

Instituto de Literatura Comparada  
Margarida Losa

CADERNOS DE LITERATURA COMPARADA

8/9



LITERATURA e IDENTIDADES



# MODERNIDADE

## e senso comum: O LIRISMO NOS FINAIS DO SÉCULO XX\*

Rosa Maria Martelo  
Universidade do Porto

*Se se compara a obra que cresce a uma fogueira, o comentador está diante dela como o químico, o crítico como o alquimista. Enquanto para aquele, madeira e cinzas permanecem os únicos objectos de análise, para este, só a chama contém um enigma, o do vivo. Assim, o crítico interroga-se sobre a verdade de que a chama viva continua a queimar por debaixo das pesadas achas do passado e da cinza ligeira do vivido.*

Walter Benjamin

1.

Quando Rimbaud, Mallarmé, Eliot e Pessoa – ou mesmo, embora de maneira menos assertiva, Baudelaire, antes de todos eles – defenderam, cada um a seu modo, a impessoalidade em poesia, fizeram-no não só com o objectivo de definir uma poética de produção textual, reportando-se à relação entre o poema e o poeta, enquanto agente criador, mas também de modo a impor um novo protocolo de leitura. Este outro objectivo é bem visível na carta de Pessoa a Casais Monteiro acerca da origem dos heterónimos, no conhecido ensaio “A Tradição e o Talento Individual”, de T. S. Eliot, ou nas mais conhecidas das cartas dirigidas por Rimbaud a Georges Izambard e Paul Demeny e por Mallarmé a Cazalis.<sup>1</sup> De resto, não é certamente por mera casualidade que, independentemente de podermos encontrar, por parte dos mesmos autores, outras formulações para esta questão, algumas das mais emblemáticas – o “Je est un autre” de Rimbaud, o “Je suis maintenant impersonnel” de Mallarmé – constam de cartas, isto é, ocorrem num contexto em que se procura a cumplicidade de um destinatário determinado, um leitor no qual não será demais vermos projectada uma possível prefiguração do leitor a vir.

Em todos estes casos – e o ensaio eliotiano não foge a esta situação, apesar de, aí, ela ser colocada em sentido mais amplo, tal como dela não foge o poema “Autopsicografia”, de Pessoa,

>>

por exemplo —, é bem visível a tentativa de superação de uma não coincidência entre um determinado modo de ler a poesia (chamemos-lhe o modo do senso comum, que seria o que antes fora imposto pela tradição romântica, e particularmente por uma certa vulgata romântica) e o modo de, conscientemente, a escrever. Dito de outra forma, o que parece estar em causa é sempre a necessidade de fazer derivar de uma nova poética de produção textual a emergência de novos protocolos de leitura, sem os quais nem o seu pleno entendimento nem a sua legitimação seriam possíveis.

90>91

Ao publicar, logo em 1915, um breve comentário ao aparecimento da revista *Orpheu*, Pessoa recorre a uma estratégia de captação do leitor que vai precisamente neste sentido. Por isso, depois de recordar o que chama o “êxito de gargalhada” obtido pela primeira edição de *Lyrical Ballads*, de Wordsworth e Coleridge, Pessoa procura levar o leitor a desenvolver uma relação de empatia com a nova revista, lembrando-lhe o que, antes dele, escrevera o poeta inglês perante situação idêntica. E cita extensamente uma passagem, da qual recordo:

(...) todo o autor, na proporção em que é grande e ao mesmo tempo *original*, tem tido sempre que criar o sentimento estético pelo qual há-de ser apreciado; assim foi sempre e assim continuará a ser... (Pessoa, 2000: 108)

Pessoa está a repetir não apenas as palavras de Wordsworth, mas também a própria estratégia deste poeta, que, já no prefácio à segunda edição de *Lyrical Ballads*, alertara o leitor para a necessidade de rejeitar firmemente o cânone crítico daqueles que se atinham a um conceito e a uma finalidade da poesia excluídos pela sua poética.<sup>1</sup>

Gostaria de sublinhar, em todas estas intervenções, não apenas o facto de evidenciarem estratégias de formação de novos leitores, ou de criação de novas formas de leitura, mas também o modo como a explicitação de uma nova poética, conduzindo a tentativas de alteração — quase se poderia dizer ree-

ducação — do gosto, não pode prescindir do diálogo com o que se recusa, porquanto se sabe ser o que se recusa ainda activado pelos protocolos de leitura dominantes.

Esta linha de reflexão leva-nos a reconhecer que a defesa da impessoalidade em poesia se fez necessariamente em diálogo com a tradição da poética romântica. Mas poderíamos acrescentar pelo menos mais duas razões para a existência desse diálogo, visto sabermos também que a sua matriz pode ser encontrada numa certa teorização romântica, do mesmo modo que aquilo que é rejeitado fazia parte de uma certa prática romântica. “Le romantisme” — dizia Baudelaire, em 1859 — “est une bénédiction céleste — ou diabolique — à laquelle nous devons nos éternelles stigmates” (*apud* Friedrich, 1976: 31).

Se confrontarmos o modo como Victor Hugo articula a subjectividade poética com a experiência vivencial do poeta, no prefácio de *Les Contemplations*, e as posições de Eliot, no ensaio “A Tradição e o Talento Individual” — para recorrermos a dois exemplos paradigmáticos —, deveremos reconhecer que a grande diferença entre os dois textos se coloca menos ao nível do reconhecimento da flutuação da categoria do sujeito do que ao nível do conceito de poesia que sustenta essa flutuação e suas implicações. De várias formas, Hugo insiste na ideia de, na sua poesia, o *eu* ser subsumível num *tu* (todos nos lembramos da exclamativa frase “Ah! insensé, qui crois que je ne suis pas toi!”); no entanto, também não devemos esquecer que a argumentação desenvolvida assenta sempre num conceito de poesia onde esta surge inseparável da vida. De acordo com o mesmo prefácio, os dois tomos de *Les Contemplations* seriam constituídos pelas “Mémoires d’une âme” (expressão que Antero também virá a utilizar, a propósito dos *Sonetos Completos*),<sup>3</sup> precisamente porque o cerne do poético se situaria além do poema, nas virtualidades poéticas de uma alma em cujo “fundo” (o termo é de Hugo) a vida se depositara sob a forma de poesia. Que essa “alma” já se desenhava como especialmente capaz de alteridade, pela sua abertura à ironia e à fragmentação e pelo

assumir de uma função mediadora, é uma questão que não irei desenvolver. Mas gostaria de vincar que todos esses aspectos devem ser articulados com o facto de o poema aí ser entendido como *um efeito da poesia*, sendo esta francamente maior do que o poema, ou, se não quisermos ir tão longe, pelo menos des-coincidente relativamente a ele.

Os poemas são as “memórias de uma alma”, porque também são a memória da poesia, a sua cristalização discursiva — enquanto *poesia* terá sido a experiência que lhes deu origem. Por consequência, quando Victor Hugo pede ao leitor que leia o seu livro como se lesse o livro de um morto, devemos situar esta deserção neste contexto, embora reconhecendo que a génese da impessoalidade das poéticas da Modernidade poderá estar já nesta “morte”, que deixa o *eu* gramatical à deriva e à mercê de um *tu* que transfigure uma alma noutra alma.

92>93

Et que sont-ils [os poemas] comparés à la poésie sans forme ni conscience qui palpite dans les plantes, rayonne dans la lumière, sourit dans l'enfant, étincelle dans la fleur de la jeunesse, s'embrase dans le cœur aimant des femmes? — C'est pourtant cette poésie qui est la première, l'originare, et sans laquelle assurément il n' existerait pas de poésie du verbe.

(F. Schlegel (1800), in Lacoue-Labarthe/ Nancy, 1978: 290)

As palavras de Friedrich Schlegel mostram-nos a génese do conceito de poesia que encontramos no prefácio de *Les Contemplations*. Por elas, podemos ver claramente que, no quadro do idealismo romântico, o poema é o resultado de uma união dada ao poeta entre o *Um* e o *Tudo*, para usar uma formulação de Novalis, sendo que o leitor deve entender o poema como uma mediação que lhe dá acesso a experiência idêntica. Daí as marcas da enunciação lírica e a cumplicidade romântica com o leitor. Ainda no mesmo prefácio, Hugo não se cansa de repetir que a vida de um homem, tal como esta se apresenta no poema, é a sua e é a dos outros, unidas num mesmo e único destino, podendo o leitor reconhecer-se nela como diante de

um espelho. É uma perspectiva cuja inteira amplitude se compreende melhor se a pusermos em diálogo com o modo como August Schlegel encara a relação entre o espírito humano e o universo, dela inferindo uma definição da arte:

Or la clarté, l'énergie, la plénitude et la complétude avec lesquelles l'Univers se reflète dans un esprit humain, et avec lesquelles ce reflet se réfléchit à son tour en lui, déterminent le degré de sa génialité artistique, et le mettent en état de donner forme à un monde dans le monde.

Il serait donc également possible de définir l'art comme la nature passée par le médium d'un esprit accompli, concentrée et transfigurée à l'usage de notre contemplation.

(A. W. Schlegel (1801), in Lacoue-Labarthe / Nancy, 1978: 347)

>>

Devemos, pois, reconhecer que a imbricação romântica entre poesia e Vida, porque tem um sentido ontológico e activa um pensamento espiritualista, se constitui como uma articulação muito ampla — que é aquela que Schelling sintetizou, ao definir a beleza como “o infinito numa apresentação finita” (*idem*, 342). No entanto, sabemos também que este entendimento veio a sofrer uma vulgarização simplificadora. Quando Eça de Queirós faz o poeta Tomás de Alencar dizer “diante de um montão de penedos”, em Sintra, o seu idílico poema “6 de Agosto” (e repare-se na precisão diarística do título), para logo depois apontar os rochedos e dizer um “foi ali” que deixa o maestro Cruges com a sensação de ter perante si um “sítio histórico” (Queirós, s.d.: 240), não está a ironizar sobre o protocolo de leitura romântico, mas sobre a sua redução a uma vulgaridade onde o senso comum acabara por pessoalizar o que, à partida, era um princípio subjectivo que resistia à personalização e pressupunha a alteridade de um modo absoluto, sendo, aliás, esse um dos motivos pelos quais a poesia excedia o poema.

Com as poéticas da Modernidade, os limites da poesia passam, no entanto, a coincidir com os limites do poema ou da escrita poética, desde logo porque a catábese que Baudelaire encenou na célebre alegoria “Perte d'auréole” (Baudelaire,

1975: 352) vem lançar o poeta num mundo sem transcendência, ou, talvez seja melhor dizê-lo assim, num mundo reificado onde esta é experimentada como ausência. Por conseguinte, falar da poesia, tornar-se-á um equivalente de falar do poema enquanto entidade discursiva, ou, quando muito, de falar da linguagem poética. “Ser impessoal”, na acepção que esta expressão tem em Mallarmé, pressupõe, como todos sabemos, que seja dada “a iniciativa às palavras”.<sup>4</sup>

É certo que há muito de herança romântica no contexto textual onde ocorre esta defesa mallarmeana da impessoalidade, sobretudo pelo modo como esta se apresenta ao serviço de uma capacidade do “Universo Espiritual” para “se ver e se desenvolver”. E no entanto, o modo como Mallarmé articula o verbo *être* (usado no passado e na terceira pessoa) com o pronome pessoal complemento (usado na primeira pessoa) constitui aqui uma marca inequívoca de modernidade:

Je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, – mais une aptitude qu’a l’Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers *ce qui fut moi*.  
(in Scherer, 1977: 22; itálico meu)

Disse que pretendia comparar as posições de Hugo que antes descrevi com as de Eliot no ensaio “Tradição e talento individual”. Chego agora ao segundo termo desta comparação. Quando Eliot defende que “[a] emoção da arte é impessoal. E [que] o poeta não pode alcançar inteiramente essa impessoalidade sem se render totalmente à obra a fazer” (Eliot, 1997: 32), não fala de uma rendição à poesia, mas de uma rendição à obra. A emoção a que Eliot se reporta é, como ele mesmo esclarece, uma “emoção que tem vida no poema e não na história do poeta”. Trata-se, portanto, não só de impedir o leitor de alargar os limites da poesia para além dos limites do poema (por mais ilimitados que a ambiguidade e a polissemia os façam ser), mas também de fechar qualquer possibilidade de subordinação da poesia à experiência vivencial do autor, agora irremediavel-



mente desvalorizada, porque secularizada numa "waste land" que Baudelaire terá sido dos primeiros a entrever. Ou seja, Eliot está a estabelecer um protocolo de leitura que pretende evitar que o leitor active o romantismo empobrecido que entretanto se tornara o protocolo de leitura do senso comum, embora a impessoalidade que defende possa dialogar (e até repor, sob uma configuração "frágil") a alteridade inerente à subjectividade romântica.

## 2.

Julgo que estas considerações poderão ser úteis se agora avançarmos no tempo e procurarmos compreender o que está em causa nas várias tentativas de descrição de um quadro de mudança emergente na poesia do último quartel do século XX, mudança essa que passaria pelo que alguns já chamaram um retorno ao lirismo (Maulpoix, 1998: 120), embora seja importante acrescentar que é de um retorno ao lirismo figurativo que se trata (por contraste com a tendência impessoal e abstractizante através da qual o lirismo da Modernidade interrogou as identidades pessoais).

Reportando-se à poesia espanhola posterior a 1975, José Luis García Martín propôs mesmo o conceito de *poesia figurativa*, criado por analogia com a noção de *pintura figurativa* (tomando por referência o binómio figurativo/abstracto), para caracterizar uma poesia que teria repudiado a tradição da vanguarda, isto é, que teria abdicado da tradição de ruptura em favor da recuperação do sentido (Martín, 1992: 209-11). Trata-se de um processo no qual muitos críticos e poetas têm vindo a acentuar uma nova capacidade de reencontro com o leitor, designadamente com um leitor não necessariamente especialista ou especializado.

Outro poeta e crítico espanhol, Miguel d'Ors, descreve essa mesma evolução como um movimento que, entre outros aspectos, iria no sentido da recuperação do eu, dos materiais autobiográficos, dos sentimentos e dos temas eternos e tam-

bém de uma certa simplificação estilística (D’Ors, 1994: 10-11). É também neste mesmo sentido que Jean-Claude Pinson contrapõe ao emblemático ensaio “Estruturas da Poesia Moderna”, de Hugo Friedrich, um estudo que intitula “Structure de la poésie contemporaine” (2002: 43-67), no qual procura demonstrar que a matriz abstracta que Friedrich fazia remontar a Mallarmé, Rimbaud e Baudelaire, e da qual resultariam as três características maiores da poesia da Modernidade – a desrealização, a despersonalização e o recuo do poeta perante o absoluto da língua –, teria deixado de poder descrever a complexidade e os múltiplos caminhos da poesia contemporânea. “L’actuel ‘paysage’ de la poésie française est suffisamment différent de ce qu’il pouvait être il y a une vingtaine d’années pour qu’on puisse faire l’hypothèse qu’un tournant a eu lieu” – defende Jean-Claude Pinson (*idem*, 43).

É no contexto desta mudança que podemos ver emergir novamente certas formas de desfasamento da poesia relativamente ao poema. Hoje, um poeta como Felipe Benítez Reyes valoriza sobretudo a relação texto/leitor, ao dar-nos uma definição de poesia em que esta é identificada com “a sensação que pode ser produzida por um bom poema” (in Amaral, 2003: 24). E Juan Luis Panero, numa composição que evoca um Festival de Poetas, em Roma, no ano de 1985, escreve:

(...)

Mas ali, no cenário, não está a poesia, nunca estará.

A poesia és tu a trazê-la, nesta noite tórrida de fim de julho,

sem saber nada de mim, nem sequer que escrevo

sentada com os teus oitenta anos, o cabelo cuidadosamente pintado,

os teus medalhões, o teu pequeno gato numa caixa

e as tuas mãos no ar recitando d’Annunzio,

na esplanada deste bar deserto da Piazza Cavour.

(...)

Duse Fingida desta noite louca,

Carrancas de proa, rindo-nos tu e eu,

sem o querer, trouxeste-me de verdade, a poesia

a sua mistura de fábula e sonho, de fantasma e fracasso,  
a sua verdade obscura que nunca se define.  
("A Duse na Piazza Cavour", Panero, 2003:105)

Tal como na tradição romântica, a poesia volta a descoincidir do poema, se bem que agora quase sempre se apresente de modo secularizado e implicando uma experiência sobretudo emocional e vivencial, tanto mais que esta situação tem agora atrás de si o baudelairiano mergulho do poeta "flâneur" na multidão citadina, movimento no qual Benjamin iria ver um primeiro sinal de aproximação entre a poesia e a desolação a que, em breve, estariam votados os habitantes das grandes cidades (Benjamin, 2000: 58).

"Dans la personne du flâneur," – escreve Benjamin – "l'intelligence va au marché. Pour en contempler le spectacle, croit-elle, mais, en vérité, – pour y trouver un acheteur" (*idem*, 59). E, de certa forma, é a esta situação de democratização/mercantilização da poesia que reage Juan Luis Panero ao contrapor, a um festival de poetas, a "verdade obscura" de um encontro ocasional em que uma leitora de d'Annunzio recita, por pura fruição, os versos do poeta, como se estes intimamente lhe pertencessem, como lhe pertencem os medalhões, o gato e o cabelo pintado.

O poema de Juan Luis Panero, que começa com os versos "Robert Creeley fala, inteligentemente, da sua poesia / e Dario Belleza disparata contra os poetas estrangeiros", poderia, assim, conduzir-nos à distinção entre *poesia sentimental* e *poesia ingénua*, formulada por Schiller e recentemente recuperada por Jean-Claude Pinson:

Le poète "naïf" (...) est celui qui est en phase avec le flux et rythmes vitaux du monde, et la poésie est d'abord pour lui une parole qui témoigne d'une expérience du monde, tandis que le poète "sentimental" est davantage enclin à s'élancer dans les espaces infinis que, dans le sens interne, lui découvrent ses constructions idéales.

(Pinson, 2002b: 161)

>>

Tanto o poeta espanhol como o poeta e crítico francês parecem partilhar o mesmo anseio por uma poesia capaz de recuperar o sentimento e de se transformar em “maneira da viver” (Pinson, 2002b: 16).<sup>5</sup> E, embora tal não deva implicar uma atitude de alheamento relativamente à tradição predominantemente *sentimental* (na acepção schilleriana do termo) da poesia da Modernidade, implicará certamente a sua reformulação e a renovação dos protocolos de leitura por ela instituídos.

“Mas o poema fala, fala de si”, – escreve em *Alta Noite em Alta Fraga*, Joaquim Manuel Magalhães. Para acrescentar, todavia, que o poema:

98>99

apanha o real porque nele está  
quem o escreve, que sou eu  
que procuro deixar um sinal  
de quanto nos esmagam  
a todos que são nós.  
 (“Mãe-da-Lua”, Magalhães, 2001: 38)

Repare-se que um dos modos de evitar uma leitura a partir do tipo de protocolo instituído pela tradição da Modernidade, particularmente pelo Modernismo, é aqui a forma como o *eu* é identificado como “quem escreve” o poema. Ainda que possamos restringir a sua presença à de um autor textual que não tem de ser forçosamente identificado com o autor empírico, o estabelecimento de uma relação com o “autor” parece incontornável. E a verdade é que Joaquim Manuel Magalhães estabelece, em vários momentos de *Alta Noite em Alta Fraga*, um protocolo de leitura que exclui este tipo de analitismo, proscrevendo uma leitura mais “técnica”:

(...)  
Melhor seria que não me lessem nunca  
os que por costume lêem poesia.  
Muito além deles conseguir falar  
ao que chega a casa e prefere o álcool,  
a música de acaso, a sombra de alguém  
com o silêncio das situações ajustadas.

Não ser lido por quem lê. Somente  
pelos que procuram qualquer coisa  
rugosa e rápida a caminho de uma revista  
onde fotografaram todo o ludíbrio da felicidade.  
Que um poema meu lhes pudesse entregar,  
ademais da morte,  
um alívio igual ao de atirar os sapatos  
que tanto apertam os pés desencaminhados.  
("Sangramento", Magalhães, 2001: 21)

De acordo com o mesmo poema, este tipo de leitor seria o único a quem a poesia poderia trazer ainda algum alívio, porquanto, a um leitor mais experimentado (entenda-se mais conhecedor da tradição poética da Modernidade), não escaparia o quanto as palavras continuam a transportar de irredimível desolação. Importa reconhecer, todavia, que, apesar de, à primeira vista, nos poder parecer que estamos mais próximo de um protocolo de leitura de tipo romântico do que da impessoalidade e do abstraccionismo característicos do lirismo da Modernidade, estamos, na verdade, perante uma outra coisa.

>>

Com efeito, é difícil acreditar que os leitores de Joaquim Manuel Magalhães possam ser outros que não os que se formaram na tradição da poesia da Modernidade; e mais difícil ainda será acreditar que possam ser esses que folheiam as revistas à procura de pequenas amostras de felicidade enganosa. Porém, já será mais fácil compreender este protocolo de leitura se aceitarmos que, na verdade, ele continua a dirigir-se a um leitor habitual de poesia, embora para lhe dizer que leia doutro modo ou, mais exactamente, que reconheça nestes poemas uma tensão que procura ser, para usar uma expressão do próprio Magalhães, "mais emocional" (do que gramatical) e que procura apoiar-se num conceito mais figurativo de lirismo. De resto, é precisamente nesta pressuposição que, contrariamente ao que acontecia no quadro da tradição da Modernidade, onde a experiência da poesia e do mundo que esta fazia surgir parecia destinada a um leitor a vir ou pelo menos a uma aristocracia de arte muito limitada, depois dos anos 70 do século XX, a relação instituída

por este tipo de protocolos de leitura admite que o leitor possa ser encontrado mais facilmente.

A experiência do sujeito poético apresenta-se como algo de partilhado, ou de facilmente partilhável com o leitor, não porque aquele tenha superado a *des-figuração*<sup>6</sup> identitária anteriormente somatizada como figura de construção pela desagregação gramatical do abstraccionsimo lírico, mas porque o leitor facilmente a reconhece como uma experiência comum. Quero com isto dizer que a des-figuração do sujeito pode não implicar agora uma retórica da impessoalidade e uma actualização figural, em termos de tessitura discursiva, e pode reverter para a construção de personagens facilmente reconhecíveis para o leitor como des-figurações identitárias referenciáveis no seu mundo habitual. Por conseguinte, o efeito de dissolução identitária não será agora muito diferente: o que acontece é que pode ser objecto de uma tematização que pressupõe que o leitor construa um efeito de realismo que estava ausente do abstraccionismo lírico da Modernidade. De resto, o acentuado discursivismo que caracteriza muita da poesia do último quartel do século XX poderá mesmo constituir uma estratégia destinada a sustentar a des-figuração identitária e a reconhecida fragilidade do sujeito.

“Gostava de escrever (...) / (...) / Para restos de ninguém” — lê-se num dos poemas de Joaquim Manuel Magalhães anteriormente citados. Mas, no outro poema que referi, o *eu* procura “deixar um sinal / de quanto nos esmagam / a todos os que são *nós*” (itálico meu). E, abrangidos enquanto leitores, também nós seremos “esses restos de ninguém”. Ora esta cumplicidade, que à primeira vista poderia ser considerada neo-romântica, corresponde, de facto, à vulgarização da experiência que a Modernidade estética exprimira através do estilhaçamento da tessitura enunciativa do poema. É por esse motivo, provavelmente, que o lirismo figurativo é apenas um dos desenvolvimentos da poesia do último quartel do século XX. O lirismo abstractizante e impessoal tem todas as condições para permanecer, embora seja particularmente visível (e interessante) a

tendência para fundir as duas possibilidades numa espécie de sincretismo que, ao mesmo tempo, recupera a tradição da Modernidade (pelo facto de a reutilizar/prolongar) e a subverte, por poder combiná-la com um registo muito mais figurativo e susceptível de produzir um efeito de realismo. Nas décadas de 40 e 50, quando o efeito de realismo era obtido por referência a uma versão de mundo ontologicamente forte (o marxismo, por exemplo), a sua presença facilmente implicava que a tradição da Modernidade fosse colocada “sob rasura”. Agora ambos parecem poder conviver sem grandes dificuldades. Entre outras razões, pelo facto de hoje lermos *depois* de o mundo que a poesia da Modernidade antecipava se ter tornado um mundo habitual. Nesse mundo, a dissolução e a flutuação identitárias tornaram-se um tópico tão comum e recorrente que tematizá-las de modo figurativo talvez seja mesmo uma forma de tentar resistir-lhes, embora reconhecendo-lhes a existência. <<

>>

## NOTAS

---

\* Este estudo foi elaborado no âmbito do projecto “Literatura e Identidades”, do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I&D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação (POCTI), do Quadro de Apoio III.

[1] Refiro-me às duas cartas de Rimbaud, a Georges Izambard e a Paul Demeny, conhecidas como “Lettres du Voyant”, de 13 e 15 de Maio de 1871, respectivamente (Rimbaud, 1999: 236-243). A carta de Mallarmé a Cazalis a que me reporto é a datada de 14 de Maio de 1867 (*in* Scherer: 22).

[2] Antevendo a incompreensão da crítica perante a novidade do seu léxico poético, Wordsworth escreve: “(...) there is a numerous class of critics, who, when they stumble upon these prosaisms, as they call them, imagine that they have made a notable discovery, and exult over the Poet as over a man ignorant of his own profession. Now these men would establish a canon of criticism which the Reader will conclude he must utterly reject, if he wishes to be pleased with these volumes” (Wordsworth, 1952: 390-1).

[3] “Memórias de uma consciência”, “memórias de uma alma”, “memórias morais e psicológicas”, “documento psicológico”, “autobiografia psicológica” e “autobiografia de um pensamento” são algumas das expressões que Antero utilizou para se referir aos *Sonetos Completos* (*apud* Buescu, 1991: 66-7).

[4] Cf. “Crise de Vers” (Mallarmé, 1945: 366).

[5] “N’est-il pas temps d’avoir souci d’irriguer à neuf le désert de ces territoires?” – escreve Jean-Claude Pinson, reportando-se à tradição analítica e especulativa da Modernidade. E continua: “D’en ‘faire’ à nouveau le ‘positif’, de le figurer sans en idéaliser, sans en transfigurer la ‘réalité rugueuse’? Au fond, c’est une forme nouvelle de ‘naïveté’ qu’il faudrait à la poésie moderne retrouver (ou plutôt inventer) pour être en mesure de ‘faire’ le positif de la sensation et du sentiment” (Pinson, 2002b: 21).

[6] O termo *des-figuração* é usado no sentido em que ocorre em Paul de Man (1984:76), designadamente quando o ensaísta considera a prosopopeia – etimologicamente, o conferir a um rosto uma máscara – como o tropo da autobiografia: “Our topic deals with the giving and taking away of faces, with face and deface, figure, figuration and disfiguration”.



## BIBLIOGRAFIA

- Amaral, Fernando Pinto do (2003), "A Porta Escura da Poesia", *Relâmpago*, nº 12.
- Baudelaire, Charles (1975), "Perte d'auréole", *Le Spleen de Paris, Oeuvres Complètes*, I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Buescu, Helena Carvalhão (1993), "Sujeito, voz e ficcionalização nos sonetos de Antero", in Isabel Pires de Lima (org.) *Antero de Quental e o Destino de Uma Geração*, Porto, Edições Asa.
- D'Ors, Miguel (1994), *En Busca del Público Perdido*, Granada, Impredisur.
- Eliot, T. S. (1997), "A tradição e o talento individual" [1920], trad. com colab. de Fernando de Mello Moser, J. Monteiro-Grillo (org.), *Ensaaios de Doutrina Crítica*, 2ª ed., Lisboa, Guimarães Editores.
- Friedrich, Hugo (1976), *Structures de la Poésie Moderne* [1956], trad. Michel-François Demet, Paris, Denoël/Gonthier.
- Hugo, Victor (s.d.), *Les Contemplations* [1856], Paris, Nelson Éditeurs.
- Magalhães (2001), Joaquim Manuel, *Alta Noite em Alta Fraga*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Mallarmé, Stéphane (1945), *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Man, Paul de (1984), "Autobiography as De-facement", *The Rhetoric of Romanticism*, Nova Iorque, Columbia University Press.
- Martín, José Luis García (1992), *La Poesía Figurativa*, Sevilha, Renacimiento.
- Maulpoix, Jean-Michel (1998), *La Poésie Comme l'Amour*, s.l., Mercure de France.
- Panero, Juan Luis (2003), *Poemas*, trad. e prefácio de Joaquim Manuel Magalhães, Lisboa, Relógio de Água.
- Pessoa, Fernando, (2000), "Orpheu – Revista Trimestral de Literatura – nº1" [1915], Fernando Cabral Martins (ed.), *Crítica – Ensaaios, Artigos e Entrevistas*, Lisboa, Assírio & Alvim.

>>

Pinson, Jean-Claude (2002a), "Structure de la Poésie Contemporaine", in Daniel Guillaume (org.), *Poétiques & Poésies Contemporaines*, s.l., Le Temps qu'il Fait.

Pinson, Jean-Claude (2002b), *Sentimentale et Naïve, Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Champ Vallon.

Queirós, José Maria Eça de (s.d.), *Os Maias* [1888], Lisboa, Livros do Brazil.

Rimbaud, Arthur (1999), *Oeuvres Complètes*, org. Pierre Brunel, s.l., LGF.

104>105

Schlegel, August W., "Leçons sur l'art et la littérature" [1801], in Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, org. (1978), *L'Absolu Littéraire, Théorie de la Littérature du Romantisme Allemand*, Paris, Editions du Seuil.

Schlegel, Friedrich, "Entretien sur la poésie" [1800], in Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, org. (1978), *L'Absolu Littéraire, Théorie de la Littérature du Romantisme Allemand*, Paris, Editions du Seuil.

Scherer, Jacques (1977), *Le "Livre de Mallarmé"*, Paris, Gallimard.

Wordsworth, William, "Preface to the Second Edition of the *Lyrical Ballads*" [1800], E. de Selincourt (ed.) (1952), *The Poetical Works of William Wordsworth*, 2<sup>a</sup> ed., Oxford, Clarendon Press.