

UMA POÉTICA DE ESCOMBROS: O MOTIVO DA RUÍNA E A MODERNA POESIA AUTOCONSCIENTE

*Fabiano Rodrigo da Silva Santos**

RESUMO: Estas considerações propõem uma leitura da relação entre melancolia, performance poética autoconsciente e plasmação do discurso sobre a história, sob perspectiva da permanência do motivo das ruínas na poesia lírica moderna, entrevista em “Ozymandias” (1818), de Percy Shelley; “Le Cygne” (*Les fleurs du mal*, 1857), de Charles Baudelaire e “Morte das casas de ouro preto” (*Claro Enigma*, 1951), de Carlos Drummond de Andrade. Tais obras demonstram que o sistema imagético da ruína encerra uma cosmovisão e uma concepção de poesia típicas da modernidade. Como cosmovisão, a ruína reconhece que a história é fenômeno refratário à pretensão à totalidade do discurso, como poética, postula que elipses e fragmentos podem triunfar sobre o veto que a insuficiência emite contra o poema.

PALAVRAS-CHAVE: Ruínas; Melancolia; Alegoria; Poesia moderna; Motivos poéticos.

A célebre formulação de Walter Benjamin acerca do modo de representação artística típica da arte barroca, expressa nos termos “a Alegoria está para o reino das palavras como a ruína está para o reino das coisas” (BENJAMIN, 1984, p. 2000), pode ser lida como uma divisa profícua ao entendimento das tensões entre arte e história, que excedem em muito o contexto do *Trauerspiel* germânico do século XVII, objeto das considerações de Benjamin em *Origem do drama trágico alemão* (1925). Tampouco parece se circunscrever apenas ao contexto da literatura gerada sob condições criadas pela sociedade burguesa-industrial, também

* Doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). Professor Assistente da Unesp.

passível de ser compreendida sob orientação do conceito benjaminiano de alegoria, que em seu sistema figura como uma forma de representação artística sensível a todo conteúdo de fragmentação e precariedade que ronda a arte quando essa se coloca em franca relação com a história (BENJAMIN, 1984). Com efeito, pelo menos desde a Idade Média, há indícios de que a poesia ocidental, quando precisou haver-se com a história, deparou-se com estilhaços, vestígios de algo perdido, ruínas, formas materiais da alegoria tida como poética da fragmentação e da insuficiência.

Tal concepção de alegoria parece encontrar na história o ponto de irradiação do profundo sentimento de decadência, perda, exílio, de que a humanidade se ressent quando sonha com a Idade de Ouro, com o Éden proibido, com o Ideal inacessível. Quando os paraísos perdidos se revelam peças do artifício retórico a que a cosmovisão mítica é reconduzida para tornar-se arte, a poesia instalará a ontologia da carência pela totalidade esfacelada no seio da história, que, por seu turno, não dispõe das condições próprias do mito de lhe revelar uma Idade de Ouro. A história é a narrativa da perda de algo preciso de que nunca se dispôs; por isso, quando consciente dela, a poesia esbarra inexoravelmente no *Ubi sunt*, capta o conteúdo sentenciosa das ruínas, os edifícios de Saturno, onde o tempo e a melancolia fazem morada.

Os versos “De contemptu mundi” (“Sobre o desprezo do mundo”), famosa elegia sobre as glórias extintas dos antigos impérios, composta por Bernardo de Morlay em 1140, é exemplar dessa relação entre meditação sobre a passagem do tempo e luto:

Est ubi gloria nunc Babylonia? Nunc ubi dirus
Nabugodonsor, et Darii Vigor, illeque Cyrus?
Qualiter orbita viribus incita praeterierunt.
Fama relinquitur, illaque figitur, hi putruerunt.
Nunc ubi curia, pompaque julia? Caesar abisti?
Te truculentior, orbe potentior ipse fuisti.
(...)
Nunc ubi Regulus? aut ubi Romulus, aut ubi Remus?
Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus

(MORLAY apud HUIZINGA, 2010, p. 222)¹.

Babilônia e Roma inscreveram em sua história os terríveis nomes de Nabucodonosor, de Dario, de Ciro, de Romulo e Remo, de César. Quem contemplasse a opulência dessas duas civilizações teria a dimensão da grandeza dos líderes do passado; contudo, ao tempo de Bernardo de Morlay, Babilônia e Roma não mais existem como centros de impérios; algo deveras desolador... É de se esperar que, sendo mortais, os imperadores persas e romanos sucumbissem ante à transitoriedade; nada comove, portanto, em seu passamento. O que punge é que essas cidades, a exemplo de seus ilustres generais, tenham sido reduzidas a nomes nus (“nomina nuda”). Esses nomes nus são a matéria-prima do poema e são as ruínas que Roma e Babilônia deixaram no imaginário ocidental. Da relação entre o império que não mais existe e do nome que o evoca, emerge a alegoria – a rosa antiga (“rosa pristina”) – representação de toda glória, toda grandeza, toda beleza, de que se pode lamentar a perda; ela é também o último reduto em que é possível entrever essa grandeza, mesmo que como simples nome.

Em alguma medida, sob a ótica da alegoria, a expressão artística é dignificada pela impotência de que padece. Como fragmento que permite intuir a plenitude ou eclipse que presentifica, às avessas, o que é irrepresentável, a arte alegórica parece dedicar-se a objeto que excede suas possibilidades, triunfando sobre seus limites, justamente por aceita-los. Dante, ao tentar figurar Deus no últimos versos do *Paraíso* (Canto XXXIII, *Divina Comédia*, 1321), reclama a sua retórica o discurso visionário, aberto ao absoluto, mas se vê obrigado a contentar-se com uma alegoria – Deus não se permite materializar como presença está-

¹ “Onde está agora a glória de Babilônia? Onde está o terrível,/ Nabucodonosor e a força de Dario e de Ciro?/ Qual roda vigorosamente movida passaram./ Restou a fama, esta fixou-se, eles apodreceram./ Onde está agora a curia e o cortejo juliano? Partiste, César!/ Tu que foste mais truculento e poderoso que o próprio mundo./[...] Onde está Régulo agora? Ou Rômulo, ou Remo?/A rosa antiga persiste como nome, os nomes vazios conservamos”. (tradução nossa).

tica, ser circunscrito em forma inteiriça; apenas se é possível representa-lo como força dinâmica, por meio de uma metáfora – Ele é “como” uma roda que concentra “o amor que move o Sol e as demais estrelas”:

così ero io a quella vista eccezionale:
volevo vedere come l'immagine umana
s'adeguasse al cerchio e come vi si collocasse;

ma non era sufficiente il mio intelletto:
se non che la mia mente venne percossa
da un lampo così che avvenne ciò che Lei volle.

All'immaginazione ora mancò la capacità,
ma già il mio desiderio ed il volere erano soddisfatti,
come una ruota che si muove di moto uniforme,

dall'amor che muove il sole e le altre stelle
(ALIGHIERI, 2011, p. 231-234).²

Embora esteja no *Paraíso*, Dante é um poeta, não um vate; pertence à história e não ao mito. Deus, o absoluto, o ideal, transcendem as possibilidades do discurso inscrito na história; assim, para manter-se honesto e não incorrer em mistificações, Dante vê-se obrigado a recorrer ao fragmento, a elipse e a alegoria para plasmar Deus. Ao testemunhar a impossibilidade, paradoxalmente, o poeta torna presença o que é inacessível. Talvez essa consciência dos limites de sua condição histórica faça de Dante o primeiro poeta moderno – o Deus de Dante, como toda a totalidade almejada pela época moderna, é refratário à expressão. Ao substituir Deus por um império, pela visão integrada de uma nação ou por qualquer outra figuração de plenitude radicada na história, constar-se-á que a linguagem

² “Assim estava diante daquela visão excepcional/ Desejava ver como a imagem humana,/ Se se adequaria ao círculo e como achar-lhe uma posição,/ mas meu intelecto não foi suficiente:/ Eis que minha mente foi golpeada/ Por um raio que realizou Sua vontade./ Agora, a imaginação carecia de capacidade/ mas meu desejo e a sua vontade já estavam satisfeitos,/ como uma roda que se move com movimento uniforme,/ pelo amor que move o sol e as outras estrelas” (Tradução nossa).

adequada a sua representação será igualmente marcada por esfacelamento, impotência, perda, logrando delinear-se como discurso artístico apenas como ruína.

Sob tal orientação Julia Kristeva, com efeito, vai longe ao sugerir que na essência do próprio princípio arte ressumbra o luto. A respeito da alegoria, dirá a autora em *Sol negro: Depressão e Melancolia*:

para além de sua ancoragem concreta, essa figura retórica [a alegoria] descobre o que o imaginário ocidental tem de essencialmente tributário da perda (do luto) e da sua transformação, num entusiasmo ameaçado, frágil, danificado. [...]. Na verdade [mediante a alegoria] recebemos a experiência imaginária não como um simbolismo teológico, ou como um engajamento leigo, mas como um abrasamento do sentido morto por um excesso de sentido, em que o sujeito falante primeiramente descobre o abrigo de um ideal, mas sobretudo a chance de tornar a jogá-lo na ilusão e na desilusão... [...] Sobrevivência da idealização: imaginário é milagre, mas ao mesmo tempo é sua pulverização: uma auto-ilusão, nada mais do sonho e palavras, palavras, palavras... Ele afirma a onipotência da subjetividade provisória: a que sabe dizer até a morte (KRISTEVA, 1989, p. 1000).

Para Kristeva é a consciência da perda que impele à necessidade de simbolização, própria da linguagem. Nesse sentido, a composição de alegorias é sempre o lamento por algo ausente – as palavras (“os nomes nus”) são um consolo diante do sentido inacessível. Seguindo os passos de Freud, cujo ensaio *Luto e Melancolia* (1917), trata a melancolia como condição semelhante ao luto, com a diferença de que faltaria ao melancólico a consciência do caro objeto perdido (FREUD, 2010), pode-se dizer que a arte que se proclama idealista é sobretudo melancólica. Ora, o ideal, na condição de realidade tida por essencial, porém, indefinida, e cuja perda se faz sentir, só pode irradiar melancolia. Kristeva dirá, também em chave freudiano, que o melancólico, se ressentido não da perda de um objeto, esse escapa previamente a sua consciência, mas da perda da capacidade de representação. De sua dor participa, portanto, o fenômeno da assimbolia (KRISTEVA, 1989).

Ao considerar casos clínicos de depressão, Kristeva constatará que a fala do melancólico é elíptica, fragmentária, buscando a representação de sua perda por via oblíqua, indireta, algo muito parecido ao tipo de enunciação própria da literatura.

Lembre-se da palavra do deprimido: repetitiva e monótona. Na impossibilidade de encadear, a frase se interrompe, esgota-se, pára. Mesmo os sintagmas não chegam a se formular. Um ritmo repetitivo, uma melodia monótona vem dominar as sequências lógicas quebradas e transformá-las em litâneas recorrentes, enervantes. Enfim, quando, por sua vez, essa musicalidade frugal se esgota ou simplesmente não consegue se instalar por força do silêncio, o melancólico, com o proferimento, parece suspender qualquer ideação, soçobrando no branco da assimbolia ou no excesso de um caos ideatório não-ordenável (KRISTEVA, 1987, p. 39).

Pode-se arriscar dizer que Kristeva sugere que o melancólico fala por alegorias. Se toda a arte é, em seu fundo, alegórica, sob tal perspectiva, chega-se a desoladora constatação de que toda poesia é, em alguma medida, elegia, seja por uma experiência viva apenas na memória (individual ou coletiva), seja por uma utopia cujo ardor arrefece quando a palavra se enuncia, seja por um ideal sem forma.

Sabe-se que as considerações de Walter Benjamin sobre a alegoria em *Origem do drama barroco alemão* foram formuladas como resposta ao desprestígio do barroco (arte tida por Benjamin como essencialmente alegórica) no campo das reflexões estéticas, a partir de juízos cuja origem, segundo o filósofo, estaria na emergência da noção de arte simbólica entre o classicismo e a aurora do romantismo (BENJAMIN, 1984). Em linhas gerais, a doutrina romântica do símbolo professa por excelente a expressão que denota a íntima relação entre o ideal e a representação, enquanto que a arte alegórica, por ser uma espécie de “tradução” do sentido original em linguagem artística artificial, estaria aquém das expectativas da arte genuína em relação à beleza. Benjamin, não se contentando com a mera representação sob códigos convencionais que alegoria manifesta em sua superfície, busca ir a seu cerne onde encontra o princípio da fragmentação, da fratura, da impossibilidade de lograr a dicção plena. Seriam precisamente essas condições que impeliriam a arte alegórica a uma consciência dos limites da expressão artística e de sua relação tensa com a história (BENJAMIN, 1984).

Nesse sentido, Benjamin parece não refletir apenas sobre a figura de retórica compreendida no século XVII como alegoria, mas sobre uma dicção autoconsciente e crítica que o filósofo reconhece na arte barroca, mas é facilmente identificável com a literatura

moderna. Talvez por isso, Benjamin admita, em suas reflexões, que haveria momentos em que a poesia romântica se coloca em diálogo com “o espírito barroco”, cultivando a alegoria, certamente como índice de desconfiança em relação à doutrina da arte simbólica. Esse fenômeno entendido por Benjamin como sintonia entre romantismo e barroco parece corresponder exatamente ao ponto de eclosão de uma sensibilidade poética autenticamente moderna que já prefigura o tema da crise da expressão, tão reiterado nas considerações sobre a lírica da modernidade. Recorrendo ao elogio do fragmento em Novalis e à ironia de Jean Paul, afirmará Benjamin:

O fato de que o gênio romântico se comunica com o espírito barroco precisamente no espaço alegórico é comprovado pelo seguinte fragmento [de Novalis]: "Poemas, bem-soantes e cheios de belas palavras, mas sem sentido e coerência - somente algumas estrofes que sejam compreensíveis - fragmentos das coisas mais variadas. No máximo, a poesia autêntica pode ter um sentido alegórico e exercer um efeito indireto, como a música, etc. A natureza é portanto puramente poética, e também o gabinete de um mágico ou de um físico, um quarto de criança, um sótão, uma despensa". Não se pode considerar de modo algum acidental essa relação do alegórico com o caráter fragmentário, amontoado e desordenado de um quarto de mágico ou de um laboratório de alquimista, como os conheceu o Barroco. Não são as obras de Jean Paul, o maior alegorista entre os poetas alemães, exemplos desses quartos infantis e dessas salas povoadas de espíritos? Nenhum outro escritor permitiria a uma verdadeira história da expressão romântica melhor ilustrar como o fragmento e a ironia constituem metamorfoses do alegórico. Em suma: a técnica romântica conduz de mais de um ponto de vista à esfera da emble-mática e da alegoria. (BENJAMIN, 1984, p. 210)

É conhecido o papel saliente que a ironia ocupa junto à poética do romantismo, cujos estetas chegaram, eventualmente, ao extremo de elevá-la à altura de categoria algo epifânica. Isso é evidente sobretudo nos postulados de Friedrich Schlegel, presentes em *Conversa sobre a poesia* (1800), obra que trata a ironia como uma forma de “bufonaria transcendental”, que, de modo desprezioso, com ares de um bufão, evidencia a fratura entre ideal e a realidade dos sentidos, atua de modo anti-ilusionista, revelando a “verdade” velada pelos fenômenos (SCHLEGEL, 1997, p. 27).

A ironia encerra a consciência de ruptura própria da arte romântica sendo a outra face do culto das correspondências universais e da busca por plenitude que também caracterizou a cosmovisão do romantismo. Com efeito, em os *Filhos do Barro*, Octavio Paz compreenderá o romantismo de acordo sob o conflitante binômio ironia e analogia (PAZ, 1994). Em termos benjaminianos, podemos compreender essas circunstâncias como produto da tensão entre as formas de representação alegórica e simbólica. É justamente a ameaça da fratura, da fragmentação, do apartamento do ideal que impelem os românticos à busca do símbolo teológico, mesmo sob os riscos de tomar a nuvem por Juno.

A sôfrega demanda dos românticos pelo absoluto, pela conversão da arte em centelha passível de iluminar a densa noite do cosmos, explica sua adoção de uma concepção simbólica de arte, alternativa à desolação da alegoria, esse simulacro desmantelado do ideal. O romantismo sequer se conforma com a natureza, em chave platônica, a maior de todas as alegorias. Com presunção satânica, a criação romântica busca colocar-se no mesmo nível, ou como entende Hegel, em nível superior ao da natureza (HEGEL, 1974). Via analogias intuitivas, acessíveis antes ao espírito que à razão, o gênio romântico busca um “atalho” ao ideal, em meio ao labirinto da *mimesis*.

Imanência entre fenômeno sensível e ideia, eis a sedutora promessa do símbolo romântico entrevista, por exemplo, no paisagismo romântico.

Diante de uma paisagem crepuscular, entendem os românticos, não se contempla uma tradução da melancolia da tarde em imagem poética, mas a melancolia se torna presença. Benjamin lembra que para Goethe (*Máximas e reflexões*, 1824) o símbolo, ao se debruçar sobre o mundo, não converte o particular em ilustração do geral (competência da alegoria), mas em expressão concentrada dessa generalidade (BENJAMIN, 1984, p. 183). Como na premissa básica dos estudos de M. H. Abrams sobre a estética do romantismo, concentrados na obra *O espelho e lâmpada: teoria romântica e tradição crítica* (2010), a arte romântica não busca espelhar o mundo, mas ser a lâmpada que o ilumina, que o transfigura, revelando os nexos secretos que irmanam todos os fenômenos. É essa orientação que faz eco nos versos iniciais de *Augúrios de Inocência* (1803), de William Blake:

To see a World in a Grain of Sand
And a Heaven in a Wild Flower
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour³ (BLAKE, 1874, p. 145).

Versos esses que, ao demonstrarem as condições da plenitude, acidentalmente revelam sua impossibilidade. A correspondência universal intuída na revelação do mundo no grão de areia e a transcendência divisada na revelação do paraíso numa flor selvagem exige a supressão das leis físicas: “segurar o infinito na palma das mãos” e “conter a eternidade em uma hora”. O único universo em que o absoluto é acessível, portanto, é o universo auto-integrado do discurso poético. Assim, a arte simbólica se revela falha em cumprir sua promessa de integrar representação e ideal, revelando-se como um artifício retórico.

A *hybris* satânica, que leva o poeta compartilhar das ambições de um demiurgo, vitima os românticos, que, ao fim, caem das alturas do símbolo ao solo da história, chocando-se contra as paredes das ruínas, colidindo, novamente, contra a pedra da alegoria. Essa constatação se encontra também no paisagismo romântico. Além dos espaços evocativos, em que a natureza se revela irradiadora do olhar simbólico, povoam a geografia da imaginação romântica castelos arruinados, colunas cobertas de musgos, cemitérios entregas às heras, naufrágios, enfim, ruínas.

Enquanto o absoluto, a estabilidade e a completude são discerníveis, mesmo que pelo lampejo passageira da graça, na natureza indômita, as ruínas são, paradoxalmente, monumentos da transitoriedade. Elas testemunham que os objetos inanimados não estão isentos da força corrosiva que nos organismos se manifesta como morte. Com efeito, elas demonstram que mesmo a história está sujeita a tais forças. Acrescida do relativismo histórico tão importante à crítica ao culto dos antigos perpetrado pelos clássicos e à apologia ao

³ “Para ver um Mundo num Grão de Areia/ E o paraíso numa Flor Selvagem/ Contenha o Infinito na palma de sua mão/ E a Eternidade numa hora.” (Tradução nossa).

progresso feito pela burguesia, o fascínio pelas ruínas concentra a visão dos românticos sobre a história. É o que se nota, por exemplo, em “Ozymandias”, de Percy Shelley:

I met a traveller from an antique land
 Who said:—Two vast and trunkless legs of stone
 Stand in the desert. Near them on the sand,
 Half sunk, a shatter'd visage lies, whose frown
 And wrinkled lip and sneer of cold command
 Tell that its sculptor well those passions read
 Which yet survive, stamp'd on these lifeless things,
 The hand that mock'd them and the heart that fed.
 And on the pedestal these words appear:
 "My name is Ozymandias, king of kings:
 Look on my works, ye mighty, and despair!"
 Nothing beside remains: round the decay
 Of that colossal wreck, boundless and bare,
 The lone and level sands stretch far away.⁴
 (SHELLEY, 1831, p. 485)

Do orgulhoso Ramsés II (cujo nome grego era Ozymandias) não resta o império, sequer resta sua efígie, restam apenas os blocos de pedra que preservam de modo patético os vestígios da glória perdida. Sejam “nomes nus”, como ensina de Bernardo de Morlay, sejam escombros imersos no deserto, como constata o poema de Shelley, as glórias passadas são objeto das lições dos fragmentos. A história ao revelar-se árida, “deserto ilimitado e nu”, revela que o “*monumentum aere perinius*” (edifício mais duradouro que o bronze), que Horácio associou à poesia em sua ode XXX, é apenas uma ruína. Exortação à vaidade dos impérios, denúncia de que o gérmen da decadência atávico ao apogeu das civilizações, a ruína atua

⁴ “Encontrei um viajante de uma terra antiga/ Que disse: Sem tronco, duas enormes pernas de pedra,/ Quedam no deserto. Perto delas, na areia,/ Meio submerso, jaz um rosto quebrado, cujo cenho severo/ E lábio contraído em sarcasmo de frio comando/ Dizem que o escultor bem leu aquelas paixões;/ Que ainda sobrevivem nessas coisas sem vida/A mão que os imitava e o coração que os alimentava./E no pedestal surgem essas palavras: / “Meu nome é Ozymandias, rei dos reis,/ Olhai minhas obras, ó poderosos, e desesperai!”/ Nada ao redor permanece: no entorno há a decadência/ Daqueles escombros colossais, ilimitados e nus,/ A areia, solitária e nivelada, se estende ao longe” (Tradução nossa).

no imaginário romântico como uma espécie de *vanitas* da história e prova que, ao fim, apenas a arte permanece, mesmo que lançada pela força do tempo.

Com o desenvolvimento da sociedade industrial, a partir da segunda metade do século XIX, e a consequente consciência de aceleração histórica, a correspondência entre alegoria e ruína assume contornos ainda mais dramáticos; por um lado, a ausência de um código artístico dominante, com seus preceitos poéticos e retóricos, retira a ilusão de universalidade das imagens poéticas – cada artista compõe o seu universo autônomo, porém insular de signos; daí a necessidade de prefácios, manifestos e programas artísticos que se tornam praxe entre o romantismo e as vanguardas, como forma de mediação entre visão singular das obras e o público. Por outro lado, no polo da própria história, constata-se que as ruínas se processam com maior profusão e mais rapidamente, a ânsia progressista conta com poucas décadas e não mais séculos, para cobrir a paisagem arquitetônica com a cárie da obsoleto. Eis o que observa Baudelaire, o primeiro poeta moderno, em relação a sua Paris: as reformas de Hausmann demonstraram-lhe que a ruína se prefigura no andaime, no alicerce. Que o novo, traiçoeiro como coração humano, porta o augúrio de decadência. Em seu poema “Le Cygne”, o eu lírico percorre o dédalo da memória à cata de alegorias, estilhaços de signos que lhe permitam alguma orientação na voragem cotidiana. No epicentro desse espaço interno está a ideia de exílio que se descortina em evocações diversas. A reminiscência de Andrômaca, esposa de Heitor escravizada após a queda de Tróia, sobrepõe-se à lembrança de um cisne, evadido de um aviário que não mais existe, ao palmilhar o chão seco padecendo a memória de seu lago natal, para, depois, abrir caminho a comiseiração por todos os pobres e desterrados – os órfãos que secam como as flores, a negra tísica que busca divisar nas ruas da cidade os coqueiros de sua África saudosa, os naufragos numa ilha, os cativos, etc. No centro dessa galeria está o Cisne, alegoria do poeta que se reconhece exilado no espaço familiar:

– Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite! Hélas! Que le coeur d'un mortel)
[...]
Paris change, mais rien dans ma mélancolie

N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
 Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
 Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs⁵
 (BAUDELAIRE, 1942, p. 184)

É conhecida a correspondência proposta por Walter Benjamin entre o poeta moderno e o trapeiro (a partir de considerações sobre a poesia do próprio Baudelaire); ambos vivem à margem da sociedade burguesa; ambos extraem a matéria de seu trabalho e sustento dos detritos (BENJAMIN, 1989). A cidade reserva o lixo ao trapeiro e ao poeta, a beleza extraída do encantamento cotidiano, mas sem valor comercial.

Em “Le Cygne” está-se explicitamente diante de um poeta-trapeiro a chafurdar os entulhos da cidade. Se se trata de uma Paris desmantelada ou em edificação é irrelevante – que sobressai é a ruína, talvez do edifício da civilização ocidental. Daí a necessidade de se convocar Andrômaca do mito antigo, da poesia épica, da tragédia de Racine, para que ela se materialize no presente de modo a emprestar sua dignidade a todos os miseráveis (o poeta incluso) que conhecem a dor do exílio no espaço alheado que compreendemos como modernidade. Andrômaca, o cisne, os andaimes, a arquitetura obsoleta de que restam só os blocos, as massas que fenecem anônimas na cidade, são, indistintamente, partes de um mesmo escombros.

Talvez por ser honesto em converter a miséria de seu tempo em fator de arte, Baudelaire tenha prefigurado as ruínas que se multiplicariam pela Europa quando a barbárie, filha feia do progresso oitocentista, impusesse a Grande Guerra como fecho da *belle époque*. Com propriedade, Auerbach refere-se ao poeta francês como “profeta do infortúnio” (AUERBACH, 2007), encontrando aí a origem da perplexidade que sua obra desperta e, por que não, de sua potência moderna.

⁵ “A velha Paris não é mais a mesma (a forma de uma cidade/ Muda mais rápido que o coração de um mortal) [...] / Paris muda, mas nada na minha melancolia/ Se move! palácios novos, andaimes, blocos,/ Velhos subúrbios, tudo para mim converte-se em alegoria,/ E minhas caras lembranças são mais pesadas que as rochas.” (Tradução nossa).

Baudelaire já intuía que para se tomar consciência do tempo era imperativo reconhecer a ruína como projeto da civilização burguesa. Em 1933, no ano da ascensão nazista na Alemanha e a propósito do conteúdo de precariedade adotado pelas vanguardas como resposta à crise da experiência perpetrada oriunda progresso técnico e pela catástrofe da Grande Guerra, proclamou Benjamin: “Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo de seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do atual” (BENJAMIN, 1987, p. 119). Mais tarde, Adorno reconhecerá em *Teoria estética* (1961-69) que o conteúdo catastrófico da história do século XX eclodiu de si o chamado “ideal do negro”, categoria negativa, portadora de toda a precariedade que a arte moderna deveria assimilar a sua forma, expressando-se por elipses, registros da miséria, técnicas rudimentares, etc., para haver-se honesta e criticamente com seu tempo, recusando a “vender-se como consolação” (ADORNO, 1970 p. 52).

No Brasil, contudo, estrutura semelhante ao bastião da cultura europeia sequer fora erigida quando os ventos do progresso se abateram sobre os ídolos. Nossas elegias que se querem históricas são pobres e não decadentes, lamento de enjeitados, não de órfãos. O poema “Morte das casas de Ouro Preto”, integrante de *Claro Enigma* (série “Selo de Minas”, 1951) de Carlos Drummond de Andrade parece estar entre aqueles poemas brasileiros conscientes do que projeto de civilização, de acordo com os modelos europeus, entre nós, gorou no nascedouro. Portanto tal consciência, esses poemas acrescentam à panóplia da melancolia o ingrediente amargo que parece temperar a bile negra em climas tropicais – a pobreza, uma pobreza antiga, endêmica, hereditária, amalgamada à própria identidade dessas paragens.

Enquanto a melancolia no imaginário europeu é sobretudo um nobre sentimento de desolação, uma forma de luto acessível aos espíritos aristocráticos, na moderna poesia brasileira, a exemplo de Drummond, ela sintoniza-se com a dor das massas anônimas, habita as ruínas produzidas pelo abandono, cujos esqueletos resistem na paisagem como feridas supuradas de algo arcaico que ainda punge no presente.

Lévi-Strauss, em *Tristes trópicos* (1955) já constatara, tendo a São Paulo em mente, que as cidades americanas “vão do viço a decrepitude sem parar na idade avançada”, assinalando essa vocação à ruína, essa senilidade prematura, que ao menos no Brasil, é consequência de profundas desigualdades sociais que se encavalam sobre certo afã pelo progresso de superfície, sobre um sôfrego desejo de exorcizar nosso passado, que nos privam, inclusive do direito à memória material, do direito às ruínas autênticas:

Um espírito malicioso definiu a América como uma terra que passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização. Poder-se-ia com mais acerto, aplicar à fórmula às cidades do novo mundo: elas vão do viço à decrepitude sem parar na idade avançada. (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 102).

Os nossos edifícios que fortuitamente sobrevivam ao tempo, são impotentes diante da força corrosiva do abandono, do descaso, diante do desprezo que o progresso nutre pela memória dos pobres.

É, pois, nos edifícios que a atabalhoada modernização brasileira se esqueceu de destruir ou naqueles que produziu como excrescência de sua ação, que Carlos Drummond de Andrade busca os cacos com que se poderiam compor uma imagem do Brasil. Nos casarões de taipa e nos casebres é que residem as alegorias desse país cuja inteireza escapa à arte, emitindo, por isso, um apelo acerca de sua identidade que se faz sentir desde as origens de nossa literatura. Como reflexo dessa demanda, “Morte das casas de Ouro Preto”, um autêntico poema brasileiro sobre ruínas brasileiras, atesta um esforço performático árduo, empreendido no sentido do domar o fluxo imagético das reminiscências do país. Talvez o faça, se se aceitarmos as formulações de Kristeva (1987) sobre a escrita melancólica, para salvar a expressão do limbo da assimbolia. O poema de Drummond resulta assim, em obra consciente de sua própria carnação, que, ao passo em que se descobre, prefigura a história. Autoconsciência discursiva e consciência histórica são duas conquistas dos poemas modernos brasileiros em que o empenho social tem por condição o compromisso com a franqueza do discurso poético.

Diante da “Morte das casa de Ouro Preto”, Drummond vê descortinar-se diante de si a força corrosiva da história, cunhando uma alegoria do Brasil e da poesia que esvai, sob a chuva, com o barro das paredes dos casarões da velha cidade mineira – um poema de taipa, eis a alegoria que o olhar melancólico e visionário engendra para demonstrar toda a fragilidade do ser e do mundo, submetidos à ação violenta da história:

Sobre o tempo, sobre a taipa,
a chuva escorre. As paredes
que viram morrer os homens,
que viram fugir o ouro,
que viram finir-se o reino,
que viram, reviram, viram,
já não veem. Também morrem.

(...)

Vai-se a rótula crivando
como a renda consumida
de um vestido funerário.
E ruindo se vai a porta.
Só a chuva monorrítmica
sobre a noite, sobre a história
goteja. Morrem as casas.

(...)

A chuva desce, às canadas.
Como chove, como pinga
no país das lembranças!
Como bate, como fere,
como traspassa a medula,
como punge, como lanha
o fino dardo da chuva

mineira, sobre as colinas!
Minhas casas fustigadas,
minhas paredes zurzidas,
minhas esteiras de forro,
meus cachorros de beiral,
meus paços de telha-vã
estão úmidos e humildes.

Lá vão, enxurrada abaixo,
as velhas casas honradas
em que se amou e pariu,
em que se guardou moeda
e no frio se bebeu.

Vão no vento, na calíça,
no morcego, vão na greda,

enquanto se espalham outras
em polvorentas partículas,
sem as vermos fenecer.
Ai, como morrem as casas!
Como se deixam morrer!
E descascadas e secas,
ei-las sumindo-se no ar.

Sobre a cidade concentro
o olhar experimentado,
esse agudo olhar afiado
de quem é douto no assunto.
(Quantos perdi me ensinaram.)
Vejo a coisa pegajosa,
vai circunvoando na calma.

Não basta ver morte de homem
para conhecê-la bem.
Mil outras brotam em nós,
à nossa roda, no chão.
A morte baixou dos ermos,
gavião molhado. Seu bico
vai lavrando o paredão
e dissolvendo a cidade.
Sobre a ponte, sobre a pedra,
sobre a cambraia de Nize,
uma colcha de neblina
(já não é a chuva forte)
me conta por que mistério
o amor se banha na morte.
(ANDRADE, 1991, p. 81-84)

A morte, “gavião molhado” e “coisa pegajosa”, escapa à dicção do poema, à representação. A morte não se permite fixar em imagem; tem-se acesso apenas à ressonância de sua passagem; morte é movimento, como a roda que move o sol e as estrelas no paraíso de Dante, ela é a grandeza incomensurável que paira sobre a ruína da cidade mineira. Ela surge como Eros às avessas, *pathos* cósmico negativo, atávico e contido nos edifícios da Ouro Preto real, mas dinâmico e violento na Ouro Preto do poema, que sob a dicção visionária, evoca um fluxo de imagens que não pode ser contido, mas que capta lucidamente o movimento de escoadouro, de sarjeta, próprio da história do país.

Se diante de Deus, Dante abraçara a alegoria para salvar seu discurso da mistificação, abdicando do papel de vate para assumir-se poeta, a força corrosiva que se apresenta a Drummond parece exigir o percurso contrário – seguindo, talvez inconscientemente, a lição de Rimbaud, o poeta aqui se faz vidente. Supera o bloqueio imposto à visão pelos escombros da história, em busca de um mirante privilegiado para contemplar a própria história. Para isso, o poeta vale-se do olhar cultivado pelo luto: “Sobre a cidade concentro/o olhar experimentado,/ esse agudo olhar afiado/de quem é douto no assunto. (Quantos perdi me ensinaram.)” e chega a uma revelação. Em meio à chuva mineira se manifesta algo que porta o segredo do misterioso conluio entre *Eros* e *Thanatos*: “uma colcha de neblina/(já não é a chuva forte)/ me conta porque mistério/ o amor se banha na morte”.

Mistério de Orfeu, a revelação que a neblina traz consigo não pode ser comunicada. O enigma é preservado para que não haja emissão de um parecer artificioso sobre a história. O poeta, assim, faz-se vate, para preservar a franqueza do discurso sobre seu país e sobre seu tempo. Mais uma vez, como em Dante, o ideal está além da potência do discurso e impõe o fragmento, a eclipse, a alegoria. Como se está no âmbito da história, esse processo é gerador de ruínas. Ruínas, agora, frequentadas em sua intimidade a fim de que se capte sua voz muda de testemunha da história.

Para que o poeta testemunhe o que as casas testemunharam é necessário sintonizar seu olhar ao das edificações passivas que se deixam morrer. A memória das casas lhe comunica a vida miúda de seus habitantes, que amam, parem, guardam moeda, bebem, e também a ampla vida do país, expressa pelo fim do império, pelo fim do ciclo colonial de extração de ouro, confinando a finitude dos eventos do país com a finitude dos homens. O poeta é, pois, um visionário, mas um visionário retrospectivo, que a maneira do anjo da história de Benjamin, resiste ao vento do progresso e quer voltar atrás para contemplar as ruínas e acordar os mortos (BENJAMIN, 1987).

O visionário melancólico e retrospectivo que toma voz no poema de Drummond é sobretudo um vate apocalíptico, a “Morte das casas de Ouro Preto” é uma avaliação crítica do passado, mas também uma escatologia. Transitoriedade e decadência se desdobram em diversos planos sobrepostos pelo poema. Ele não fala sobre passado apenas, mas

testemunha o presente, na forma de um país que escapa à inteireza; e também o futuro, prefigurado na destruição, na lama, nos escombros que fatalmente hão de retornar a cada movimento de nossos ciclos de miséria. Mesmo sem a intervenção da chuva, as casas de Ouro Preto já eram ruínas; elas são os vestígios de uma história anônima. Quando a chuva sobre elas se abate com a força da história, as casas morrem e os seus mortos são redivivos; as memórias da Ouro Preto boiam no mar de lama como cadáveres exumados, detritos que a enxurrada carrega, fantasmas que escapam às paredes de taipa. E a mensagem que portam é de que nada é permanente; mais que isso: de perene só há ausência que punge, cristalizada em meio ao fluxo da história.

A imagem de uma velha cidade desmoronando é comovente em qualquer contexto, mas particularmente no Brasil, esse quadro é ainda tocante. Afinal, aqui as ruínas se processam rapidamente, ao passo em que os poucos edifícios que comportam nossa memória, sujeitos ao assédio das intempéries climáticas e sociais, frequentemente desmoronam, não raramente, sobre as pessoas.

A moderna poesia brasileira, aquela que nasce com o modernismo de 1920, sempre esteve às voltas com um imperativo já anunciado desde o empenho nacionalista romântico – a necessidade de divisar o fenômeno difuso da experiência histórico-social de ser brasileiro. A percepção de nossa modernidade contraditória, esfacelada entre os ventos do progresso e a força gravitacional das estruturas arcaicas, obriga a consciência poética que pretende plasmar a história a confrontar-se com um objeto fragmentário, bruxuleante e vestigial – a brasilidade é fantasmagoria.

Tanto a ironia dos primeiros modernistas ou o idealismo frustrado da poesia pós-45, que ressumbra em *Claro Enigma*, de Drummond (CAMILO, 2001), demonstram que qualquer tentativa franca de plasmar o país em sua inteireza resvala em simulacros inevitavelmente malogrados, materializando as condições que se impõem à alegoria moderna, como entende Benjamin. O Brasil, passível de ser convertido em imagem completa e estável é um ideal. Objeto do afeto melancólico, o Brasil surge como promessa que nunca se

cumpriu, objeto essencial, porém perdido antes de se possuir. O discurso histórico é insuficiente para a representação do ideal, o qual demanda, muitas vezes, a linguagem encantatória e cifrada do rito (que encena o mito), talvez por isso, a consciência histórica em “Morte das casas de Ouro Preto”, ao tentar compor a imagem do Brasil, tenha flertando com a dicção visionária.

Grosso modo, a dicção visionária se inscreve na poesia moderna num plano de resistência contra condições históricas produzidas pelas revoluções industriais. Em atitude rebelde, os poetas europeus da segunda metade do século XIX tornaram-se demiurgos, prometeicos, satânicos, isolaram-se em torres de marfim, professaram a decadência, e refugiaram-se no universo autocentrado e asfíxiante da poesia, cultivando fantasmagorias de um ideal morto, como visões incertas de um mundo perdido. É exatamente essa a tônica do poeta maldito, motivo da identidade artística portador de uma visão crítica sobre a história, que se difunde a partir do romantismo e se acirra no *fin-de-siècle* como postura de resistência à sociedade industrial (PAZ, 1996). A poesia maldita é enigmática, pois sua percepção do mundo é cifrada. O cosmo-enigma passa a exigir que o poeta se expresse como os antigos visionários que, agora, não buscam comunicar realidades transcendentais ou o futuro, mas compreender o presente e o chão da história, tão refratários ao entendimento como foram a Providência, Deus, os planos “superiores”, dos quais se ocuparam os vates do passado.

Ao visionário moderno, profeta de um mundo desencantado, contudo, falta um centro, um ideal, um Deus que se ofereça a sua representação. Sua visão, então, converte-se em delírio e a sua elocução esbarra no silêncio. Nesse sentido, é exemplar a insuficiência da linguagem que se interpõe entre Rimbaud e as epifanias infernais do segmento “Mauvais Sang” (“Sangue ruim”), de *Une saison en Enfer* (*Uma temporada no inferno*, 1873):

La science, la nouvelle noblesse! Le progrès. Le monde marche!
Pourquoi ne
tournerait-il pas?
C'est la vision des nombres. Nous allons à l'Esprit, C'est très certain,
c'est oracle, ce que je dis. je comprends, et ne sachant m'expliquer

sans paroles païennes, je voudrais me taire (RIMBAUD, 1873, p. 07)⁶.

Ou de “Nuit en enfer” (“Noite no inferno”), parte da mesma obra:

C'est l'enfer, l'éternelle
peine ! Voyez comme le feu se relève ! Je brûle comme il faut. Va,
démon !
J'avais entrevu la conversion au bien et au bonheur, le salut. Puis-je
décrire la
vision, l'air de l'enfer ne souffre pas les hymnes! (RIMBAUD, 1873,
p. 15)⁷

Os excertos acima referendam as concepções de Kristeva acerca das relações entre melancolia e linguagem, que, se não enfeixam toda a constelação de conceitos e atribuições culturais que orbitam em torno da ideia de melancolia, parece produtiva para se compreender a manifestação desse tema na modernidade. Mais que luto por um objeto (a visão transcendente, o ideal), a consciência moderna padece a perda do código que permita traduzir essa falta. No mundo desencantado não há mais a língua pagã que augure oráculos e a atmosfera rarefeita do inferno/modernidade sequer permite o canto.

Diante de um mundo de sentido cifrado, fantasmático, a visão se processa apenas como discurso, também matizado por silêncios. A partir daí, chega-se a uma epifânia negativa: seja como unidade histórica ou expressão poética absoluta, o ideal igualmente se perdeu. Portanto, ao se lograr o domínio da expressão inacessível, talvez se possa tanger o sentido inescrutável. O poema autoconsciente talvez possa revelar a história. As imagens que se sucedem em voragem em “Morte das casas de ouro preto”, articulando estilhaços

⁶ “A ciência, a nova nobreza! O progresso. O mundo marcha. Por que não havia de girar? É a visão dos números. Vamos ao Espírito. É certíssimo, este oráculo, que digo. Compreendo, e não sabendo explicar-me sem palavras pagãs, preferiria calar”. (tradução nossa)

⁷ “É o inferno, a condenação eterna! Olhai como o fogo cresce. Queimo como devo! Vá, demônio! Havia entrevisto a conversão ao bem e à felicidade, a salvação. Posso descrever a visão? O ar do inferno não é afetado por hinos!” (tradução nossa)

da arquitetura (“cachorros de beiral”, “caliça”, rótula”), experiências anônimas e de importância coletiva, compõem um mosaico que resulta no próprio poema consciente de seus limites, que contempla coisas que não pode prefigurar e porta revelações que não pode transmitir. A chuva destrói a cidade ao passo em que o poema se edifica. Ao fim, ruínas e alegorias conjugam-se, revelando ao “olhar experimentado” (visionário, porque melancólico), a sucessão de perdas que compõe a história do país.

Como alegorias modernas, as ruínas aqui apresentadas surgem como signos de veras particularizados e, por isso, fraturados: são o balbucio melancólico diante de ideias inacessíveis de que fala Kristeva. São sobretudo elegias a uma plenitude impossível, reminiscência de um nome esquecido.

A ruína genuinamente romântica evocada por Shelley foi a lembrança de que toda a glória é passageira e que a história é corrosão. A ruína consciente da modernidade apresentada por Baudelaire confirma as suspeitas de Shelley ao augurar a decadência já no berço da sociedade industrial. Por seu turno a Ouro Preto de Drummond é instância difusas da geografia fantasmagórica de um país fragmentado, porque feito de escombros e detritos, porque roto, porque pobre.

A tentativa de domar o fluxo imagético de lama, escombros, misérias em um esforço frustrado por prefigurar a imagem total, “da coisa” que paira na chuva mineira estabelece a sintonia entre insuficiência da linguagem poética e precariedade social. Se o poema não triunfa sobre o veto ao símbolo imposto pela melancolia, extrai dessa impossibilidade uma visão honesta sobre o Brasil; honesta, pois destituída de toda a mistificação que em nossa literatura já assumiu tantas formas, imprimindo-se no patriotismo romântico e também na *blague* tropicalista.

Desconfiando das pretensões simbólicas da arte, o poema de Carlos Drummond de Andrade aceita a alegoria, o fragmento, o elíptico, e nessas expressões marcadas pela falta, pela carência, paradoxalmente, encontra a potência da poesia como concentração de honesta experiência – os fragmentos são cacos de ponta aguda: ferem as mãos que o buscam conduzir à unidade do mosaico, assim como a história escapa à mirada totalizante resultando no poema fragmentário.

Na acertada formulação de Benjamin, a melancolia, nas formas da alegoria e das ruínas nos revelam “*A facies hippocratica*” (BENJAMIN, 1984) – nesse sentido, a poesia melancólica pode comportar um diagnóstico lúcido sobre as mazelas do tempo. Certamente esses poemas não curam; antes ferem: exumam os mortos esquecidos; provocam a revisitação dos traumas coletivos; impõe a realidade do luto. Tais poemas exigem que convivamos com a atmosfera rarefeita por eles revelada, diante da qual toda resignação é dolorosa; talvez aí resida a ética da melancolia; é no plano da história que podemos responder à melancólica consciência que as ruínas poéticas nos impingem.

A POETIC OF WRECKAGE: THE MOTIF OF RUIN AND THE MODERN SELF-CONSCIOUS POETRY

ABSTRACT: These considerations propose a reading of relation between selfconscious poetic performance and bilding of history’s discourse, under the perspective of the permanence of the ruins motif in modern lyrical poetry, seen in “*Ozymandias*” (1818), by Percy Byshee Shelley; “*Le Cygne*” (*Les fleurs du mal*, 1857), by Charles Baudelaire and, in particular, “*Morte das casas de Ouro Preto*”, by Carlos Drummond de Andrade. Such works show that the system of the ruin brings a worldview and a poetry conception thypical of modernity. As worldview the ruin recognizes that history is a phenomenon resistant to the pretense of discursive totality; as poetic it postulates that ellipses and fragments can triumph against the veto that the insuficience sends to the poem.

KEYWORDS: Ruins; Melancolie; Alegorie; Modern Poetry; Poetic Motifs.

REFERÊNCIAS:

- ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: Teoria romântica e tradição crítica*. Tradução: Alzira Vieira Allègro. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Tad. Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia; Paraíso*. Trad. Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Claro Enigma*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

AUERBACH, Erich. As flores do mal e o sublime. In: _____. *Ensaaios de Literatura Ocidental*. Trad. Samuel Titan Jr. e Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007, p. 303-332.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal* - Édition Définitive. édition [?]. préfaces de André Gide et de Théophile Gautier. Rio de Janeiro: Libraire Victor, 1942.

BENJAMIN, Walter. A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In: _____. *Obras Escolhidas III*. Trad. de José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. Experiência e pobreza. *Magia e Técnica, Arte e Política*. In: _____. *Ensaaios Sobre Literatura e História da Cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. 114-119.

_____. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Sobre o conceito de história. *Magia e Técnica, Arte e Política*. In: _____. *Ensaaios Sobre Literatura e História da Cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. 222-234.

BLAKE, W. *The poems of William Blake*. London: Basil Montagu Pickering, 1874.

CAMILO, Vagner. *Drummond: da Rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: Idem. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

HEGEL, G. W. F. Estética: a ideia e o ideal. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Victor Civita, 1974.

HUIZINGA, J. *O outono da idade média: Estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos*. Trad. Francis Petra Janssen, 2010.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: Depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. Rosa Ferreira D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

RIMBAUD, A. *Une Saison en Enfer*. Bruxelles: Aliance Thipographique M. J. Poot et Compagnie, 1873. (53 páginas)

SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994 (Biblioteca Pólen).

SHELLEY, P. B. Shelley's Poetical Works. In: COLERIDGE, S. T; SHELLEY, P.B; KEATS, J. *The Poetical Works of Coleridge; Shelley and Keats*. Philadelphia: 1831. p. 484-553)

Recebido em: 25/05/2019.

Aprovado em: 26/07/2019.