, p. 268).

<sup>9</sup> Conquanto o consenso historiográfico seja tomar o Choque do Petróleo de 1973 como marco final da assim chamada “era de ouro do capitalismo”, já na década de 1960 os países centrais apresentavam alguns sinais de desaceleração no “ciclo virtuoso” do pós-Segunda Guerra, caracterizado pelo pleno emprego e pelo forte crescimento econômico e populacional. A desregulamentação do sistema financeiro internacional, por exemplo, que só se consumaria com o abandono do padrão dólar-ouro pelo governo de Richard Nixon em 1971, já se ensaiava desde o início da década precedente, quando sucessivas crises no balanço de pagamentos americano decorrentes do padrão de financiamento externo do déficit público apontavam para o processo de deterioração da então base de sustentação da economia mundial (Combat, 2019, p. 250). Segundo Harvey (1992, p. 126), a média de crescimento dos países da OCDE caiu de 5,1% em 1960-1968 para 4,7% em 1968-1973 e 2,6% entre 1973-1979. Nos EUA em específico, a taxa de lucro caiu de quase 6% em 1964 para aproximadamente 4,5% em 1970. Nesse sentido, o Maio de 1968 na França marcaria o começo do fim dos “*Trente Glorieuses*”, quando contradições recalcadas durante o ciclo de expansão econômica irrompem na luta de classes.

<sup>10</sup> Sob os auspícios da aliança entre o fordismo e o Estado keynesiano de bem-estar social (Harvey, p. 125), a geração *baby boomer* crescerá embalada pela promessa de uma sociedade abastada, uma vida segura e crescente bem-estar material: “*After twenty years, a new generation had become adult, for whom inter-war experience — mass unemployment, insecurity, stable or falling prices — were history and not part of experience. They had adjusted their expectations to the only experience of their age group, that of full employment and continuous inflation*” (Hobsbawm, 1995, p. 285).

la de la imaginación. Ambas niegan al tiempo lineal: sus valores son los del presente. El cuerpo y la imaginación ignoran al futuro: las sensaciones son la abolición del tiempo en lo instantáneo, las imágenes del deseo disuelven pasado y futuro en un presente sin fechas. [...] Porque el cuerpo no solamente niega el futuro: es un camino hacia el presente” (Paz, 1990, p. 219)

No âmbito particular da poesia, 1968 foi um marco não só pela publicação de *Poesias completas* de João Cabral de Melo Neto como também por sua eleição para a Academia Brasileira de Letras, o que se configuraria como espécie de *grand finale* do modernismo, então em sua fase mais canônica: “a obra de João Cabral desde *O engenheiro* até *A Educação pela pedra* pode ser lida como representando ao mesmo tempo o apogeu e o encerramento (o ‘fechamento’ num sentido de lógica estética) da estética modernista” (Moriconi, 2004).

Contudo, se 1968 marcou um primeiro golpe no ideário vanguardista, subtraindo-lhe a utopia, o golpe final viria apenas na década de 1980. Em particular o ano de 1984 pode ser tomado como marco referencial do encerramento do “ciclo histórico” da vanguarda — para empregar o jargão vanguardista. Não se pode, mais uma vez, ignorar o contexto sociopolítico: no Brasil, a anistia e o início da redemocratização, com a campanha pelas eleições diretas; no mundo, por outro lado, a ofensiva neoliberal materializada pela era Reagan-Thatcher que ao final da década culminaria no Consenso de Washington (1989). Se de fato a era das vanguardas corresponde à era das *utopias coletivas*, então a década *yuppie*, profundamente vincada pelo individualismo atomizador, enterrá-la-ia de vez; afinal, se 1968 já lhe havia tolhido a *utopia*, 1984 viria a lhe ceifar o aspecto *coletivo* que ainda vigia na década anterior.

De volta ao âmbito estritamente poético, 1984 se tornaria um referencial tanto na criação quanto na crítica. No primeiro caso, a publicação de “Pós-tudo” por Augusto de Campos instauraria “a última polêmica significativa do século XX”, a qual consubstanciaria o “último suspiro do cisma *experiência* versus *experimentação* na poesia brasileira” (Siscar, 2010, p. 44). Já na esfera da crítica, o esgotamento da era das vanguardas seria anunciado por Haroldo de Campos em “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação: o poema pós-utópico”, publicado em comemoração ao septuagenário de Octavio Paz e posteriormente coligido no volume de ensaios *O arco-íris branco* (1997). Segundo Siscar, esse ensaio fez fortuna na crítica brasileira menos pela longa retrospectiva do paradigma que ali supostamente se encerrava (o moderno vanguardista) que por seus últimos parágrafos, onde lança o germe do que

no campo da arte se convencionou chamar de *contemporaneidade*: “Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis” (Campos, 1997, p. 268). A declaração acabou por se tornar o pilar da “hipótese da diversidade” (Siscar, 2010; 2014), que, repetida *ad nauseam*<sup>11</sup>, logo se consolidaria como o paradigma contemporâneo hegemônico.

Assim, não deixa de ser curioso, se não sintomático, que tenham sido os próprios vanguardistas, sempre tão ávidos por decretar o “fim” das coisas, a declarar o fim das vanguardas, como se assim lograssem preservar não só o lugar da vanguarda como sujeito histórico senão ainda seu “espírito de *substituição histórica*”, “em que uma coisa ‘sucede’ à outra” (Siscar, 2014, p. 432, grifo do autor). Com efeito, Siscar reconhece que a recalcitrância da lógica vanguardista nesse *ensaio*<sup>12</sup> de superá-la se deva em parte à falta de distanciamento cronológico e biográfico, pois o texto é não só contemporâneo ao fenômeno de que busca dar conta mas também escrito por um dos poetas que melhor incorporaram o espírito de ruptura no Brasil. Ainda assim, a contradição performativa que faz do texto espécie de “manifesto antimanifesto” não se limita aos irmãos Campos, tampouco à época que descrevem e na qual escrevem: “esse descompasso textual [...] não deixa de ser uma formulação possível de impasses mais amplos, que dão dramaticidade à época em que vivemos” (p. 427). Ou seja, Siscar corrobora o caráter paradigmático do ensaio, que, no entanto, decorre não da mera constatação de uma diversidade *alcançada* com o fim das vanguardas, mas da contradição *performada* entre a constatação em si, a nível do enunciado, e a retórica da superação, a nível do discurso. É a partir da produtividade desse *cisma* que Siscar vislumbra uma noção contra-hegemônica de contemporâneo: em vez da diversidade acabada e unívoca — simples *negativo* da bipolarização da era das vanguardas —, a tensão irresoluta entre a *persistência* e o *deslocamento* da tradição moderna — ou ao menos da “*leitura* do moderno realizada pela vanguarda” (p. 433, grifo do autor).

Essa disputa em torno do sentido do tempo presente é dramatizada particularmente bem no já mencionado “Pós-tudo”, que apesar da tipologia concreta pode ser lido de maneira linear, sem prejuízo: “quis/ mudar tudo/ mudei tudo/ agora pós tudo/

---

<sup>11</sup> No início dos anos 2000, a constatação da pluralidade já parecia se haver tornado um lugar-comum da crítica de poesia; Celia Pedrosa, por exemplo, qualifica-a como a “já tantas vezes repisada” (2001, p. 7). Por isso, duas décadas após, não só a constatação dispensa ilustrações senão a própria constatação de que a constatação da pluralidade se tornou um lugar-comum talvez já seja um lugar-comum.

<sup>12</sup> Empregamos essa palavra tanto na acepção de *gênero textual* quanto na de *tentativa*.

extudo/ mudo”. No caso, nos interessa a última palavra do poema, já que “mudo” é ao mesmo tempo o adjetivo que indica a *mudez* — i.e., o vazio de sentido instaurado pela crise da “poesia da crise” (Franchetti, 2021, p. 145) — e o verbo *mudar*, o qual conjuga a primeira pessoa, o tempo presente e o paradigma da mudança. O primeiro sentido alude a posturas que, aparentemente antagônicas, *polarizariam* a crítica dos anos 1990<sup>13</sup>: é possível atribuir tal *mudez* a uma poesia avaliada como *insignificante* por críticas apocalíticas, que a desqualificam a partir de critérios adstritos ao cânone moderno; mas não somente, já que também a crítica catalogadora<sup>14</sup>, ao tomar o *plural* enquanto valor em si, implica a *mudez* da poesia contemporânea. Isso porque as reivindicações anticanônicas e democratizantes, valorizando justamente a diferença pela diferença, criam “diferenças in-diferentes” (Pedrosa, 2008, p. 43). Ou seja, homogeneizam a diversidade na medida em que lhe suprimem “os desníveis, as crises, as violências”, transformando-a em uma algaravia de vozes “que, no fim das contas, já não tem escopo comum, nem muito sentido por si próprio” (Siscar, 2014, p. 442).

Nesse contexto, vale notar o descompasso entre a heterogeneidade constatada pela crítica na produção dos anos 1980 em diante — supostamente liberada ou esvaziada dos cismas que dominaram o moderno vanguardista — e o próprio discurso crítico, caracterizado, a princípio, pela polarização entre eufóricos e disfóricos, mas, no fim das contas, pelo *ponto pacífico* da diversidade pacificada, de que decorre — por excesso ou falta — o pressuposto da *mudez*. Em vista disso, pode-se questionar em que medida esse consenso crítico não seria mero reflexo de outro já mencionado, qual seja, o Consenso de Washington. Isso porque, enquanto diversidade *realizada*, esse paradigma pressupõe uma visada totalizante de contemporâneo que lhe extirpa o próprio devir histórico. Tratar-se-ia, em suma, da face literária do infame “fim da história” (Fukuyama, 1992) — ou melhor, do fim da *história literária*: exauridas as alternativas à *democracia burguesa*, o triunfalismo neoliberal transparece não só na disforia dos que lamentam o esvaziamento do potencial crítico da poesia atual frente

---

<sup>13</sup> De acordo com Celia Pedrosa, embora essa polarização tenha caracterizado fortemente a discussão literária brasileira nos anos 1990, ela “tende a perder a força, em nome de uma visão mais aprofundada de contradições e aporias do próprio discurso crítico, apesar de alguma insistência epigônica cada vez mais isolada” (2017, p. 69).

<sup>14</sup> O cisma a que nos referimos, entre as críticas *apocalíptica* e *catalogadora*, corresponde à oposição entre “críticos casmurros” e praticantes do “jornalismo de variedades”, nas palavras de Siscar (2014, p. 442), ou, nas de Celia Pedrosa, entre a vertente “disfórica”, imbuída de passadismo, e a “eufórica”, marcada pelo presentismo (2015, p. 323; 2017, p. 69).

à barbárie pós-moderna senão na euforia dos que louvam a irrupção de subjetividades contra-hegemônicas que, não obstante, se constituem acossadas pelas demandas de mercado (Pedrosa, 2008, p. 42). Em outras palavras, se o *Zeitgeist* “democrático” dos anos 1990 propicia a emergência das diferenças, em contrapartida a determinação burguesa dessa “democracia” constrange, quando não neutraliza, tais diferenças por meio do crivo mercadológico.

A fim de enfrentar esse impasse, convém voltar ao poema de Augusto, pois o sentido alternativo à mudez — i.e., de “mudo” como verbo — parece ir ao encontro da noção de contemporâneo advogada por Siscar. Por um lado, o paradigma da mudança aparece associado não somente ao pretérito (“mudei tudo”) como também ao presente, sugerindo menos o esgotamento do que a persistência da tradição moderna da ruptura. Por outro, essa tradição é reafirmada não só no presente mas também na primeira pessoa do singular, o que acaba por constituir um deslocamento em relação à dogmática concretista. Isso porque, sob emblema da mallarmaica desapareição elocutória do eu, tal poética dava primazia à categoria neutra e substantiva do infinitivo em detrimento das formas flexionadas — entre as quais a primeira pessoa era a mais repudiada por ser, de todas, a mais ostensivamente lírica. Por isso, partindo-se dessa perspectiva, o deslocamento poderia ser percebido como simples resíduo, um cacete da tradição lírica supostamente superada. Entretanto, a partir da perspectiva pós-moderna, a própria estética da mudança é que seria anacrônica. Diante desse quadro em que o traço lírico irrompe como anacronia da anacronia, curto-circuitando dicotomias simplistas com as quais a crítica cismática opera, o lirismo emerge como via de abordagem da poesia contemporânea ancorada menos nas “evidências” unívocas e inequívocas da hora histórica que na produtividade da noção de anacronismo<sup>15</sup>, tal como têm feito, entre outros, Flora Süssekind, Silviano Santiago, Antônio D. Pires, Celia Pedrosa, Viviana Bosi, Solange Yokosawa, Eduardo Veras e o próprio Siscar.

Já os poetas que investem nesse modo diverso de se relacionar com o presente são justo aqueles que põem em questão as polarizações legadas pela leitura concretista do lirismo, da modernidade e da contemporaneidade. A recusa da univocidade, evidenciada pela conjugação tensa de procedimentos historicamente antagonizados,

---

<sup>15</sup> A propósito dessa distinção entre uma configuração do presente adstrita às evidências e aos “fatos” e uma configuração intempestiva — que reivindica as possibilidades não atualizadas —, talvez caiba perguntar o quanto ela não ecoa a célebre distinção entre Poesia e História do capítulo IX da *Poética*; afinal, esta seria menos filosófica por se limitar ao reino do Real — ao que de fato aconteceu segundo a unidade da sucessão temporal —, ao passo que aquela alcançaria o domínio mais fértil do Possível.

é o que motiva a revisitação por parte desses poetas a diversos cânones — sobretudo à tradição modernista, “se considerarmos que esta também é plural e contém desde a figura dessacralizadora de um Oswald de Andrade, que bem ensinou a seus pós-teros a lição antropofágica, até poetas fundamentais como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes etc.” (Pires, 2015, p. 122). Ao revisitá-la, contudo, essa vertente da poesia contemporânea acaba por deslindar as descontinuidades, os sentidos imprevistos nas leituras canonizadas dessa tradição, reavivando o aspecto crítico tipicamente atribuído à poesia moderna.

Por conseguinte, impôs-se como conceito medular deste estudo o *lirismo*: não a despeito de sua anacronia, mas justamente em virtude dela. Tal caráter anacrônico traz a reboque, por sua vez, conceitos como *intertextualidade*, *heterogeneidade*, *sublime*, *expansão* e *crise* (Pedrosa, 2015), imprescindíveis à compreensão dessa safra da poesia contemporânea que põe em crise não só o cisma entre *lirismo* e *antilirismo* mas também as oposições dele decorrentes. Destarte, ainda que este se pretenda um trabalho analítico, é preciso notar, com Gérard Genette (1979), que todo estudo empírico mobiliza uma série de conceitos que devem ser perscrutados a fim de se evitar as armadilhas dos termos tradicionais que com o tempo tornam opacos seus objetos. Assim, no primeiro capítulo busca-se traçar um breve panorama das concepções de lirismo, desde a consolidação moderna do conceito, com a tripartição pseudoaristotélica, atravessando a crítica “pós-lírica” — cuja melhor representante, no Brasil, é a noção de extração cabralino-concretista —, até uma concepção contemporânea de lírica, extraída de Michel Collot (1997; 2013; 2018; 2019) e Jonathan Culler (2015).

No segundo capítulo, passa-se à análise crítica propriamente dita de poemas de dois poetas brasileiros contemporâneos: Eucanaã Ferraz e Davino Ribeiro de Sena. Não obstante as diferenças etárias, ambos são estreantes da década de 1990 — Eucanaã, ainda que o mais jovem (1961), foi o primeiro a publicar (*Livro Primeiro*, 1990); Davino (1957), por sua vez, publicou *Castelos de Areia* em 1991. Conquanto devamos admitir que todos correspondem ao perfil traçado por Heloisa Buarque de Hollanda em sua célebre antologia da poesia dos anos 1990<sup>16</sup>, a escolha dá-se menos por critérios cronológicos — o que, se fosse o caso, não deixaria de

---

<sup>16</sup> “O poeta [19]90, nesse quadro, move-se com segurança. É a vez do poeta letrado que vai investir sobretudo na recuperação do prestígio e da expertise no trabalho formal e técnico com a literatura. Seu perfil é o de um profissional culto, que preza a crítica, tem formação superior e que atua, com desenvoltura, no jornalismo e no ensaio acadêmico marcando assim uma diferença com a geração anterior, a geração marginal, anti-establishment por convicção” (Hollanda, 1998, p. 11).

ser um contrassenso ante a reivindicação que ora se faz do potencial libertador do anacronismo — do que pela premissa de que as obras pertençam à “Lírica de síntese ou unificadora”, que é, segundo Ricardo Vieira Lima (2010, p. 16), a vertente da atual poesia brasileira investida em sintetizar as três tendências predominantes no cenário contemporâneo cujas linhas de forças seriam, respectivamente, *tradição, ruptura e vitalidade*. A primeira quer “promover a chamada ‘tradição renovada’” através do diálogo com “as fontes clássicas da poesia brasileira e estrangeira (sobretudo as culturas grega, francesa, portuguesa e inglesa)”; a segunda, devedora das vanguardas, quer, através de novos códigos e linguagens, “a chamada ‘poesia de invenção’”; a última, por sua vez, herdeira da poesia marginal e calcada “no binômio ‘arte/vida’”, é a “poesia das tribos”, defensora das “políticas do corpo e da ideologia” (p. 17). Diante disso, cabe observar que a síntese operada pela quarta vertente finda por ser não apenas *sincrônica* — deixando refletir, em sua própria pluralidade, a pluralidade da cena contemporânea — mas também *diacrônica*, na medida em que as linhas de força sintetizadas por ela invariavelmente remetem a tradições de outras épocas, lugares e línguas.

## Uma questão de gênero: a poesia lírica

*Outros que contem  
Passo por passo:  
Eu morro ontem*

*Nasço amanhã  
Ando onde há espaço  
– Meu tempo é quando.*

Vinicius de Moraes, “Poética”

Antes de tratar da anacronia de um gênero específico — o lírico —, cabe tecer algumas considerações acerca da anacronia da própria categoria de *gênero literário*. Afinal, já na década de 1970, Tzvetan Todorov começa a sua contribuição à questão dizendo que “continuar a se ocupar dos gêneros pode parecer na atualidade um pasatempo ocioso, quando não anacrônico” (2018 [1975], p. 59). Isso porque as críticas à genologia essencialista de extração clássica se acumulam pelo menos desde a crise romântica, quando originalidade e liberdade criativa surgem como critérios no lugar da conformidade a um ideal de gênero — que, por seu turno, passa a ser reconhecido como norma asfíxiante. Esse descrédito romântico deve-se, sobretudo, à tirania da preceptística neoclássica, por sua vez fundada na interpretação unívoca e normativa da *Poética* de Aristóteles que predominaria desde o seu renascimento na Itália do *Cinquecento* até às portas do Romantismo. Segundo Costa Lima (1983), a normatividade está vinculada à poesia concebida menos como *mimesis* do que como *imitatio*<sup>17</sup>, em que a natureza idealizada se constitui princípio uniformizador da produção e da recepção crítica. Cada gênero literário seria, então, *natural*, já que estaria subordinado a uma *realidade*. A tal compreensão Costa Lima chama *realista* por se acercar da posição escolástica que toma os universais “como substâncias por decorrência do vício de confundir-se o conhecimento com a produção conceitual” (p. 16).

---

<sup>17</sup> A dissociação entre *mimesis* e *imitatio* é um dos eixos teóricos da obra de Luiz Costa Lima. Grosso modo — pois não cabe aqui adentrar as minúcias de uma teorização tão extensa e densa —, a *imitatio* implicaria a repetição do já feito e, assim, a subordinação da obra de arte à realidade, na medida em que se almeja a correspondência *especular*; enquanto a *mimesis* seria criadora e, por isso, subversiva, pois fundar-se-ia no hiato entre o efeito do objeto de arte e aquele da realidade representada, ou para nos atermos ao exemplo do Estagirita: entre o padecer ante um cadáver e o prazer ante a sua imagem.

Logo, os gêneros seriam hierarquizados de modo a espelhar a suposta hierarquia da natureza ou da sociedade — o paradigma é a *Ars poética*, em que Horácio prescreve um gênero aos deuses, outro aos heróis, mais outro aos idosos, oposto ao dos jovens:

[...]  
*format enim natura prius nos intus ad omnem  
fortunarum habitum; iuvat aut impellit ad iram  
aut ad humum maerore gravi deducit et angit;  
post effert animi motus interprete lingua.  
si dicentis erunt fortunis absona dicta,  
Romani tollent equites peditesque cachinnum.  
intererit multum divusne loquatur an heros,  
maturusne senex an adhuc florente iuventa  
fervidus, [...]*<sup>18</sup>

(Horatius Flaccus, p. 314-5)

Tal afã taxonômico se estenderia dos alexandrinos a Boileau — com longo hiato no Medievo<sup>19</sup> —, a ponto de se confundir com a finalidade crítica (Culler, 2015, p. 42).

Contudo, à proporção que substitui o paradigma mimético reduzido à *imitatio* pelo expressivo, o Romantismo ergue-se contra os princípios da sistemática clássica — normatividade, hierarquia e pureza<sup>20</sup>. É nesse contexto que irrompem as teorias dos primeiros românticos alemães em volta da *Stilmischung*, do romance como gênero que subsume todos os demais<sup>21</sup> e do lírico não somente como gênero propriamente teorizado — o que, a despeito das simplificações posteriores, jamais ocorreu na Antiguidade — senão ainda como gênero *sui generis* da poesia em verso — tanto pelo exílio do épico e do drama na prosa, quanto por melhor convir à poesia concebida como a *expressão* de uma subjetividade interiorizada e plenamente constituída.

---

<sup>18</sup> “É que primeiro a Natureza nos molda internamente para todo / tipo de circunstância: alegra-nos, impele-nos à ira / ou lança-nos e preme ao chão com uma pesada tristeza. / Depois, expressa a emoção usando a língua como intérprete. / Se as palavras de quem fala forem destoantes de cada condição, / os cavaleiros romanos cairão na gargalhada, seguidos pela infantaria. / Haverá grande diferença se quem fala é um deus ou um herói, / um velho maduro ou um jovem ardente, ainda na flor da idade” (tradução de Adriano Scatolin, 2015).

<sup>19</sup> Com o arrefecimento da tradição clássica durante o período, irrompem genealogias alternativas ao esquema triádico de procedência idealista — vide Dante, com *De vulgari eloquentia*, ou ainda aquelas analisadas por medievalistas como Ernst Curtius, Hugo Kuhn e Hans Robert Jauss. A propósito, vale a citar Curtius: “No milênio anterior a Dante, o antigo sistema dos gêneros poéticos decompôs-se até a desfiguração e a incompreensibilidade” (p. 442).

<sup>20</sup> A respeito deste último, diz Schlegel: “em sua rigorosa pureza, todos os gêneros poéticos clássicos são agora ridículos” (1997, p. 30).

<sup>21</sup> Peter Szondi, a propósito de Schlegel, comenta: “os gêneros poéticos, se eles são verdadeiramente poesia da natureza, são válidos apenas para a poesia clássica e não para a poesia moderna”, e conclui que o “conceito de poesia moderna não deve conter a divisão em gêneros (...), deve coincidir com o conceito de um só gênero que unifica todos os outros em si” (1986, p. 77).

Assim, o abismo entre neoclássicos e românticos concerne fundamentalmente à historicidade da arte, pois, enquanto os neoclássicos reivindicavam a continuidade entre o presente e o passado da tradição clássica e, *a fortiori*, uma teoria dos gêneros universal e atemporal — ou seja, *aistórica* —, os românticos interrogavam a *origem* dos gêneros, o que não era senão um modo de incutir historicidade no sistema neoclássico<sup>22</sup>. É assim que A. W. Schlegel sugere a precedência do épico, a que se segue o lírico e, enfim, o dramático<sup>23</sup>. Mais tarde, Hegel subscreve essa linhagem, não sem que antes viessem a lume arranjos alternativos, dentre os quais se destaca a proposta de Schelling, em que o lírico precede ao épico. Essa precedência vai ao encontro de reflexões que já no século XVIII associavam a poesia à *origem* da linguagem — as mais influentes sendo a *Scienza Nuova* (1725), de Giambattista Vico, a *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772), de Herder, e *Essai sur l'origine des langues* (1781), de Rousseau. Não à toa, tais autores são amiúde apontados como precursores do romantismo, ainda quando essa *origem* seja idealizada e sucumba no mítico<sup>24</sup>.

De todas as teorizações do período, porém, talvez tenha sido Goethe, dividido tantas vezes entre os antigos e os modernos, quem ofereceu a contribuição não apenas mais influente senão a mais ambígua, pois distingue entre “*drei echte Naturformen der Dichtung*” (“três formas naturais do poético”) e “*Dichtarten*” (os “tipos de poesia”). A primeira divisão, como o nome deixa claro, se pretende *natural* — logo, se aproxima da genologia, pretensamente universal e *aistórica*, de feição clássica — ao passo que a segunda classificação se poderia chamar empírica, visto que consiste na enumeração de gêneros *historicamente determinados* a partir de critérios formais e temáticos: conto, idílio, drama, ode, novela, epístola, fábula, cantata, romance etc.

---

<sup>22</sup> Ao tratar da noção de *Ursprung* (origem) em Walter Benjamin, Eduardo Sterzi lembra: “só podemos falar razoavelmente da origem de um gênero se o observarmos historicamente” (2006, p. 64).

<sup>23</sup> “A divisão platônica dos gêneros não é válida. Nenhum princípio verdadeiramente poético nessa divisão. Épico, lírico, dramático: tese, antítese, síntese. Densidade leve, singularidade enérgica, totalidade harmônica... O épico, a objetividade pura no espírito humano. O lírico, a subjetividade pura. O dramático, a interpenetração das duas” (Schlegel, A. W., 1963, p. 305-306).

<sup>24</sup> De fato, a obsessão romântica pela origem (*Ursprung*) pode ser entendida como a caça metafísica do “segredo essencial e sem data” contra a qual se insurgem as genealogias de Nietzsche e Foucault; segundo este, a pesquisa da origem “se esforça para recolher nela a essência exata da coisa, sua mais pura possibilidade, sua identidade cuidadosamente recolhida em si mesma, sua forma imóvel e anterior a tudo o que é externo, acidental, sucessivo” (2001, p. 17). Não obstante, convém lembrar que é baseado nos românticos que Walter Benjamin concebe *Ursprung* “na esquiva frente a qualquer tentativa de apreendê-la numa ponta ou em outra da linha que vai do mito à história, da idealidade à contingência”, de maneira que, na investigação benjaminiana, se acirra “a convergência entre a pesquisa da *origem* e a desmontagem de uma concepção banal de *origem*, frisando-se a historicidade da *origem* em oposição não só à *gênese* (*Entstehung*) e ao *desenvolvimento* (*Entwicklung*), mas também ao *eterno retorno*” (Sterzi, 2006, p. 94-5).

Essa dupla orientação bifurcaria as formulações em torno dos gêneros durante os séculos XIX e XX: de um lado, sistematizações realistas seguiriam tomando gêneros como universais, ideias ou categorias *a priori*; de outro, estão os que levariam a crítica romântica às últimas consequências, recusando *in limine* qualquer validade na teorização genérica. No primeiro grupo, Costa Lima (1983) reúne desde um projeto como o de Brunetière (2000 [1890]), descreditado como caricatura do evolucionismo cientificista do século XIX<sup>25</sup>, até a proposta de Northrop Frye (1973 [1957]) — menos dogmática, conquanto igualmente apriorística. Entre tais polos, encontraríamos teorias escoradas em segmentações lógicas, psicológicas ou ontológicas: por exemplo, *disposições mentais*, como em André Jolles [1930], ou *anímicas*, como a de Emil Staiger (1977 [1946]). À (quase sempre normativa) linhagem realista Costa Lima opõe a que chama *nominalista* — de novo em comparação com a escolástica, particularmente a posição que toma os universais como rótulos que não fazem mais que sufocar as singularidades de cada texto sob o jugo de um nome imune à história.

Evidentemente, essa postura procederia da radicalização da crítica romântica ao caráter estático da genologia clássica — o que, a princípio, parece resultar menos no descarte da categoria de gênero que no reconhecimento de novos gêneros lastreados na materialidade da história: “não são ‘os’ gêneros que desapareceram, mas os gêneros do passado, e foram substituídos por outros” (Todorov, 2018, p. 61-62). No entanto, não é necessário grande esforço para notar que, “apesar de os próprios românticos alemães terem sido grandes construtores de sistemas genéricos” (p. 60), o intenso interesse pela pesquisa genológica que leva Schlegel a propor a proliferação infinita dos gêneros poéticos<sup>26</sup>, a ponto de tomá-los como a própria essência da poesia<sup>27</sup>, é o que, no limite, esvazia a noção de gênero por fazê-la coincidir com o texto individual: “cada uma de suas obras é um novo indivíduo e cria um gênero para si” (1994, p. 76). Se em Schlegel a tendência é equívoca, convivendo com a valorização dos gêneros, é em Benedetto Croce, só um século após, que ela atingirá o seu ápice:

---

<sup>25</sup> Apesar do demérito de Costa Lima, Compagnon (2001) acredita que a obra de Brunetière mereça ser reavaliada, pois, inobstante o vocabulário biologista, o *gênero* é nela concebido como um mediador entre a obra e o público de maneira bastante semelhante ao “horizonte de expectativa” em Jauss. Diante disso, tal obra adiantaria em meio século a virada da crítica moderna rumo ao leitor e à leitura.

<sup>26</sup> “[...] a crítica estética representava uma tradição familiar entre os Schlegel. O pai de Friedrich e Wilhelm, Johann Adolf Schlegel — teólogo protestante de inclinações literárias —, já divagava em seus estudos sobre a possibilidade de um número infinito de gêneros poéticos. Essa tese característica do criticismo de Friedrich foi, portanto, herdada.” (Stirmann, 1994, p. 16).

<sup>27</sup> Diz Schlegel pela boca de Lothario: “a teoria dos gêneros poéticos seria a própria doutrina da arte da poesia”, concluindo que “os gêneros poéticos são, na verdade, a própria poesia” (1994, p. 48).

Mas não poderíamos considerá-lo [Croce] um epígono de Schlegel ou de Coleridge, sua estética emprestará a estas um princípio de força antes desconhecido. Desde logo, se da teoria da expressão os românticos extraíram o princípio da mistura dos gêneros, em Croce a consequência será de imediato muito mais radical: a individualidade da obra de arte, se delas não desterra toda e qualquer semelhança, torna esta um fator secundário, que não poderia declarar o modo apropriado de aproximarmos da obra. (Costa Lima, 1983, p. 247)

Ao cabo, Costa Lima conclui que “a estética crociana representa a quintessência da posição nominalista” (p. 249), à qual os pressupostos imanentistas estão vinculados.

Mais nuançado que Croce, Maurice Blanchot é outro ilustre partidário da rejeição romântica aos gêneros. Um trecho em particular de *Le livre à venir* [1959] é, com frequência, citado quando se advoga em prol do abandono da questão genérica:

Só importa o livro, tal como é, longe dos gêneros, fora das rubricas, prosa, poesia, romance, testemunho, sob as quais ele se recusa a abrigar-se e às quais nega o poder de lhe atribuir seu lugar e de determinar sua forma. Um livro não pertence mais a um gênero, todo livro diz respeito somente à literatura, *como se* essa detivesse, de antemão, em sua generalidade, os segredos e as fórmulas exclusivas que permitem dar ao que se escreve a realidade de livro. Tudo aconteceria então *como se*, tendo-se dissipado os gêneros, a literatura se afirmasse sozinha, brilhasse sozinha na claridade misteriosa que propaga e que cada criação literária lhe devolve, multiplicando-a - como se houvesse, pois, uma "essência" da literatura. (p. 293, grifos nossos)

Tanto Todorov (p. 60) quanto Culler (p. 41) questionam a aparência crociana dessas linhas. Este limita-se à citação, destacando como o par de “como se” subordina toda a descrição à *contrafactualidade*. Ou seja, Blanchot traça menos uma concepção de literatura que desde Mallarmé visa se afastar da “realidade dos gêneros” do que uma concepção negativa e no limite impossível, pois “é a não-literatura que cada livro persegue” (2005, p. 294). Enquanto isso, Todorov recorre aos outros capítulos a fim de observar como Blanchot trabalha com noções bastante semelhantes às distinções de gênero tradicionais: “um capítulo de *Le Livre à venir* é dedicado ao diário íntimo; outro, à palavra profética. Falando sobre Broch (‘que não sofre mais a distinção dos gêneros’), Blanchot nos diz que ele ‘se entrega a todos os modos de expressão — narrativos, líricos e discursivos’.” (1983, p. 61). No fim das contas, Todorov vai ao encontro de Genette (1979, p. 49), que afirma serem os gêneros uma transcendência *onipresente*, não obstante o que Croce e outros tenham dito sobre a sua irrelevância.

Com vistas a superar tal cisma entre realistas e nominalistas, Costa Lima vislumbra uma alternativa na “valorização *operacional* do receptor” (p. 267) alcançada por Tinianov (1973 [1927]), Bakhtin e Medvedev (1985 [1928]) e popularizada por Jauss (1994 [1967]). Ultrapassa-se, desse modo, a abordagem estritamente imanentista — i.e., o *estudo intrínseco* dos *new critics*, da estilística franco-germânica e do momento inicial do formalismo russo — rumo a uma “sociologia do gênero” (Bakhtin; Medvedev, p. 133) que não recai na oposição simplista entre análise sociológica e análise formal. Nessa perspectiva, o gênero não é intrínseco ao objeto de arte, mas ao “horizonte de expectativa” do receptor. Em outras palavras, trata-se de uma categoria *estética*; afinal, como ressalta Genette (p. 37), gêneros não são exclusivos à literatura, mas comuns a todas as artes. Entretanto, afirmar que pertencem ao campo da *estética* exige uma ressalva, pois tal palavra é amiúde tomada como sinônimo de *esteticismo* e, no extremo, *formalismo*: estética é, contudo, e antes de tudo, αἴσθησις (aísthēsis), i.e., percepção. Ou seja, longe de prescrever o insulamento do objeto de arte através da abstração dos contextos sócio-históricos de sua produção e recepção, a estética implica a inclusão dos elementos “extratextuais” sem nem por isso reduzir o sentido da obra a eles, os quais podem, a depender do caso, até vir a ser irrelevantes, embora seja igualmente possível serem tão relevantes quanto aqueles elementos supostamente “internos”<sup>28</sup>. Essa *liberdade* da apreciação estética decorre justamente da *autonomia da arte* formulada por Kant — que, como bem lembra Antonio Cicero (2005, p. 141), nada tem a ver com ensimesmamento da obra frente ao universo, ao autor e ao público, mas se refere simplesmente à não subordinação do objeto de arte à razão instrumental. Por não se reduzir a qualquer interesse, conceito ou finalidade, a obra não pressupõe hierarquia *a priori* entre os seus elementos internos e externos, que podem, assim, ser mobilizados *livremente*; por outro lado, a liberdade exige do leitor, tanto quanto do autor, o seu ser *inteiro*: “intelecto, sensibilidade, imaginação,

---

<sup>28</sup> Ao tratar dessa concepção integradora de apreciação estética, é impossível não lembrar de Antonio Candido, cujas considerações metodológicas na introdução de sua obra seminal seguem exatamente na mesma direção: “Já se vê que, ao lado das considerações formais, são usadas aqui livremente as técnicas de interpretação social e psicológica, quando julgadas necessárias ao entendimento da obra; este é o alvo, e todos os caminhos são bons para alcançá-lo, revelando-se a capacidade do crítico na maneira porque os utiliza, no momento exato e na medida suficiente. Há casos, por exemplo, em que a informação biográfica ajuda a compreender o texto; por que rejeitá-la, estribado em preconceito metodológico ou falsa pudicícia formalista? Há casos em que ela nada auxilia; por que recorrer obrigatoriamente a ela?” (2007, p. 35).

intuição, razão, experiência<sup>29</sup>, emoção, humor, vocabulário, conhecimento, abertura para aceitar o que o acaso e o inconsciente oferecem etc.”. Nesse sentido, os gêneros são tão históricos e cambiáveis quanto a conjuntura social e os valores culturais que conformam um *público*, o qual compõe, junto a *autor* e *obra*, um “sistema literário”.

Todavia, de acordo com Culler (p. 47), enquanto instituições sócio-históricas, gêneros possuem uma orientação dual: sincrônica, na medida em que cumprem uma função no sistema cultural de um período histórico particular, e diacrônica, uma vez que transcendem a série literária do presente rumo a uma *tradição histórica*, seja na relação com séries do passado, seja na influência potencial sobre as séries do porvir. Esse reconhecimento da dimensão diacrônica vai ao encontro do que Genette chama *memória genérica*, que não é senão o processo pelo qual uma obra de arte é produzida e, sobretudo, *percebida* em contraposição ao pano de fundo oferecido por obras de arte do passado e mediante associação com estas: “*la Jérusalem délivrée se souvient de l’Énéide, qui se souvient de l’Odyssée, qui se souvient de l’Iliade*”<sup>30</sup> (p. 47).

Ademais, os gêneros provam-se relativamente *reversíveis*, embora históricos: “*We cannot return to earlier sociopolitical configurations, but poets can revive old forms, exploiting possibilities that have lain dormant for a while*”<sup>31</sup> (Culler, p. 4). A princípio, afirmar tal transitoriedade pode fazer parecer que regressamos à posição realista, que se pretendia superada. Por precaução, convém recorrer à usual analogia entre a teoria dos gêneros e a das cores; afinal, assim como os gêneros, as cores são menos propriedades objetais (embora sugiram certas propriedades) do que *fenômenos* — no sentido de *φαινόμενον* (*phainómenon*), i.e., o que se mostra à consciência. Ou seja, para que haja cor é preciso que interajam a *luz*, a *matéria* e a *percepção* —

---

<sup>29</sup> A notar que, apesar de propor uma concepção de apreciação estética a que chamaremos “integradora” — em franca oposição à concepção *negativa* de Schopenhauer e Nietzsche, que interpretam o “desinteresse estético” kantiano como indiferença (ou pior, desprezo) ao conteúdo ou significado —, Cicero parece adotar uma postura nominalista no que tange aos gêneros artísticos: “é da singularidade do juízo estético que decorre a irrelevância dos gêneros artísticos” (2005, p. 195; 2017, p. 67). Apesar disso, a própria interpretação integradora do autor vai de encontro à sua afirmação da irrelevância dos gêneros, uma vez que, se a experiência do leitor (e isso inclui suas experiências de leitura) é mobilizada no livre jogo das faculdades do conhecimento, então as obras já lidas por ele constituem o quadro de referência contra o qual a *singularidade* da obra apreciada irrompe. Por exemplo, Cicero não escreve poemas de 14 versos com 9 ou 11 sílabas por acaso, mas porque tem em conta a tradição da *forma* soneto no âmago do *gênero* lírico. Por isso, ele opta por “contornar” o decassílabo clássico: o desvio de seu poema, isto é, a sua singularidade, só é *percebida* em contraste com esse quadro de referência arquiteitual a que se convencionou chamar *gênero*.

<sup>30</sup> “A Jerusalém libertada lembra-se da Eneida, que se lembra da Odisseia, que se lembra da Ilíada”.

<sup>31</sup> “Não podemos retornar a configurações sociopolíticas do passado, mas os poetas podem revitalizar formas antigas, explorando possibilidades que ficaram dormentes durante algum tempo”.

tanto na dimensão fisiológica (o estímulo dos cones na retina e no sistema nervoso) quanto na sociocultural (a interpretação simbólica do código fisiológico); da mesma maneira, a obra implica *autor*, *universo* e *público* (Abrams, p. 22). Apesar do mérito que é dar a ver a *percepção* como *sine qua non* do fenômeno cromático tanto quanto do literário, a analogia evidentemente tem os seus limites, já que o fenômeno da cor é condicionado pela *natureza* de nossa fisiologia. Em outras palavras, nossas retinas possuem apenas três tipos de cones — curtos, médios e longos —, cada qual sensível a uma diminuta faixa de comprimento de onda — alta, média e baixa frequência, respectivamente — do já deveras estreito espectro eletromagnético visível pelo olho humano. Eis aí o *fundamento natural* para a existência de três “sensações” ou cores-luzes primárias — vermelho, verde e azul, respectivamente. Todas as outras seriam, de acordo com a teoria dominante (teoria tricromática de Young-Helmholtz), resultado da mistura dessas três cores fundamentais (Silveira, 2015). Já no que tange aos gêneros literários, não existe nenhuma natureza que fundamente a divisão em épico, lírico e dramático. Ainda assim, na história da teoria dos gêneros, realistas não pouparam esforços para emprestar à tríade “clássica” toda a naturalidade da cromática:

Essas significações mantêm-se firmes; na opinião de Husserl, é absurdo dizer-se que elas oscilam. O valor das obras que tentamos julgar de acordo com esta ideia é que pode variar: uma pode ser mais ou menos lírica, épica ou dramática que a outra. Também os “atos que conferem a significação” podem aparentar caráter dúbio. Todavia, uma vez captada a ideia do “lírico”, esta é tão irremovível como a ideia do triângulo ou como a ideia do “vermelho”; é uma ideia objetiva e foge a meu arbítrio. (Staiger, 1977, p. 15)

Vale citar, além de Staiger, o abade Batteux, o qual, recuperando de Horácio a metáfora dos *gêneros enquanto cores*, demonstra não somente a antiguidade da analogia senão ainda a sua reincidência entre aqueles partidários da poesia como *imitatio*:

*Aristote distingue trois genres ou trois couleurs : on me permettra d'employer ce terme d'après Horace [...]. Ces trois couleurs sont celles du dithyrambe ou de la poésie lyrique, celle de l'épopée ou de la poésie de récit, enfin celle du drame, ou de la tragédie et de la comédie. Si un poète, dit Horace, n'a ni le sentiment pour connaître ces couleurs, ni le talent pour les rendre avec précision, il ne mérite point le nom qu'il porte : « descriptas servare vices, operumque colores, / Cur ego, si nequeo ignoroque, poeta salutor ? ».*<sup>32</sup> (1824 [1764], p. 213-4)

---

<sup>32</sup> “Aristóteles distingue três gêneros ou três *cores*: empregarei esse termo na esteira de Horácio [...]. Essas três cores são as do ditirambo ou da poesia lírica, a da poesia épica ou da narrativa e, enfim, a

Contudo, se a analogia é de fato antiga, não se pode dizer o mesmo da trindade proposta por Batteux. Genette inicia o seu breve, porém incontornável, *Introduction à l'architexte* (1979) com citações de distintos escritores<sup>33</sup> que atribuem a Aristóteles, quando não a Platão, a tripartição em épico, lírico e dramático. Decerto que não se objetiva “denunciar” o “pecado” do anacronismo em si mesmo, porém evidenciar quão generalizada é a “ilusão retrospectiva”, i.e., o equívoco de se projetar sobre os antigos uma contribuição inegavelmente *moderna* (pré-romântica, romântica e pós-romântica). Essa projeção parece partilhar da finalidade da analogia cromática, qual seja, conferir lastro à tripartição — neste caso, trata-se antes de um *argumentum ad antiquitatem*, já que se espera que a antiguidade sirva de evidência de verdade. Mas, além da antiguidade, o lastro adviria de um fundamento natural que concerne a categorias menos genéricas que modais. Genette (p. 36) diferencia, afinal, *gêneros de modos*: enquanto estes são categorias linguísticas (mais propriamente pragmáticas), aqueles são categorias literárias e, inevitavelmente, históricas. Assim, Aristóteles e Platão estabeleceriam “*situações de enunciação*” (p. 10): a narração, em que o poeta *conta*, e a dramatização, em que o poeta *mostra* (por meio de personagens em ação). Platão prevê ainda um terceiro modo, que não passa da mistura de *diegese* e *mimese*. Há uma única diferença em Aristóteles: a narração pura, cujo modelo platônico é o ditirambo, desaparece, restando o *misto platônico* — a que chama *narrativo*, i.e., o *épico* — e o *dramático*. Fica ainda mais evidente que os filósofos não se reportavam propriamente a gêneros literários, mas a possibilidades fundamentais da linguagem humana enquanto discurso (mesmo que no âmbito da literatura), quando notamos a correspondência entre esses modos e a tipologia tradicional de “discurso de outrem” (Bakhtin, 1929): *direto*, *indireto* e *indireto livre* correspondem a *mimese*, *diegese* e *misto*, respectivamente. No caso dessa tripartição, talvez até faça algum sentido falar em fundamento natural, pois qualquer enunciação reportada só se pode dar direta ou indiretamente (ou ambos, em alternância) — não há terceiro excluído<sup>34</sup>. Gêneros, no entanto, são coisa bem diversa: mesmo que determinações modais participem da

---

do drama, ou tragédia e comédia. Se um poeta, diz Horácio, não tem o sentimento para conhecer essas cores, nem o talento para reproduzi-las com precisão, ele não merece o nome que tem: ‘Se não posso nem sei observar as funções prescritas e os tons característicos dos diversos gêneros, por que hei de ser saudado como poeta?’”.

<sup>33</sup> Na ordem em que aparecem: James Joyce, Ernest Bovet, Austin Warren, Northrop Frye, Philippe Lejeune, Robert Scholes, Hélène Cixious, Tzvetan Todorov e Mikhail Bakhtin.

<sup>34</sup> Os modos de enunciação são constrangidos pela *natureza* da distinção gramatical entre as pessoas: a dramatização mobiliza os pronomes *eu-você*, já a narração, o *ele/a(s)*.

definição genérica, esta nunca se restringe àquelas, visto que há, pelo menos, a determinação temática, circunstanciada no *objeto*, e a formal, circunstanciada no *meio* (em prosa ou em verso? Em latim ou em vernáculo? Em sáfico ou em heroico? etc.).

Diante disso, resta claro que a tripartição que Batteux atribui a Aristóteles tem muito pouco a ver com *il maestro di color che sanno*. Primeiro porque não há qualquer menção ao lírico na *Poética*: nem enquanto modo de enunciação e menos ainda enquanto gênero propriamente teorizado, já que, não sendo mimético, sequer poderia ser objeto da atenção de Aristóteles, a quem apenas a *mimesis* interessa. Segundo que a imitação aristotélica possui uma restrição objetiva — dito de outro modo, não se trata de imitação *tout court*, mas da μίμησις πράξεως (*mimesis praxeos*), imitação da ação (*Poética*, 1449b24). Batteux, no entanto, encobre essas diferenças tanto por reduzir o lírico ao ditirambo<sup>35</sup> quanto por ampliar o conceito de imitação extirpando-lhe o objeto — ou seja, imitação *da ação* torna-se imitação *tout court*. Uma centúria antes de Batteux, Francisco Cascales (1617; 1634) já havia avançado na mesma via: substituíra a ação (*praxis*) da personagem por seu pensamento (*dianoia*). Conquanto tivesse mantido o vocabulário aristotélico, a imitação do pensamento já é, para Genette, “*totallement étrangère à l’esprit de la Poétique, qui définit expressément la fable (muthos) comme l’« assemblage des actions », et où la dianoiá (« ce que les personnages disent pour démontrer quelque chose ou déclarer ce qu’ils décident ») ne recouvre guère que l’appareil d’argumentation desdits personnages*”<sup>36</sup> (p. 19). Nessa esteira, a doutrina de Batteux não realiza mais do que outra substituição, porém empregando vocabulário inequivocamente heterodoxo em relação à *Poética*, já que o “*concepto*” de Cascales (i.e., o pensamento) vai ceder o lugar aos *sentimentos*:

---

<sup>35</sup> Se é verdade que Aristóteles menciona o ditirambo, e ainda que ele seja compreendido como lírico — Platão, porém, menciona-o como exemplo de narrativa pura —, nada licita tomá-lo como representativo de todo o gênero lírico. Aceitá-lo implicaria a exclusão, p.ex., das odes de Píndaro ou Safo — muito mais representativas, diga-se de passagem. Além disso, ao compreender o ditirambo como instância puramente enunciativa, a sua determinação *narrativa* ou *expressiva* torna-se irrelevante — só o que importa é que se trate de uma forma em que o poeta fale *in propria persona*. Por meio dessa artimanha, o lírico vai ser incorporado enquanto redução enunciativa do que, em Platão, era o “narrativo puro”, tornando-se, assim, um modo residual, i.e., um “terceiro excluído” agora incluído para agregar tudo o que não fosse nem narrativo nem dramático (Genette, 1979, p. 22-3).

<sup>36</sup> “totalmente estranha ao espírito da *Poética*, que define expressamente a fábula (*mythos*) como ‘a conjunção de ações’, e onde a *dianoia* (“aquilo que os personagens dizem a fim de demonstrar algo ou declarar o que decidem”) não recobre senão o aparelho de argumentação dos ditos personagens”.

“*Les autres espèces de poésie ont pour objet principal les actions; la poésie lyrique est toute consacrée aux sentiments : c’est sa matière, son objet essentiel*”<sup>37</sup> (p. 267).

Enfim, eis propriamente formulada o que poderemos chamar *concepção classicista de lírico*. Importa notar que já não se trata somente de um gênero entre outros — tal como, ainda na Antiguidade tardia, fizeram os eruditos de Alexandria ao conceberem como *melike poiesis* a poesia remanescente do canto ao som da *lira* —, mas do que Genette denomina “*arquigênero*” (p. 38) — ou seja, um gênero que, pareado ao *épico* e ao *dramático*, sobreleva todos os demais na medida em que é reduzido à categoria puramente linguística na qual o sujeito da enunciação guarda o monopólio do discurso. Não obstante, trata-se *ainda* de um gênero, já que a redução modal não exime o lírico de uma determinação temática: a *expressão*, autêntica ou fictícia, dos sentimentos ou pensamentos do *sujeito* da enunciação. Nesse sentido, os três gêneros podem ser compreendidos como *arquétipos*, sem nem por isso se desligarem da história, sem embargo toda sua amplitude, longevidade e capacidade de recorrência. Ao mesmo tempo, o fato de os “*arquigêneros*” serem três não deixa de ser arbitrário: eram, como vimos, apenas dois em Aristóteles — narrativo e dramático — e tornarão a sê-lo, como veremos, em Käte Hamburger — mimético e não-mimético —; e da mesma maneira poderiam ser mais — quatro, por exemplo, caso a poesia didática não tivesse sido fagocitada pelo lírico ao longo da primeira metade do século XIX<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> “As outras espécies de poesia têm por objeto principal as ações; a poesia lírica é toda consagrada aos sentimentos: essa é a sua matéria, o seu objeto essencial”.

<sup>38</sup> “Onde o esquema de trilogia é adotado, mas o didático mantém seu lugar na poética, ele é categorizado inteiramente como um gênero lírico. Nesse caso, a trilogia não exclui o didático com seus subtipos. As frases de Jean Paul da segunda edição da *Vorschule* (1813), que reconhece só três tipos de poesia, tornaram-se importantes: ‘O poema didático pertence à divisão lírica’ porque ‘permite que o foco do sentimento recaia sobre objetos espirituais internos’. Mayer (1824), Knüttell (1840) e Lange (1844) listam a poesia didática como ‘uma parte da poesia lírica’” (Jäger, p. 16).

## 1.1

### Vida, ou a questão do lirismo

*Eu queria avançar para o começo.  
Chegar ao criancimento das palavras.*

Manuel de Barros, “Desejar ser”

A concepção classicista é resultado da sucessão de desleitura da *Poética* que desde o Renascimento se esforçaram para enfrentar a dissonância entre teoria e empiria — ou seja, entre uma poética restrita à *representação ficcional* e uma profusão de formas *não-miméticas* as quais, vindas a lume sobretudo na Idade Média — pensemos no soneto, por exemplo — já haviam se tornado prestigiadas o bastante muito embora se encontrassem em verdadeiro limbo teórico (Culler, p. 72). Destarte, é no século XVI, na obra de Antonio Minturno, que a tríade primeiro aparece; mais tarde, além de Cascales, já mencionado, reencontramo-la em Cervantes<sup>39</sup>, Milton, Dryden, Gravina, Houdar de la Motte, Baumgarten etc., até Batteux, já em meados do XVIII.

Não obstante essa jornada *épica* de mais de dois milênios de deslizamentos e desleitura até o reconhecimento não apenas de fato, mas também de direito, o *lírico* provar-se-ia o “cavalo de Troia” do antigo império da *imitatio*: adentra-o senão para desbancá-lo como princípio unificador da poesia. Isso porque o lírico mimético supõe que os sentimentos sejam *imitados*, i.e., ficcionais ou, ainda,  *fingidos* (se traduzimos em termos pessoais), resultando na colonização do lírico pelo dramático. A forma do “monólogo lírico” se tornaria paradigmática justamente por sua dramaticidade, ou seja, pela sua patente contiguidade para com o gênero ideal — a tragédia, que habita o cume da hierarquia aristotélica dos gêneros. No entanto, a mera possibilidade de que o poema não se trate de *representação*, mas da mais pura e autêntica *expressão*, seria suficiente para derrubar as muralhas da *imitatio*, libertando o lírico.

Segundo Genette (p. 19), a doutrina de Batteux constituiu o derradeiro esforço da poética clássica para sobreviver. Afinal, quis o destino — ó exímio tragediógrafo — que o responsável por traduzi-la para o alemão fosse ninguém menos que Johann Adolf Schlegel, o “pai do Romantismo”<sup>40</sup>. As suas objeções consistiam basicamente

---

<sup>39</sup> Cervantes fala, na verdade, em uma quadripartição, já que parte o dramático em comédia e tragédia (Genette, 1979, p. 19).

<sup>40</sup> O epíteto que ora o concedemos é mais literal do que parece, pois ele era de fato pai de August e Friedrich Schlegel, dois dos principais teóricos do primeiro Romantismo alemão.

em notar que sentimentos podem ser tanto autênticos quanto fingidos: para Batteux, a mera *possibilidade* de serem fingidos é o bastante para manter o lírico sob o princípio da mimese; já segundo Schlegel, basta *poderem* ser autênticos para que o gênero escape por inteiro ao princípio (Genette, p. 24). No caso, estamos já adentrando solo romântico, acercando-nos do que se pode chamar *concepção romântica de lírico*. A maior diferença está, como vimos, na assunção da teoria *expressiva* em detrimento da *mimética* imitativa. Mas se lembramos que o protagonista dessa “revolução” teórica foi o gênero lírico, não surpreende ter sido este a ascender ao “poder” na hierarquia dos gêneros, tornando-se sinônimo da poesia *tout court*: como destaca Genette (p. 35), o que se entende por “poesia” desde os românticos coincide as mais das vezes com aquilo que os pré-românticos tinham por costume designar “lirismo”.

Outra diferença importante é a tradução de categorias puramente enunciativas em categorias psicológicas ou ontológicas (p. 24) — subjetivo, objetivo e subjetivo-objetivo —, o que nos leva a questionar se isso não seria já, em certa medida, reflexo da concepção mais vigorosa de sujeito que acabaria caracterizando a modernidade<sup>41</sup>. Muito embora o lírico seja emparelhado, em todas as teorizações — desde os irmãos Schlegel a Nietzsche —, com o *subjetivo* — o que pode indicar certa pertinência da associação —, os outros dois gêneros oscilam entre objetivo e misto, a depender do teórico — evidenciando, pois, a arbitrariedade do vínculo. Além disso, importa notar que, inobstante arbitrária, a tripartição pseudoaristotélica convém aos que, como A. W. Schlegel, visam escorá-la no método dialético: tese, antítese e síntese. A analogia acaba por se estender aos três tempos — passado, presente, futuro —, na medida em que tese, antítese e síntese podem ser “momentos” do movimento dialético. Mas de novo aqui há vínculos tanto recorrentes — e, por isso, talvez pertinentes — quanto descabidos: outra vez é a afinidade do *lírico* que permanece constante, agora com o *presente* — dos dez teóricos referenciados por Wellek (1967), só E. S. Dallas (1852) diverge, associando-o ao futuro — por mais estranho que pareça; a afinidade entre épico e passado também domina na mesma razão; o dramático, por outro lado, oscila enormemente, o que talvez indique a impertinência do enlace. Mas a despeito das oscilações, impõe-se o vínculo entre o lírico, a subjetividade e o tempo presente.

---

<sup>41</sup> Cf. “Ego trip. Uma pequena história das metamorfoses do sujeito lírico” (Süssekind, 1993).

Uma vez ancorada na progressão dialética, a tríade terminará, contudo, menos *dialética* que *progressiva*: se Hölderlin permanece dialético<sup>42</sup>, A. W. Schlegel avista no drama a forma mista, i.e., aquela que *sintetiza* tanto a objetividade *pura* do épico quanto a subjetividade *pura* do lírico. Aqui já se pode testemunhar a valorização da mistura que presidirá a *Stilmischung*, pois a forma sintética é tomada como superior, porquanto posterior, na medida em que participa da natureza das duas formas *puras*. Na esteira de Schlegel, tanto Schelling quanto Hegel imputarão ao drama a natureza sintética, divergindo, porém, em relação à ordem dos outros dois — como havíamos já comentado ao tratar da historicização da genologia clássica —: se o lírico precede o épico em Schelling, o inverso se passa em Schlegel e Hegel. Essa oscilação guarda implicações importantes sobre o paradigma lírico, já que a sua primazia, em alguma medida, decorre da sua precedência: a valorização do “estado de natureza” tão típica do Romantismo se estende à linguagem “à *l'état sauvage*”<sup>43</sup> da poesia (lírica). Nesse sentido, o lírico seria tão *espontâneo* quanto um grito — de dor ou de guerra, o grito de euforia na conquista da vitória, ou o de raiva ao se tomar uma fechada no trânsito.

Estamos aqui próximos da concepção hegeliana de “poesia originária”, a qual “está *antes* da formação da prosa habitual e plena de arte” (Hegel, 2004, p. 25, grifos do autor). Logo, o lírico seria como que um resquício desse “estado de natureza” na modernidade, onde impera a “prosa habitual”, i.e., a linguagem ordinária e prosaica, marcada pela dissociação entre *sensibilidade* e *intelecto*, o qual reina absoluto sobre “pessoas e coisas, tendo em vista instrumentalizá-las para nossos próprios fins” (Cicero, 2017, p. 48). Nostálgico, portanto, não somente da lira que um dia o acompanhou mas também dessa linguagem adâmica, anterior à queda, à crise e à crítica que tudo distingue e separa<sup>44</sup>, o lírico seria associado à *infância* — porque classicamente

---

<sup>42</sup> “a ordem adotada [lírico-épico-dramático] parece indicar uma gradação, nesse caso favorável ao dramático (‘poema trágico’), mas o contexto holderliniano sugere antes, é claro, o do lírico, explicitamente designado já em 1790, na forma da ode pindárica, como uma união de *exposição* épica e *paixão* trágica, e outro fragmento do período de Homburg rejeita qualquer hierarquia, e até mesmo qualquer sucessão, estabelecendo entre os três gêneros uma cadeia interminável, em anel ou espiral, de superações recíprocas” (Genette, p. 26).

<sup>43</sup> “no estado selvagem”; é como Sartre (1948, p. 19) qualifica as palavras apreendidas pelo poeta, em oposição à apreensão utilitária, na qual elas são domesticadas pela realidade para a qual apontam.

<sup>44</sup> Tanto ‘crítica’ quanto ‘crise’ vem do verbo grego *krínein*, ‘separar’, ‘distinguir’, ‘julgar’, ‘decidir’ etc. A faculdade humana que separa e distingue as coisas umas das outras é o modo de exercício da razão crítica a que se chama *entendimento*. Na *Crítica da Razão Pura*, Kant define a “nossa época”, i.e., a modernidade, como “a época da crítica” (2001, p. 31). Em outro texto de 1784, define-a como a época da “saída do homem de sua menoridade”, que, por sua vez, seria a “incapacidade de se servir do *entendimento* sem a orientação de outrem” (2005, p. 63-64, grifo nosso). A maioria seria, por

são *três* as idades do homem, que, por sua vez, espelham as *três* partes do enredo e do dia<sup>45</sup>, não espanta que os românticos tenham pareado os outros dois gêneros com as outras três seções: o épico com *meio, tarde e maturidade*, e o dramático com *fim, velhice e noite*. Essas associações são formuladas de modo mais decisivo por Victor Hugo no *Prefácio de Cromwell* (2002 [1827]), acrescentando à dicotomia Antiguidade *clássica* vs. Modernidade *romântica* uma terceira idade — ou melhor, *primeira*, por sua anterioridade — a que chamará *primitiva*:

O gênero humano no seu conjunto cresceu, desenvolveu-se, amadureceu como qualquer de nós. Foi criança, foi homem; assistimos-lhe agora a imponente velhice. Antes da época que a sociedade moderna chamou antiga, existe outra era, que os Antigos chamavam *fabulosa*, e que seria mais exato chamar *primitiva*. Eis, pois, três grandes ordens de coisas sucessivas na civilização, desde a origem até nossos dias. Ora, como a poesia se sobrepõe sempre à sociedade, vamos tentar desvendar, segundo a forma desta, qual deve ter sido o caráter da outra, nestas três grandes idades do mundo: nos tempos primitivos, nos tempos antigos, nos tempos modernos. (2002, p. 16, grifos do autor)

Se, de modo geral, a passagem é um ótimo exemplo da obsessão trinitária que permeia o pensamento ocidental — desde a *ψυχή* (*psiquê*) tripartida de Platão até a *Psyche* tripartida de Freud —<sup>46</sup>, mais especificamente nota-se aí a presença de Vico, em cuja *Scienza Nuova* já constavam as idades dos deuses, dos heróis e dos homens, recobertas com precisão pelos tempos que Hugo enlaça à tríade: “Os tempos primitivos são líricos, os tempos antigos são épicos, os tempos modernos são dramáticos” (p. 40). Mas em Vico essas três idades implicavam não apenas três tipos de natureza e governo<sup>47</sup> senão ainda três *linguagens* distintas:

---

consequência lógica, a idade do pleno exercício da crítica e, se a modernidade é a época da crítica, deve ser também a da *maioridade* da humanidade. A menoridade, ou a *infância*, acaba caracterizada, se não como idade necessariamente privada da crítica, ao menos como a que antecede seu esplendor.

<sup>45</sup> Pensemos no enigma da esfinge em *Édipo Rei*, tida por Aristóteles como o paradigma de tragédia, e esta, por sua vez, o de gênero literário. Pensemos ainda no *enredo* (*μῦθος*, *mythos*), que, novamente segundo a *Poética*, deve ter a duração de um sol, i.e., um dia completo, a fim de constituir um *todo* (*ὅλον*, *hólon*). Tal qual o *dia*, *todo* é o que tem princípio, meio e fim (*ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν*, *archén kai méson kai teleutén*). São, portanto, *três* as partes do enredo, do dia e da vida humana.

<sup>46</sup> Mesmo a configuração concorrente, a dicotômica, amiúde transmuta-se em tripartite à medida que um “terceiro excluído” é categorizado como síntese conciliadora ou “meio-termo” de um *continuum*. Valendo-se da polissemia do sufixo, dir-se-ia que o pensamento ocidental sofre de “tripartite aguda”. A propósito, já Kant assinalara: “O fato de que haja sempre um igual número de categorias em cada classe, a saber, três, induz à reflexão, uma vez que de resto toda divisão *a priori* mediante conceitos tem de ser uma dicotomia. Acrescente-se a isso que a terceira categoria sempre surge da ligação da segunda com a primeira de sua classe” (2001, B 110).

<sup>47</sup> “a idade dos deuses, na qual os homens gentios acreditaram viver sob governos divinos e através de oráculos”, “a idade dos heróis, na qual por todo o lado esses reinaram em repúblicas aristocráticas,

— a primeira, no tempo das famílias, quando os homens gentios se tinham recentemente acolhido à humanidade; a qual se comprova ter sido uma língua *muda*, por sinais ou objetos que tivessem relações naturais com as ideias que eles queriam significar; — a segunda falou-se por emblemas heroicos, ou seja, por semelhanças, comparações, imagens, metáforas e descrições naturais, que formam o corpo maior da língua heroica, que se comprova ter sido falada no tempo em que reinaram os heróis; — a terceira foi a língua humana através de palavras *convencionadas* pelos povos, da qual são senhores absolutos os povos, língua própria das repúblicas populares e dos Estados monárquicos, para que os povos deem os sentidos às leis, às quais devem obedecer tanto a plebe como os nobres; pelo que, em todas as nações, uma vez postas as leis em línguas vulgares, a ciência das leis escapa da mão dos nobres, leis pelas quais, anteriormente, como de coisa sagrada, em todas se comprova que era conservada uma língua secreta pelos nobres, os quais, também por toda a parte, se comprova que foram sacerdotes: que é a razão natural do segredo das leis entre os patrícios romanos, até que surgiu a liberdade popular. (2005, § 32, grifos nossos)

As três linguagens sucedem-se numa progressão que conduzirá a humanidade do silêncio à eloquência, da críptica à crítica — ou ainda de Crátilo a Hermógenes<sup>48</sup>. Diante disso, o vínculo com a *infância* parece ainda mais justo se lembramos de sua célebre etimologia: do latim *infantia*, idade de privação da fala<sup>49</sup>. E, de fato, a poesia (lírica) não deixa de se privar da fala — ou ao menos de *certa* fala. Referimo-nos à “prosa do mundo”, locução por que Hegel designa a linguagem dominada pelo entendimento (*Verstand*). Segundo Cicero (2017, p. 46), esta é a linguagem *ordinária*, cuja finalidade determinante é *servir*, tanto à comunicação quanto ao conhecimento, os quais tampouco são tomados como fins em si mesmos, porém instrumentalizados como a própria linguagem. Esta é tanto mais eficaz quanto mais clara, i.e., capaz de fixar todas as divisões, separações, distinções e classificações efetuadas pelo entendimento a fim de orientar a vida prática dos indivíduos e sociedades. Na medida em que recusa o servilismo da “prosa do mundo”, a poesia aproxima-se do silêncio; por outro lado, tal recusa realiza-se por meio da linguagem servil, mas em vez de *servir*, a poesia *se serve*. Cicero põe-na, por isso, “entre o silêncio e a prosa do mundo” (p. 43). A fórmula não só intitula o ensaio senão ainda constitui outra tríade — silêncio, poesia, prosa do mundo — depreensível de “Falar” (p. 47), poema de Gullar abaixo:

---

devido a uma certa diferença de natureza por eles reputada superior àquela dos seus plebeus” e ainda “a idade dos homens, na qual todos se reconheceram serem iguais em natureza humana e, por isso, se celebraram então primeiro as repúblicas populares e, finalmente, as monarquias” (2005, § 31).

<sup>48</sup> Cf. o diálogo Κρατύλος (*Kratylos*), de Platão.

<sup>49</sup> Formado pelo prefixo privativo *in-* mais o verbo *fari*, “falar”.

A poesia é, de fato, o fruto  
de um silêncio que sou eu, sois vós,  
por isso tenho que baixar a voz  
porque, se falo alto, não me escuto.

A poesia é, na verdade, uma  
fala ao revés da fala,  
como um silêncio que o poeta exuma  
do pó, a voz que jaz embaixo  
do falar e no falar se cala.  
Por isso o poeta tem que falar baixo  
baixo quase sem fala em suma  
mesmo que não se ouça coisa alguma.

Como a nossa língua deixa entrever na expressão cristalizada “alto e claro”<sup>50</sup>, *altura* e *clareza* estão imbricadas no senso comum, de maneira que a prosa do mundo, por se almejar a linguagem mais clara, deve ser, também, a mais alta. A “altura” do som é, por sua vez, uma das metáforas há muito literalizadas: afinal, ordinariamente diz-se de um som forte — i.e., de grande intensidade — que é “alto”, nada obstante que um som não possa ser alto tal como é um edifício ou um jogador de basquete. Diante disso, Gullar não faz senão radicalizar a literalização da metáfora na medida em que emprega o advérbio de lugar “embaixo” de modo a verticalizar a tríade, dispondo o silêncio no chão, a prosa do mundo nas alturas e a poesia ao rés do chão, tocando o silêncio. Desse modo, a poesia está *literalmente* entre o silêncio e a prosa do mundo.

Cabe adicionar que a contiguidade entre poesia e silêncio se deve não somente à recusa da servilidade senão ainda à natureza cratílica da poesia: as “palavras” aqui não dizem coisas, mas são elas mesmas as coisas que se quer dizer. Ou seja, a distância entre palavras e coisas é, se não nula, *ainda* mínima na primeira idade, porém vai, na genealogia de Vico, aprofundando-se conforme o decair das eras. Da tautologia à irreduzibilidade dualista — passando pela metáfora —, ou, ainda, nos termos de Cicero, do *objeto da língua* ao *ato de fala*<sup>51</sup>, a linguagem da sensibilidade “cega”, ou melhor, “muda” — pois aparentada ao silêncio — dá lugar à linguagem completamente decomponível em significante e significado, com a absoluta primazia deste.

---

<sup>50</sup> Mas não só nas línguas românicas — p. ex., “*loud and clear*” e “*laut und deutlich*”.

<sup>51</sup> A distinção é proposta por Cicero no ensaio “Poesia e filosofia” (2005, pp. 106-173): grosso modo, o poema *enquanto poema* não consiste num *ato de fala*, no qual podemos distinguir a matéria formal que o constitui — o som e a aparência gráfica das palavras — de seu conteúdo proposicional. O ato de fala é, consequentemente, traduzível e parafraseável. O poema, ao contrário, trata-se de um *objeto da língua* — como as palavras, que, *convencionadas* tacitamente, não se reduzem a função particular alguma — cujo conteúdo não se distingue do que ele é: ele é todo forma e todo conteúdo, já que não está subordinado ao entendimento, mas à imaginação enquanto faculdade intermediária que propicia o *livre jogo* entre o *significante*, da ordem do sensível, e o *significado*, de caráter intelectual (p. 131).

Assim, ao afirmar a precedência da poesia originária sobre a prosa, Hegel não faz muito mais do que recuperar Vico, que mais um século antes já havia assinalado:

A locução poética nasceu, por necessidade de natureza humana, antes da prosaica [*prima della prosaica*]; como por necessidade de natureza humana nasceram essas fábulas, universais fantásticos, antes dos universais refletidos, ou seja, filosóficos, que nasceram por meio desses falares prosaicos. Pois, antes, tendo os poéticos começado a formar a fala poética com a composição das ideias particulares [...], dessa vieram depois os povos a formar os falares da prosa, ao contraírem em cada uma das palavras, como num gênero, as partes que tinham composto a fala poética. (2005, II, Secção Segunda, cap. V, § 460)

A *queda* das eras corresponde paradoxalmente a uma *ascensão* rumo à objetividade, à universalidade e à abstração, em detrimento das impressões subjetivas do particular e concreto. A mesma teleologia pode ser entrevista em categorias estéticas desde Schiller — do *ingênuo* ao *sentimental* — até Nietzsche — do *dionisíaco* ao *apolíneo* —, este já em um contexto pós-romântico. O distanciar-se da infância e de tudo que ela traz a reboque — *intuição, espontaneidade, sensibilidade, indecomponibilidade do signo* etc. —<sup>52</sup>, seja celebrado enquanto sinal da maioridade, i.e., da emancipação pelo exercício da razão (iluministas), seja lamentado enquanto senho da desintegração do homem outrora em comunhão com a natureza (românticos), constitui o ponto de intersecção de diversas (e divergentes) sistematizações dos séculos XVIII e XIX.

Projetada sobre a teoria diacrônica dos gêneros, essa teleologia implicará, por um lado, a *precedência* do lírico, no duplo sentido da palavra — i.e., o lírico precede não apenas o épico e dramático (cronologicamente) senão ao épico e dramático (hierarquicamente). Por outro, à medida que é concebido como *arché* da linguagem, e enquanto tal valorizado, o lírico torna-se necessariamente *arcaico* — em outras palavras, *anacrônico*, visto que incompatível com os tempos modernos, i.e., os tempos

---

<sup>52</sup> “Do ingênuo na maneira de pensar decorre também, necessariamente, uma expressão ingênua tanto em palavras quanto em gestos, e este é o componente mais importante da graça. Com essa graça ingênua, o gênio exprime seus pensamentos mais sublimes e profundos; são oráculos divinos na boca de uma *criança*. Enquanto, sempre receoso do erro, o *entendimento* escolar prega suas palavras e conceitos na cruz da gramática e da lógica; é duro e inflexível *para não ser impreciso*; é prolixo para não dizer demais, e de preferência diminui a força e a agudeza de seu pensamento para não ferir o desavisado, o gênio empresta ao seu, com uma única e bem-sucedida pincelada, um contorno eternamente determinado, firme e, não obstante, totalmente livre. Se lá o *signo permanece eternamente heterogêneo e estranho ao designado*, aqui a linguagem brota do pensamento como por necessidade interna e lhe está tão unida, que o espírito aparece como que despido, mesmo sob o véu corpóreo. Esta espécie de expressão, onde o *signo desaparece por inteiro no designado*, e onde de certo modo a linguagem põe a nu o pensamento que exprime, lá onde a outra espécie nunca pode expô-lo sem ao mesmo tempo velá-lo, é aquilo que acima de tudo se chama genial e cheio de espírito no estilo” (Schiller, 1991 [1800], p. 52, grifos nossos).

em que a insubordinação à instrumentalidade da *prosa do mundo* é percebida “como injustificável confusão pueril” (Cicero, 2017, p. 61). Assim, a consagração do lírico na era romântica ocorre em simultâneo ao reconhecimento de sua anacronia, i.e., de sua intrínseca incompatibilidade com a apreensão ordinária fundada na técnica e na dissociação entre sensibilidade e intelecto. Destarte, na medida em que os românticos tomam o dramático como gênero sintético, ou seja, aquele capaz de *sintetizar* o subjetivo e o objetivo — com primazia absoluta deste, vale lembrar —, acabam por conceber o lírico como puramente subjetivo, ingênuo e, frequentemente, avesso, ou ainda desprovido, da *criticidade* que caracteriza a modernidade. Por isso, na medida em que Hugo teoriza, no *Prefácio de Cromwell*, a *modernidade do drama*, podemos dizer que também acaba teorizando, ainda que negativamente, a anacronia do lírico.

Até aqui, tratamos apenas da diacronia de Schelling — lírico-épico-dramático — porque foi ela a dominante nos séculos XIX e XX (Genette, p. 58). Não obstante, a diacronia alternativa, de Schlegel e Hegel, toma, como dito anteriormente, o lírico como posterior ao épico tal como a parte pode ser tomada como um *recorte* do todo, e a consciência individual, um *recorte* da consciência de um povo<sup>53</sup>. Em outras palavras, o lírico dar-se-ia a partir da *crítica* do épico. Nesse sentido, trata-se de fenômeno tardio, comparável à subjetividade plenamente constituída ao *fim* do processo de crítica, i.e., de separação e distinção, do *eu* em relação ao *não-eu* tal qual concebido pela tradição psicanalítica — remontando mesmo às suas origens, i.e., a Freud:

[...] esse sentimento do Eu que tem o adulto não pode ter sido o mesmo desde o princípio. Deve ter passado por uma evolução que compreensivelmente não pode ser demonstrada, mas que podemos construir com certo grau de probabilidade. O bebê lactante ainda não separa seu Eu de um mundo exterior, como fonte das sensações que lhe sobrevêm. Aprende a fazê-lo aos poucos, em resposta a estímulos diversos. (2010 [1930], p. 17-8)

Por um lado, é bem fácil imaginar que a objetividade anteceda a subjetividade tal como mundo e linguagem nos antecedem — todos, de fato, herdamos um mundo e uma linguagem. Por outro, o oposto parece tão verdadeiro quanto: tudo é subjetividade no início — sugere Freud — até que, conforme “progredimos”, passamos a

---

<sup>53</sup> “a lírica goza da vantagem de poder ser criada em quase todos os períodos do desenvolvimento nacional, ao passo que a epopeia autêntica permanece ligada a determinadas épocas originárias e é bem-sucedida apenas de modo deficiente em dias mais tardios do desenvolvimento prosaico” (Hegel, 2004, p. 158); “mediante este desligamento do si-mesmo [*Selbst*] individual do todo substancial da nação e de seus estados, dos modos de pensar, dos feitos e dos destinos, [...] chega a seu mais maduro desenvolvimento não a poesia épica, e sim [...] a poesia lírica (p. 93).

distinguir ou subtrair, do eu, o não-eu, i.e., o mundo. Não haveria, pois, um eu apenas, porém dois: o eu primordial seria pré-crítico, onírico, dionisíaco, cósmico e até mesmo sublime; o derivado seria crítico, empírico, desperto, apolíneo e limitado ou “atrofiado”<sup>54</sup>. Tal distinção clarifica a dupla postulação que perpassa todo o Romantismo alemão: ao recusar a *imitatio*, o lirismo torna-se *expressão* do eu empírico do poeta, de cuja experiência vivida o poema constitui mero vislumbre, vestígio, vigário; mas, ao mesmo tempo, esse eu se funde ao todo cósmico, transcendentalizando-se para muito além da pessoa física, do eu particular e concreto daquele que escreve:

[...] ele [o poeta lírico], como centro motor daquele mundo, precisa dizer ‘eu’: só que essa “eudade” [*Ichheit*] não é a mesma que a do homem empírico-real, desperto, mas sim a única “eudade” verdadeiramente existente [*seiende*] e eterna, em repouso no fundo das coisas, mediante cujas imagens refletidas o gênio lírico penetra com o olhar até o cerne do ser. (Nietzsche, 1992, p. 45)

Nietzsche, como dito, situado já num contexto pós-romântico, reivindica o eu dionisíaco em detrimento do apolíneo, tendência que predominará na linhagem mais canônica da lírica moderna (Friedrich, 1991), de que Baudelaire é pedra inaugural<sup>55</sup>. Durante o Romantismo, porém, tal como convivem as duas diacronias da teoria dos gêneros, convivem as postulações em relação ao *Ich* delas decorrentes<sup>56</sup>, mesmo nos autores, a princípio, mais paradigmáticos da expressão do eu “desperto” e empírico, quais sejam, Goethe e Hegel. O primeiro é talvez a maior referência da *Erlebnislyrik* não só por sua poesia mas também, e talvez sobretudo, por suas reflexões acerca da relação entre poesia e vida na sua autobiografia, intitulada, aliás, *Aus meinem Leben – Dichtung und Wahrheit (De Minha Vida: Poesia e Verdade)*<sup>57</sup>, em que alega: “todas as coisas que dei a público não são mais que fragmentos de uma grande confissão” (2017, p. 344). Se a subordinação da poesia à vivência (*Erlebnis*) do eu empírico parece aqui inequívoca, também é Goethe quem *confessa* a Eckermann a 17 de fevereiro de 1830 que “não há nas *Afinidades eletivas* uma única linha que não fosse

---

<sup>54</sup> Nas palavras de Freud: “Nosso atual sentimento do Eu é, portanto, apenas o vestígio atrofiado de um sentimento muito mais abrangente — sim, todo-abrangente —, que correspondia a uma mais íntima ligação do Eu com o mundo em torno” (p. 19).

<sup>55</sup> “Mais tarde, ao aproximar-se da obra de Baudelaire, Nietzsche encontrará em *As Flores do Mal* a realização desse ideal de um lirismo transpessoal” (Combe, 2010, p. 117).

<sup>56</sup> A diacronia de Schelling, como vimos, implica o eu pré-crítico, infantil e dionisíaco, ao passo que a de Schlegel e Hegel, o pós-crítico, apolíneo e adulto. Paradoxalmente, a de Schelling predominaria ao mesmo tempo que a concepção de poesia implicada pela diacronia de Schlegel e Hegel, i.e., como expressão do eu pós-crítico, o que atesta, no mínimo, o caráter ambíguo das postulações românticas.

<sup>57</sup> Já o título é i da vida do poeta como princípio da poesia, já que o *aus* indica procedência, origem.

vivida, mas também nenhuma linha *tal como* foi vivida” (*apud* Eckermann, p. 383). É justamente a partir dessa “confissão” que dois séculos mais tarde Käte Hamburger defenderá a impossibilidade de se negar, tanto quanto de se estabelecer, a identidade do *eu-lírico* com o eu empírico do poeta<sup>58</sup>. Semelhante dualidade pode ser entrevista em Hegel, pois, se é ponto pacífico<sup>59</sup> que tenha sido ele, com toda sua influência, o responsável por enlaçar definitivamente o lirismo com a expressão da subjetividade *interiorizada* do poeta<sup>60</sup>, mesmo nele é possível, com Culler (2015, p. 94-5), encontrar indícios de que o “império do eu empírico” não seja *apenas* empírico — isto é, de que o lírico não esteja *necessariamente* ancorado na experiência do eu particular.

Nesse sentido, convém assinalar, primeiramente, que o sistema hegeliano dispõe os gêneros artísticos numa hierarquia que tem por critério a realização do espírito, motivo pelo qual o seu topo é constituído pela tríade romântica *pintura-música-poesia*, visto que nesses gêneros o conteúdo espiritual prima sobre a forma material. A poesia, por sua vez, consta no topo dessa tríade por ser a mais *espiritualizada* das artes — a mais afastada dos sentidos, a mais *livre* da matéria — já que na linguagem corrente o *significante* se invisibiliza em proveito do *significado*<sup>61</sup>: “A poesia, a arte discursiva, é o terceiro, a totalidade que unifica em si mesma os extremos das artes plásticas e da música em um estágio superior, no âmbito da interioridade espiritual mesma” (Hegel, p. 12). Seu sistema é, pois, o epítome da teleologia rumo à universalidade e à abstração que mencionávamos, no qual o lírico, no que equivale à subjetividade, constitui um exemplo de espiritualização, i.e., do desdobrar-se da consciência sobre si mesma, implicando um processo de purificação e universalização:

---

<sup>58</sup> “essa palavra de Goethe também proíbe ambos: negar a identidade do eu-lírico com o eu do poeta, mas também estabelecer a identidade do liricamente expresso e formado com a experiência ‘real’” (Hamburger, 1968 [1957], p. 223-4).

<sup>59</sup> “A Estética de Hegel, posterior ao Romantismo, realiza de alguma forma a síntese dessa concepção romântica e lega à poética moderna o postulado da ‘subjetividade’ lírica” (Combe, 2010, p. 114); “Hegel propõe uma teoria explícita do lírico no contexto de sua *Estética* [...] [que] chama a atenção, acima de tudo, como a expressão mais completa da teoria romântica do lírico [...] [cuja] característica distintiva é a centralidade da subjetividade (Culler, 2015, p. 92); “uma tradição, [...] de cujas origens e principais expressões é, sem dúvida, a teoria hegeliana do lirismo, concebida, em contraste com a poesia épica, como ‘a expressão da subjetividade como tal (...) e não de um objeto externo’” (Collot, 1996, p. 113).

<sup>60</sup> “O sujeito poético concreto, o *poeta*, tem de se colocar, por conseguinte, como o ponto central e conteúdo propriamente dito da poesia” (Hegel, 2004, p. 173, grifo do autor).

<sup>61</sup> “o espírito retira, por isso, o seu conteúdo do som enquanto tal e se manifesta por meio de palavras que certamente não abandonam inteiramente o elemento sonoro, mas se rebaixam ao mero signo exterior da comunicação. Por meio deste preenchimento, a saber, com representações espirituais, o som se torna fonema [*Wortlaut*] e a palavra, por sua vez, se torna, de uma finalidade por si mesma [*Selbstzweck*], um meio destituído de autonomia da exteriorização espiritual” (Hegel, 2004, p. 15).

Mas, na medida em que esta pronúncia, a fim de não permanecer a expressão contingente do sujeito como tal segundo seu sentir e representar imediatos, se torna linguagem do interior *poético*, então as intuições e os sentimentos, por mais que pertençam peculiarmente ao poeta como indivíduo singular e ele as descreva como sendo seus, devem conter todavia uma validade universal, isto é, eles devem ser sentimentos e considerações verdadeiros em si mesmos, para os quais a poesia também inventa e encontra vivamente a expressão adequada. (p. 156, grifo do autor)

A passagem clarifica que na lírica, mesmo para Hegel, a subjetividade não se limita ao eu empírico, mas dele se afasta, operando, pois, como um princípio menos de individuação do que de unidade em relação às intuições e sentimentos expressos. Culler lembra ainda que, ao tratar dos recursos prosódicos, Hegel toma a rima como um procedimento capaz de despertar a *autoconsciência* não somente do poeta senão também do leitor empírico, pois, na medida em que ela ressalta a tensão entre o som e o sentido — a coincidência daquele em contraste com a divergência deste —, traz à tona o divórcio entre matéria e espírito na modernidade, a este propiciando a autopercepção: “a mera recordação do espírito e do ouvido do retorno de sons e significados iguais ou aparentados, um retorno em que o sujeito se torna consciente de si mesmo e se reconhece e se satisfaz nele como a atividade *ponente e perceptente*” (p. 77, grifos nossos). Porque é uma demanda não só do poeta mas também do leitor, o reconhecer-se a si mesmo da subjetividade enquanto subjetividade transcende “a particularização mais variegada e a multiplicidade mais diversa das representações, das sensações, das impressões, das intuições etc.” (p. 177), que não servem mais do que como *meio* para a interioridade da *disposição do ânimo*. Esta é a *real* matéria a ser *expressa*<sup>62</sup>, e, nesse verter em palavras, o que no início era puro sentimento concentrado será *liberado* pela *reflexão* da subjetividade se reconhecendo a si mesma<sup>63</sup>. Poder-se-ia dizer, por conseguinte, que a subjetividade lírica para Hegel começa no eu empírico, porém se purifica conforme a consciência se autorrealiza na expressão:

*Is it right to assume, as a model for the whole genre, that the poetic process begins with a “full” individualized subjectivity of which the poet first becomes conscious and then “purifies” in the*

---

<sup>62</sup> “O conteúdo, os objetos, são o que é inteiramente contingente, e trata-se apenas ainda da concepção e da exposição subjetivas” (p. 159).

<sup>63</sup> Fica claro porque o lírico, assim concebido, ocupa posição tão destacada no sistema de Hegel, i.e., na trajetória rumo ao “Espírito Absoluto”, i.e., a realização plena de si mesmo. A propósito, se a linhagem de Schelling conduz à anacronia do lírico, a de Hegel implica, ao contrário, a modernidade da lírica: “a lírica [...] é principalmente propícia para a época moderna, na qual todo indivíduo se atribui o direito de ter, por si mesmo, um ponto de vista e um modo de sentir peculiar” (p. 168).

*process of poetic expression? Since for Hegel the telos of subjectivity is pure thought, there is good reason to resist identifying it with the modern notion of subjectivity as personal affectively colored experience — as opposed to the objectivity of uncontaminated thought.*<sup>64</sup> (Culler, 2015, p. 100)

Graças a essa concepção de subjetividade, que vai desde a pessoa empírica do poeta até uma “unidade inteiramente formal” (Hegel, 2004, p. 177), Hegel parece antecipar em boa medida a teoria de Hamburger, a ponto de Culler (2015, p. 7) tomar esta como tradução em termos linguísticos da teoria hegeliana do lirismo. Sem embargo, não foi essa a leitura de Hegel que prevaleceu na constituição do conceito de *lirismo* consagrado pelo *mainstream* do Romantismo europeu — servindo, por conseguinte, de base para abastecer a crítica de poesia com novos parâmetros avaliativos —, mas a noção mesma da obra como expressão de uma subjetividade criadora, noção, aliás, convertida em verdadeiro truísmo ao longo do século XIX por meio do que Abrams chamou de teorias expressivas da arte, resumidas por Osborne nos seguintes termos:

[...] as teorias da expressão como as teorias da comunicação da arte são *instrumentais*. Não se vê na obra de arte, como nas teorias naturalistas, o espelho através do qual podemos contemplar uma seção apresentada da realidade, senão um instrumento por meio do qual entramos em contato com a personalidade do artista ou por meio do qual o artista se comunica conosco. As teorias dessa espécie dão origem aos seus próprios padrões e requerem que as obras de arte sejam julgadas pelo êxito com que é lograda a expressão ou a comunicação. Tais padrões amiúde se combinam com critérios *morais* e a obra de arte é também apreciada em relação à qualidade da personalidade do artista, que se expressa, ou em relação à qualidade das emoções, que se comunicam. (1986, p. 183-4)

Schaeffer (1995, p. 89) destaca que, no âmbito da literatura, essas teorias expressivas, sem qualquer lastro na tradição clássica, ganharam tamanha força a partir do Romantismo a ponto de, no senso comum atual, a ideia de que a obra exprime a subjetividade do autor ser praticamente autoevidente. Esta noção implica uma compreensão específica não apenas da obra literária como também da interioridade subjetiva, que, como sugerido, estaria intrinsecamente ligada à evolução recente da civilização ocidental. Osborne (1986, p. 182) observa ainda que a ideia tão corriqueira

---

<sup>64</sup> “É certo supor, como modelo para todo o gênero, que o processo poético começa com uma subjetividade individualizada ‘plena’, da qual o poeta primeiro se torna consciente e depois ‘purifica’ no processo de expressão poética? Uma vez que para Hegel o telos da subjetividade é o pensamento puro, há boas razões para resistir a identificá-la com a noção moderna de subjetividade como experiência pessoal afetivamente colorida — oposta à objetividade do pensamento incontaminado.”

nos dias de hoje de que o artista se expressa pela sua arte teria sido incompreensível, se não um enorme disparate, para a Antiguidade, a Idade Média ou o Renascimento.

Por último, Combe (2010, p. 115) assinala que, na medida em que se opõe ao princípio mimético, o paradigma expressivo convoca como faculdade mestra não a fantasia ou imaginação, tal como nos gêneros miméticos, porém a faculdade da *memória*, já que são as vivências do poeta que conferem autenticidade ao poema lírico. Por sua centralidade, a memória torna-se, já a partir de meados do século XIX, palco privilegiado para as críticas ao lirismo enquanto poesia de confissão e circunstância.

## 1.2

### Morte, ou o lirismo em questão

*O último trovador morreu em 1914.  
Tinha um nome de que ninguém se lembra mais.*  
Carlos Drummond de Andrade, “O Sobrevivente”

Em “Poesia e memória” (2000), Paulo Henriques Britto distingue entre poesia lírica e pós-lírica a partir de diferentes tipos de *memória*: enquanto a memória lírica concerne ao *vivido*, i.e., a experiência individual eminentemente extratextual, a memória pós-lírica estaria concentrada, se não enclausurada, no âmbito da experiência vivida que resta sob o jugo da textualidade: a leitura. Esse encurtamento do alcance da memória procede de um duplo movimento: a partir de meados do século XIX, à medida que a autonomia do sujeito entrasse em crise, a linguagem se autonomizaria.

O germe desse processo remonta às origens da modernidade literária, em particular a uma contradição legada pelos primeiros românticos alemães: ao lançar por terra a concepção mimético-pragmática da tradição retórica clássica, substituindo a conformidade às regras de imitação (seja do *universo*, seja do *cânone*) com vistas a um efeito particular (no *público*) pela *criação* da faculdade imaginativa do gênio, o Romantismo lança também as bases da independência do objeto artístico em relação ao *autor*. Isso porque o gênio, tanto quanto o artista clássico, deve *imitar* a natureza; a diferença restringe-se ao objeto, o que faz já *toda* a diferença: é preciso imitar não a *natura naturata*, i.e., a natureza enquanto *produto*, mas a *natura naturans*, ou seja, o próprio *processo* criativo da natureza. Com esse deslocamento, “veio à luz [a obra

de arte] como um todo fechado, orgânico e necessário em todas as suas partes, como é a natureza [*als ein geschlossenes, organisches und ebenso in allen seinen Theilen nothwendiges Ganzes erschienen ist, als es die Natur ist*]” (Schelling, 1860, p. 357). Disso resulta que, se o artista imita a *natureza-como-princípio-criador*, sua obra se equipara à *natureza-criada* — como se a obra fosse *outra* natureza que, no lugar de imitar a primeira no sentido de espelhá-la, como era no paradigma mimético, ela a “imita” apenas em sua autotelia, mantendo a sua finalidade em si mesma e estruturando-se segundo as suas próprias regras. Em vista disso, talvez a maior contradição do Romantismo tenha sido inaugurar o paradigma expressivo alçando o autor à origem da obra — instância em que ela se ancora e por que se autentica — e, ao mesmo tempo, fornecer as bases para a sua “superação” rumo ao paradigma dito “*objetivo*”.

Apesar desse germe crítico, para que essa “superação” se efetivasse seria preciso que ganhassem fôlego as críticas à noção de sujeito enquanto pura interioridade temporal, autônoma e unitária — em suma, avesso ou negativo do mundo — mundo este que, por sua vez, também acabava determinado por tal oposição, sendo tomado, por isso, como objetivo, exterior e espacial. Enclausurado em sua própria soberania, este sujeito só seria exposto pela tríade de teóricos a que Paul Ricoeur (1977) chama os “mestres da suspeita”, em sua busca por aproximar Marx, Nietzsche e Freud pelo que suas obras teriam em comum, qual seja, a crítica à autossuficiência transparente da consciência de si. Haveria um *outro* que escapa ao sujeito, vontade alheia que se lhe impõe, desapropriando-lhe o discurso. Seja lá o nome do ventríloquo — inconsciente, ser social ou vontade de poder —, efetivamente psicanálise, marxismo e pós-nietzschianismos compartilham a convicção de que o sujeito é menos senhor do que fantoche, já que a linguagem pela qual ele se sobrepunha ao mundo com a pretensão de apreendê-lo total e definitivamente se mostra mais espessa e labiríntica do que a tradição filosófica moderna, desde Descartes, fazia parecer. Há, afinal, sempre mais linguagem por debaixo da linguagem, do que resulta um processo sem fim de interpretação. Resta, no limite, reconhecer a impossibilidade da apreensão *transparente, imediata*, quer do mundo, quer do sujeito; em outras palavras, não há apreensão que prescindia da via linguística: “não é o sonho sonhado que pode ser interpretado, mas o texto do relato do sonho; [...] não é o desejo enquanto tal que está no centro da análise, mas sua linguagem” (Ricoeur, 1977, p. 17). Analogamente, é possível dizer que a matéria do poema pós-lírico não é a *vida vivida*, porém a *leitura vivida*, já que

o poema agora se autentica pela linguagem — entendida, porém, não como “morada do Ser”, i.e., a própria “carne” da “realidade”, mas no sentido estreitíssimo de *texto*.

Convém frisar, no entanto, que tal suspeição do sujeito não implica, a princípio, sua negação, mas apenas o reconhecimento de seus limites. Em outras palavras, trata-se menos de se afastar do empreendimento crítico de Kant que de levá-lo adiante, mesmo que *paradoxalmente*, na medida em que se vai de encontro à amplidão da autonomia de seu sujeito transcendental. Vale lembrar, contudo, que assim como Einstein não suplanta Newton, mas, ao contrário, repisa sua certeza impondo nítidos limites à sua física, as críticas ao sujeito o aprimoram, pois, quanto mais cômico de seus enviesamentos e predisposições, ainda mais afiada fica a navalha de sua crítica. Aliás, mesmo a sintaxe da proposição “crítica do sujeito” permite entrever esse paradoxo, já que o seu genitivo é, a um só tempo, objetivo e subjetivo: o sujeito é, em outras palavras, não somente o objeto como também o sujeito de sua própria crítica, a partir do qual se poderia concluir, sem mais delongas, tratar-se de uma *autocrítica*.

Destarte, o pós-lirismo é *crítico* exatamente no mesmo sentido em que a filosofia de Kant: a experiência vivida (*Erlebnis*) já não pode mais ser matéria da lírica assim como a “coisa-em-si” já não o é do conhecimento humano, de maneira que o lirismo seria tão mais rigoroso quanto mais ele se ativesse aos limites da experiência possível. Na teoria do conhecimento, por *possível* entende-se a experiência que aparece enquanto fenômeno no espaço e no tempo; já na pós-lírica, *possível* será apenas a experiência que aparece enquanto *texto*. Instaure-se, então, uma dualidade radical: se a poesia pós-lírica não alcança senão experiências de leitura de textos do passado, estes aparentam alcançar muito além simplesmente por terem sido escritos antes da “queda”. Ou seja, o poeta lírico, por ter escrito antes de comer da “árvore do conhecimento”, i.e., do despertar da consciência *crítica*, pressupõe o imbricamento entre *linguagem, mundo, outro e eu*<sup>65</sup>. Como essa poesia se alimenta não só de poesia mas também do mundo e da emoção intersubjetiva, a sua intertextualidade é implícita e contingente — não há, afinal, razão para privilegiar a linguagem em detrimento dos demais elementos. Já para o poeta pós-lírico, a intertextualidade é explícita e necessária; afinal, *mundo e vivência* são incomensuráveis à *palavra* senão por intermédio de um texto precursor, cuja transitividade, mesmo se ilusória, acreditou-se *possível*.

---

<sup>65</sup> São, afinal, os “elementos ritualísticos” da lírica — ritmo, endereçamento e padronizações de toda sorte — que nos seduzem, se não nos “arreatam”, para outro reino, “um mundo habitado por forças sencientes, um mundo anterior ao crepúsculo dos deuses” (Culler, 2015, p. 350).

Denunciada a “ilusão lírica”, qualquer tentativa de “traduzir” as experiências de si e do mundo sem intermediação do texto precedente torna-se *ipso facto* pretensiosa, acabando desqualificada como *ingênua*. Ingenuidade é, aliás, palavra especialmente pertinente, já que a dicotomia proposta por Britto parece em grande medida reeditar a famosa dicotomia introduzida por Schiller dois séculos antes, entre a poesia *ingênua*, antiga, e a *sentimental*, moderna. A poesia lírica seria ingênua por sua “*intrication lyrique*” (Collot, 1997, p. 33), i.e., a porosidade entre *eu*, *outro* e *mundo* proporcionada pelas *palavras* arranjadas em *canto*: “*à la limite, le sujet lyrique n’est plus que l’instrument docile d’un chant qui émane du monde bien plus que de lui-même*”<sup>66</sup> (Collot, 2019, p. 105); a pós-lírica, por outro lado, seria sentimental devido à sua reflexividade, pois, à proporção que, ao se assumir linguagem, rejeita o mundo e a intersubjetividade em prol da linguagem em si, suprime o sensível rumo ao ideal.

Por conseguinte, a soberania conquistada pela linguagem não é senão o espólio do sujeito exilado, junto ao mundo, sob a pecha de elemento *extrínseco*. A poesia moderna, por sua vez, seria teorizada como a consumação dessa *diáspora*: a famosa fórmula “Romantismo desromantizado” (Friedrich, p. 58) dá a ver com propriedade o oxímoro entre a recalitrância do Romantismo na concepção de poema “como um todo fechado, orgânico e necessário” e a descontinuidade promovida pelo desalojamento do sujeito como chave de autenticação. Ao longo das sucessivas vanguardas do século XX, a despeito dos eventuais antagonismos e rivalidades, o elã de *ruptura* com a tradição — que não era senão a tradição *lírica* — fará do adjetivo *lírico* quase sinônimo de *acrítico*. Nessa ânsia de ir mais além das gerações precursoras, radicalizando-lhes os pressupostos, instar-se-á a linguagem a “perseguir a própria cauda”, passando de objeto *privilegiado* a objeto *exclusivo* da poesia. Disso resulta a entronização do significante em prejuízo não só do significado mas também do referente, a ponto de *excluí-los* da tríade do signo. Se com Kant tencionamos ilustrar o aspecto *crítico* da pós-lírica, para ilustrar tal expressão mais extrema, que doravante chamaremos *cética*, podemos recorrer a Górgias de Leontini, cuja aporética atesta a incommensurabilidade entre os reinos do *dizer*, do *pensar-sentir* e do *ser* (há quem chame este “realidade objetiva”, i.e., o mundo-em-si; esse, por sua vez, é a percepção transubjetiva; por fim, aquele é a linguagem, onde nos encontraríamos enclausurados)<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> “No limite, o sujeito lírico não é mais que o instrumento dócil de um canto que emana do mundo tanto quanto dele mesmo”.

<sup>67</sup> Cf. a terceira tese do *Tratado sobre o não ser* (in Cassin, 1998).

Outra marca digna de nota do pós-lirismo dominante na modernidade é a restauração da *mimesis*. Trata-se, porém, menos de um completo retorno ao paradigma classicista, do que, como anota Culler<sup>68</sup>, de um meio-termo entre este e o romântico: o lírico permanece *expressão*; entretanto, não a do eu empírico do poeta, mas de um “personagem” criado por ele. Diante da crítica ao sujeito e da crise que dela decorre, a ficcionalização do eu prova-se um excelente subterfúgio para preservá-lo do exílio a que estaria condenado não fosse *internalizado* ou, melhor ainda, *internado*; afinal, suas vivências passam a ter lugar não na “realidade”, i.e., “do lado de fora”, mas no universo intradieético; em outras palavras, a sua vida se passa junto às sombras da caverna do *texto*. A tarefa do leitor, nessa perspectiva, deve ser reconstituir a situação ou o universo ficcional no qual essa voz se expressa, ao passo que os enunciados e até a enunciação permanecem *subordinados* a essa reconstituição (Culler, p. 109).

Essa é a concepção promovida pelo *New Criticism*, “movimento”<sup>69</sup> formalista crítico norte-americano cujos expoentes mais representativos foram, de acordo com Wellek, Cleanth Brooks e W. K. Wimsatt Jr., os mesmos que redigiram estas linhas: “*Once we have dissociated the speaker of the lyric from the personality of the poet, even the tiniest lyric reveals itself as drama*”<sup>70</sup> (1957, p. 675). Eis o que poderíamos, sem rodeios, chamar de “neocolonialismo” do dramático sobre o lírico. Porém, para assegurar a pertinência de tal juízo, convém não nos basearmos numa só declaração, mas atestarmos, na própria prática crítica, a vigência da referida concepção. Por ser Brooks tomado como o epítome do *New Criticism* não “a nível puramente filosófico e abstrato”, como diria Wellek (1963, p. 61) a respeito de Wimsatt Jr., mas na exegese mesma de poemas individuais, nos ateremos à sua instigante análise de um dos mais celebrados poemas da língua inglesa, a “Ode on a Grecian urn”, de John Keats.

---

<sup>68</sup> “Modern criticism, increasingly cognizant of the problems of treating lyric as the direct and sincere expression of the experience and affect of the poet, has moved toward something of a compromise position, treating lyric as expression of a persona rather than of the poet and thus as mimesis of the thought or speech of such a persona created by the poet” (2015, p. 109).

<sup>69</sup> Empregamos as aspas a fim de atentar para o fato de que o rótulo “*New Criticism*”, embora sugira um grupo organizado e coeso de críticos a defender pressupostos estéticos e metodológicos comuns, na verdade “confunde muito a extrema diversidade da recente crítica norte-americana, as profundas contradições e as divergências entre os principais críticos” (Wellek, 1963, p. 61). No fito de iluminar essa diversidade, Wellek hierarquiza os nomes de maior vulto numa hierarquia tripartite cujo télós é a *forma* “desmistificada”, i.e., purgada da *intenção do autor*. Souza sumariza-a nos seguintes termos: “(a) psicologismo deliberado (Burke, Blackmur) < (b) dualismo recalitrante (Ransom, Winters, Tate) < (c) formalismo organicista propriamente dito (Brooks, Wimsatt Jr.)” (2006, p. 214).

<sup>70</sup> “Uma vez dissociado o enunciador do poema lírico da personalidade do poeta, mesmo menor dos poemas líricos revela-se como um drama”.

Em minuciosa investida metacrítica à análise de Brooks, Souza (2006, p. 217) destaca que o “neocrítico” vê-se impelido a responder a um problema suscitado por leituras anteriores (Eliot, Murry, Garrod), qual seja, de que a “Ode”, divergindo das outras quanto ao dogma da autotelia organicista, pretenda *significar* ao invés de *ser*:

*Hence it is the more remarkable that the “Ode” itself differs from Keats’s other odes by culminating in a statement — a statement even of some sententiousness in which the urn itself is made to say that beauty is truth, and — more sententious still — that this bit of wisdom sums up the whole of mortal knowledge.*<sup>71</sup> (1947, p. 151)

A questão assenta-se, pois, na “chave de ouro” do poema, i.e., no dístico “*Beauty is truth, truth beauty, — that is all/ Ye know on earth, and all ye need to know.*”<sup>72</sup> (p. 292), que parece “declarar verdades [*stating truths*]” (p. 152) sobre *este* mundo, i.e., o mundo “real”, anterior e exterior ao poema. Ao menos essa seria, segundo Brooks, a leitura de Eliot, Murry e Garrod, que acabariam por desqualificar o dístico, a ponto de o artífice de *The Waste Land* o ter tomado por “um grave defeito num belo poema [*a serious blemish on a beautiful poem*]”. Brooks, contudo, contrapõe-se a tal leitura por enxergar no dístico da “Ode” não uma “intrusão [*intrusion*]”, i.e., uma declaração exógena — melhor ainda, *alienígena* — ao universo *ficcional* do poema, porém “um comentário [da urna] sobre a sua própria natureza” (p. 165). Como *metapoema*, a “Ode” estaria redimida da “heresia” extratextual, e a análise de Brooks, porquanto metalinguística, “ver-se-ia compelida a louvar a ode enquanto tal” (Souza, p. 225).

A fim de sustentar a hipótese, o *new critic* retoma a comparação de Eliot entre, de um lado, o dístico da “Ode”, por ele tomado “como falso”, e, do outro, “*Ripeness is all* [A madureza é tudo]”, “declaração” extraída de *King Lear*, de Shakespeare, a qual lhe soaria “como não claramente falsa, e como possivelmente bem verdadeira” (Brooks, p. 153). Segundo Brooks, essa discrepância emergiria em função do “princípio da propriedade dramática” (p. 154), uma vez que em Shakespeare a declaração sairia da boca de um personagem dramático — logo, estaria governada e qualificada pelo “contexto todo da peça”, prescindindo, por isso, de correspondência referencial

---

<sup>71</sup> “Assim, é ainda mais notável que a própria ‘Ode’ se distinga das outras odes de Keats por culminar numa declaração — uma declaração até de alguma sentenciosidade — em que a própria urna é levada a dizer que a beleza é a verdade, e — mais sentenciosa ainda — que este tanto de sabedoria resume todo o conhecimento dos mortais”.

<sup>72</sup> “‘A Beleza é Verdade, a Verdade Beleza’ — isto é tudo/ O que sabeis na terra, e tudo o que deveis saber.” (tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos).

—, já a de Keats sairia de seu “contexto” no fito de “competir com as generalizações científicas e filosóficas que dominam nosso mundo” (p. 165). No caso, o “contexto” do dístico não remete — como Brooks mesmo faz questão de lembrar — ao “estudo das leituras de Keats, sua conversação, suas cartas” (p. 153); antes, trata-se do “contexto dramático” (p. 154), *interno* ao poema. Ao cabo, indo diretamente de encontro à divergência de juízos de Eliot, Brooks articula o propósito principal de sua leitura:

*Now, suppose that one could show that Keats's lines, in quite the same way, constitute a speech, a consciously riddling paradox, put in the mouth of a particular character, and modified by the total context of the poem. If we could demonstrate that the speech was “in character,” was dramatically appropriate, was properly prepared for — then would not the lines have all the justification of “Ripeness is all”?*<sup>73</sup> (grifos do autor)

Daí em diante, todo o seu esforço concentrar-se-á em ser esse “alguém” capaz de mostrar que os versos de Keats são como os de Shakespeare, no sentido de serem ambos justificados, legitimados e autenticados por um “contexto” dramático. Trata-se, no limite, de mostrar que as declarações num poema estão sempre “isoladas” no universo *intradiegético*, i.e., sempre *dentro* de um personagem. Aliás, não deixa de ser irônico que Brooks empregue o termo “em isolamento [*in isolation*]” (p. 153; p. 165) para se referir às declarações que, dissociadas do poema, pretendam *significar*, i.e., dizer algo sobre o “nosso mundo”, a “realidade” supostamente “extraficcional”. Afinal, o que Brooks designa por “isolamento” poderia ser entendido como uma via de comunicação com o “exterior”, ou seja, um “poro” para o mundo; em contrapartida, o que se oporia ao isolamento, i.e., a chamada “contextualização”, implica, em sentido diametralmente oposto, a “aporia” do isolamento: o poema como “caverna”.

As reservas que podem ser feitas a essa abordagem são tanto de ordem metodológica quanto epistemológica. Primeiramente, isolar o *poema* do *mundo* como se fosse um *universo autônomo* implica passar ao largo daquela que talvez seja a maior das lições românticas, qual seja, o estatuto ficcional da realidade. A outra face dessa concepção de *poema como mundo* é, afinal, a do *mundo como poema*; ou seja, isolar o *poema* do *mundo* em proveito do *mundo do poema* é obliterar o *poema do mundo*,

---

<sup>73</sup> “Agora, suponhamos que alguém pudesse mostrar que os versos de Keats, exatamente da mesma forma, constituem uma fala, um paradoxo propositadamente enigmático, posto na boca de um personagem particular, e modificado pelo contexto total do poema. Se pudéssemos demonstrar que a fala estava “no personagem”, dramaticamente apropriada, devidamente preparada para isso — então não teriam os versos toda a justificação de ‘*Ripeness is all*?’”

ocultando o fundo metafórico de toda a literalidade, i.e., que a linguagem “ao pé da letra” (!) é ela mesma, desde sempre, uma metáfora; ou, para articular com Sartre e Foucault<sup>74</sup>, dir-se-ia que, no poema, não só as palavras são tomadas por coisas senão ainda as coisas são lidas como palavras. A tal sinérese entre a linguagem e o mundo, as palavras e as coisas, a arte e a vida, Octavio Paz (1990) designa o termo *analogía*:

*En su disputa con el racionalismo moderno, los poetas redescubren una tradición tan antigua como el hombre mismo y que, transmitida por el neoplatonismo renacentista y las sectas y corrientes herméticas y ocultistas de los siglos XVI y XVII, atraviesa el siglo XVIII, penetra en el XIX e llega hasta nuestros días. Me refiero a la analogía, a la visión del universo como un sistema de correspondencias y a la visión del lenguaje como el doble del universo. (p. 10)*

*La poesía es una de las manifestaciones de la analogía; las rimas y las aliteraciones, las metáforas y las metonimias, no son sino modos de operación del pensamiento analógico. [...] Si la analogía hace del universo un poema, un texto hecho de oposiciones que se resuelven en consonancias, también hace del poema un doble del universo. Doble consecuencia: podemos leer el universo, podemos vivir el poema. (p. 86)*

*La analogía no solo es una sintaxis cósmica: también es una prosodia. Si el universo es un texto o tejido de signos, la rotación de esos signos está regida por el ritmo. El mundo es un poema; a su vez, el poema es un mundo de ritmos y símbolos. Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal. (p. 97)*

*El mundo no es un conjunto de cosas sino de signos: lo que llamamos cosas son palabras. [...] El texto que es el mundo no es un texto único: cada página es la traducción y la metamorfosis de otra y así sucesivamente. [...] En el centro de la analogía hay un hueco: la pluralidad de textos implica que no hay un texto original. [...] Cada poema es una lectura de la realidad. [...] Escribir un poema es descifrar al universo sólo para cifrarlo de nuevo. El juego de la analogía es infinito: el lector repite el gesto del poeta. (p. 108-9)*

Espera-se que a clareza poética das palavras do crítico redima a extensão do excerto, do qual não se poderia prescindir, uma vez que dá a ver tanto a permeabilidade entre *ser e linguagem* — a mão-dupla “onto-lógica” — quanto o caráter inacabado e multissimbolizável do “livro do mundo”<sup>75</sup>. Ademais, dessa dialética Paz depreende uma

---

<sup>74</sup> “Na verdade, o poeta se retirou de uma só vez da linguagem-instrumento; escolheu, de uma vez por todas, a atitude poética que considera as palavras como coisas [*les mots comme des choses*] e não como signos” (Sartre, p. 19). Já de Foucault vale citar: “a linguagem não é um sistema arbitrário; está depositada no mundo e dele faz parte porque, ao mesmo tempo, as próprias coisas escondem e manifestam seu enigma como uma linguagem e porque as palavras se propõem aos homens como coisas a decifrar” (1999 [1966], p. 47).

<sup>75</sup> A propósito desta metáfora, sob a qual se aproximam o neoplatonismo renascentista, o barroco tal como interpretado por Walter Benjamin, os primeiros românticos alemães, Baudelaire, além, é claro, do próprio Benjamin, cf. Seligmann-Silva, 1999.

outra entre poeta e leitor: assim como este *lê* somente se *produz* uma leitura, o poeta *produz* o seu poema à medida que *lê* o poema do mundo. Por conseguinte, dir-se-ia que na poesia já não há mera subjetividade, mas somente intersubjetividade, ou seja, uma subjetividade solidária e generosa, coextensiva, a um só tempo, a poeta e leitor. Por sua vez, na medida em que operam uma *transposição* mediada pela intersubjetividade entre ser e linguagem, ambos podem ser compreendidos como *tradutores*<sup>76</sup>.

Tornemos, no entanto, ao “oco [hueco]” que Paz situa no coração da analogia. Essa sede vacante pertenceria ao “texto original” inexistente. Na verdade, é possível dizer, com Benjamin (2011, p. 65), que esse texto só deixa de existir com a “queda”: a linguagem adâmica dos nomes não é *uma* tradução da linguagem muda das coisas, mas a *única*, pois sua “objetividade [...] está garantida em Deus”; em contraposição, a linguagem decaída estaria privada, ou liberta, dessa univocidade, do que resulta a *pluralização* babilônica<sup>77</sup>. Seligmann-Silva assinala essa mesma diferença fundamental entre as doutrinas do simbolismo universal medievo-renascentista e romântica:

A ideia renascentista da existência de um duplo livro, o *codex scriptus* da Bíblia e o *codex vivus* da natureza, encaixa-se na visão de mundo deles [os românticos]. A diferença — fundamental — com relação a estas poéticas renascentistas é que para o romantismo [...] não há mais o texto original que serve de garantia para a interpretação do livro do mundo. (1999, p. 31, nota 18)

Essa diferença recobriria, ainda, a famosa distinção entre “Símbolo”, nos termos do classicismo alemão<sup>78</sup>, e “alegoria”: aquele corresponderia à mais perfeita coincidência entre *ser* e *dizer* — logo, imediata transparência entre a coisa-em-si e seu próprio nome em uma totalidade orgânica —, já esta seria a “expressão mesma da *distância* [...], consciência da inexistência de uma origem primeira, inaugural, de uma pátria, um *topos* absoluto que fornecesse um sentido pleno para a linguagem” (p. 233). Eis, portanto, em que consistiu, nas palavras de Seligmann-Silva, a incontornável “‘vira-da antimetafísica’ que os românticos deram no *topos* do mundo como texto” (p. 47).

---

<sup>76</sup> “Em Hölderlin a concepção forte de tradução foi levada às últimas consequências. A tradução é vista como o meio da criação do Eu via passagem pelo Outro.” (Seligmann-Silva, p. 34-5).

<sup>77</sup> A respeito dessa “punição”, impossível não remeter às palavras de Britto em “Eleática”: “ser (isto é, estar) condenado/ a mil anos de imanência./ Mas tem gente que até gosta,/ e diz (e eu não contradigo)/ que a condição oposta/ é que seria o castigo” (2011, p. 55).

<sup>78</sup> “Como Alfred Hirsch ressaltou com razão, é apenas com os pais do classicismo alemão Goethe e Schiller que o Símbolo toma o sentido de uma totalidade orgânica: segundo o modelo do significante como sinédoque de um todo. Na visão renascentista e humanista o Símbolo não se deixa diferenciar da Alegoria: em ambos os conceitos a escrita tem uma função central, ela é concebida como hieróglifo, como um jogo entre imagens e *lógos*” (Seligmann-Silva, p. 232, nota 14).

Se a distinção parece familiar, é porque a ela já havíamos aludido ao tratar do arranjo que vai do silêncio até a prosa do mundo. Articulado-o nos termos de Benjamin, poderíamos dizer que não existe nada antes, ou fora, da linguagem: o silêncio das coisas-em-si é antes a linguagem do silêncio do que o silêncio da linguagem. A linguagem muda da natureza enseja, por seu turno, a primeira *tradução*: a nomeação adâmica da natureza paradisíaca, onde a intenção do autor, i.e., de Deus, não é ainda inacessível, mas ostensiva — ou se se quiser, *revelada* — na linguagem do símbolo. Esta seria a concepção estritamente mística, mágica ou mimológica<sup>79</sup> da linguagem: espelho cujo lastro divino assegura a plena indistinção entre a pronúncia da coisa e a presença da palavra, ao ponto extremo de sequer podermos falar em similitude ou verossimilhança, visto não haver distância alguma. As últimas verdades divinas são, pois, cognoscíveis na unidade pura e imediata do nome adamítico. Contudo, com a “queda”, a linguagem cai em si: tal como a cabra de Cabral, ela é “expulsa do verde/trancada do lado de fora. // [...] proibida, na verdura estreita” (Melo Neto, 1997, p. 242). Rompido o selo da aliança, aliena-se, do reino da coisa-em-si, a linguagem, a qual deixa de apenas *ser* para *significar*; em suma, reduz-se a mero *signo*, a designar à *distância*, de fora dos portões do Éden, a essência doravante inacessível senão nas cicatrizes espalhadas pelo *corpo* dessa linguagem fraturada: dentro do Éden, os referentes, fora, os signos. Porém, o estilhaçamento decorrente da “queda” incide não só sobre a linguagem adamítica do nome: exilado da coisa-em-si<sup>80</sup>, o signo se divide em corpo e alma, significante e significado. Dessa cisão advém duas concepções de linguagem, aparentemente, opostas: a *prosa do mundo* e a *linguagem da linguagem*.

A prosa do mundo, como vimos, corresponde à linguagem ordeira e ordinária, na qual a função referencial prima sobre as outras (Jakobson, 2010). Ela constitui o discurso linear-lógico-analítico-utilitário-comunicativo por excelência, que toma os signos como *arbitrários* justamente porque só o *significado* interessa: o *significante*

---

<sup>79</sup> A mimologia aqui é ainda no sentido convencional, sinônimo de onomatopeia. Distinto, portanto, do sentido que Benjamin empresta a esta palavra em sua tentativa de fundar uma teoria mimológica da linguagem como meio-termo entre o mágico e o profano, porquanto baseada em “semelhanças não-sensíveis” (Seligmann-Silva, p. 111).

<sup>80</sup> A notar que a imagem ora tecida, embora inverta a crítica kantiana à metafísica, certamente não a contradiz: enquanto o mestre de Königsberg, tomando como referência o humano, exila a metafísica, preferimos, a partir de Benjamin (e de toda a tradição primeiro romântica que ele traz a reboque), a referência bíblica do exílio humano. Fazemo-lo menos por reverência do que por irreverência: exilar a metafísica sugere o fechamento de nossa experiência, enquanto exilarmo-nos da metafísica implica a liberdade da *Aufgabe* — a um só tempo, a *tarefa* de traduzir o mundo e a *desistência* iminente ante a impossibilidade de uma tradução definitiva; em palavras de outrem, é preciso imaginar Sísifo feliz.

não é nada além do veículo, o invólucro meramente formal que, no melhor (ou pior) cenário, se invisibiliza em prol da transparência da mensagem. O *significante* é insignificante, e este exílio, o paraíso da *paráfrase*. Em outras palavras, tudo pode ser dito em outras palavras quando o tólos da linguagem lhe é alheio. Ademais, da insignificância do *significante* decorre a sua irreiterabilidade<sup>81</sup>: assim que a sua função instrumental é cumprida, ele é esquecido; ou ainda: uma vez consumido o conteúdo, descarta-se a embalagem. Não à toa, a esta concepção, Benjamin (pp. 55; 63) denomina “burguesa”: o sumo da heterotelia é, afinal, o dinheiro — o puro valor de troca às expensas do valor de uso. Por fim, vale explicitar um par de implicações afins: o delírio da objetividade e a tripla anulação da linguagem. A primeira se refere à pretensão de dar a ver o mundo livre da subjetividade da linguagem: não seria esta, que se almeja a mais exata e isenta de todas as linguagens, justamente a mais metafísica? Em que consiste a tão almejada transparência senão naquele nexos ideal, direto, imediato, não problemático com as últimas verdades divinas típico do nome simbólico? A tripla anulação da linguagem, por sua vez, está intimamente vinculada a essa falsa transparência. Isso porque, primeiro, posto o *referente* fora de alcance, o *significado* irrompe feito a sua *sombra* intralinguística. Segundo porque, assim como numa tradução ilusionista<sup>82</sup> a materialidade da língua-alvo deve ser sacrificada por fidelidade ao conteúdo do original, na prosa do mundo o *significante* se sacrifica pelo significado, que é a *sombra* do referente. Terceiro: o próprio *significado* se anula enquanto tal, visto que, tomado sempre e somente como *sombra* do referente, se aliena de sua natureza linguística. Contra tal “assassinato triplamente qualificado” da linguagem, levanta-se a já mencionada concepção oposta, qual seja, a *linguagem da linguagem*.

---

<sup>81</sup> Em “*Epos e mythos* em Homero” (2005, p. 241-290), Antonio Cicero toma o caráter reiterável como um dos critérios distintivos entre poesia e ao que ora chamamos prosa do mundo: a primeira, o *epos* é o discurso reiterável porque, porquanto belo, merece ser lembrado e repetido; já o *mythos*, i.e., a prosa do mundo, porque heterotélico, se esgota no cumprimento de sua função instrumental.

<sup>82</sup> No caso, em se tratando de uma tradução “não-literária”. Britto (2012, p. 22), recuperando a distinção estabelecida por Jirí Levý (2011) entre ilusionismo e anti-ilusionismo, nota que a ilusória *arte* da tradução consiste justamente em *fazer de conta* que se está lendo o original quando, “na verdade”, se está lendo outro texto. À luz dessa distinção, pode-se dizer que o ilusionismo da prosa do mundo consiste em fazer de conta que estamos lendo a coisa, quando “na verdade” estamos lendo a palavra.

Sem deixar de aludir à antiga metáfora<sup>83</sup>, retomemos a distinção entre a poesia e a prosa do mundo através da mesma sutileza que desata a sinonímia dos verbos *ir* e *andar*, sobretudo quando modificados por locuções adverbiais *instrumentais*: este, afinal, é autotélico, enquanto aquele se inclina à heterotelia. Assim, uma frase como “gosto de ir de bicicleta” incita à pergunta “aonde?”; por outro lado, “gosto de andar de bicicleta” é muito provável que não enseje pergunta alguma, visto que neste caso a ação encerra em si o seu próprio fim: a bicicleta não é *meio* de transporte a nenhum lugar, mas o próprio meio, ou o habitat, em que o andar tem lugar — tal qual o meio dos peixes é a água e o do humano, a linguagem. Por isso, ainda quando, observadas “de fora”, tais ações pareçam idênticas, a divisão finalística prevalece. A linguagem da linguagem, i.e., a poesia moderna, que ora associamos à autotelia do *andar*, pode ser compreendida como uma perversão da prosa do mundo em múltiplas perspectivas, mas antes de tudo por conferir primazia ao *significante* em lugar do *significado*.

Essa valorização decorre de um exercício crítico no sentido kantiano de reconhecimento de limites — nesse caso, os da linguagem. Isso implica reconhecer que, violado o selo de garantia divino, i.e., o “antiquíssimo enlace” de que fala Benjamin (1987, p. 264), a lâmina perde o seu fio; o espelho, o seu fiador. É claro que a crítica da representação implicaria — pois andam sempre juntas — uma crise da representação, dramatizada de modo excepcionalmente tenso pela poesia da segunda metade do XIX. Contudo, já nos primeiros pós-kantianos se dá a entrever essa introspecção:

Exatamente o específico da linguagem, que ela se aflige apenas consigo mesma, ninguém sabe. Por isso ela é um mistério tão prodigioso e fecundo — de que quando alguém fala apenas por falar pronuncia exatamente as verdades mais esplêndidas, mais originais. Mas se quiser falar algo determinado, a linguagem caprichosa o faz dizer o que há de mais ridículo e arrevesado. Daí nasce também o ódio que tem tanta gente séria contra a linguagem. Notam sua petulância, mas não notam que o desprezível tagarelar é o lado infinitamente sério da linguagem. [...] com a linguagem se dá o mesmo que com as fórmulas matemáticas — *Elas constituem um mundo por si* — Jogam apenas consigo mesmas, nada exprimem a não ser a sua prodigiosa natureza, e justamente por isso são tão expressivas — justamente por isso espelha-se nelas o estranho jogo de proporções das coisas. (Novalis, 1988, p. 195, grifos nossos)

---

<sup>83</sup> “[a] correlação entre a prosa e a marcha e, por outro lado, a poesia e a dança tem uma história que pode ser percorrida desde os tratados de poética e de retórica da Antiguidade, perpassa todo o século XVIII para vir até Valéry. Tratei desse tema na minha tese de doutorado: *Prosa — Poesie — Unübersetzbarkeit. Wege durch das 18. Jahrhundert und von den Frühromantikern bis zur Gegenwart*, tese de doutorado, Universidade Livre de Berlim, 1996” (Seligmann-Silva, p. 102, nota 47).

Voltando-se contra a subordinação comunicativa, que aliena a linguagem para o transporte de outra coisa, aqui se toma a linguagem por si mesma: livre, porquanto insubordinada. Essa linguagem puramente autorreferencial está já bastante próxima daquela reivindicada por Brooks — e a Nova Crítica de modo geral — e sumarizada sob o *dictum* de Archibald MacLeish: “*A poem should not mean, but be*. [Um poema não deve significar, mas ser.]”. Assim, no princípio, dizer é ser; depois, a linguagem decai na insignificância de só significar; por fim, vem a poesia salvá-la do “pecado”, restaurando a liberdade de só ser<sup>84</sup>. No entanto, este *ser* já não é mais o mesmo, pois todo ele é feito de linguagem, como o elefante de Drummond: fabricado, fantasmático, *ficcional*, o mundo “restaurado” pela poesia não é *este*, mas outro. Desse modo, a poesia se aproxima dos gêneros miméticos por excelência — romanesco e dramático —, que nas suas configurações modernas almejavam o acabamento da obra, ou seja, a constituição de um universo autônomo, fechado, controlável e previsível segundo as suas próprias regras, em patente confronto com o real ingovernável, o caos sem fim e sem fundo da experiência vivida. Sob a cláusula leonina do “como se”, a terceira natureza suplantara a segunda, inacessível devido à crítica à representação.

Ironicamente, essa crítica impele a linguagem a representar a si mesma, como se não fosse possível linguagem despida de representação, i.e., como se a representação fosse ela mesma o grau zero da linguagem. Diante disso, vale remeter, *mutatis mutandis*, ao reconhecido *dictum* de Nietzsche<sup>85</sup>: a linguagem preferirá ainda representar o nada a nada representar. No âmbito dessa crise, a poesia pós-lírica se almeja “entocada” do mundo e da subjetividade, na segurança de um mundo ficcional, bem como de um eu puramente ficcional, despersonalizado. Eis o postulado do *eu-lírico*, em sua acepção forte: total desligamento da *persona* física do poeta em favor de uma *persona* sob a jurisdição do gênero dramático, ou seja, de uma *máscara*. No entanto, é precisamente na polissemia da palavra *persona* que se pode achar escape, vislumbrando na *crise* da representação lírica sua *expansão*. Afinal, a palavra designa tanto a instância extra quanto a intratextual, sugerindo homologia dos procedimentos miméticos da *persona* no mundo “real” e da *máscara* pela qual ela “adentra” a “ficção”.

---

<sup>84</sup> É claro que essa soteriologia pode ser secularizada em termos estruturais, porque “origem” e “fim” não são aqui referências cronológicas, mas princípios estruturantes. Isso significa que as concepções de linguagem comparecem todas na página do agora, assim como estrelas das mais diferentes épocas no céu noturno, compondo uma constelação.

<sup>85</sup> “O homem preferirá ainda *querer o nada a nada querer*... [*Lieber will noch der Mensch das Nichts wollen, als nicht wollen.*]” (1998, p. 149).

Essa porosidade entre o extraficcional e o ficcional rebenta em outra metáfora tão antiga quanto famosa: o *topos* do “teatro do mundo [*Theatrum mundi*]”. Amiúde associada ao Barroco, esta pouco se distingue de sua irmã romântica já mencionada, a do “livro do mundo”, no que se refere a nosso propósito, qual seja, recusar a adesão fácil tanto aos pressupostos do lirismo romântico vulgar — historicistas, sociopsicologizantes e biografistas —, quanto aos do pós-lirismo objetivista e textualista. Assim, à luz de ambos os *topoi*, em vez de espelhar *sujeito e mundo* nas paredes da caverna<sup>86</sup>, pode-se, antes, implodi-las, desvelando a ficcionalidade exterior aos confines da ficção, i.e., o caráter textual da extratextualidade. Afinal, se o sujeito é, como vimos, um fantoche (e o mundo “real”, seu palco), então o rosto por trás da máscara, bem como a coisa por trás da palavra, são “desmascarados” como apenas mais outra máscara e palavra, cuja única diferença advém do esquecimento de sua própria natureza, tal qual ator que se perde no papel<sup>87</sup>. Mediante essa “revolução copernicana”, o teatro naturalista, que se quer o mais límpido espelho, acaba por ser o mais crítico, porque, ao pôr diante dos olhos um teatro que se quer realidade, dá ao espectador a chance de perceber o real assim, i.e., justamente como o mais ilusionista dos teatros. Já o teatro épico, que jamais se entrega de todo à representação, acaba por ser o que melhor mimetiza o momento epifânico em que o real se reconhece teatro do mundo.

Passa-se algo *análogo* com a palavra: a prosa do mundo, i.e., a linguagem que se almeja a mais translúcida, decai em tagarelice, *inania verba*; já a mais intransitiva das linguagens, i.e., a linguagem da linguagem, pode “tocar o real”, na feliz fórmula de Didi-Huberman (2012, p. 208). Em outras palavras, ela é capaz de nos apresentar — de pôr diante de nossos olhos — algo da imagética imediatez da linguagem muda da natureza: a natureza da linguagem espelha a linguagem da natureza. Afinal, se a realidade é linguística, não se pode olvidar que esta é uma linguagem *muda*, pois o *significado* (do) Original está perdido. Caduco o *significado* transcendente — e sem

---

<sup>86</sup> Num exercício *analógico* de etimologia criativa, tencionamos aqui aproximar σπήλαιον (*spélaion*, caverna) de *speculum e speculationis*. Afinal, a famosa caverna de Platão é uma “morada cavernoide [οικήσει σπηλαιώδει, oikései spelaiōdei]”, a qual *espelha* a natureza — logo, é mimética. Lá dentro, os seres humanos habitam em meio às sombras (das coisas lá fora). Uma vez que também a linguagem é uma *morada*, i.e., a célebre “morada do Ser”, então dir-se-ia, embora na contramão de Platão, que não se pode sair da caverna da linguagem: ao contrário, há de se mergulhar nela — é na *mimesis*, nesse espelho que dá a especular (justamente por não ser ela mera *imitatio*), que o Ser se manifesta.

<sup>87</sup> A propósito, vale lembrar “Mal Secreto”, soneto em que Raimundo Correia nos brinda com a bela imagem da “máscara da face”: Se se pudesse, o espírito que chora./ Ver através da máscara da face./ Quanta gente, talvez, que inveja agora/ Nos causa, então piedade nos causasse!” (1961, p. 135).

Pedra de Roseta que o restitua<sup>88</sup> —, resta-nos um universo cuja carne toda é só *significantes*. Eis os hieróglifos, as cicatrizes pelo corpo da linguagem estilhaçada, que a todo momento nos convidam — ou ainda, convocam — à leitura. Contudo, expirada a garantia divina, o conhecimento (do) Absoluto jamais se alcança: a transcendência somente na imanência. Assim, há tantas traduções quanto línguas, conquanto nenhuma total, definitiva. Por seu turno, dessa perda decorre a liberdade da tradução poética e a liberdade poética da tradução: a linguagem não como *imitatio* do mundo, mas sua *mimesis poietiké* (ou ainda, *metaphoriké*). Trata-se de um espelho que, porquanto opaco, é vático — à Tirésias, que, quanto menos vê, tanto mais enxerga —, ou ainda a célebre lâmina cabralina, que, quanto mais se usa e se gasta, mais se afia.

Não se pretende, com isso, que a *analogia* seja a saída de emergência da caverna da linguagem: longe disso, já começamos no meio do caminho, *in medias res* — i.e., *in medias res verborum*: ou distaria a *selva selvaggia* das *forêts de symboles*? —, e assim também acabamos. Ou melhor, jamais acabamos, pois nenhuma palavra é final na tarefa-renúncia (*Aufgabe*) de traduzir o “livro do mundo”. Tarefa essa que se impõe pela vontade de emprestar sentido ao mundo, de abolir o Acaso transpondo o abismo aberto — se não escancarado — pela crítica moderna entre música e imagem, mundo e linguagem, som e sentido, objeto e sujeito, matéria e espírito etc. Tal tarefa consiste em transpor (*übersetzen*), a cada dia, a pedra de uma nova página, e a cada novo dia outra página, e a pedra de cada dia é sempre outra e sempre a mesma página, e transpomos apenas *esta* página, i.e., a pedra *deste* dia, poque ela é, de todo o livro do mundo, a *parte* que nos cabe e *tudo* a que temos acesso *agora*. Por isso a iminência da renúncia, por impossibilidade de tradução última e inconteste: traduzir é preciso e, no entanto, impreciso. Essa tensão entre necessidade e desistência a que Benjamin alude em seu ensaio de estabelecer a tarefa do tradutor pode, também, ser traduzida em termos existenciais, na tensão entre o imperativo da *vida* e a iminência da morte. A essa barreira intransponível, que faz precária e provisória toda vida ou tradução, Paz chama *ironia*: “*hay un momento en que la correspondencia se rompe; hay una disonancia que se llama, en el poema: ironía, y en la vida: mortalidad. La poesía moderna es la conciencia de esa disonancia dentro de la analogía*” (p. 86).

---

<sup>88</sup> Há de se especular o quanto a descoberta da Pedra na virada do século XVIII para o XIX não deve haver inspirado a teoria romântica da linguagem: as coisas como hieróglifos que a poesia é capaz de “decifrar” e trazer de volta à vida, ressuscitando o “ser vivo da linguagem” (Foucault, 1999, p. 56).

Assim, se, em absoluto, não poderemos deixar a caverna, tampouco se deveria deixar de tentá-lo, pois, ainda que a natureza proteica do real implique a tragédia da tradução — sol que nasce e não dura mais que um dia —, há algo seu que na imagem nos espreita: “*Todo nos dijo adiós, todo se aleja./ La memoria no acuña su moneda./ Y sin embargo hay algo que se queda / y sin embargo hay algo que se queja*” (“*Son los rios*”; Borges, p. 463). Já Dante — e a tradição mística de que ele bebe — ensina: ante a aporia (as três feras obstando-lhe a subida), o único caminho para cima é para baixo — a que cabe suplementar: o único caminho para fora é para dentro. No Brasil do século XX, é na obra de João Cabral de Melo Neto que esse oxímoro<sup>89</sup> se permite notar de modo mais agudo, em franca oposição às leituras consagradas que insistem em reduzir essa poesia dramática<sup>90</sup> à negatividade crítica, ao antilirismo antimusical e antissubjetivista, que renderia uma tradução totalizante e dogmática da realidade:

Esse efeito de despersonalização artística e de autoritarismo estético levou Cabral a construir poemas onde as incertezas no trato com a realidade são excluídas, em favor de verdades irrefutáveis. Há em Cabral uma linguagem (e, portanto, um conhecimento) que exclui a dúvida; uma linguagem poética clara e transparente, certa e solar, impecável na sua lógica negativa, que possibilitou poemas dogmáticos e excludentes. (Santiago, 1982, p. 43)

Santiago parece que descreve menos a poesia de Cabral do que o aspecto ideológico da prosa do mundo. Contudo, ao fazê-lo ele não deixa de ter um ponto, pois, se do Romantismo em diante o lírico sobreleva a poesia *tout court*, não é de surpreender que o seu “antídoto”, i.e., o antilirismo, ficasse “do lado da prosa pela importância primordial que confere à informação semântica” (Campos, 2006, p. 83). São, aliás, inúmeras as declarações, depoimentos e entrevistas em que o poeta corrobora, dogmaticamente, o enlace feito pela leitura dominante no modernismo vanguardista entre, de um lado, *prosa e mundo exterior* e, do outro, *lirismo e mundo interior*, ou, já nas palavras de Beбето Abrantes<sup>91</sup> subscritas por Cabral, “estar no mundo da lua”:

---

<sup>89</sup> É claro que isso não significa que em outros grandes poetas, principalmente Drummond, Bandeira e Murilo, não encontramos reflexões afins, longe disso. O protagonismo que ora se confere a Cabral é estritamente tático: afinal, o pernambucano ainda é (embora, felizmente, cada vez menos) tomado como o grande representante do “antilirismo” e da “poesia da poesia”, i.e., de uma poesia intransitiva herdeira de uma certa leitura, também unívoca, de Mallarmé. Cf. o excelente ensaio de Marcos Siscar “A ‘poesia pura’ como paradigma de tradição poética” (2017).

<sup>90</sup> A palavra aqui é empregada não no sentido estrito de gênero dramático, mas para designar a poesia capaz de *dramatizar*, i.e., de pôr em tensão, em xeque e em crise dicotomias e fronteiras pacificadas.

<sup>91</sup> Diretor e roteirista do documentário *Recife/Sevilha – João Cabral de Melo Neto* (2003).

**BA:** Como você se inseriu na história da poesia brasileira, com seu antilirismo?

**JC:** É, antilírica, completamente. A poesia brasileira sempre foi preponderantemente lírica. Mesmo um poeta pouco lírico, como Carlos Drummond, tem momentos de lirismo. Murilo era um lírico. Jorge de Lima era um lírico. Mário de Andrade era um lírico. Manuel Bandeira era um lírico. Vinicius de Moraes era um lírico. Cecília Meireles [1901-1964] era uma lírica. O Carlos Drummond era o menos lírico. Mas assim mesmo tem momentos de lirismo. Por isso é que a influência maior que eu tive foi de Carlos Drummond. Na literatura brasileira Carlos Drummond foi meu grande mestre. Aquela poesia prosaica, direta, compreende? Só que ele de vez em quando cai no discursivo, cai na prosa discursiva. Eu nunca caí no discursivo.

**BA:** Mas você não acha que, mesmo fazendo essa poesia antilírica, a sua poesia antilírica tem um lirismo? Talvez seja até difícil de se tocar, de se chegar nele...

**JC:** Você pode dizer... No Brasil se confunde muito poesia com lirismo, não é?

**BF:** Também se confunde arquitetura com decoração.

**JC:** Exato.

**BF:** Herança do barroco, com todas aquelas voltas, volteios...

**JC:** É a herança portuguesa. Os portugueses são muito líricos. Mesmo Camões, que era considerado poeta épico, tem momentos de lirismo, e tem uma parte toda lírica na obra dele. Mas mesmo em *Os lusíadas* tem momentos de lirismo.

**BF:** Aqueles homens destemidos que se jogavam no mar para conquistar o mundo gostavam mesmo era de lirismo.

**BA:** Aqui, até a ideia de ser poeta é uma ideia carregada de lirismo, de estar no mundo da lua.

**JC:** Exato. Poeta é desprendido da realidade, está no mundo da lua... Fulano de tal é um poeta. Quer dizer, um sujeito para não ser levado a sério, não é?

(Melo Neto, 2009, p. 67-8)

Parece evidente que, na perspectiva então dominante, o lirismo seria acrítico não só pela *hybris* de *crer* possível o acesso aos terrenos metafísicos do mundo e do sujeito extralinguísticos senão por perder de vista tal realidade ao se entregar ao narcisismo nefelibata da expressão espontânea do universo interior puramente subjetivo. Nada poderia estar mais longe tanto da *concepção contemporânea de lirismo* quanto, paradoxalmente<sup>92</sup>, da própria lírica do pernambucano. Não obstante, deve-se ressaltar que, embora endosse a noção cabralina, Beбето Abrantes acaba indo ao encontro de nossa concepção expandida ao questionar Cabral sobre a possibilidade de que haja, no antilirismo, também um lirismo, ainda que “difícil de se tocar”. Essa vontade de

---

<sup>92</sup> O desencontro aqui dá-se entre a poesia e a poética, i.e., entre a práxis e a concepção teórica, uma vez que Cabral opõe lirismo e antilirismo em termos (vulgarmente) hegelianos, indo de encontro ao que as mais das vezes se verifica na efetividade da obra. No entanto, isso não deve surpreender aos cômicos de que a poesia com frequência desmente o poeta, mesmo aqueles — e talvez sobretudo estes — que, feito Cabral, mantiveram tão curtas as rédeas sobre a própria obra.

prosa que testemunhamos em Cabral não pode ser dissociada da própria crise/crítica do lirismo, que é a crise mesma da modernidade poética. Eis que se alcança o campo da “negociação contínua (sujeita a vários tons: pensativo, resistente, autonomista, hibridizante) que a poesia realiza com a prosa, ou seja, com aquilo que eu nomearia como a *questão dos seus limites*” (Siscar, 2015, p. 33). Se a poesia moderna mantém “a ideia da ‘prosa’ como questão de poesia”, segundo o título do artigo de Siscar, é porque não a toma como o seu “outro absoluto”, mas, antes, como aquele outro que a habita — tal como o inconsciente é o outro em nós —: coisa a um só tempo a mais alheia e íntima. Por conseguinte, a prosa é introjetada como o “ideal baixo” da poesia moderna, da qual procederia a poesia ao rés do chão, porosa em relação à prosa, reivindicada a partir de Drummond por Cabral — mas também por Ferreira Gullar<sup>93</sup>.

Se o lirismo “romântico” mistifica e mitifica o sujeito, o pós-lirismo — o qual teríamos dificuldade de distinguir da leitura canônica que se faz da chamada “poesia pura” — mistifica a linguagem. Contra ambos esses “misticismos”, o antilirismo de Cabral se aproximaria daquela “metade da arte” a que aspirava Baudelaire, e que o impeliu à prosa do *Spleen*. Por outro lado, Cabral “sai” do verso apenas uma vez no início da carreira (*Os três mal-amados*, 1943), permanecendo por todo o resto como um poeta da *sintaxe* talhada à faca pelo *enjambement* — melhor: talhada com a faca do *enjambement*. Essa encruzilhada, aliás, entre a linearidade da prosa e o suspense-suspensão do corte poderia ser lida como uma *metáfora* da relação lacunar e oblíqua que a linguagem entretém com a realidade. Porque, ao contrário do que afirma Santiago, a linguagem de Cabral, longe de excluir a dúvida, mobiliza-a, põe-na em deriva: trata de duvidar da imagem idealizada, de pô-la à prova, levando-a até o *limite*, a partir do qual ela salta à outra, e desta à seguinte, num movimento de (des)arranjos e reajustes sem fim que finda por pôr em devir a forma a princípio tão certa e delimitada dessa poesia. Para sustentar isso basta lembrar que foi ele quem valorizou o procedimento da serialização ao ponto de intitular um de seus livros *Serial*<sup>94</sup>. Assim,

---

<sup>93</sup> Cf. o ensaio “Poesia - Uma luz do chão” (in: Gullar, 2006). Vale, ademais, reproduzir o comentário de Viviana Bosi: “O poema quer ser ‘uma luz do chão’, o mais prosaico e menos ‘literário’ possível, afirma Gullar, numa entrevista: ‘É esse frescor da experiência vital, primeira, que pretendo captar e expressar’” (2017a, p. 427).

<sup>94</sup> Muitos são os pesquisadores contemporâneos que buscam enfatizar esse aspecto de inacabamento na poesia cabralina a partir do procedimento da serialização. Por isso, mais vale remeter ao artigo de Celia Pedrosa (“A poesia e a prosa do mundo”, 2010, p.32) em que a autora sumariza dois ensaios paradigmáticos a respeito: “Expansão e limite da poesia de João Cabral” (1996), de Alcides Villaça, e “Com passo de prosa”, de Flora Süssekind, publicado primeiro pela *Revista USP* (1993) e incluído mais tarde na coletânea de ensaios *A voz e a série* (1998).

poder-se-ia dizer que o desejo de “dar a ver”, de tocar a realidade — analogia —, a todo tempo deflacionado, corroído pelo ácido cítrico da crítica — ironia —, é o que põe *in moto perpetuo* a máquina de traduzir do poema cabralino. Pois se o Ser nunca se esgota em nenhuma tradução particular, a retradução contínua não é tanto possível quanto é necessária, conquanto sempre precária e provisória — ou, para empregar as palavras do poeta, é ao se tentar apreender a “realidade, prima, e tão violenta” que “toda imagem rebenta” (Melo Neto, 1997, p. 195). Imprescindível observar que tal *rebrantar* é ao mesmo tempo de *vida* e de *morte*<sup>95</sup>. À primeira vista, *rebrantar* é *romper*: porque a voragem incessante da realidade jamais se dobra plena e definitivamente a tradução alguma, cada uma delas ao fim se esfacela, se estilhaça, se quebra, se parte, se fratura, naufraga. Contudo, *rebrantar* também designa uma explosão de vida, já que é na tentativa de traduzir o real que — novamente a imagem de Didi-Huberman — a arte “arde”, podendo uma miríade de imagens brotar, vir a ser, desabrochar, irromper, germinar, nascer, aparecer etc. Em suma, a riqueza da pluralidade babélica só pode advir do conhecimento do limite, da inevitabilidade do exílio.

Contudo, se Cabral não se exila do verso e da sintaxe, mas apenas os convulsiona — dramatizando a vontade de (ser) *pedra* sabendo-se *rio* — a geração imediatamente seguinte se incumbiria de “apagar a luz” — ou melhor, a voz. É, afinal, a vanguarda concretista que, no Brasil, declara não apenas a morte do verso senão do lirismo: “chegou ao fim o que se costuma chamar de poesia & chegou ao começo a poesia concreta que eles tendem a não chamar de poesia” (Campos et al., 1975, p. 170). Aqui talvez coubesse o diagnóstico de “despersonalização artística”, “dogmatismo estético” e “linguagem que exclui a dúvida” imputado por Santiago à obra de Cabral anterior à *Escola das facas* (1980). Pois o que em Cabral é dramatização, na poesia concreta é unívoca e inequívoca tomada de partido — do *espaço* em prejuízo do *tempo*, do *analógico* em prejuízo do *analítico*, da *linguagem* em prejuízo da *língua*<sup>96</sup>, da palavra isolada “contra a organização sintática” (p. 44), da *escrita* em prejuízo da *fala*<sup>97</sup>, da ubiquidade do *olho* em detrimento da obliquidade da *voz*, da autorreferencialidade da matemática em detrimento da comunicação discursiva. Aliás,

---

<sup>95</sup> Permito-me remeter a artigo meu, “Do rebrantar da imagem” (Moraes, 2021), no qual analiso essa ambiguidade do último verso do epílogo de *Uma faca só lâmina* (1955) tendo em vista combater o que se poderia chamar de hipótese das “duas águas”, i.e., a ideia de duas obras ou dois Cabrais em calhas separadas: a poesia do mundo, transitiva e realista, e a poesia da poesia, intransitiva e abstrata.

<sup>96</sup> “poesia é linguagem (& não língua)” (p. 170).

<sup>97</sup> “a palavra escrita é apenas uma codificação convencional da palavra falada” (p. 170).

se retornarmos ao fragmento de Novalis citado mais acima, que consiste em um dos exemplos mais extremados de apologia à autorreferencialidade no contexto dos primeiros românticos alemães, notaremos que, embora também conste a reivindicação da matemática, o ensemblesmamento da linguagem não é total, porém tensionado pela *magia* das correspondências (“justamente por isso espelha-se nelas o estranho jogo de proporções das coisas”). No Concretismo, por sua vez, a poesia parece estar “sem saída”<sup>98</sup>: “Jules Monnerot descreve o poeta moderno como ‘um mágico sem esperança’. A poesia concreta *elimina o mágico* e devolve a esperança. Desaparece o ‘poeta maldito’, a poesia ‘estado-místico’. O poema passa a ser um objeto útil, consumível, como um objeto plástico” (p. 52, grifo nosso). A essa mistificação da desmistificação, soma-se a teleologia antirrepresentacionista: “o discursivo-conteudístico-sentimental na poesia são fósseis gustativos que nada mais dizem à mente criativa contemporânea.” (p. 49). Nesse jogo de sintagmas bem regradados onde tudo se esgota na superfície verbal, sem horizontes extratextuais nem dimensão existencial, pode até haver *espaço* para o som, mas não para a carne viva do lírico, a *enunciação*.

### 1.3

#### Ressurreição, ou o lirismo crítico

*Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara.  
Sem uso,  
ela nos espia do aparador.*

Carlos Drummond de Andrade, “Cerâmica”

*“Mas por meio do que nós podemos despertar da morte  
a falecida linguagem da natureza?”*

J. G. Hamann, “*Aesthetica in nuce*”

Paul de Man chama de “fenomenalização da voz poética [*phenomenalization of the poetic voice*]” (1985, p. 55) o efeito lírico por excelência, qual seja, a impressão que temos de que o poema está *falando* conosco, de que estamos *escutando* uma voz. Em ensaio precedente (“*Anthropomorphism and Trope in the Lyric*”, 1984), de Man toma este efeito como essencial à concepção romântica de lirismo: a lírica que,

---

<sup>98</sup> As aspas devem-se à referência a poema homônimo de Augusto que se pode tomar como emblema do pós-lirismo cético promovido pelos concretistas.

centrada no sujeito, faz parecer que escutamos a sua voz e se estrutura pela oposição entre o humano e o mundo, bem como por intercâmbios tropológicos entre o interno e o externo. Ao tomar como referência essa concepção canônica de lirismo, Baudelaire escreveria o soneto “*Obsession*”, o qual seria a *tradução lírica* de “*Correspondances*”, poema que a maior parte dos leitores de hoje consideraria *paradigmaticamente lírico*. Ao recuperar este ensaio, Culler (2015, p. 82) observa que de Man não faz senão conceber “*Correspondances*” como *antilírico*, já que composto de *declarações* — declarações estas que “*Obsession*” *performa*, por meio da “transformação tropológica da *analogia* em *apóstrofe*”, i.e., “a transformação gramatical do declarativo nos modos vocativos de pergunta, exclamação, endereçamento, hipótese etc.” (de Man, p. 285). Em outras palavras, o antilírico constitui o “arquitexto [*ur-text*]” (Culler, p. 81) do lírico, aquilo que dá as condições de possibilidade de toda a lírica:

*In the paraphernalia of literary terminology, there is no term available to tell us what ‘Correspondances’ might be. All we know is that it is, emphatically, not a lyric. Yet it, and it alone, contains, implies, produces, generates, permits (or whatever aberrant verbal metaphor one wishes to choose) the entire possibility of the lyric.*<sup>99</sup> (p. 261-2)

Nesse contexto, as considerações de Culler vão na direção de estabelecer uma concepção mais ampla, que seja capaz de abranger desde o lirismo romântico até o antilirismo moderno (pós-Baudelaire): “‘*Correspondances*,’ *as epideictic discourse attempting to tell truths about the world, where we have impersonal voicing but not ‘a voice,’ does not fit the romantic lyric model but does indeed instantiate this broader lyric tradition*”<sup>100</sup> (2015, p. 82, grifos nossos). Portanto, a proposta de Culler consiste em pensar o lírico como gênero epidítico, ou seja, que busca dizer verdades sobre *este* mundo, o nosso, resguardando alguma especificidade em relação aos gêneros miméticos “fortes” — seja romanesco ou dramático. Estes, sobretudo em suas configurações modernas, gozariam de “licença poética”, ou seja, estariam *liberados* do compromisso com o *nosso* universo em favor de *outro* — seja este mais ou menos “fiel”, não importa, pois são todos *ficcionais*. Quantas obras de ficção moderna,

---

<sup>99</sup> “Na parafernália da terminologia literária, não há nenhum termo disponível para nos dizer o que seria “*Correspondances*”. Tudo o que sabemos é que não se trata, enfaticamente, de uma peça lírica. No entanto, ele, e somente ele, contém, implica, produz, gera, permite (ou qualquer metáfora verbal aberrante que se queira escolher) toda a possibilidade da lírica.”

<sup>100</sup> “‘*Correspondances*,’ como discurso epidítico que pretende dizer verdades sobre o mundo, onde temos uma *vocalização impessoal*, mas não ‘uma voz’, não se enquadra no modelo lírico romântico, mas instância, de fato, esta *tradição lírica mais ampla*.”

por exemplo, não brincam com essa “cissiparidade” entre o *leitor empírico* e o *leitor porventura evocado no romance*? De Machado a Ítalo Calvino, passando por, talvez o mais radical, Borges, que fazem esses autores senão dramatizar a impossibilidade, a aporia de tocar o *leitor empírico* que, mal tocado, já se transmuta num personagem como qualquer outro? Com seu dedo de Midas, a lógica da ficção converte em ficção tudo o que toca. Por outro lado, a *lógica da dicção*<sup>101</sup> não se pretende inimputável, tal como faz a *mimesis* ao afastar *in limine* a acusação platônica de que os poetas mentem<sup>102</sup>. As *declarações* líricas arriscam-se a mentir e, na medida em que aceitam o risco, se abrem à possibilidade da verdade. Ante tamanha ambição resta calar para que cantem as Musas: “Sabemos muitas mentiras [*pseúdea pollá*] dizer semelhantes a coisas autênticas/ E sabemos, quando queremos, verdades [*alethéa*] proclamar”<sup>103</sup>.

No entanto, impõe-se uma ressalva: justamente por não serem os gêneros categorias estáticas, mas históricas, a prosa de ficção contemporânea, à proporção que esfumaça as fronteiras entre autobiografia e ficção rumo à autoficção, termina, também, por se aproximar do lírico tal qual Culler o concebe. A prosa de Silviano Santiago em *Machado* (2016) é exímio exemplo: “Tudo só vivido seria monótono; tudo só imaginado seria cansativo” (p. 51). Sem embargo, alguma especificidade permanece, por mais enfraquecido que esteja, na contemporaneidade, o elã de encaminhamento do romance moderno — a totalidade do enredo (*mythos*) aristotélico —, fruto de um gesto que vislumbra, no acabamento da obra, alguma ordem à cognição contra a inescrutabilidade da experiência. Essa especificidade envergonhada decorre de que, no lírico, ainda que elementos ficcionais participem da equação — e subgêneros como o *monólogo dramático* parecem ser o extremo dessa concessão —, são os elementos ritualísticos que prevalecem. O ficcional, na esmagadora maioria das vezes, é convulsionado pelos elementos ritualísticos: ritmo, repetição, endereçamento

---

<sup>101</sup> Para aludir não somente ao emblemático título de Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, mas também à distinção proposta por Genette em *Ficcion et diction* (1991). Embora os dois teóricos se aproximem nesse aspecto, Laurent Jenny (1996, p. 100) ressalva que, enquanto o francês pensa a enunciação lírica como “forma atenuada de fictividade [*forme atenuée de fictivité*]” (1991, p. 22), a alemã a situaria entre as enunciações reais, contrapondo-a à ficcionalidade do sujeito romanesco.

<sup>102</sup> “*That poets lie is a long-standing accusation, which critics and theorists have too often sought to rebut by treating lyric as fiction, but the risk that alleged truths might be lies is a cost of trying to speak of the world and make it intelligible. Without the possibility of lies, there is no truth.*” (Culler, 2015, p. 108)

<sup>103</sup> *Teogonia*, 26-28. Original e tradução encontram-se em Brandão (2000, p. 7).

e *performance*<sup>104</sup>. Ou seja, a música nos retira da lógica da ficção, trazendo-nos para os domínios do lírico: o *então* da narrativa encampado pelo *presente* da enunciação.

Outrossim, os elementos musicais entram em tensão com os elementos pictóricos, i.e., nos termos de Frye (1973, p. 240), *melos* e *opsis* — ou ainda, nos célebres termos de Pound, *melopeia* e *fanopeia*. Esses dois polos da poesia são como que os “genes” daquelas outras duas artes que, ocupando o topo hierárquico da *Estética* de Hegel, constituem, junto com a própria poesia, a tríade da arte romântica. Referimo-nos, é claro, à música e à pintura: enquanto síntese dialética, a poesia guardaria algo de ambas, estruturando-se na tensão entre o olho e o ouvido. Mas, ao mesmo tempo, essa tensão é atravessada por outra, entre a representação e a materialidade: se posta em primeiro plano, a mimetização da “voz de uma pessoa real” tende a arrefecer as padronizações sonoras — grosso modo, quanto mais radical a melopeia, menos “realista” ela é —; de modo análogo, no extremo da *opsis* a *écfrase lato sensu* se contraporia à *poesia concreta*, pois na medida em que o poema representa uma imagem, seja esta inventada ou “real” — para os que quiserem insistir na distinção —, ele se afasta da própria imagem gráfica das palavras em contraste com o branco da página — grosso modo, a fanopeia pode estimular desde os olhos da mente (*écfrase*) até os olhos corpóreos (*poesia concreta*). Eis o “Mapa do Lírico” de Culler, que, decantado do de Frye em *Anatomia da crítica*, não é imune às limitações inerentes a toda representação conceitual, mas se justifica por seu valor heurístico: o eixo das ordenadas vai do *ritualístico* ao *ficcional*; já o das abscissas, da *visualização* à *enunciação*.

Nesse sentido, estão no âmbito do lírico tanto o modelo romântico que produz a imagem de uma voz, i.e., que pretende representar a voz de alguém, quanto o anti-lírico, que se quer a voz de ninguém. Por mais que não seja “alguém”, o “sujeito da enunciação [*Aussagesubjekt*]” é ainda “real” no sentido de que não projeta um outro mundo, mas almeja dizer verdades sobre este nosso. Tais verdades, por sua vez, não se separam da forma de se dizê-las: não são, pois, meras declarações (heterotélicas), mas declarações autotélicas, já que o poema é ele mesmo o evento enunciado, forma memorável de estabelecer valores, elogiando ou censurando aspectos deste mundo.

---

<sup>104</sup> Culler privilegia a *performance* em detrimento do conceito de *performatividade* porque a função epidítica do poema enquanto articulador de formulações memoráveis depende sobretudo dos aspectos ritualísticos do discurso lírico, que constituem sua diferença específica, ao passo que seus aspectos ficcionais seriam compartilhados com os demais gêneros literários. Em outras palavras, o poema não visa produzir um evento outro, o qual *mostra* ou *conta*, mas ser, ele mesmo, o evento memorável.

Diante disso, talvez valesse a pena recuperar as considerações de Brooks, pois sua preocupação em *isolar o poema do mundo* (e do *sujeito*) supostamente anterior e exterior não deixa de ser louvável na medida em que chama nossa atenção para a especificidade da declaração lírica frente às declarações de cunho científico, analítico-filosófico, histórico ou pragmático. A diferença decorre do fato de a declaração lírica não estar vinculada ao mundo *utilitariamente*: “a poesia lírica é um enunciado de realidade, embora o seu enunciado não tenha função num nexo-de-realidade [*das lyrische Gedicht eine Wirklichkeitsaussage ist, obwohl seine Aussage keine Funktion in einem Wirklichkeitszusammenhang hat*].” (Hamburger, p. 215). Dito por outras palavras, a declaração lírica diz menos a *verdade como adequação* que a famosa *verdade como desvelamento*. Nesse sentido, poderíamos subverter o *dictum* neocrítico ao propor que o poema não deva *apenas* ser mas *também* significar. Afinal, não se trata de negar de todo nem a autorreferencialidade, nem a referencialidade, o que, no que concerne ao sujeito, implica que este não seja ficcional e tampouco empírico.

Nesse sentido, tanto o “dístico-de-ouro” da Ode de Keats quanto aquela sentença de Shakespeare a que Brooks o iguala podem ser, ainda na contramão de Eliot, iguados na direção oposta: ambos têm valor epidítico — não estando, pois, isolados no contexto dramático, mas disfrutam de dupla referencialidade, concernindo *a um só tempo* (por que não?) ao contexto interno e externo. A própria urna que protagoniza — para empregar, ao gosto de Brooks, vocabulário da poesia dramática — o poema de Keats nos impele a ler, no paradoxo de sua *declaração*, a natureza anfíbia, de *entrelugar*, que ora reivindicamos para o lírico. Isso porque a urna grega é não só “forma silente [*silent form*]” senão ainda “historiadora silvestre [*sylvian historian*]”: enquanto objeto de arte, ela constitui um “todo fechado, orgânico e necessário”, estando, pois, desobrigada do *significar* heterotélico — i.e., da transitividade objetiva da prosa do mundo —; sem embargo, a urna *encerra* no seu corpo marmóreo toda uma história “insculpida [*overwrought*]”, de modo que, embora silente, ela *significa*. O oxímoro de uma *historiadora silente* traduz com precisão a tensão entre representação e materialidade (eis, vale lembrar, o eixo vertical no mapa de Culler): a narrativa contada, porquanto insculpida, é indissociável da forma material do mármore. A indissociabilidade entre forma e conteúdo nos permite concluir que a “fala” da urna é “uma fala ao revés da fala”, para empregar as palavras do poema de Gullar em acordo com as de Keats e Brooks: “*The urn itself is a ‘silent form’, and it speaks,*

*not by means of statement, but by 'teasing us out of thought.'*”<sup>105</sup> (p. 163). Essa “fala ao revés da fala” literalmente “nos provoca para fora do pensamento” — *time is out of joint*, diria Shakespeare, *the centre cannot hold*, diria Yeats — na medida em que não se endereça ao entendimento, mas à imaginação. Logo, ela recusa a subordinação utilitária do *significar* em prol da autotelia do *ser*. Porém, exatamente na mesma proporção ela recusa o silêncio do *ser* em prol da transitividade do *significar* — não rumo ao intelecto, convém enfatizar —: trata-se, antes, de um *significar* à imaginação, o qual qualifiquemos *autotélico* — não apesar do oxímoro, mas em sua virtude.

Brooks dá destaque a três *paradoxos* na estrutura do poema: *melodias ouvidas* são menos doces do que *as jamais ouvidas*; *o amante figurado*, por não poder jamais levar a cabo seu desejo, tem um amor mais quente e ofegante que *o de carne e osso*; por fim, *a procissão figurada* é menos real do que *a cidadezinha apenas imaginada*. Todos os três fundam-se na oposição entre, de um lado, *realizado ou figurado* e, do outro, *irrealizado ou irrepresentado*. Outrossim, a eternidade, a qual seria da ordem do irrepresentado, desconcerta, desconjunta, desatina e desnorteia o tecido temporal de nossa mente — tal qual, vale lembrar, no sublime kantiano, quando o incondicionado “humilha” nossas capacidades de representação. Diante disso, convém arriscar uma analogia: assim como a *eternidade* incondicionada desarranja o *tempo* condicionado, a *imaginação* desconcerta o *entendimento*. Por isso, o *paradoxo*, descartado como aporia pela lógica do entendimento, é reciclado como a potência do *oxímoro* na lógica da imaginação. O oxímoro da urna — *historiadora silente* — traduz-se no oxímoro de sua fala — *significar autotélico* —, que, por sua vez, se traduz no oxímoro do dístico-de-ouro: a beleza do *ser* não se distingue da verdade do *significar*. Não se trata *apenas* de uma declaração qualificada — ou seja, enclausurada no “contexto dramático” do poema — como tão argutamente propõe Brooks. Consiste, também, numa declaração *poético-filosófica* acerca da própria natureza *poético-filosófica* tanto da urna quanto do lírico em geral: a beleza da *poesia* coincide com a verdade da *filosofia*. Ou mesmo: a poesia da urna entre o silêncio da beleza e a prosa da verdade; ou seria a urna da poesia entre a beleza do silêncio e a verdade da prosa?

Há de se notar, contudo, que, à diferença dos poemas em que o caráter epidíctico é mais explícito, não é a voz do poeta que enuncia o dístico, mas a própria urna, a qual não é senão um *objeto*. O tropo em jogo, portanto, é a prosopopeia, a qual se

---

<sup>105</sup> “A urna mesma é uma ‘forma silente’, e ela fala, não por meio declarativo, mas por ‘nos desatinar o pensamento’.”

constitui como ápice de um processo de agenciamento da urna que se verifica desde o verso de abertura, que é todo ele um endereçamento apóstrofico, até a última estância, reproduzida abaixo, onde a apóstrofe da urna se intensifica, chegando inclusive a incidir em cada um dos três blocos sintáticos que precedem o dístico-de-ouro:

V

*O Attic shape! Fair attitude! with brede  
Of marble men and maidens overwrought,  
With forest branches and the trodden weed;  
Thou, silent form, dost tease us out of thought  
As doth eternity: Cold Pastoral!  
When old age shall this generation waste,  
Thou shalt remain, in midst of other woe,  
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,  
Beauty is truth, truth beauty,— that is all  
Ye know on earth, and all ye need to know.*

No poema lírico, não só a enunciação se avoluma na imagem de uma voz mas também o objeto é elevado à “dignidade” do sujeito. Como assinala Culler, um tal procedimento, no que implica ir de encontro à visão de mundo dominante, não consiste em mero efeito retórico: “*A specific effect of apostrophic address is to posit a world in which a wider range of entities can be imagined to exercise agency, resisting our usual assumptions about what can act and what cannot, experimenting with the overcoming of ideological barriers that separate human actors from everything else*”<sup>106</sup> (p. 242). Culler chega, aliás, a pensar o endereçamento, tanto quanto o efeito de enunciação, i.e., de “auralidade [aurality]” (p. 35), como um estruturante do discurso lírico, no sentido de que todo poema, até mesmo aqueles que não têm emissor, ou destinatário, explícito — como, as mais das vezes, ocorre na poesia antilírica — possuem essas “posições” previstas, ainda quando não marcadas. Ou seja, todo poema prevê um *eu* tanto quanto um *tu*, mesmo que *in absentia*. Outra vez João Cabral é o exemplo excepcional, pois, na medida em que se almeja o mais antilírico, jamais perde de vista esses *estruturantes*, em recusa aos quais escreve: “na poesia brasileira mais recente, é importante notar que as referências negativas ao lirismo feitas por Cabral em seus próprios poemas indicam o desacordo entre o que julga que o leitor esperaria de um ‘poeta’ e o que ele pretende oferecer” (Costa Lima, 1983, p. 269).

---

<sup>106</sup> “Um efeito específico do endereçamento apóstrofico é postular um mundo no qual uma gama maior de entidades pode ser imaginada exercendo agência, resistindo às nossas suposições habituais sobre o que pode agir e o que não pode, experimentando a superação das barreiras ideológicas que separam os agentes humanos de todo o resto.”

Entretanto, à luz dessas mesmas considerações, relativiza-se o antilirismo cabralino. Já Süsskind chama a atenção para um paradoxo: o “afastamento da musicalidade, do auditivo, que se faz acompanhar, no entanto, meio paradoxalmente, de uma proliferação de referências, na obra de João Cabral, a sotaque, fala, ritmo, dicção, timbre, acento, voz.” (1993, p. 94). Assim a “urna falante” de Keats não distaria da miríade de objetos a que Cabral empresta voz. Ao declarar que “a metáfora privilegiada, na poesia de Cabral, para essa voz clara, agressiva e dogmática, é a ‘faca’, faca que na sua contundência chega a ser ‘só lâmina’” (1982, p. 43), Santiago ignora que “também seu corte às vezes/ tende a tornar-se rouco” (Melo Neto, 1997, p. 192). O corte enrouquece justamente por ser a sua contundência sempre precária e provisória: “João Cabral não compartilha esse triunfalismo [dos concretistas], essa jubilosa certeza do verbo. Na sua obra, ao contrário, o vínculo entre palavra e realidade será sempre lacunoso, claudicante” (Secchin, p. 400). Se tal faca é, de fato, a melhor metáfora da voz cabralina, não o é por ser “agressiva e dogmática”, mas antes, porque “corta e empresta seu corte” ao homem que a leva. A “solaridade”, tão repisada, não se separa da “solidariedade” da faca, capaz de emprestar a agudeza feroz de seu olhar, a vividez nervosa de sua voz, não só às coisas desprovidas de vida, mas também às vidas reduzidas a coisas, i.e., às vidas reificadas, jamais escritas (“porque o sangue que usamos tem pouca tinta” [1997, p. 146]). Logo, ainda que indiretamente, já que em fuga à apóstrofe eminentemente lírica, Cabral permeia o mundo de vozes:

Talvez por isso caiba exatamente aquilo que não costuma ser dotado de voz — coisas, elementos da natureza — tanto detalhamento da dicção na poesia de Cabral. Há as “vozes líquidas do poema” que “convidam ao crime,/ ao revólver”, em “O Poema e a Água”, de *Pedra do Sono* (1942); a “dicção em preto e branco” da “perna polida” da bailadora andaluza; as “cores em voz alta” da pintura de Mondrian; a possibilidade, segundo o Raimundo de *Os Três Mal-Amados* (1943), de chegar a “entender a voz de uma cadeira, de uma cômoda”. Há a busca da “voz de silêncio” da pedra, que “imóvel fala” na “Pequena Ode Mineral”, de *O Engenheiro* (1945); a “voz de pássaro rouco” em “O Relógio”; há, ao avesso, a descrição do rio Capibaribe, “cão sem plumas” como “uma árvore sem voz”, em *O Cão sem Plumaz* (1950); a “voz redonda” do coqueiral; a “voz sem saliva da cigarra,/ do papel seco que se amassa, / de quando se dobra o jornal”, que seria a da “Voz do Carnaval”; a “voz grossa de terra” dos rios em “O Mercado a que os Rios”, de *A Escola das Facas*; as “vozes aos berros, de raiva” do vento e do mar no inverno nordestino, em “Cenas da Vida de Joaquim Cardozo”, de *Crime na Calle Relator* (1987). (p. 96-7)

Vale lembrar que essa voz-olhar que ele empresta aos objetos lhe foi, também, emprestada. Em “Menino de Engenho”, o leitor é convidado a “assistir” a uma espécie de “rito de iniciação” em que a agudeza é transmitida pelo corte: da foice para a cana e desta, por sua vez, para a voz-olhar do menino:

A cana cortada é uma foice.  
Cortada num ângulo agudo,  
ganha o gume afiado da foice  
que a corta em foice, um dar-se mútuo.

Menino, o gume de uma cana  
cortou-me ao quase de cegar-me,  
e uma cicatriz, que não guardo,  
soube dentro de mim guardar-se.

A cicatriz não tenho mais;  
o inoculado, tenho ainda;  
nunca soube é se o inoculado  
(então) é vírus ou vacina.

(*A escola das facas*, 1997b, p. 96)

O episódio adquire atmosfera iniciática se lembramos que faca, corte e cicatriz também pertencem ao campo semântico do *sacrifício*: eis aí uma experiência sublimada de *quase* morte (ou cegueira) cuja cicatriz é deixada não no corpo, mas na alma. Ao entrar em contato com a morte, algo morre e junto ressuscita: o poder inoculado em Cabral pela cana, lâmina pernambucana, é, a um só tempo, vírus e vacina, i.e., veneno e remédio, morte e vida. Se lembrarmos que a poesia também partilha da natureza ambígua do *phármakon* — o *topos* do poder que é maldição e bênção poderia ser tão antigo quanto a poesia —, então arriscaríamos afirmar que Cabral, ainda que indiretamente, concede aproximar-se da tradição mística que, na superfície, diz exorcizar. Por conseguinte, ele vai ao encontro não apenas das figuras bíblicas de Davi, José e Jacó senão, e até mais ainda, de Hamlet: “o mais carismático dos carismáticos de Shakespeare, é agraciado com a Bênção, mas a carrega como maldição” (Bloom, 2000, p. 506). Embora tente se livrar da flauta, lançando-a aos peixes surdos-mudos do mar, não pode jamais abolir a si ou ao Acaso. No que dramatiza essa impossibilidade, o poema poderia se revelar, como quiseram os *New critics*, como um *drama*.

Süssekind ressalta, ainda, como a *solidariedade* para com os objetos contrasta com a articulação da voz humana, quase sempre marcada por rouquidão, gagueira, *secura* etc., sugerindo uma expressão contida e até mesmo uma falta de sustentação, como evidencia “A Antonio Mairena, Cantador de Flamenco”, de *Agrestes* (1985):

Existir como quem se arrisca  
como nesse *cante* em que se atira:

o *cantador* no alto do maestro  
por sua voz mesma levantado,

só se tem enquanto a voz tensa,  
na medida em que sempre cresça;

ele não pode qualquer falha  
sem que desse mastro não caia,

desse mastro por sua voz criado,  
que só pode ser no mais alto,

pois que ao descuido de um instante  
cairia do alto de seu *cante*.

(1997b, p. 243)

Eis o duplo imperativo est-ético da poesia cabralina: dar voz ao que, a princípio, não tem voz e denunciar a fragilidade da voz que, à maneira da prosa do mundo, se crê poderosa a ponto de se empolar e empostar — e de que o discurso político da casa-grande é sempre o melhor exemplo<sup>107</sup>. Contra a reificação humana, a prosopopeia. Aliás, uma paronomásia que Cabral não faz, mas que subjaz a sua obra é entre *impostação* e *impostura* da voz. A voz autêntica, por outro lado, seria a que se expõe a si mesma — expor-se não no sentido de efusão lacrimosa, mas de enfrentar o risco e a iminência da queda. Assim, enquanto a plenitude da voz impostada é sem tremor nem vacilação, a voz *tensa* reivindicada por Cabral é justamente a que vacila à beira da explosão, i.e., a que, prestes a *rebentar* de uma só vez em *vida* e em *morte*, rompe a bainha e transborda feito o touro “que estoura na praça” (“*El toro de lidia*”, *Museu de Tudo*) ou o mar que “estoura no arrecife” (“As águas do Recife”):

---

<sup>107</sup> Em sua análise de “Festa na Casa-grande”, poema coligido em *Dois Parlamentos* (1961), Alfredo Bosi observa: “O título e o subtítulo prefixam, como em uma partitura musical, o ritmo, o tom e o timbre a serem dados à leitura desta festa na casa-grande: ritmo deputado; sotaque nordestino. Nessas notações prévias, mas não exteriores, registra-se a chave crítica do poema. O leitor é posto de sobreaviso, alertado para que não se fie na autenticidade dos políticos que falam à distância, mas presumem conhecer a fundo o pobre nordestino. Poesia sub-repticiamente contra-ideológica” (2004, p. 196).

EL CANTE HONDO

*This is the way the world ends  
Not with a bang but a whimper*

T. S. Eliot

O *cante hondo* às mais das vezes  
desconhece essa distinção:  
o seu lamento mais **gemido**  
acaba em **explosão**.

Tão retesada é sua tensão,  
tão carne **viva** seu estoque,  
que ao desembainhar-se em canto  
**rompe** a bainha e **explode**.

(*Museu de Tudo*, 1997b, p. 47, grifos nossos)

Resta claro que a *tensão da voz* ora assinalada não é senão, outra vez, a tensão entre o desejo de dar a ver e a inexorabilidade do real. Esse desejo não se distingue do “esforço de configuração” (p. 100) de que fala Süsskind e que se poderia chamar também princípio *espacializante*. Por sua vez, este é constantemente instabilizado por um “caráter narrativo”, que se poderá chamar princípio *temporalizante*. Contudo, a autora não deixa de destacar o movimento inverso: “submetendo suas figuras e os mais diversos elementos pictóricos a sucessivas, e irônicas, retificações” (p. 101), Cabral ambiciona “dar figura ao que é sucessão, dar movimento ao que é estático: dupla operação que o método cabralino costuma exigir simultânea” (p. 102). Diante dessa imbricação entre *tempo* e *espaço*, vale questionar se isso também não se passa entre o “dentro” e o “fora”. Afinal, grosso modo, na filosofia moderna — desde a cisão cartesiana entre *res cogitans* e *res extensa* até a Estética Transcendental de Kant<sup>108</sup> — *tempo* e *espaço* seriam correlatos a *interior* e *exterior*. A geometrização do espaço, reduzido à extensão material, mimetiza a desrealização do espírito, trancafiado em pensamento. Logo, assim como, na física *moderna*, dois corpos não podem ocupar de uma vez o mesmo lugar, na linguística *moderna* itens paradigmáticos não poderiam ocupar o mesmo sintagma, i.e., estar *in praesentia* na

---

<sup>108</sup> Na *Crítica da Razão Pura*, a exposição metafísica do conceito de *espaço* se inicia justamente pela subscrição desta dicotomia: “Por intermédio do sentido externo (de uma propriedade do nosso espírito) temos a representação de objetos como exteriores a nós e situados todos no espaço. E neste que a sua configuração, grandeza e relação recíproca são determinadas ou determináveis. O sentido interno, mediante o qual o espírito se intui a si mesmo ou intui também o seu estado interno, não nos dá, em verdade, nenhuma intuição da própria alma como um objeto; é todavia uma forma determinada, a única mediante a qual é possível a intuição do seu estado interno, de tal modo que tudo o que pertence às determinações internas é representado segundo relações do tempo. O tempo não pode ser intuído exteriormente, nem o espaço como se fora algo de interior” (Kant, 2001, B 37).

cadeia sintática. Ou seja, o eixo das semelhanças está *in absentia*: é o eixo das possibilidades e, por isso, da poesia no sentido que lhe empresta Aristóteles na oposição com a História. Pela mesma razão, este seria por excelência o eixo que melhor incita a imaginação e a memória. Já o eixo das contiguidades se equipara à História (outra vez nos termos da distinção de Aristóteles)<sup>109</sup>, i.e., ao *exteriorizado* na série prosaica do discurso em marcha retilínea, analítica. No entanto, desde a famosa definição da função poética de Jakobson<sup>110</sup>, sabemos que, na virtualidade do paradigma, a poesia não é mais do que mera virtualidade. Para que se *concretize*, é necessária a “subordinação do serial às leis da analogia” (Bosi, A., 1977, p. 26), ou, para conectar com as reflexões de Paz, que o tempo cíclico e mítico da natureza (poesia) contamine o tempo linear da vida humana e da civilização (prosa) e vice-versa. Em suma, é preciso que o *tempo* tenha lugar, que o *espaço* devenida, que o eu se desentranhe de si, e que a paisagem se pense em seu pensamento (Collot, 2019).

Em vista disso, nada mais distante da poesia cabralina do que a univocidade dogmática de que a acusa Santiago. Se, a princípio, “dar a ver” parece sugerir “um ponto de visibilidade ideal e a necessidade de remover obstáculos que a estejam toldando”, em momento algum Cabral nos deixa esquecer de que “o instrumento apto a aclarar a percepção é o mesmo que serve para encobri-la: a palavra” (Secchin, 2014, p. 401). Ou seja, o imperativo cabralino não se confunde com a ingênua pretensão à objetividade, pois, antes de ignorar o limite intrínseco à própria linguagem, dramatiza-o. Ao fim, não se trata de deixar que as coisas falem por si<sup>111</sup>, mas de produzir um “efeito de realidade”, i.e., de *presença*, pelo qual a lírica moderna se aproxima da *ekphrasis* enquanto gênero de discurso *epidítico*. Afinal, Cabral não busca a *evidência*, própria dos discursos jurídico e científico, mas a *evidentia*, correspondente ao grego *enargeia*, que é a vividez da coisa “posta sob os olhos”.

---

<sup>109</sup> Se o eixo das contiguidades “rima” com a linearidade da História, *a fortiori* sob o “sintagma” do passado canonizado há de haver uma miríade de outros passados passíveis de seleção no fito de fazer irromper — eis a “origem” [*Ursprung*] como irrupção — um presente contra-hegemônico. Em “Poesia e Modernidade”, diversas vezes referido na introdução, Haroldo aposta nessa “rima” entre o “escovar a História a contrapelo” de Benjamin e o estruturalismo linguístico.

<sup>110</sup> “A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo das seleções sobre o eixo de combinação” (1985, p. 130, grifos do autor).

<sup>111</sup> “Dar a ver não é deixar o objeto objetivamente falar, é escolher estratégias propícias a uma simulação de objetividade, em que as impregnações mais visíveis do sujeito se camuflam em prol de uma cena em que os objetos pareçam falar de si, mas sempre por meio do sotaque de quem os vê” (Secchin, 2014, p. 402).

Contudo, João Adolfo Hansen (2006) ressalva que “é preciso especificar o que é a *opsis*, a visão do ‘pôr sob os olhos’ das definições de *ekphrasis* de Aélio Theon, Aftônio, Hermógenes, Filóstrato e Luciano, porque não é a visão realista ou naturalista das nossas histórias literárias e histórias da arte” (p. 95). São, antes, os olhos da mente, a imaginação, tal como a define Júlio Rufiniano: “*Enargeia* é imaginação, que expõe o ato aos olhos incorpóreos e se faz de três modos: com pessoa, com lugar e com tempo. Com pessoa, quando chamamos o ausente como se estivesse presente (...). Com lugar, quando aquilo que não está na nossa visão demonstramos como se o víssemos (...) Com tempo, quando usamos o presente como passado” (*apud* Hansen, p. 96). Não seria também este o efeito almejado por toda a lírica ao projetar o que está *in absentia* no que está *in praesentia*? Pois “dar a ver com palavras”, tanto quanto a definição de Hermógenes para a *écfrase*<sup>112</sup>, implica fazer com que *o ouvido veja* — e não vai sem tensões essa “sinestesia”. Por um lado, costuma-se tomar a visão como o sentido mais *crível* na medida em que é também o mais “gráfico”<sup>113</sup> — não à toa, no discurso jurídico o testemunho de maior valor probatório, i.e., de quem *presencia* diretamente um evento, é chamado *ocular* —; por outro, nessa força reside justamente a sua falibilidade, porque, se o que é “posto sob os olhos” (*a*)*parece* mais “real” do que o percebido pelos demais sentidos, então a visão seria de todos o menos “crítico”, i.e., o menos suscetível à dúvida — assim, dir-se-ia que parecemos menos propensos a desconfiar da visão do que do ouvido. Este, afinal, tende a sugerir maior distanciamento: alguém que se vê, em geral, justamente porque *aparece*, *parece* mais real (i.e., é mais verossímil) do que alguém que se pode apenas ouvir — do mesmo modo, no discurso jurídico, a credibilidade da testemunha *auricular* é quase nula. No entanto, nessa obliquidade da voz talvez resida sua força, pois é justo na distância do real que medra a imaginação<sup>114</sup>. Diante disso, essa aproximação com a *ekphrasis* guarda implicações mais profundas: pois, enquanto representação verbal da representação visual, poderíamos dizer que a *mimesis* da *mimesis* se generaliza na modernidade, quando se desguarnecem as

---

<sup>112</sup> “As virtudes da descrição são principalmente a clareza e a evidência: o discurso deve quase produzir a visão por meio da audição” (2002, p. 44).

<sup>113</sup> No sentido em que, na linguagem habitual, se diz “cenas ou imagens gráficas” para designar impacto, força, intensidade etc. Refere-se, pois, o *poder* de *impressão*, que é o poder da imagem de se *imprimir* na mente do espectador, de *impressioná-lo*, inclusive ao ponto do trauma.

<sup>114</sup> Pensemos, por exemplo, na diferença entre acompanhar um mesmo jogo de futebol pelo rádio e pela TV. Que podia um bom locutor senão *dar a ver* jogos mais *fantásticos* do que qualquer um já televisionado?

fronteiras entre produção e crítica, fazendo toda crítica poética e toda poesia, crítica. A princípio, porém, haveria uma diferença importante: as obras que, por exemplo, Cabral dá a ver em sua poesia seriam *reais*<sup>115</sup> —; ao passo que a éfrase cria o objeto pictórico que descreve, e ao elogiar o pintor, se autoelogia. Algo semelhante ocorre em Cabral, em particular, e no lirismo em geral. Tomemos a bailadora andaluza de exemplo. Ainda que tivesse existido uma dançarina real, anterior e exterior ao poema, a partir da qual Cabral o tenha escrito, o que vemos no palco do poema não é senão a visão do próprio Cabral — i.e., aqueles elementos que ele *seleciona* da página da realidade inesgotável que a ele aparece, e *combinando* cada item selecionado com uma miríade de outros, o poeta cria o seu poema. Impera, pois, a lógica do caso *partitivo*: poder-se-ia dizer que ele não vê *a* bailadora, mas *da* bailadora. A subjetividade participa dessa equação na exata medida em que *seleciona* não apenas a nível da percepção, mas da própria sensação, i.e., pré-analítico. O poema escrito é a seleção da seleção da seleção, e na medida em que é lido, o processo recomeça. É por isso que, de tudo que Cabral toca — touros, toureiros, bailadoras, *cantaores*, Graciliano Ramos, Marianne Moore, paisagens etc. —, só vemos a visão de Cabral, a realidade que ele inventa à medida que ele *seleciona*, i.e., *lê* o livro do mundo. No fim das contas, “dar a ver” não é senão “dar a ver” a visão.

---

<sup>115</sup> No volume *Poesia crítica* (1982), Cabral reúne 80 poemas, publicados ao longo de 38 anos de carreira, cujo tema é a obra ou a personalidade de criadores, poetas ou não.

## 2

### Dois Poetas

Primeiramente é necessário destacar que Eucanaã Ferraz e Davino Ribeiro de Sena são apenas dois entre uma miríade de poetas cujas obras estariam aptas a lastrear, no contexto da poesia brasileira contemporânea, a espécie de lirismo que qualificamos como crítico. Ou seja, a rigor não haveria qualquer impedimento em analisar outros poetas estreados sejam nos mesmos anos 1990 — a exemplo de Carlito Azevedo, Claudia Roquette-Pinto, Antonio Cicero etc. —, sejam nas décadas imediatamente anteriores — como Adriano Espínola, Luis Dolhnikoff, Nelson Ascher, bem como os que integraram a *Coleção editorial Claro Enigma*, concebida por Augusto Massi e publicada pela Livraria Duas Cidades entre 1988 e 1990<sup>116</sup>.

As obras selecionadas, contudo, são propícias à investigação de certos procedimentos que caracterizam o lirismo crítico contemporâneo — por exemplo, o contraponto entre os planos gráfico e sonoro e o quiasmo das dicotomias sujeito-objeto; agência-passividade. Em Eucanaã Ferraz, exploramos sobretudo o uso original que o poeta faz do *enjambement* e os sentidos imprevistos extraídos deste procedimento. Já em Davino, enfatizamos seu esforço no deslocamento do *cisma da poesia brasileira*, qual seja, entre *lirismo* e *construção* — ou, em termos históricos, entre a *geração marginal* e os *pós-concretistas*.

---

<sup>116</sup> A Coleção lançou treze obras de poetas brasileiros: Sebastião Uchoa Leite, Francisco Alvim, Alcides Villaça, Orides Fontela, Maria Lúcia Alvim, José Paulo Paes, João Moura Jr., Rubens Rodrigues Torres, Paulo Henriques Britto, Ronaldo Brito, Duda Machado, Age de Carvalho e Alberto Alexandre Martins.

## 2.1

### Eucanaã Ferraz

#### RECEBEI AS NOSSAS HOMENAGENS

Único homem acordado nesta noite, o apartamento  
apertado parece imenso; vagueio desacordado de tudo  
e sobretudo em desacordo comigo, único homem  
acordado no mundo; o teatro estreito assim vazio

parece largo, perambulo absoluto, príncipe estragado;  
não dormir é meu palácio; a Dinamarca, diminuta,  
parece dilatar-se enquanto palmilho o ar do quarto.  
Vem o dia, e o fantasma de meu pai não me aparece.

(Ferraz, 2012, p. 16)

O poema em tela constitui um primeiro e excepcional exemplo do uso expressivo do *enjambement* combinado a aliterações e assonâncias. As referências explícitas ao enredo de *Hamlet* — o teatro, a Dinamarca, o fantasma do pai etc. — permitem estabelecer a homologia entre o eu-lírico e o anti-herói shakespeariano, unidos provavelmente pela solidão existencial e a angústia durante uma noite de insônia. Cabe destaque à habilidade do poeta em materializar formalmente tal sensação de desajuste e desconforto do protagonista, que se encontra desperto enquanto todos dormem. O jogo paronomástico à volta dos vocábulos *(des)acordado* e *(des)acordo* traz à tona toda a sua polissemia: o *desacordo* é não apenas no sentido de desarmonia e divergência como também de perda da razão ou do bom senso; desatino, sandice; estado de perturbação; alucinação, delírio. Por sua vez, *acordado* é tanto o que está resolvido por acordo; ajustado, combinado, decidido, entendido; quanto o estar desperto, em vigília. Todos esses sentidos são pertinentes porque, ao estar acordado, i.e., desperto, o eu-lírico está em desacordo, i.e., em desarmonia com o mundo todo, que dorme durante a noite. Por seu turno, o desacordo-divergência frente ao mundo implica o desacordo-alucinação, já que, sem ninguém que sirva de referência espacial, o que é pequeno parece grande: “o apartamento/ apertado parece imenso” e “o teatro estreito assim vazio/ parece largo”. Logo, é lícito dizer que o poema nos conduz à aporia da identidade dos contrários, pois *estar acordado é estar desacordado*.

Outrossim, o desacordo-divergência se traduz na intensividade dos *enjambements*, que ocorrem em 5 dos 8 versos. À exceção do verso que fecha o poema, pois

neste os versos sonoro e gráfico coincidem perfeitamente, mesmo nos outros versos em que não há *enjambement* ao fim (B1 e B3), o *desacordo* prevalece, uma vez que o seu respectivo grupo de força se inicia ou na linha anterior (B2-B3), ou já ao longo da linha (B1), não coincidindo com a linha gráfica em que se encontra. O *desacordo* entre *eu* e *mundo*, ou *interior* e *exterior*, se projeta também na tensão entre o real e a aparência. A notar, a propósito, a repetição do verbo “parece”: primeiro o apartamento, depois o teatro e, por fim, a Dinamarca. As incidências incitam a considerar a homologia entre esses espaços — da realidade do apartamento à ficcionalidade da Dinamarca, mediados, por seu turno, pelo teatro enquanto *entrelugar*, i.e., o espaço anfíbio, vaso comunicante espremido entre o real e ficção. Ademais, os três espaços são homólogos não só pela aparência, porém pela aparência de aperto, sufocamento: os três são percebidos como espaços claustrofóbicos, onde a sensação de falta de ar é palpável. Diante disso, é imprescindível destacar a expressividade extraída da repetição dos fonemas /ar/ coloridos de azul na transcrição acima: a primeira incidência do fonema é justamente no vocábulo “apartamento”, em seguida, reaparece na sílaba tônica de “largo”; por fim, ele ressurgiu 4 vezes na mesma oração: “a Dinamarca, diminuta,/ parece dilatar-se enquanto palmilho o ar do quarto”. Como se acometido por uma crise de ansiedade, o eu-lírico tem a impressão de que o espaço se dilata justamente no verso em que o par de fonemas aparece mais intensamente, sendo a penúltima justamente a palavra *ar*. Em vista disso, pode-se dizer que, conforme a angústia se intensifica ao longo dos versos/da noite, a respiração se acelera em busca de *ar*. Essa sensação de aperto, aliás, traduz com precisão a *angústia* existencial, fazendo-se presente, inclusive, em sua etimologia mais provável, i.e., o vocábulo grego “*angor*” e no latim “*angere*”, que significa *estreitamento, aperto, diminuição*. Tal significado parece indicar que, na presença da angústia, vivenciamos sensações de sufocamento acompanhado de desconforto e desolamento.

À medida que o dia se aproxima, o verso final do poema traz uma resolução parcial: “Vem o dia, e o fantasma de meu pai não me aparece”. Aqui, a coincidência entre a forma gráfica e sonora sugere a dissolução temporária da confusão noturna. Contudo, a ausência do fantasma do pai indica que as questões existenciais do eu-lírico não foram sanadas, mas talvez, no máximo, adiadas até o próximo crepúsculo. Afinal, para o poeta contemporâneo — bem como para o moderno, pois já era assim para Drummond ante a máquina do mundo — toda a solução é precária e provisória.

## 2.2

### Vida e morte: um conúbio

LEIA ABAIXO UM DOS POEMAS

Ana diz as palavras faltam quando  
mais se precisa delas são apenas a sombrinha  
do equilibrista, digo a Ana tantas vezes  
sobrevivemos só por saber os nomes

não caímos não morremos, só quem nunca  
esteve bambo no trapézio despreza o equilíbrio  
zomba do vento, são as palavras que botam  
a gente no alto, onde é melhor viver

de onde é melhor cair.

(2012, p. 52)

No poema de Eucanaã em tela, certos sintagmas podem, a depender da leitura, participar de uma ou outra oração: “tantas vezes”, por exemplo, poderia ser adjunto adverbial do predicado verbal antecedente (“digo a Ana”) ou posterior (“sobrevivemos”). A fim de tornar visíveis as oscilações sintático-semânticas, propomos duas possibilidades de reconfiguração gráfica que privilegiam os grupos de força, destacando os sintagmas ambíguos em vermelho:

(1)

Ana diz  
as palavras faltam  
quando mais se precisa delas são apenas a sombrinha do equilibrista,  
digo a Ana tantas vezes  
sobrevivemos só por saber os nomes  
não caímos  
não morremos,  
só quem nunca esteve bambo no trapézio despreza o equilíbrio  
zomba do vento,  
são as palavras que botam a gente no alto,  
onde é melhor viver  
de onde é melhor cair.

(2)

Ana diz  
as palavras faltam quando mais se precisa delas  
são apenas a sombrinha do equilibrista,  
digo a Ana  
tantas vezes sobrevivemos  
só por saber os nomes não caímos  
não morremos,

só quem nunca esteve bambo no trapézio despreza o equilíbrio  
zomba do vento,  
são as palavras que botam a gente no alto,  
onde é melhor viver  
de onde é melhor cair.

A primeira proposta de realização sonora tende a coincidir mais com os limites dos versos gráficos, de modo que não se atualizam os *enjambements* A3-4 e A4-B1<sup>117</sup>. Na segunda, por sua vez, o contraponto entre os planos sonoro e gráfico é maximizado, pois a ambiguidade decorre justamente da efetivação dos *enjambements*. Em vista disso, convém pensar tais possibilidades de leitura em termos de graus de afastamento do plano gráfico, o que inclusive abre margem para considerar leituras intermediárias que nem prescindam de todos os *enjambements* nem os efetivem *in totum*. Assim, é lícito afirmar que se trata de uma disposição gráfica *sobre-determinada* em virtude das múltiplas realizações sonoras a que convida. Por conseguinte, o contraponto em jogo não é bidimensional, mas geométrico, já que se dá não tanto entre os planos gráfico e sonoro quanto, até mais intensamente, entre cada uma das realizações sonoras em potencial.

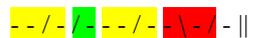
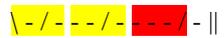
No que tange às repercussões semânticas, a oscilação sintática decorrente do uso do *enjambement* possui alto grau de expressividade — menos por alterações de sentido nos novos versos do que pela oscilação propriamente dita, que mimetiza na forma poética o bambejar do equilibrista na corda. Convém notar que essa ambiguidade se concentra na primeira metade do poema, como se o hesitar do começo fosse a miúdo cedendo lugar à confiança, e o equilibrista ganhando impulso à medida que avançasse. Soma-se a isso a contrastante extensão dos grupos de força em quaisquer realizações sonoras: o oitavo, por exemplo, é o mais comprido (17 sílabas poéticas), ao passo que os imediatamente antes e após estão entre os mais curtos (3 e 4 sílabas poéticas, respectivamente). Também esse contraste acaba por reforçar a imagem do equilibrista, que ao percorrer a corda alterna entre movimentos de fôlego curto, porém precisos — a fim de manter o equilíbrio —, e movimentos compridos, de passos encadeados e rápidos — conquanto mais arriscados —, para percorrer uma distância maior. Se levamos além e ao cabo tal associação entre significante e significado, i.e, entre os versos sonoros e os movimentos do equilibrista, então a isometria

---

<sup>117</sup> Seguimos aqui a convenção de usar maiúsculas para designar as estrofes de um poema e números colocados após as maiúsculas para designar os versos. Assim, B3 significa “terceiro verso da segunda estrofe”).

dos últimos versos talvez fosse indício de que o equilibrista ao fim teria superado a hesitação entre a expansão desenfreada e a contenção meticulosa. O equilíbrio seria alcançado justamente num par de versos de 6 sílabas poéticas que semelha um verso alexandrino clássico cindido em hemistíquios de ideias simultaneamente contrárias e complementares, tal qual fizeram os melhores poetas a explorarem esse metro<sup>118</sup>.

A irrupção desses hexassílabos agudos ao fim do poema nos impele a retornar às propostas de reconfiguração gráfica a fim de explorar uma terceira possibilidade: a de que o poema gravite “em torno” do dodecassílabo. Para isso, é preciso fixar na última linha o alexandrino enquanto verso autônomo. Estabelecido esse parâmetro, todo o resto do poema se estrutura “retroativamente” — ou seja, de baixo para cima, acomodando-se conforme as pausas sintáticas. O resultado é a inversão da disposição estrófica original — em vez de nove versos distribuídos em 4-4-1 (duas quadras mais um apêndice de seis sílabas), temos nove versos dispostos em 1-4-4 (um grupo de força anapéstico seguido de duas quadras), como fica evidente na tabela a seguir:

Ana diz		3
as palavras faltam quando / mais se precisa delas		3-5-9-(12)-14
são apenas a sombrinha / do equilibrista,		(1)-3-7-12
digo a Ana tantas vezes / sobrevivemos		(1)-3-7-12
só por saber os nomes / não caímos não morremos,		(1)-4-6-10-14
só quem nunca / esteve bambo no trapézio		(1)-3-8-12
despreza o equilíbrio / zomba do vento,		3-7-9-12
são as palavras que botam / a gente no alto,		(1)-4-7-10-13
onde é melhor viver / de onde é melhor cair.		1-4-6-7-10-12

A escansão na terceira coluna deixa ver que, à exceção do verso de abertura, todos os outros variam entre 12 e 14 sílabas, o que acaba corroborando a hipótese do verso de 12 sílabas como *metro fantasma*<sup>119</sup>. O dodecassílabo já consta em mais da metade

<sup>118</sup> No poema “*Mors*” (Hugo, 1856, p. 265-7), o verso “*Le trône en l’échafaud et l’échafaud en trône*” (“o trono em cadafalso e o cadafalso em trono”, tradução nossa) é um ótimo exemplo de como Victor Hugo conjuga duas ideias, simultaneamente contrárias e semelhantes, na medida em que as estrutura nos hemistíquios do verso alexandrino clássico: a morte transforma o trono em cadafalso (plataforma de execução) e o cadafalso em trono; ou seja, ela é capaz tanto de arruinar um rei quanto do contrário, i.e., alçar alguém da completa ruína ao poder absoluto. São, pois, movimentos a um só tempo semelhantes (mesma direção) e contrários (sentido inverso).

<sup>119</sup> Conceito proposto por Eliot no ensaio “*Remarks on vers libre*”.

dos versos; na primeira quadra aparece expandido em dois versos de 14 sílabas e na segunda, em um único verso de 13 sílabas. Isso, contudo, só se é possível mediante as considerações que tecemos a seguir.

Se é verdade que o contraponto rítmico consiste no desencontro entre o plano gráfico e o sonoro, não menos verdadeiro é que tal descompasso se funda não só no afastamento mas inclusive na aproximação. Nesse sentido, a mesma mancha gráfica que nubla o *metro fantasma* é o que permite ler o verso C1 como um dodecassílabo: não fosse o corte gráfico no meio do grupo de força, o mais provável seria realizar a sinérese entre a vogal final de “nunca” e a inicial de “esteve”, resultando num hendecassílabo 3-7-11 constituído exclusivamente por peóns terceiros (- - / -). Em vez disso, por pressão do plano gráfico e em detrimento da homogeneidade do ritmo sonoro, cuja célula dominante é justamente o peón terceiro<sup>120</sup>, impõe-se um dodecassílabo composto de um único peón terceiro seguido de uma dupla de peóns quartos. No verso subsequente, o pé subtraído de C1 é agora recuperado pelo mesmo motivo: por interferência do plano gráfico, um peón terceiro impõe-se como a primeira célula métrica de C2. Isso porque, no verso gráfico, não há nada que sugira pausa na fronteira entre o sintagma subjetivo e o verbal — i.e., entre os itens lexicais “trapézio” e “despreza”. Assim, em que pese a pausa ser possível, visto que se trata de constituintes prosódicos distintos, o olhar convida o ouvido ao *enjambement*, de tal sorte que se escuta um peón terceiro onde, feita a pausa e isolado o verso, haveria um anfíbraco. Admitindo-se que essa hipótese ainda possa soar algo arbitrária, convém arrematar o argumento através da comparação. A notar, primeiro, que todos os versos sonoros dispostos nas quadras da segunda coluna possuem o símbolo /, o que indica um corte na disposição gráfica original. Isso significa que, à exceção do curto verso de abertura (“Ana diz”), os versos se iniciam em uma linha e só terminam na linha seguinte, de modo que o corte gráfico funciona como uma cesura *in latu sensu* que às mais das vezes coincide com um ponto de inflexão prosódica. Pode-se notar, na segunda coluna, como quase todos os cortes implicam uma alteração no ritmo: de par de peóns terceiros (células métricas amarelas) para peón quarto (células métricas vermelhas), em B2 e B3; de peón quarto e anfíbraco para par de peóns

---

<sup>120</sup> De acordo com a escansão proposta, o poema conta 30 pés, dos quais 12 são peóns terceiros. Logo atrás estaria o peón quarto, com 9 incidências. Porém, a eleição do peón terceiro não é somente uma questão quantitativa, já que esse pé estrutura alguns sintagmas-chave do poema, como “as palavras”, “a sombrinha”, “não caímos”, “não morremos” e “equilíbrio”.

terceiros, em B4; de peón terceiro para par de peóns quartos, em C1; de par de peóns terceiros para troqueu e anfíbraco, em C2; de par de pés quaternários (peóns quarto e terceiro) para dois pés de ritmo ternário (anfíbraco), em C3. Porém, se os cortes gráficos não delimitam os versos sonoros, mas apenas marcam suas cesuras, o que no plano gráfico corresponde às pausas sintáticas são as vírgulas — não à toa, todas as vírgulas se encontram ao final dos versos. No âmbito das quadras, há apenas três versos cujos finais não coincidem com a pontuação: B1, B3 e C1. Mas também para isso parece haver uma boa razão: como já demonstrado, B1 e B3 são formados por sintagmas “polivalentes”, i.e., ambíguos sintaticamente, já que têm o poder de compor tanto os sintagmas anteriores quanto os seguintes. Nesse caso, pôr a vírgula ao final de algum desses versos significaria pôr fim à ambiguidade que os torna tão interessantes. Resta, então, o verso C1, cuja ausência de vírgula ao fim significa não apenas que não se deve atualizar a pausa após o longo sintagma subjetivo senão ainda que a sílaba pós-tônica de “trapézio” pode ser contabilizada na primeira célula métrica de C2, o qual passa a ser lido como dodecassílabo.

Após examinar como a estrutura contrapontística contribui na fundamentação do metro fantasma, passemos ao inverso, isto é, como o metro fantasma potencializa o contraponto rítmico. A princípio, se havia classificado a estrutura contrapontística como geométrica em virtude dos múltiplos planos que põe em jogo: não somente o visual e o sonoro senão ainda as distintas realizações sonoras decorrentes da sobre-determinação da mancha gráfica. Porém, a partir da identificação do metro fantasma pode-se verificar ainda outros eixos contrapontísticos, como o que tange à definição do tipo de verso: pela recorrência de intensos *enjambements* e pela escassa pontuação, os versos gráficos aproximam-se do “novo verso livre”, mais popular na poesia contemporânea (Britto, 2011); já os versos sonoros, por ancorados no alexandrino, aproximam-se do “verso liberto”. Deste desdobramento, por sua vez, se extrai mais um contraponto: nas profundezas do verso liberto, há o padrão rítmico ideal do alexandrino clássico, e à imediata superfície, o ritmo necessariamente irregular, que se verifica em cada verso à exceção do último. A excepcionalidade em questão se deve ao padrão ideal, até então subterrâneo, emergir em todo seu esplendor nesse último verso, conciliando figura e fundo. Destarte, é como se a própria forma, ao longo do poema, oscilasse na tentativa de *se equilibrar* não só entre o verso gráfico e o sonoro mas ainda entre dois tipos de verso livre e, no limite, entre o metro profundo e ideal e a irregularidade da superfície fônica concreta.

Retomemos agora a correspondência entre os versos sonoros e os movimentos do equilibrista que propomos quando da análise da extensão dos grupos de força. Ao estender essa proposta ao poema reconfigurado em dodecassílabos, a incidência irregular da “cesura” — ora atrasada, em meados do segundo “hemistíquio” (p. ex. B2, B3, C2 e C3), ora anterior ao ponto médio (p. ex. B1, B4 e C1) — pode também ser compreendida como materialização formal da instabilidade experimentada pelo equilibrista ao longo do percurso. Mais uma vez, o “ponto de equilíbrio” parece ser alcançado somente no último verso, quando temos uma cesura *stricto sensu*, isto é, não a mera cisão do verso em dois segmentos assimétricos, porém a sua divisão em um par de hexassílabos agudos. Além da isometria, o par chama atenção pelo paralelismo sintático. Ambos são, afinal, orações subordinadas adjetivas explicativas do adjetivo substantivado “alto”. Através do pronome “onde” ambos instituem “o alto” como um *lugar*: o primeiro, como o espaço próprio da melhor vida — vida vivida ao máximo, que atualiza todas as suas potencialidades —, já no segundo se descobre que esse mesmo lugar implica um risco, qual seja, o da queda. Assim, se o primeiro hemistíquio aponta para cima, em celebração à melhor *vida*, o segundo aponta para baixo, na medida em que denuncia a inevitabilidade da queda enquanto metáfora da *morte*. Por isso, cabe afirmar que, não obstante apartadas no plano gráfico — mais perceptível *de imediato* —, *vida* e *morte* estão reunidas enquanto hemistíquios de um mesmo verso alexandrino clássico que só se repara *mediatamente*, i.e., por meio do ouvido atento aos “metros fantasmas” da tradição versificatória. Estamos uma vez mais diante de um contraponto de notáveis reverberações semânticas: assim como na estrutura do poema, na realidade *vida* e *morte* são noções ao mesmo tempo díspares e contíguas, pois mesmo que sejam antônimas na *imediatez* do senso comum, sob uma perspectiva *mediada* pela tradição filosófica atinge-se a conclusão contrária, qual seja, *vida* e *morte* não somente se implicam como também se potencializam mutuamente. Portanto, ainda que a disposição gráfica confira destaque ao hemistíquio aparentemente “pessimista” — o qual não só fecha o poema senão que ocupa sozinho toda a terceira estrofe —, a leitura que privilegia a mediação — tanto a da tradição do verso metrificado (significante) quanto a da tradição filosófica (significado) — passa ao largo de qualquer pessimismo e resignação, permitindo extrair do poema o inverso, isto é, uma ética vitalista: melhor se vive onde melhor se morre. Ou, contra Brooks e Eliot, o poema de Eucanaã *declara*: “*ripeness is*” *indeed* “*all*”.

## 2.3

### Um lirismo com coisas

Na esparsa fortuna crítica da poesia de Davino Ribeiro de Sena, um primeiro ponto de concordância entre críticos distintos é a presença de João Cabral de Melo Neto. No prefácio de *Retrato com guitarra* (1997), Marta de Senna destaca:

Estilisticamente, a maior influência visível é a de João Cabral de Melo Neto. É cabralino o uso de substantivos em função adjetiva; são cabralinos os símiles elípticos e surpreendentes; são cabralinos a sintaxe quase de prosa, o vocabulário recorrente, usado imagística e literalmente. (p. 9)

Paulo Henriques Britto, Augusto Massi, Cassiano Nunes, César Leal e Paulo Gustavo — ou seja, praticamente todos que já dedicaram alguma linha à poesia de Davino — destacaram o parentesco. Além disso, tais “rimas” não se limitam à estilística, pois os dois compartilham inclusive “biografemas”: ambos poetas e diplomatas nascidos em Recife. De modo mais geral a aproximação começa pelo veio construtivo da poesia de Davino. A princípio, pode parecer que sua poesia se inscreveria na tradição da “poesia com coisas” sem grande dificuldade. Contudo, tal inscrição só é possível com a ressalva da *apóstrofe*: em sua poesia há um “eu”, explícito, que aos objetos se *endereça*, como se *isso*, o objeto impessoal, fosse um *tu* pessoalizado:

#### ELOGIO DA CAMA

És o mais gentil dos quadrúpedes  
e em tua garupa os humildes  
aprendem a esquecer o dia  
obtusos e fixos no sussurro  
que teu galope enfim transforma  
em eco suportável do mundo.

És a jangada sobre as ondas  
e o silêncio, paradoxal,  
fez-te fixa, sobre o sereno  
mar que navego toda noite  
com os remos da oração, simples  
consolo: “o mundo tem jeito”.

O mundo não tem jeito, mas  
tu aceitaste, sem pedir nada,  
de meu corpo a feia massa.

(Sena, 2015, p. 27)

Se a palavra “elogio” remete à tradição epidítica — destacar da cama valores a serem cultivados —, o verbo que abre o poema já problematiza a mera descrição, pois “és” é inequivocamente conjugação de segunda pessoa — ao contrário da ambiguidade implícita no “é”, que se abre tanto para o endereçamento direto (você), quanto para o indireto (ele/ela). Eis, então, a estranha fusão entre descrição objetiva e elogio endereçado, pois a descrição é fundada no afeto intersubjetivo — a cama é “gentil”, altruísta. Há, pois, intimidade e cumplicidade entre a “voz” e o objeto inanimado, ao passo que o corpo, de que se esperaria coincidência com a subjetividade, aparece como a “feia massa”, índice de desidentificação e distanciamento. Essa “inversão” assemelha-se àquela que havíamos observado em Cabral: a voz das coisas, a princípio desprovidas de voz, é sempre mais eloquente do que a voz propriamente humana, rouca e gaga. Assim, caberia a questão: o que é “fazer poesia com coisas”?

Embora apareça *verbatim* uma única vez em toda a obra de Cabral<sup>121</sup>, a expressão “fazer poesia com coisas” foi alçada ao *status* de princípio construtivo de sua poética não só por seu protagonismo no âmbito da fortuna crítica<sup>122</sup> mas também, e sobretudo, por conta da reincidência na própria obra da expressão sinônima “falar com coisas”. A sinonímia entre as expressões se torna mais evidente caso, em “fazer poesia com coisas”, a preposição “com” seja compreendida menos em seu valor *instrumental* que em seu valor *comitativo*. Nesse caso, não se trataria tanto de fazer poesia *com* coisas tal como se faz uma casa com tijolos (conquanto *palavras* jamais deixem de ser *coisas* com as quais poemas são feitos). Trata-se, antes, de fazer poesia *em companhia* das coisas. Essa compreensão se fortalece à luz das incidências da segunda variante (a com o verbo “falar”), que aparece tanto em *Museu de tudo*<sup>123</sup> quanto, dez anos após, em *Agrestes* [1985]. A notar, neste, a posição de destaque da expressão, que não só intitula um poema mas também serve de núcleo temático em torno do qual ele se desdobra:

---

<sup>121</sup> No poema “Díptico”, de *Museu de tudo* [1975], ela é atribuída a T. S. Eliot como “seu dom antigo”.

<sup>122</sup> O caso exemplar é *Poesia com coisas* (1983), de Marta Peixoto. Aqui, a expressão se destaca como título do estudo justamente porque é tomada como chave de interpretação.

<sup>123</sup> Em “Habitar o flamenco”, há “um falar com coisas” que funciona como qualidade distintiva de uma linguagem do flamenco.

### Falar com coisas

As coisas, por detrás de nós,  
exigem: falemos com elas,  
mesmo quando nosso discurso  
não consiga ser falar delas.

Dizem: falar sem coisas é  
comprar o que seja sem moeda:  
é sem fundos, falar com cheques,  
em líquida, informe diarreia.

(1997b, p. 246)

Na segunda estrofe, parece bastante claro que estamos diante do valor instrumental da preposição “com”, pois as “coisas” são comparadas à “moeda”. Esta é, afinal, a imagem por excelência da pura instrumentalidade — não tendo qualquer fim em si mesma, a moeda pode ser tomada como tradução ontológica da heterotelia.

Sem embargo, a primeira estrofe permite a leitura de “com” em seu valor comitativo: as coisas exigem de nós que falemos com elas, i.e., que com elas conversemos. Há que se falar aqui de uma subversão da expectativa frente à realidade material: as coisas, pertencentes à esfera objetiva — ou seja, ao reino de tudo aquilo que, desprovido de agência e à disposição da mão humana, se constitui como *instrumento* —, não apresentam qualquer passividade, mas, ao inverso, guardam sobre nós (tradicionalmente sujeitos-agentes) força imperativa, pois *exigem* que tomemos parte na comunicação. Essa “agência da matéria” ganha ainda maior relevo se, no caso do verbo *falar*, distinguimos o valor *comitativo* do valor de *destinatário*<sup>124</sup>. Isso porque, se as coisas são compreendidas como *destinatário*, trata-se de uma fala que a elas se dirige. Neste caso, permanecemos sendo emissores, ao passo que as coisas se encontram no polo receptor — logo passivo. Porém, se o *com* é comitativo, devemos falar *junto com* as coisas. Nesse caso, *coisas* e *eu-lírico* (o “nós” que convoca e congrega *autor* e *leitor*) se encontrariam, ao menos no âmbito do discurso, em pé de igualdade, uma vez que ambos partilham a posição de emissor da mensagem<sup>125</sup>.

No entanto, essa confluência entre as vozes das coisas e dos homens não garante, *a priori*, pelo mero estabelecimento da comunicação, o “sair de si” — a tão

---

<sup>124</sup> Segundo Ignácio (2010, p. 346): “É necessário distinguir o Comitativo do Destinatário em estrutura[s] sintáticas semelhantes, isto é, em que o complemento é introduzido por *com*. No caso do Destinatário, tradicionalmente classificado como Objeto Indireto, não há identidade de funções semânticas entre Sujeito e Complemento [...]”.

<sup>125</sup> Compreensão que remete aos versos de Drummond em “Relógio do Rosário”: “decifro o choro pânico do mundo, / que se entrelaça no meu próprio choro, / e compomos os dois um vasto coro”.

desejada fuga do mundo do *eu* rumo ao mundo das coisas. Não obstante, o imperativo da comunicação deve se manter válido *ainda quando* a ambicionada passagem para a alteridade (o alheio, o externo, o estrangeiro etc.) não se efetiva. A esta altura, importa destacar a ambiguidade do sintagma verbal “falar delas”, pois aqui a preposição *de* pode designar tanto o genitivo subjetivo quanto o objetivo. Se subjetivo, então as coisas ocupam a posição de sujeito, de maneira que o “falar delas” se refere àquilo que *as coisas* falam. Por outro lado, se o genitivo é entendido como objetivo, então o “falar delas” é aquilo que *nós* falamos a respeito delas, i.e., *sobre* as coisas.

Nessa ambiguidade talvez resida a maior das virtudes do poema, já que ela sintetiza um duplo fracasso (i.e., limite) da linguagem: primeiramente, a constatação de que a “fala humana” não é — conquanto a poesia jamais se vexe de tentar — a “fala das coisas”; mas, mais que isso: a fala humana não só não é a das coisas como também sequer é capaz de *sobre* as coisas se projetar, isto é, sequer consegue ser “falar delas”, permanecendo, no fim das contas, um “falar de mim”. Em outras palavras, mesmo o discurso humano que ambiciona ter por objeto exclusivamente o mundo exterior as mais das vezes morre na praia do *eu*:

[...]  
Que além das suas bordas há um mar  
  
infenso a toda nau exploratória,  
imune mesmo ao mais ousado Vasco.  
Porque nenhum descobridor na história  
  
(e algum tentou?) jamais se desprende  
do cais úmido e ínfimo do eu.

(Britto, *Macau*, p. 32)

Se em Cabral havia a constatação da dificuldade, a desconfiança cabralina é radicalizada por esses versos de Paulo Henriques Britto, aos quais podemos acrescentar: por estarmos ante um limite essencial, intrínseco, o *eu* será sempre esse cais que nem Vasco nem Cabral algum, por melhor e mais habilidoso navegador, jamais se desprenderá de todo. E, sem embargo, haverá sempre quem diga que navegar não só é *preciso* senão ainda que *vale a pena*.

## 2.4

### Da *jambe de statue* ao engessado pé

*Le goût de la statuaire rend masturbateur : la réalité nos semble ignoble.*

Gustave Flaubert, correspondência com Ernest Chevalier.

Segundo Augusto Massi, a poesia de Davino Ribeiro de Sena funda-se num paradoxo comprometedor:

O problema todo parece residir numa incompatibilidade entre o modelo adotado, narrativo e construtivo, tomado de empréstimo de João Cabral (equilíbrio simétrico das quadras, rimas toantes, eleição de alguns símbolos básicos: ferro, vidro, areia...) e a personalidade poética de Davino, propensa a manifestações líricas ditadas pela subjetividade. (Massi, 1997)

Acreditamos que o crítico tenha logrado sintetizar com agudeza a poesia de Davino. Sem embargo, ele julga como *problema* justamente o que parece ser seu maior mérito: a capacidade de conciliar lirismo e rigor construtivo. No que se refere ao segundo aspecto, além da mão de mestre que se nota por detrás dos elementos técnico-formais, chama a atenção a qualidade imagética dos poemas, que é o que pretendemos investigar, estabelecendo um contraponto com um poema de Baudelaire.

Com frequência, Davino elege temas baudelairianos: o crepúsculo na cidade grande (“Crepuscular”), a mulher que passa (“Engessado”), o *voyeurismo* (“Chuviscando”) etc. Nesta seção, tratarei especificamente da representação da mulher que passa, numa leitura comparada entre “Engessado” e “*A une passante*”.

#### ENGESSADO

Buzinas. Vejo-a outra vez  
no ônibus com o engessado pé  
que eu adivinho delicado  
como um lírio... Sonho ferrado.  
Meu amor descia do ônibus  
como uma deusa pelas nuvens.

O coração late no gesso.  
Mar é cachorro que late preso.  
Dias vão e vêm como ondas.  
Aspiro o perfume da moça.  
Sou indigno desta pureza!  
Fere-me a culpa e a beleza.

Sinto por ela uma ternura  
reprimida e um pudor dourado  
diante de seu pé engessado.

(Sena, 1990, p. 57)

À une passante

*La rue assourdissante autour de moi hurlait.  
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,  
Une femme passa, d'une main fastueuse  
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;*

*Agile et noble, avec sa jambe de statue.  
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,  
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,  
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.*

*Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté  
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,  
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?*

*Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! Jamais peut-être !  
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,  
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !*

(Baudelaire, 1980, p.68-69)

À primeira vista, o poema contemporâneo pode ser lido como mero pastiche-homenagem a um dos pais da poesia moderna, uma vez que não faz senão reproduzir seu roteiro: o eu-lírico avista, num relance de relâmpago — visto que imerso na voragem da cidade grande —, uma mulher cuja beleza o desnor-teia. No entanto, há entre os poemas uma diferença fundamental no que concerne à imagística, uma vez que, enquanto o sintagma “perna de estátua” (*jambe de statue*) tem sentido figurado, a perna da passante de Davino está, literalmente, coberta de gesso.

Em Baudelaire, o sintagma põe em jogo uma série de oposições: *mobilidade vs. imobilidade, passionalidade vs. impassibilidade, agência vs. passividade, proximidade vs. distanciamento*. O núcleo substantivo (“perna”) vincula-se aos primeiros termos de cada par, ao passo que o adjunto adnominal “de estátua” se associa aos últimos. Isso porque se trata a princípio de perna feminina — perna ágil e vivaz, que, ao alcance dos olhos do eu-lírico, lhe desperta desejo. Desejo esse logo interdito pela figuração: é perna, porém de estátua — de outra natureza, pura representação, serena forma a ser admirada à distância. Em vista disso, pode-se dizer que o jogo de oposições se funda em uma tensão ainda mais radical: o *agón* entre vontade e representação, dionisíaco e apolíneo. Se a modernidade é “[...] o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” (Baudelaire, 1993, p. 227), quem sabe então não seja a *jambe de statue* a arte inteira? Pois, afinal, a passante apenas se avista na temporalidade absoluta, bifurcada

tanto no relâmpago (*éclair*) do *aqui e agora*, quanto na *eternidade* negativa do *jamais*<sup>126</sup>. Até mesmo a forma do poema corrobora essa ambiguidade, pois enquanto na horizontalidade do verso a “beleza” (*beauté*) aparece como “fugitiva” (*Fugitive*), na verticalidade da rima ela se vincula à “eternidade” (*éternité*).

Affonso Romano de Sant’Anna, em seu notável estudo a respeito da representação da mulher na lírica brasileira, assinala:

A mulher-estátua é a imagem central da questão erótica e estética dos parnasianos. Aparentemente, esse tema está preso apenas ao amor pelo ideal clássico de beleza. Mas embora falem muito de Vênus e Afrodite, no imaginário dos textos inscreve-se a Virgem Maria com seus imperativos de castidade e sublimação. Poder-se-ia, por isso, falar que as mulheres parnasianas retratam sempre uma realidade bifronte: a Virgem recalca a bacante. Ou a bacante com um esforço de libertação do desejo recalcado na Virgem. (1993, p. 84)

A despeito de tratar da poesia parnasiana, os apontamentos do crítico são, sem qualquer prejuízo, extensíveis a Baudelaire — o que não deveria surpreender, afinal o poeta francês é “precursor e centro irradiador de praticamente todas as correntes importantes de poesia do final do século XIX: o Parnasianismo, o Decadentismo, o Simbolismo.” (Pires, 2007, p. 12). Em vista disso, talvez não seja imprudente afirmar que o jogo entre desejo e interdição — que o parnasianismo condensa no oxímoro Vênus-Virgem — subjaz a figuração da mulher como estátua ao menos desde a passante baudelairiana.

Contudo, certos pares opositivos sintetizados na “perna de estátua” não se restringem à representação da passante, pois projetam-se na dicotomia sujeito-objeto: a mulher, *passiva* do olhar masculino, passa *impassível* frente ao desconcerto *passional* do eu-lírico. Trata-se da típica ambiguidade da dinâmica erótica, em que as equivalências entre *sujeito* e *agência* e entre *objeto* e *passividade* são subvertidas. Nesse sentido, a passante, à exata medida que é objeto, age sobre o sujeito da visão, o qual é “crispado” (*crispé*), atingido por um “furacão” (*ouragan*) de afetos. Tamanho é o grau de agência desse objeto que seu olhar é capaz de assassinar (*qui tue*) e de fazer renascer (*m’a fait soudainement renaître*).

---

<sup>126</sup> Esta é a única palavra, vale ressaltar, destacada graficamente em todo o poema.

Aliás, não é por acaso que o poder da passante se concentre no olhar — vale notar que é especificamente em seu olho que “germina o furacão” de emoções (B3). Isso se deve à capacidade da visão de alcançar objetos que, conquanto próximos o suficiente para serem vistos, permanecem inteiramente inacessíveis aos demais sentidos<sup>127</sup>. Assim, a tensão entre *proximidade* e *distanciamento* não deriva apenas da “perna de estátua” mas também do próprio meio de contato. Sob a égide da visão, resguarda-se um espaço de ambiguidade entre *próximo* e *distante*, *presença* e *ausência* — bem como entre *terreno* e *divino*, *físico* e *metafísico*, Vênus e Maria. Não por acaso, a visão é o sentido predominante nas estéticas de inspiração clássica, já que *concilia* a representação do corpo e a preservação do decoro:

Desse jogo de tensões [entre aquecimento e esfriamento, movimento e imobilidade, e distanciamento e proximidade] sobressai outra característica que reforça o caráter esfingético da figura feminina. Refiro-me ao recorrente voyeurismo, sinal de certa relação perversa entre os amantes. Como a junção dos amantes raramente ocorre, o que existe é um constante excitar-se através dos olhos, que passam a ser substitutos do corpo interdito. De um lado podemos reconhecer uma afinidade entre esse voyeurismo e a estética neoclássica dos séculos XVII e XVIII. Os parnasianos cultivaram essa “objetividade” descritiva, perspectivista e realista. Claro que, em comparação com os neoclassicismos anteriores, foram bem mais agressivos, [...]. Mas a constante visual continua. (Sant’anna, p. 95)

Essa índole fanopaica, que no âmbito erótico se traduz em voyeurismo, constitui denominador comum a Baudelaire, o parnasianismo e Davino Ribeiro de Sena.

Como já apontado, o poema de Davino, embora seja, à primeira vista, espécie de pastiche-homenagem a “*À une Passante*”, não se reduz a isso. Pode-se dizer, por exemplo, que toda a ideia da estridência das ruas transmitida no primeiro verso do poeta francês é condensada por Davino numa única palavra: “buzinas”. Uma leitura mais atenta, porém, deixa notar que essa palavra possui um significado mais estrito do que a mera “rua ensurdecidora”, uma vez que remete explícita e necessariamente aos automóveis em trânsito. Essa sutil diferença — até aí irrelevante, vale dizer — é reforçada pelo irromper do signo “ônibus” após o *enjambement*. Já em Baudelaire, não há referência a veículo algum, e, ao que tudo indica, eu-lírico e passante cruzam-se imersos na massa anônima de transeuntes. Disso deduz-se que Davino dialoga não somente com Baudelaire mas com a tradição oitocentista da *flanêrie* como

---

<sup>127</sup> Estrelas são o melhor exemplo de tais objetos. Isso porque, em se tratando da visão como sentido ambíguo entre o *próximo* e o *distante*, é impossível não lembrar os versos de Alberto Caetano: “A vista por onde me separo das coisas, / E m’aproximo das estrelas e de coisas distantes — / Erro: porque o distante não é o próximo, / E aproximá-lo é enganar-se.” (Pessoa, 1994, p. 138).

um todo — tradição de que Baudelaire é certamente a expressão máxima, mas que a ele não se limita. Outro nome digno de nota é Louis Huart, que em seu *Physiologie du flâneur* (1841) descreve o tipo social nos seguintes termos: “*Le flâneur compose tout un roman, rien que sur la simple rencontre en omnibus d’une petite dame en voile baissée.*” (p. 55). Logo, não é coincidência que o ônibus seja o cenário eleito para situar o encontro do *flâneur* com tal dama de véu abaixado. Inclusive, não seria exagero afirmar que o ônibus, enquanto *lugar*, é quase tão emblemático da representação da modernidade urbana na literatura oitocentista quanto o *flâneur* o é enquanto *personagem*<sup>128</sup>.

Huart é perspicaz não só na seleção do cenário como também no emprego da imagem do véu abaixado. De acordo com Sant’Anna, na poesia parnasiana a interdição é metaforizada justamente pela imagem do véu. Trata-se, porém, de interdição ambígua, já que esse véu é “o encobrimento e o recalque, e ao mesmo tempo aquilo que preserva e exila o desejo em sua pulsação infinita” (p. 97). Enquanto Huart e os parnasianos partilham do véu, em Baudelaire e Davino a interdição é metaforizada, respectivamente, pelas imagens do *vestido* e do *gesso* — o vestido que a passante baudelaيرية balança e suspende (v. 4), em movimento que oscila entre o dar a ver (a representação do corpo) e o velar (a preservação do decoro), é tão ambíguo quanto o gesso que cobre o pé da passante de Davino. Isso porque o gesso *literalmente interdita* o corpo da amada, mas, justo ao fazê-lo, acaba por ressaltar o seu *aspecto plástico*, i.e., sua *forma*. É a esse mesmo aspecto plástico que o eu-lírico de Baudelaire tem acesso, pois a visão lhe assegura apenas a “perna de estátua” — ou seja, a perna *enquanto forma*, jamais *enquanto carne*. Diante da interdição do gesso, ao eu-lírico de Davino resta *adivinhar*: passa-se da visão física à metafísica, sem, contudo, abandonar os recintos de Apolo, que era também deus da adivinhação.

Em outras palavras, a imaginação — e, no limite, a idealização — entra em jogo apenas em virtude da interdição: o pé da amada, porque interdito, corresponde a um ideal de delicadeza, representado pela imagem do “lírio”. Em vista disso, é lícito afirmar que o sintagma “sonho ferrado” condensa a tensão entre o *princípio do prazer* e o *princípio da realidade*. Essa tensão, por sua vez, desdobra-se no par de versos que fecham a estrofe: o real *férreo* de A5 — a cena prosaica e urbana da amada descendo do ônibus — transmuda-se no ideal *vítreo* de A6 — a imagem da

---

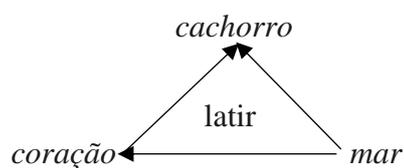
<sup>128</sup> Em seu *Das Passagen-Werk*, Walter Benjamin sugere, implicitamente, uma profunda conexão entre a figura do *flâneur*, o ato do passear pelas avenidas e a experiência do transporte público.

deusa descendo das nuvens. Ora empregamos os adjetivos *férreo* e *vítreo* em referência ao par de imagens que perpassa a obra de Davino a ponto de intitular um de seus livros mais consistentes, *Vidro e ferro* (1990), em cujo prefácio se lê:

Os fotonetos deste livro transmitem um conhecimento particular da vida e, ao mesmo tempo, produzem outra vida, de fundo estético. Situam-se no limite entre a vida como ela é — a dureza quase inumana do ferro — e a forma transparente da poesia. (1999, p.15).

Não seria, pois, coincidência a semelhança entre a formulação de Davino e a famosa epígrafe de *A Relíquia*, de Eça de Queirós — a qual, tampouco por acaso, veio a se tornar emblema da estética realista-parnasiana: “Sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia”.

No segundo sexteto, as imagens seguem a se desdobrarem à volta do conflito entre *desejo* (“o coração late”) e *interdição* (“no gesso” e “preso”). A ressaltar que, no primeiro verso, o signo “coração” remete a “cachorro” por meio da rima implícita nos verbos evocados por tais substantivos: respectivamente “bate” e “late”. Tal associação torna-se ainda mais estreita se lembramos que, em espanhol, “*el corazón late*” é denotativo. Logo no verso seguinte, surge a palavra “cachorro” (antes apenas implícita) como veículo da metáfora cujo teor é “mar”. Desse modo, uma tríade de correspondências se completa com a reincidência do verbo “late”, por meio do qual “mar” se conecta ao primeiro vértice (“coração”):



A partir disso, talvez seja possível vincular o *desejo*, metaforizado por “coração”, ao âmbito da *natureza* (“cachorro” e “mar”), e a *interdição*, ao da *cultura* (“gesso”). Nesse caso, tomamos *gesso* como metáfora de *cultura* porque, embora provenha de mineral bruto, abundante na natureza, jamais existiria enquanto gesso sem o refinamento humano. A imagem é, pois, bastante adequada, não somente porque a *cultura* tem algo da maleabilidade do *gesso* como também porque ambos, uma vez enrijecidos, tendem a *conservar* a forma alcançada<sup>129</sup>.

<sup>129</sup> Cf. CICERO, Antonio. “Da atualidade do conceito de civilização”. In: BHABHA, Homi et al. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, p. 291-314.

Convém notar, no entanto, certa ambiguidade inerente ao signo “cachorro”, o qual remete ao *agón* entre pulsão natural e constrição cultural. Isso porque cachorro é *Canis familiaris*: como a nomenclatura biológica transparece bem, trata-se de um ser a um tempo produto da natureza — na medida em que é espécie do gênero *Canis* — e da cultura — porquanto *familiaris*, ou seja, familiarizado pelo ser humano. Em outras palavras, não estamos diante de um lobo selvagem, mas do lobo que se diferenciou *especificamente* pela domesticação, i.e., por sua inserção no âmbito da cultura. Por sua vez, se o cachorro é imagem do desejo, então talvez *eros* partilhe dessa ambiguidade — o que de fato se sustenta se considerarmos que, lacanianamente, o desejo sempre encerra em si a sua própria interdição. Dito de maneira diversa: assim como a *natureza* do cachorro contém em si algo de *cultura*, o próprio *desejo* engendra, em sua essência, a *interdição* — em suma, o desejo interdita-se a si mesmo<sup>130</sup>.

Assim como no sexteto anterior, os dois últimos versos da estrofe (B5 e B6) formam um par em decorrência não só da rima mas também do paralelismo semântico: em ambos, a um afeto do eu-lírico associado à constrição cultural (“indigno” e “culpa”) segue-se uma virtude da mulher ideal. No plano do significante, esse par de virtudes consolida uma rima perfeita (“pureza” e “beleza”), a qual, por sua vez, espelha a complementariedade imagística no plano do significado. Refiro-me à possibilidade de associar tais virtudes às já referidas divindades que condensam, sobretudo no parnasianismo, a oposição entre carne e espírito, desejo e interdição, dionísio e apolíneo. Trata-se, uma vez mais, de Vênus e Maria: esta correspondendo à virtude da “pureza”, e aquela, à da “beleza”.

Ademais, cabe destacar que o conflito tem sempre por palco a interioridade do eu-lírico, duplamente ferido: tanto pelo *desejo* que nele germina a partir do outro (“a beleza”) quanto pela *interdição* autoengendrada (“a culpa”). No terceto, o *agón* irrompe ainda mais cristalino num par de sintagmas coordenados: em “ternura/ reprimida”, ele pode ser notado inclusive no plano gráfico, porquanto o *enjambement* separa o núcleo do sintagma (o substantivo “ternura”, índice do *afeto*) de seu termo adjunto (o adjetivo “reprimida”, índice da *interdição*). Por seu turno, em uma espécie de quiasmo morfossemântico, o sintagma seguinte (“pudor dourado”) pode ser compreendido como uma paráfrase invertida do anterior, pois, se no primeiro o índice do *afeto* (“ternura”), porque substantivo, prima sobre o da *interdição* (adjetivo

---

<sup>130</sup> Vale recorrer, mais uma vez, à verdade da poesia: “O edifício barra-me / a vista. / [...] / Não, não me barra / A vista. A vista se barra / a si mesma.” (Drummond, 1991, p. 43-44).

“reprimida”), no segundo a *interdição* transparece no núcleo substantivo (“pudor”), enquanto o *afeto* passa ao posto de coadjuvante, sob a forma do adjetivo “dourado”.

À luz dessas considerações, compreende-se que “engessado”, adjetivo que intitula o poema, se refere não apenas conotativamente ao pé da mulher visada mas também, de modo denotativo, ao eu-lírico, que se encontra *engessado* por sua inação frente à coisa desejada. A ausência, no título, de um núcleo substantivo do qual o adjetivo fosse modificador é, aliás, a melhor evidência disso. Afinal, um substantivo explícito e inequívoco aniquilaria a ambiguidade ora reivindicada.

Retomemos o cotejo dos poemas a fim de assinalar divergências. Como destacado, em Baudelaire o encontro ocorre num instante único, irrepitível — a perspectiva de reencontro mal é considerada e já se revela mais remota a cada palavra:

*Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! Jamais peut-être !*

Essa irrepitibilidade é em grande parte responsável por conferir a esse encontro sua dimensão epifânica e, à passante, uma aura transcendente, divinizada. Já no poema de Davino, logo no verso de abertura fica inequívoco que se trata de um reencontro: “Vejo-a outra vez”. Isso pode ser lido como um expediente intertextual se entendemos tratar-se de “reencontro” precisamente porque o Poeta já havia, ao menos uma vez, vislumbrado a Musa na multidão: no poema de Baudelaire<sup>131</sup>. No entanto, pode-se ir além e, inclusive, inscrever Davino na tradição lírica do amor cortês, em particular em relação ao lugar comum do *innamoramento*, que Baudelaire decerto moderniza, porém que em muito o antecede: emblemática é a passagem de *Vita Nuova*, de Dante Alighieri, na qual o poeta cruza com a sua amada, Beatriz, na Ponte Santa Trinita<sup>132</sup>. Ao passar por ele, Beatriz o ignora (interdição), precipitando a crise espiritual que o faria mudar de vida (daí o título da obra: Vida Nova). De certo modo, a “vida nova” resultante do encontro com Beatriz é reeditada no “renascer” provocado pelo encontro com a passante, em Baudelaire.

Já no poema de Davino, a repetição do evento pode ser indício de que, a despeito de toda a idealização, sua Musa seja mais prosaica que a de Baudelaire. Nota-

---

<sup>131</sup> Dominique Combe tem razão ao apontar que “toda vez que diz ‘eu’, o poeta assume essa tradição, de modo que, elevando-se a uma certa universalidade, ele designa, além de sua própria pessoa, a do poeta arquetípico, que se tornou o personagem de uma ficção alegórica de criação poética” (1989, p. 162).

<sup>132</sup> A rigor, na obra literária propriamente dita não haja qualquer referência à ponte. Contudo, famoso é o quadro *Dante and Beatrice*, do pintor vitoriano Henry Holiday, que elege-a para a representação da célebre passagem.

se que no poema contemporâneo já não há sequer expectativa de reencontro — nem aqui, nem na eternidade. E não o há porque o evento em questão já é reencontro. O eu-lírico, nesse sentido, parece obedecer à mesma lógica do personagem trágico, tal como concebido por Nietzsche:

É uma tradição incontestável que a tragédia grega, em sua mais vetusta configuração, tinha por objeto apenas os sofrimentos de Dionísio, e que por longo tempo o único herói cênico aí existente foi exatamente Dionísio. Mas com a mesma certeza cumpre afirmar que jamais, até Eurípides, deixou Dionísio de ser o herói trágico, mas que, ao contrário, todas as figuras afamadas do palco grego, Prometeu, Édipo e assim por diante, são tão-somente máscaras daquele proto-herói, Dionísio. (1992, p.66)

Arriscaríamos, *mutatis mutandis*, dizer o mesmo acerca da poesia lírica: jamais deixou Orfeu de ser o herói lírico, mas que, ao contrário, todas as figuras afamadas das mais diversas épocas e línguas — Dante, Petrarca, Shakespeare, Keats, Baudelaire, Whitman, Drummond etc. — são tão-somente máscaras daquele proto-herói, Orfeu.

A essa altura, convém que retomemos a diferença imagística apontada no começo da seção: Davino literaliza a metáfora de Baudelaire no que converte a *jambe de statue* em engessado pé. Esse expediente, a literalização da metáfora, é em geral empregado com fins humorísticos ao menos desde Aristófanes. E se o humor tem, ao longo das eras, denunciado as arbitrariedades dos costumes e da cultura em geral (*ridendo castigat mores*), pode-se dizer que aqui a possibilidade de vislumbre do absoluto é relativizada na medida em que Davino converte em prosaico e concreto — ou seja, em *gesso* — o que em Baudelaire é alegoria, símbolo — ou seja, *estátua*.

Outra diferença fundamental concerne ao grau de agência conferido ao objeto de desejo: ainda que em Davino observemos alguma subversão da dicotomia sujeito vs. objeto, no poema de Baudelaire o expediente é levado ao paroxismo. Isso porque o objeto desejado é provido não só de *olho* (*œil*) como também de *olhar* (*le regard*). Logo, na medida em que é capaz de *devolver* o olhar, o objeto é elevado à dignidade do sujeito, que é tradicionalmente aquele que olha e, por extensão, pensa. Sem embargo, essa oscilação entre um *tu* provido de agência, em pé de igualdade com o *eu* da enunciação, e um *ele* objetual, sobre o qual se fala com a pretensa objetividade do registro antilírico, surge de modo mais tenso e potente em outros poemas de Davino, dentre os quais o poema abaixo merece destaque:

## PEDRA DA GÁVEA

Quisera ir um dia contigo  
em longa trilha para o cimo  
deste rochedo impenetrável  
até que tu e eu, derrotados  
mortais, deixemos as nuvens  
a chorar e o rumor da chuva.

Vejo crescerem as bromélias  
em teu duro rosto de pedra  
e sinto que o vento insiste  
em vestir com nuvens épicas  
a pedra que já viu batalhas  
e hoje defende-se em muralha.

O vento. A pedra. O azul.  
O vento cessa. A pedra seca.  
Arquitetura de fundo azul.

(1990, p. 148)

Na primeira estrofe do fotoneto, o endereçamento a um *tu* tão humano quanto o próprio *eu-lírico* — igualados pela mortalidade em comum (“derrotados mortais”) — está subordinado ao verbo volitivo no pretérito mais-que-perfeito do indicativo, sugerindo um desejo profundo e contrafactual. Ou seja, no âmbito do desejo, o *tu* é tão humano quanto os próprios elementos da natureza — a observar, novamente, o intenso uso da prosopopeia que tanto caracteriza a poesia de Davino: não só as nuvens *choram* como também “o rumor da chuva” parece sugerir que esta seja provida de alguma *vocalidade* — o que, outra vez, não deixa de aproximá-lo daquela vocalidade das coisas que, com Süssekind, procuramos ressaltar em Cabral na seção 1.3.

No segundo sexteto, contudo, o presente do indicativo surge para pôr em dúvida aquela humanidade inequívoca identificada à segunda pessoa do discurso. Isso porque agora se revela o “duro rosto de pedra” onde crescem flores, o que nos remete, de imediato, ao título do poema, pois é sabido que a Pedra da Gávea é famosa não só por ser uma das montanhas monolíticas que compõem a silhueta da paisagem carioca mas também por seu peculiar formato propício à pareidolia. Assim, chama-se “cabeça do imperador” a sua porção mais alta, onde se pode identificar um rosto, olhos e até mesmo orelhas. Em vista disso, o verso “a pedra que já viu batalhas” se torna mais literal do que aparenta à primeira leitura, já que a pedra em questão é de fato dotada de olhos, os quais assistiram à épica história colonial da costa brasileira.

O terceto de fechamento contrasta com a subjetividade explícita do início não só porque se abre com um verso composto exclusivamente de substantivos, enfatizando o caráter puramente descritivo e fanopaico, mas também, e sobretudo, porque a subjetividade explícita do primeiro sexteto parece “cessar” como o vento e “secar” como a pedra, em um movimento de progressiva despersonalização e mineralização ao fim do qual resta, contudo, a “arquitetura” da natureza. Nesse sentido, mesmo a paisagem pura, desprovida do movimento da vida humana e das intempéries (vento e chuva), revela-se, ao cabo, invariavelmente humana, já que é *arquitetura*. Ou seja, o olhar humano humaniza a natureza, como se a pareidolia — que nos faz *perceber* na pedra as feições de um rosto humano — fosse intrínseca à poesia, sobretudo essa, tão marcada pelo intenso emprego da prosopopeia. Em suma, do primeiro ao último verso, vai-se do mais ao menos lírico — ou do lírico propriamente dito ao antilírico. Contudo, a natureza jamais se despe de todo da história, pois, no que a olhamos, lhe emprestamos olhos — os olhos com os quais, “sem uso, ela nos espia do aparador”.

## Referências bibliográficas

- ABRAMS, M. H. **O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica**. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- AMORIM, B. N. D. Fulgurações de uma ilha: análise de um poema de Eucanaã Ferraz. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, [S.l.], v. 14, p. 129-137, jun. 2007. Disponível em: <[http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/3247](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3247)>. Acesso em: 15 out. 2018.
- ANDRADE, C. D. **Claro Enigma**. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue grego-português. Tradução de Paulo Píndaro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BAKHTIN, M. M.; MEDVEDEV, P. N. **The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics**. Trad.: Albert J. Wehrle. Harvard: Harvard University Press, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução de M. Lahud e Y. F. Vieira. 13 ed. São Paulo: HUCITEC, 2010.
- BATTEUX, C. **Les beaux arts réduits à un même principe**. Paris: Delalain, 1824.
- BAUDELAIRE, C. **Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora**. Tradução de E. D. Heldt. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BENJAMIN, W. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin, tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas**, v. II, **Rua de mão única**. Tradução de R.R. Torres F. e J.C.M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENOIT, É. **Dynamiques de la voix poétique**. Paris: Classiques Garnier, 2016.
- BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. Org. M. B. Amoroso. Tradução de M. S. Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BERNARDO, L. M. **História da luz e das cores**. v. 1, 2ª ed. Porto: Editora UP, 2009.
- BLANCHOT, M. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- BORGES, J. L. "Los conjurados". In: \_\_\_\_\_. **Obras completas**, vol. 3. Buenos Aires: Emecé, 1994.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- \_\_\_\_\_. Fora sem dentro? Em torno de um poema de João Cabral de Melo Neto. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 18, n. 50, p. 195–207, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9981>. Acesso em: 24 mar. 2018.
- BOSI, V. **Poesia em risco (Itinerário a partir dos anos 60)**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.
- \_\_\_\_\_. O sujeito lírico e o sujeito pedra. **Rev. bras. psicanál**, São Paulo, v. 47, n. 4, p. 101-117, dez. 2013. Disponível em

- <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0486-641X2013000400011&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2013000400011&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 12 nov. 2020.
- \_\_\_\_\_. Ferreira Gullar: o fogo procura sua forma. **Estudos Avançados**, v. 31, n. 89, p. 415–435, abr. 2017a.
- \_\_\_\_\_. Os muitos percursos da poesia de Eucanaã Ferraz. **Minas Gerais, Suplemento literário**, Belo Horizonte, n. 1.371, p. 20-25, março/abril 2017b.
- \_\_\_\_\_. BRAZILIAN CONTEMPORARY POETRY: AN OVERVIEW. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 22, n. 41, p. 46-57, dez. 2020.
- BRANDÃO, J. L. As musas ensinam a mentir (Hesíodo, Teogonia, 27-28). **Ágora. Estudos Clássicos em Debate**, n.2, p.7-20, 2000.
- BRITTO, P. H. Poesia e Memória. In: PEDROSA, C. **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 124-131.
- \_\_\_\_\_. “Um lírico rigoroso”. In: SENA (2007). p. 5-10.
- \_\_\_\_\_. Para uma tipologia do verso livre em português e inglês. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 13, n. 19, p. 127-144, 2011.
- \_\_\_\_\_. Tradução e ilusão. **Estudos Avançados**, v. 26, n. 76, p. 21–27, set. 2012.
- \_\_\_\_\_. “Um ‘fotoneto’ de Davino Ribeiro de Sena”. **Eutomia - Revista de Literatura e Linguística**, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/8683>>
- BROOKS, C. *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. New York: Harcourt, Brace & World, 1947.
- BRUNETIÈRE, F. *Evolution des genres dans l’histoire de la critique littéraire*. Paris: Editions Pocket, 2000.
- CANDIDO, A. **A Educação Pela Noite & Outros Ensaio**s. São Paulo: Ática, 1989. \_\_\_\_\_. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos 1750 - 1880**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.
- CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, H. de. “Poesia e modernidade: Da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. In: **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- \_\_\_\_\_. O Geômetra Engajado. In: \_\_\_\_\_. **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. Cap. 6, p. 77-88.
- CASSIN, B. “De MXG – De Melisso, Xenophane, Gorgia”. In: *Parménide, Sur la nature ou sur l’étant: La langue de l’être?*. Paris, Seuil, 1998.
- CAZÉ, A. *After great pain a formal feeling comes. Quelques notes sur la formalisation lyrique du trauma. Sillages critiques*, n. 19, 1 jul. 2015.
- CICERO, A. **O mundo desde o fim**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Guardar**. São Paulo: Record, 1997.
- \_\_\_\_\_. **A cidade e os livros**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Porventura**. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- \_\_\_\_\_. **A poesia e a crítica: ensaios Antonio Cicero**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- COMBAT, F. A. A crise do sistema de Bretton Woods: considerações sobre o papel do dólar na hierarquia monetária internacional. **Revista Estudos Políticos**, v. 10, n. 20, p. 245–265, 2019.
- COLLOT, M. *La poésie moderne et la structure d’horizon*. 1ª ed. Paris: Presses universitaires de France, 1989.

- \_\_\_\_\_. *La matière-émotion*. Paris: Presses Universitaires France, 1997.
- \_\_\_\_\_. Le sujet lyrique hors de soi. In: RABATÉ, D. (Org.). **Figures du sujet lyrique**. Paris: Presses Universitaires France, 1996. p. 113-125.
- \_\_\_\_\_. **Poética e Filosofia da Paisagem**. Tradução de Ida Alves. 1ª ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- \_\_\_\_\_. O sujeito lírico fora de si. Tradução de Zênia de Faria e Patrícia Souza Silva Cesaro. **Signótica**, v. 25, n. 1, p. 221-241, jan./jun. 2013.
- \_\_\_\_\_. *Sujet, monde et langage dans la poésie moderne: de Baudelaire à Ponge*. Paris: Classiques Garnier, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Le chant du monde: dans la poésie française contemporaine*. Paris: Éditions Corti, 2019.
- COMBE, D. *Poésie et récit: une rhétorique des genres*. Paris: J. Corti, 1989.
- \_\_\_\_\_. A referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. **Revista USP**, n. 84, p. 113–128, 1 fev. 2010.
- COMPAGNON, M. A. *Théorie de la littérature: la notion de genre*. UFR de **Littérature française et comparée/Cours de licence LLM 316 F2**. Paris: Université de Paris IV-Sorbonne, 2001. Disponível em: <https://www.fabula.org/com-pagnon/genre.php>. Acesso em: 29 out. 2020.
- CORREIA, R. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1961.
- COSTA LIMA, L. O labirinto e a esfinge. In: \_\_\_\_\_. (Org.) **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 11-41.
- \_\_\_\_\_. A questão dos gêneros. In: **Teoria da literatura em suas fontes**, vol. 1. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 237-274.
- CULLER, J. D. *Theory of the lyric*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2015.
- CURTIUS, E. R. **Literatura europeia e Idade Média latina**. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec e EDUSP, 1996.
- DOLHNIKOFF, L. A Poesia em Câmera Lenta de Eucanaã Ferraz. **Site da Revista Sibila**, 2009. Disponível em: <<https://sibila.com.br/critica/a-poesia-em-camera-lenta-de-eucanaa-ferraz/2099>>. Acesso em: 15 out. 2018.
- ECKERMAN, J. P. **Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida 1823-1832**. Tradução de Mario Luiz Frungillo. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017.
- FABBRINI, R. N. O Fim das Vanguardas: da modernidade à pós-modernidade. **Seminário Música Ciência Tecnologia**, v. 1, n. 4, p. 31-47, 27 jun. 2012.
- FERRAZ, E. **Livro Primeiro**. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Martelo**. Rio de Janeiro: Editora Sette Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Desassombro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Rua do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Sentimental**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Escuta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Trenitalia**. Rio de Janeiro: 7 Letras/Megamíni, 2016.
- FERRAZ, H. Escritor revê legado moderno do século 20, mas não insere perspectiva atual. **Folha de S. Paulo - Ilustrada**, 2012. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/80091-escritor-reve-legado-moderno-do-seculo-20-mas-nao-insere-perspectiva-atual.shtml>>. Acesso em: 15 out. 2018.
- FIUZA, S. Textos fundadores da recepção crítica luso-brasileira de João Cabral de Melo Neto. **Navegações**, [S. l.], v. 12, n. 1, p. e32561, 2019. DOI: 10.15448/1983-

4276.2019.1.32561. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/32561>. Acesso em: 17 mar. 2020.

\_\_\_\_\_. Marcos Siscar e o legado de João Cabral. **REVELLI** - Revista de Educação, Língua e Literatura da UEG-Inhumas, v. 11, p. 1-16, 2019.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de S. T. Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. Nietzsche, a genealogia e a história. In: \_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Org. e trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2001. pp. 15-37.

FRANCHETTI, P. **Crise em crise: notas sobre poesia e crítica no Brasil contemporâneo**. Cotia, SP: Ateliê, 2021.

FREUD, S. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. Tradução de M. M. Curioni e D. F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

GAGNEBIN, J. M. Uma filosofia do cogito ferido: Paul Ricoeur. **Estudos Avançados**, v. 11, n. 30, p. 261–272, maio 1997.

GENETTE, G. **Introduction à l'architexte**. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

\_\_\_\_\_. **Fiction et diction**. Paris: Seuil, 1991.

GOETHE, J. W. von. **Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Diwans**. In: \_\_\_\_\_. Werke, vol. 2. Munich: Beck, 1981. p. 187–189.

\_\_\_\_\_. **De minha vida poesia e verdade**. Tradução de Mauricio Mendonça Cardozo. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017.

GULLAR, F. **Sobre arte Sobre Poesia (Uma luz do chão)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

\_\_\_\_\_. **Em alguma parte alguma**. 4.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2010.

HANSEN, J. A. Categorias epidíticas da ekphrasis. **Revista USP**, n. 71, 2006, p. 85-105. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i71p85-105>. Acesso em: 14 jun. 2022.

HAMBURGER, K. **Die Logik der Dichtung**. 2., stark veränderte Aufl. ed. Stuttgart: E. Klett, 1968.

HAMBURGER, M. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Trad. A. C. Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HARVEY, D. **A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética IV**. Tradução e notas de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle, consultoria de Victor Knoll. São Paulo: Edusp, 2004.

HÉLIO, M. “Gêneros poéticos que dialogam na mesma obra”. **Diário de Pernambuco**, 28-06-2007.

HERMÓGENES. Progymnasmata. (Les Exercices Préparatoires). In: **L' Art Rhétorique**. Trad. française intégrale, introduction et notes par Michel Patillon. Préface de Pierre Laurens. Paris, L' Âge d' Homme, 1997. p. 10-23.

HOBBSBAWN, E. **Age of extremes: the short twentieth century 1914-1991**. 2ª ed. London: Abacus, 1995.

HORATIUS FLACCUS, Q. **Opera**. Edidit D. R. Shackleton Bailey, Editio stereotypa editionis quartae (MMI). Berolini et Novi Eboraci: Walter de Gruyter, MMVIII.

- HUART, L. *Physiologie du flaneur*. Paris: Aubert, 1841.
- DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 13 mar. 2015.
- HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**: tradução do prefácio de Cromwell. Tradução e notas de Célia Berrettine. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Les contemplations*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1969.
- IGNÁCIO, S. E.; CRISCUOLO, A. C. S. O caso comitativo. **Estudos Linguísticos**, v. 39, n. 1, p. 342-53, 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/125192>>.
- JAMESON, F. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo: CEBRAP, n. 12, p.16-26, jun. 1985.
- JARRETY, M. *Sujet éthique, sujet lyrique*. In: RABATÉ, D. (Org.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires France, 1996. p. 147-160.
- JÄGER, G. *Das Gattungsproblem in der Ästhetik und Poetik von 1780 bis 1850*. In: Jost, H.; Windfuhr, M. (Ed.). *Zur Literatur der Restaurationsepoche: Forschungsreferate und Aufsätze*. Stuttgart: Metzler, 1970. p. 371-404.
- JAUSS, H. R. **A História da literatura como provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994.
- JENNY, L. *Fictions du moi et figurations du moi*. In: RABATÉ, D. (Org.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires France, 1996. p. 99–111.
- KANT, I. **Textos Seletos**. 3. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Crítica da Razão Pura**. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- LEMOIS, M. Composto de objetos litigiosos: notas sobre a diversidade na poesia contemporânea. In: PINHEIRO, T. G., RIBEIRO, G. S., VERAS, E. H. N. (org.). **Poesia contemporânea: reconfigurações do sensível**. Belo Horizonte: Quixote + Do Editoras Associadas, 2018.
- LIMA, R. V. **Roteiro da poesia brasileira – anos 80**. São Paulo: Global, 2010.
- LYOTARD, J.-F. Re-escrever a modernidade. In: \_\_\_\_\_. **O inumano: considerações sobre o tempo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- MAN, P. de. “*Anthropomorphism and Trope in the Lyric*” In: *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.
- \_\_\_\_\_. “*The Lyrical Voice in Contemporary Theory*” In: *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*. Ed. Chaviva Hošek and Patricia Parker. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- MASSI, A. Paradoxos de um lirismo exagerado. **Folha de S. Paulo**, 02/02/1997.
- MAULPOIX, J.-M. *La Quatrième personne du singulier: esquisse de portrait du sujet lyrique moderne*. In: RABATÉ, D. (Org.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires France, 1996. p. 147-160.
- \_\_\_\_\_. **Pour un lyrisme critique**. Paris: Corti, 2009.
- MELO NETO, J. C. de. Poesia e Composição: a inspiração e o trabalho de arte. In: TELLES, G. M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 378-396.
- \_\_\_\_\_. *Serial e Antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- \_\_\_\_\_. “Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto”. In: **SIBILA – Revista de poesia e cultura**. Número especial em pdf. Ano 9, número 13, agosto de 2009. Disponível em: [www.sibila.com.br](http://www.sibila.com.br) Acesso em: 02 fev. 2017. Entrevista.
- MERQUIOR, J. G. Capinan e a nova lírica. In: MERQUIOR, J. G. **A astúcia da mímese: ensaios sobre lírica**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p. 188-207.

- MIGUEL, A. **Traçados diversos**: uma antologia de poesia contemporânea. São Paulo: Scipione, 2009.
- MORAES, E. M. Do rebrantar da imagem: ou releitura do epílogo de *Uma faca só lâmina* (1955) a partir da reavaliação da fortuna crítica cabralina. **Revista Letras**, [S.l.], v. 102, mar. 2021. ISSN 2236-0999. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/76452>>. Acesso em: 12 out. 2021. doi:<http://dx.doi.org/10.5380/rel.v102i0.76452>.
- MORICONI, I. A problemática do pós-modernismo na literatura brasileira. **Cadernos da ABF**, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, 2004. Anais do I Seminário Superior de Literatura Brasileira, realizado no IL da UERJ, de 08 a 12 de março de 2004. Disponível em: <<https://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02.htm>>. Acesso em: 25 jun. 2022.
- NEPOMUCENO, L. A. **A musa desnuda e o poeta tímido**: o petrarquismo na arcádia brasileira. São Paulo: Annablume; Patos de Minas: Unipam, 2002.
- NIETZSCHE, F. **Genealogia da Moral**: Uma Polêmica. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. **O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NOVALIS. **Pólen**: Fragmentos, diálogos, monólogo. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- NUNES, B. A recente poesia brasileira: expressão e forma. In: NUNES, B. **A clave do poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 158-173.
- OSBORNE, H. **Estética e teoria da arte**: uma introdução histórica. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1986.
- PAZ, O. **Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia**. 3ª ed. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1990.
- \_\_\_\_\_. Ruptura e Convergência. In: \_\_\_\_\_. **A outra voz**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001. p. 49-72.
- \_\_\_\_\_. **O arco e a lira**. Tradução de A. Roitman e P. Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PEDROSA, C. Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência. In: CAMARGO, M. L. B. e PEDROSA, C. (org.) **Poesia e contemporaneidade**: leituras do presente. Chapecó: Argos, 2001. p. 7-23.
- \_\_\_\_\_. Poéticas do olhar na contemporaneidade. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 10, n. 8, p. 82-103, 6 dez. 2005.
- \_\_\_\_\_. Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (Uma poética do comum). In: PEDROSA, C.; ALVES, I. (Org.). **Subjetividades em devir**: estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 41-50.
- \_\_\_\_\_. **Ensaio sobre poesia e contemporaneidade**. Niterói: Editora da UFF, 2011.
- \_\_\_\_\_. Poesia, Crise, Resistência. **eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, n. 2, 2 dez. 2013.
- \_\_\_\_\_. Poesia, crítica, endereçamento. In: KIFFER, A.; GARRAMUÑO, F. (org.). **Expansões contemporâneas: literatura e outras formas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- \_\_\_\_\_. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão. **Estudos Avançados**, v. 29, n. 84, p. 321-333, maio 2015.
- \_\_\_\_\_. A poesia andando. **Terceira Margem**, [S.l.], v. 21, n. 35, p. 65-82, dez. 2017. Disponível em:

- <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/14586/9776>>. Acesso em: 15 out. 2018.
- PIRES, A. D. Floresções baudelairianas. **Letres Françaises** (UNESP Araraquara), v. 8, p. 11-36, 2007.
- \_\_\_\_\_. Perfis de Orfeu na poesia brasileira recente. **Texto Poético**, [S. l.], v. 7, n. 11, 2013. DOI: 10.25094/rtp.2011n11a74. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/74>. Acesso em: 27 jun. 2019.
- \_\_\_\_\_. LUGARES-COMUNS DA LÍRICA, ONTEM E HOJE DOI: 10.5216/lep.v10i1.11573. **Linguagem: Estudos e Pesquisas**, Goiânia, v. 10, n. 1, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/lep/article/view/34355>. Acesso em: 27 jun. 2019.
- \_\_\_\_\_. Fios da trama poética de Adriano Espínola. **Texto Poético**, [S. l.], v. 11, n. 19, p. 114–155, 2016. DOI: 10.25094/rtp.2015n19a327. Disponível em: <<https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/327>>. Acesso em: 23 jun. 2019.
- \_\_\_\_\_. A crítica de poesia hoje e seus dilemas diversos. **Travessias Interativas**, [S. l.], v. 13, n. 29, p. 19–42, 2023. DOI: 10.51951/ti.v13i29.p19-42. Disponível em: <<https://periodicos.ufs.br/Travessias/article/view/19208>>. Acesso em: 12 out. 2023.
- PROENÇA FILHO, D. **Concerto a quatro vozes**: Adriano Espínola. Antonio Cicero. Marco Lucchesi. Salgado Maranhão. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- RABATÉ, D. (Org.). **Figures du sujet lyrique**. Paris: Presses Universitaires France, 1996.
- \_\_\_\_\_. “Présentation”. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **Figures du sujet lyrique**. Paris: Presses Universitaires France, 1996. p. 5-10.
- \_\_\_\_\_. “Énonciation Poétique, Énonciation lyrique”. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **Figures du sujet lyrique**. Paris: Presses Universitaires France, 1996. p. 65-79.
- RICOEUR, P. **Da Interpretação**: ensaio sobre Freud. Tradução de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- SANT’ANNA, A. R. de. **O canibalismo amoroso**: desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia. 4ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- SANTIAGO, E. **A musa de espartilho**: o erotismo na poesia parnasiana brasileira. 2016. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/T.8.2016.tde-19122016-093102. Acesso em: 2021-01-15.
- SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- \_\_\_\_\_. As incertezas do sim. In: \_\_\_\_\_. **Vale Quanto Pesa**: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- \_\_\_\_\_. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. Silvano Santiago, no corpo da escrita. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, 3 ago. 1991. 2-4.
- \_\_\_\_\_. **Oras (direis) puxar conversa!** Belo Horizonte: EdUFMG, 2006.
- SARTRE, J-P. “*Qu'est-ce qu'écrire?*”. In: \_\_\_\_\_. **Qu'est-ce que la littérature?** Paris: Gallimard, 1948.
- \_\_\_\_\_. **Machado**: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SCATOLIN, P. D. A. **Horácio, Arte poética, 1-118**. Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 49–60, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ronai/article/view/23124>. Acesso em: 3 mar. 2023.
- SCHAEFFER, J-M. **Qu'est-ce qu'un genre ?** Paris: Seuil, 1989.

- \_\_\_\_\_. *Études Littéraires*. In: DUCROT, O.; SCHAEFFER, J-M. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1995. p. 87-107.
- \_\_\_\_\_. *La teoría especulativa del Arte*. In: \_\_\_\_\_. *Arte, objetos, ficción, cuerpo: cuatro ensayos sobre estética (Prólogo, traducción y edición de Ricardo Ibarlucía)*. Buenos Aires: Ed. Biblos / Colección Pasajes. 2012. p. 18-46.
- SCHELLING, F. W. J. *Sämtliche Werke*, V. Stuttgart/Augsburg: J. G. Cotta'scher Verlag, 1859.
- SCHILLER, F. *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Stuttgart: Reclam, 1978.
- \_\_\_\_\_. **Poesia Ingênua e Sentimental**. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SCHLEGEL, A. W. *Kritische Schriften und Briefe*, II. Stuttgart: E. Lohner, 1963.
- SCHLEGEL, F. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- \_\_\_\_\_. **O dialeto dos fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SECCHIN, A. C. **João Cabral: uma fala só lâmina**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- SEFFRIN, A. "Construtivismo lírico." In: SENA (1999), p. 9-11.
- SENA, D. R. de. **Retrato com guitarra**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- Vidro e ferro**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Ternura da água**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- SERMET, J. de. L'adresse lyrique. In: RABATÉ, D. (Org.). **Figures du sujet lyrique**. Paris: Presses Universitaires France, 1996. p. 81-97.
- \_\_\_\_\_. O endereçamento lírico. Tradução de Francine Fernandes Weiss Ricieri e Maria Lúcia Dias Mendes. **Lettres Françaises**, Araraquara, v. 20, ed. 2, p. 261-279, 2019.
- SELIGMANN-SILVA, M. **Ler o Livro do Mundo. Walter Benjamin: Romantismo e Crítica Literária**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SILVEIRA, L. M. **Introdução à teoria da cor**. 2. ed. Curitiba: Ed. UTFPR, 2015.
- SIMON, I. Situação de sítio. In: PEDROSA, C. E. A. I. **Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- SISCAR, M. A cisma da poesia brasileira. In: \_\_\_\_\_. **Poesia e crise: ensaios sobre a "crise de poesia" como topos da modernidade**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. p. 149-168.
- \_\_\_\_\_. Poetas à beira de uma crise de versos. In: \_\_\_\_\_. **Poesia e crise: ensaios sobre a "crise de poesia" como topos da modernidade**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. p. 103-116.
- \_\_\_\_\_. O tombeau das vanguardas: ou a 'plurarização de poéticas possíveis' como paradigma crítico contemporâneo. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 16, n. 2, Rio de Janeiro, jul./dez. 2014.
- \_\_\_\_\_. Figuras de prosa: a ideia da "prosa" como questão de poesia. In: SCRAMIM, S.; SISCAR, M.; PUCHEU, A. (Org.). **O duplo estado da poesia: modernidade e contemporaneidade**. São Paulo: Iluminuras, 2015. p. 29-40.
- \_\_\_\_\_. **De volta ao fim: o fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- \_\_\_\_\_. A "poesia pura" como paradigma de tradição poética. In: FIUZA, S.; ALVES, I. (org.). **Poesia contemporânea e tradição: Brasil-Portugal**. São Paulo: Nankin, 2017.
- \_\_\_\_\_. João Cabral e a poesia contemporânea: o drama da destinação. **Texto Poético**, [S. l.], v. 14, n. 25, p. 610–616, 2018. DOI: 10.25094/rtp.2018n25a527.

Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/527>. Acesso em: 19 set. 2018.

STIRNIMANN, V-P. Schlegel, carícias de um martelo. In: SCHLEGEL, F. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 9-25.

SOUZA, N. A. de. **Do conhecimento literário: ensaio de epistemologia interna dos estudos literários (crítica e poética)**. Belo Horizonte, 2006. 579p. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/ALDR-6REJ7N>.

STERZI, E. **Incipit: a Vita Nova e a irrupção da lírica moderna**. 2006. 2v Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1603394>. Acesso em: 7 dez. 2021.

SÜSSEKIND, F. Com passo de prosa: voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto. **Revista USP**, n. 16, p. 93-102, 28 fev. 1993.

\_\_\_\_\_. Ego trip: uma pequena história das metamorfoses do sujeito lírico. In: \_\_\_\_\_. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.

\_\_\_\_\_. **A voz e a série**. Rio de Janeiro: Sette Letras/ Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, p. 31-54.

SZONDI, P. “Schlegel’s theory of poetical genres”. In: **On textual understanding and other essays**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

TINIANOV, Y. Da evolução literária. In: EIKHENBAUM, B. et al. **Teoria da literatura: Formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 105–118.

TODOROV, T. A origem dos gêneros. In: \_\_\_\_\_. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora Unesp, 2018. p. 59-83.

VALENTE, L. William Carlos Williams and Carlos Drummond de Andrade: a poetics of generosity. **Ellipsis** 3, p. 7-19, 2005. Disponível em: <https://apsa.us/ellipsis/3/valente.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. A Poética Intransitiva de Ferreira Gullar. **eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, [S. l.], n. 2, 2013. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/28>. Acesso em: 20 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. Antonio Cicero e a Poética das Ruínas. **eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, [S. l.], n. 3, 2014. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/39>. Acesso em: 20 jun. 2019.

VERAS, E. Cálculos nos intestinos da prosa: a poesia como corpo estranho em Paulo Henriques Britto. In: PINHEIRO, T. G., RIBEIRO, G. S., VERAS, E. H. N. (org.). **Poesia contemporânea: reconfigurações do sensível**. Belo Horizonte: Quixote + Do Editoras Associadas, 2018.

\_\_\_\_\_. Ana Cristina Cesar, Paulo Henriques Britto e o legado de João Cabral. **Revista Letras**, [S.l.], v. 102, mar. 2021. ISSN 2236-0999. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/76601>>. Acesso em: 12 out. 2022. doi:<http://dx.doi.org/10.5380/rel.v102i0.76601>.

VICO, G. **Ciência Nova**. Tradução de Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2005.

VILLAÇA, A. Expansão e limite da poesia de João Cabral. In: BOSI, Alfredo (org.). **Leituras de poesia**. São Paulo: Ática, 1996.

WELLEK, R.; WARREN, A. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. Tradução de Laís Carlos Borges; revisão da tradução de Silvana Vieira; revisão técnica de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WELLEK, R. **Conceitos de crítica**. São Paulo: Cultrix, 1963.

\_\_\_\_\_. *Genre Theory, the Lyric and Erlebnis* (1967). *Discriminations*. New Haven: Yale UP, 1970. 228-57.

WIMSATT JR., W. K.; BROOKS, C. *Literary Criticism: A Short History*. New York: Knopf, 1957.

YOKOZAWA, S. F. C. Notas sobre poesia e leitor em João Cabral. *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, [S.l.], v. 19, n. 1, p. 187-203, set. 2014. ISSN 2238-3824. Disponível em:

<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/5393>>.

Acesso em: 04 mar. 2017. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2238-3824.19.1.187-203>.

\_\_\_\_\_. O controverso legado cabralino em alguns poetas contemporâneos. **Polifonia**, p. 206-225, 2015a. e-ISSN 22376844. Disponível em: <[periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/2342](http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/2342)>. Acesso em: 19 nov. 2018.

\_\_\_\_\_. João Cabral de Melo Neto e a tradição poética portuguesa. **Abril – NEPA / UFF**, [S.l.], v. 7, n. 15, p. 127-141, nov. 2015b. ISSN 1984-2090. Disponível em: <[revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/301](http://revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/301)>. Acesso em: 8 jan. 2019.