

LUGARES-COMUNS DA LÍRICA, ONTEM E HOJE

*Antônio Donizeti PIRES**

O mundo não é mais a paisagem antiga,
A paisagem sagrada.

Dante Milano, “Salmo perdido”

Com fragmentos tais foi que escorei minhas ruínas

T. S. Eliot, *A terra desolada*

Um

Um dos aspectos mais fascinantes da teoria e da prática da Literatura Comparada, pelo que comporta de risco e surpresa ao pesquisador, é o estudo das migrações entre uma literatura e outra; ou da literatura erudita para a oral; ou desta para aquela. Tais migrações, plasmadas em temporalidades e espaços descontínuos, concretizam-se no aproveitamento – às vezes apenas imitativo, mas geralmente crítico, irônico e paródico – de *topoi*, temas, motivos, metáforas, personagens, mitos ou figuras históricas marcantes.

Pode-se dizer que esta vertente dos estudos comparatistas, chamada Tematologia, é herdeira da *Stoffgeschichte*, contribuição mais genuinamente alemã à teoria e à prática da Literatura Comparada que começa a se firmar no século XIX, e cujos estudiosos a ela se dedicaram na tradição legada por Goethe e sua concepção de *Weltliteratur*. Apesar de bastante criticada, a Tematologia

* Professor de Literatura Brasileira na UNESP/Araraquara desde 2004, onde defendeu tese de Doutorado (2002) em Estudos Literários. Ex-professor de Literatura Brasileira na UnB – Universidade de Brasília (1998 – 2004).

encontra no belga Raymond Trousson um de seus mais importantes cultores e defensores: em seu livro *Temas e mitos* (1981), por exemplo, ele se preocupa com os métodos dos estudos tematólogicos, faz a distinção entre mito, tema e motivo, e ainda estabelece diferenças entre o que considera tema de herói (Prometeu, Narciso) e tema de situação (Édipo, Antígona, Medéia). *Grosso modo*, Trousson atribui caráter mais geral ao **motivo** (é não literário, a princípio, pois interessa também a outras áreas do conhecimento, como a psicanálise); o motivo, enfim, se particulariza no **tema** (torna-se literário), e este é que estrutura, com sua especificidade, a obra literária (poema, tragédia, conto...). Já o **mito** é, por natureza, narrativo. É também fonte de conhecimento, é fator de coesão de dada coletividade, é temporalmente cíclico e funda o arsenal de crenças, ideologias e práticas de um povo, tal qual os mitos gregos. Em palavras do estudioso:

O que é um **motivo**? Escolhemos denominar assim um conceito vasto, designando quer uma certa atitude – por exemplo a revolta – quer uma situação de base, impessoal, em que os actores não foram ainda individualizados – por exemplo as situações do homem entre duas mulheres, da oposição entre dois irmãos, entre pai e filho, da mulher abandonada, etc. Trata-se de situações já delimitadas nas suas linhas essenciais, de atitudes já definidas, de tipos mesmo – por exemplo o revoltado ou o sedutor – mas que continuam no estado de noções gerais, de conceitos. [...] O que é um **tema**? Estabelecemos denominar assim a expressão particular de um motivo, a sua individualização ou, se se quiser, a passagem do geral ao particular. (TROUSSON, 1988, p. 19-20; grifos nossos).

Tais individualizações, ou passagens do geral para o particular, são assim avaliadas por Trousson: o motivo da sedução, por exemplo, se encarna na personagem D. Juan; o

motivo do conflito entre a consciência do indivíduo e o Estado se individualiza no tema da *Antígona*, conforme a tragédia de Sófocles ou a de Anouilh; o motivo da rivalidade entre irmãos torna-se tema quando se concretiza em histórias como a de Abel e Caim, ou a de Etéocles e Polinices, esta explorada nas tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Lembra o crítico que um motivo (o da avareza) pode conduzir a um tipo (o avarento); por outra via, um motivo comum (o da mulher abandonada) pode conduzir a – e particularizar-se em – diversos temas diferentes (o de Medéia, o de Ariadne, o de Dido, o de Berenice...). Conclui Trousson:

Em suma, o motivo, elemento não literário, mas delimitando algumas situações e atitudes fundamentais, é matéria da literatura. [...] O tema, cristalização e particularização de um motivo, é logo de início objecto literário, porque ele não existe senão a partir do momento em que o motivo se exprimiu numa obra, tornada ponto de partida de uma série de outras obras mais ou menos importantes, o ponto de partida de uma tradição literária. (p. 22).

Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, em *Literatura portuguesa, literatura comparada e teoria da literatura* (1982), oferecem outra conceituação de tema e motivo, mas esta, no fundo, ecoa o pensamento de Trousson:

Deverá chamar-se *tema* a tudo aquilo que é elemento constitutivo e explicativo do texto literário, elemento que ordena, gera e permite produzir o texto. [...] reservamos para o motivo tudo aquilo que precisamente não intervém no plano das estruturas, dos princípios organizadores do texto. (MACHADO & PAGEAUX, 1982, p. 89-90; grifo dos autores).

Pela citação, vê-se que ambos emprestam maior importância ao tema, que é “[...] um princípio organizador [...]” (p. 90), e menos ao motivo, talvez devido ao caráter mais geral e genérico que este apresenta. Os autores enfatizam ainda “o abuso da palavra ‘mito’ nos estudos literários [...]” (p. 93; aspas dos autores), preocupando-se, nas páginas seguintes (93-97), a precisar a conceituação de **mito**, seu caráter de fundação, sua temporalidade circular essencial, sua distinção entre mitos bíblicos e antigos e sua aplicação no campo literário.

Constata-se, a partir dos exemplos acima, extraídos de Trousson, que os motivos e seu desdobramento em temas são vinculados pela ação (dramática, sobretudo), mas há, conforme ressalta Wolfgang Kayser em *Análise e interpretação da obra literária* (1985), a utilização de motivos na lírica: nesta, a transcendência, ou a perfeita adequação dos motivos “[...] não consiste [...] no desenvolvimento da situação de acordo com uma ação, mas sim em se tornarem vivência para uma alma humana, em se prolongarem interiormente na sua íntima vibração.” (KAYSER, 1985, p. 59). Para demonstrar a assertiva, Kayser analisa a presença do **motivo da noite** em quatro poetas de literaturas e épocas diferentes (Addison, Eichendorff, Marquesa de Alorna e Baudelaire), evidenciando a maneira pessoal como cada poeta, a partir das concepções estéticas de seu tempo e espaço, lidou com o problema. Pois, conforme pleiteiam Machado e Pageaux (e como é intenção deste trabalho mostrar, através mais do exemplário do que da análise), “[...] um tema tratado na época da Renascença, por exemplo, não pode ter a mesma expressão literária que na época romântica.” (MACHADO & PAGEAUX, 1982, p. 90).

No plano dos motivos, há ainda os *Leitmotive* (literalmente, *motivos condutores*), que são caracterizados por Kayser como “[...] os motivos centrais que se repetem

numa obra, ou na totalidade da obra, de um poeta.” (KAYSER, 1985, p. 69). Utilizado a princípio na ópera de Wagner, por certo como mais um indício em sua busca pela obra de arte total, presidida pelo consórcio da poesia lírica e da música, o *Leitmotiv* pode ser encontrado não apenas no drama ou na lírica, mas também nos vários tipos de narrativa, no cinema, na música.

Enfim, é ainda Kayser quem nos oferece, via Curtius, uma clara definição de *topoi* (tópicos ou lugares-comuns):

Curtius chama-lhe ‘investigação de *topos*’ (*Toposforschung*). *Topos* são ‘clichés fixos ou esquemas do pensar e da expressão’ provenientes da literatura antiga e que, através da literatura do latim medieval, penetraram nas literaturas das línguas vernáculas da Idade-Média e, mais tarde, no Renascimento e no período barroco. (p. 70; grifos e aspas do autor).

Os *topoi* não foram utilizados apenas pela lírica, mas também pelo drama e pela elaboração retórica dos discursos, como já veremos. Contudo, para efeito de clareza, estabeleçamos que os *topoi* se aproximam dos motivos. Melhor dizendo, são também motivos. Como estes, são gerais e genéricos e particularizam-se como tema neste ou naquele poema, deste ou daquele autor; o que têm de especial é o fato de terem sido abonados por certa tradição (clássica, sobretudo, mas também há *topoi* nascidos no âmbito da cultura medieval, ou em dada literatura). Assim, os *topoi* foram e são continuamente visitados e revisitados por poetas de vários quadrantes temporais e espaciais, de várias latitudes e altitudes. Interessa-nos, portanto, o modo como este ou aquele poeta, em temporalidades e espaços descontínuos, valeu-se deste ou daquele clichê consagrado pela tradição, manipulando-o em novas direções semânticas, imprimindo-lhe seu talento pessoal e seus ideais estéticos

e/ou os de sua época, bem como as marcas de seu tempo histórico e de sua realidade social. Para clarear: *topoi* como o *locus amoenus*, o *fugere urbem* ou o *carpe diem* foram explorados por Horácio e por poetas do Arcadismo europeu e brasileiro, mas muito diferente é seu uso em Horácio e nos poetas da chamada Escola Mineira, agora imbuídos, além do ideal pastoril, de certo **fingimento poético** que revestiria – ou resguardaria – seus interesses e ideais burgueses e iluministas, suas concepções éticas e estéticas. Por outro lado, frise-se desde já que a recorrência aos *topoi* é comumente associada a épocas de florescimento da herança clássica, que passaria ao largo dos conceitos de **gênio**, **originalidade** e **novidade** que nos são tão caros desde o Romantismo. Contudo, parte considerável da poesia recente mantém com a tradição tópica uma profícua relação, como se os poetas contemporâneos estivessem a dirigir uma crítica velada – através da apropriação, geralmente seletiva, irônica, paródica e desconstrutora, que fazem de tópicos diversos – aos já gastos clichês instituídos pela chamada modernidade lírica.

Dentre os *topoi* mais recorrentes na poesia lírica, há o *carpe diem* (nas odes de Horácio, no Arcadismo, nas odes do heterônimo pessoano Ricardo Reis); o **convite amoroso** (no Barroco e no Arcadismo); o motivo da **rosa** (talvez de origem medieval, foi explorado por Cecília Meireles, que se dedicou também aos epigramas líricos); o **retrato feminino** (desde Francesco Petrarca; passa por Camões e chega aos poetas maneiristas, barrocos e árcades); o **ubi sunt?** (de origem medieval, foi explorado, entre outros, por Manuel Bandeira); a **roda da fortuna** (está presente nos epigramas de Paladas de Alexandria; é recorrente nos poemas goliardos dos *Carmina burana*); a **máquina do mundo** (na lírica, o melhor exemplo é “A máquina do mundo”, de Drummond, mas é constante entre os pitagóricos e na épica, quando aparece na terceira parte, “Paraíso”, da *Divina comédia*, de

Dante Alighieri, no canto X d'*Os Lusíadas* e, mais recentemente, no épico pós-utópico de Haroldo de Campos, *A máquina do mundo repensada*); a **vida como sonho** (no teatro de Calderón de la Barca, mas também na lírica); o **não sei quê** (na lírica de Camões); o **livro como universo** e o **universo como livro** (constante entre poetas simbolistas como Mallarmé, mas também explorado em *Galáxias*, de Haroldo de Campos); o **mundo como teatro** (no teatro de Calderón de la Barca, mas também na lírica); o **mundo às avessas ou em desconcerto** (em Camões, na poesia maneirista, na poesia barroca, na poesia moderna); e tantos outros, estudados demoradamente por Ernst Robert Curtius em seu monumental *Literatura européia e Idade Média latina*.

Francisco Achcar (1994), em *Lírica e lugar-comum*, esclarece (p. 54): “Na lírica predominam os *topoi* e na épica as fórmulas, e se trata de materiais diferentes: estas são sintagmas, unidades frasais que se repetem; aqueles são unidades semânticas, para as quais cada poeta constrói a seu modo a forma de expressão.” Os dois processos advêm da tradição oral, mas depois se incorporam à literatura escrita: “Nascida no coração do mundo oral, a composição genérica, a partir dos poetas helenísticos, se torna prática eminentemente livresca, de erudição literária.” (ACHCAR, 1994, p. 54).

Por seu turno, Curtius (1996) distingue entre as origens retóricas e as origens propriamente poético-literárias de alguns lugares-comuns. As origens retóricas se justificam porque, conforme lembra o erudito alemão, o estudo dos *topoi* ou *loci communes* – a tópica –, era parte importante da retórica antiga, tendo havido inúmeros tratados especiais sobre o assunto. A princípio, os *topoi* serviam “[...] para a elaboração de discursos.” (p. 109), eram “[...] ‘sedes do argumento’ [...]” (QUINTILIANO apud CURTIUS, 1996, p. 109; aspas do autor), e estavam presentes na dinâmica das

idades-estado gregas e, posteriormente, também na República romana. Com a decadência da organização política, os principais tipos de discursos, o oficial e o forense, foram relegados às várias escolas de retórica e, segundo Curtius, os *topoi* assumem “[...] nova função: transformam-se em clichês de emprego universal na literatura e espalham-se por todos os terrenos da vida literária.” (CURTIUS, 1996, p. 109). Em decorrência, o conjunto dos *topoi*, “[...] engenhosamente edificado, tornou-se o denominador comum, a teoria e o acervo das formas na literatura.” (p. 109).

Sendo a retórica “[...] o método de construir o discurso artisticamente.” (p. 101); e sendo a eloquência, que a complementa, “[...] um objetivo da educação.” (p. 101), torna-se patente a importância concedida a seu estudo por gregos e romanos. Dentre os vários tipos de discursos objeto da retórica (além do oficial e do forense), havia o panegírico (calcado principalmente no louvor do soberano e dos deuses), a oração fúnebre, o epitalâmio, o discurso de aniversário, o de consolação, o de saudação, o de felicitação etc. Além de definir as funções e a disposição rigorosa das várias partes do discurso (perceptíveis ainda no século XVII, nos sermões de Antônio Vieira), à retórica cabia também legislar sobre o ornamento desses discursos (através do uso dos *tropos* ou das figuras) e sobre a maneira como cada um deles deveria se valer do “[...] celeiro de provisões [...]” (p. 121) da tópica. Assim, de acordo com Curtius (p. 122), para cada uma das partes do discurso havia uma tópica especial: “As fórmulas de modéstia, as de introdução e conclusão são obrigatórias em qualquer obra. Restringe-se o uso de outros *topoi* a determinados gêneros de discursos [...]”.

Como exemplos de *topoi* de origem retórica que passam depois para a literatura, citam-se: a tópica do discurso de consolação; o *topos* da falsa modéstia; a tópica exordial, que pode conjugar outros *topoi* como o “trago

coisas inéditas”, o da dedicatória, o da posse do saber que deve ser comunicado a outrem e o do “deve-se evitar a preguiça”. Lembra Curtius (p. 125): “Nem todos os *topoi* se derivam dos gêneros retóricos. Muitos procedem da poesia e passaram, depois, à retórica.” Assim, a tópica de origem especificamente poética engloba, além da invocação à Natureza, a referência a “[...] regiões e idades sonhadas” (p. 125) – o Elísio, o Paraíso terrestre, a Idade de Ouro, a Arcádia – e o apreço a “[...] potências vitais [...]” (p. 125) como o amor, a amizade, a transitoriedade da vida, a fugacidade do tempo.

Talvez se possa dizer que a tópica e o estudo das figuras são os dois aspectos mais importantes da retórica antiga explorados ainda nos dias de hoje, e a partir disso Curtius preocupa-se em estabelecer, além de uma tópica histórica, também um metáforismo histórico, que inclui: a) as metáforas náuticas, onde há a comparação do fazer poético com uma viagem marítima, ou a comparação da vida humana ou do Estado com um barco (assim a ode 14, de Horácio); b) as metáforas personalizadoras, que exploram os laços genealógicos. Horácio, por exemplo, qualifica a utilidade como “[...] mãe da justiça e da equidade [...]” (HORÁCIO apud CURTIUS, 1996, p. 181). Muito popular na Renascença e no Barroco, esse tipo de metáfora aparece, entre outros, em Góngora, que nomeia Cupido “[...] *nieto de la espuma* (por ser filho de Vênus) [...]” (CURTIUS, 1996, p. 183; grifos do autor); c) as metáforas de alimentos: conquanto apareçam em Píndaro e Ésquilo, têm sua fonte principal na Bíblia; d) as metáforas de partes do corpo, como paladar do espírito, ouvidos do espírito, olhos da alma, joelhos do coração; e) as metáforas teatrais, que foram de vasta utilização no mundo antigo e na Idade Média: em *Filebos*, “[...] fala Platão da ‘tragédia e comédia da vida’.” (p. 190; aspas do autor); Horácio “[...] vê no homem um fantoche.” (p. 190); Clemente de Alexandria considera o

mundo como um teatro; João de Salisbury, no século XII, aproveita-se de versos de Petrônio sobre a vida como representação e o homem como ator para criticar a sociedade de seu tempo, mas “[...] quer deixar em dúvida se a vida deve ser denominada comédia ou tragédia [...]” (p. 191), enfatizando apenas: “A cena dessa imensa tragédia ou comédia é o globo terrestre.” (p. 191). Por seu turno, o poeta helenístico Paladas de Alexandria (séc. IV d. C.), além de referir-se ao tema no epigrama 72, “Um palco, a vida, e uma comédia [...]” (PALADAS, 1993, p. 67), também recorre à metáfora da vida como navegação e ao motivo da roda da fortuna para explorar o *topos* da brevidade da vida (e até do desengano, se pensarmos no tratamento que o assunto terá mais tarde, entre os poetas maneiristas): “Navegação perigosa, a vida: em meio às tempestades, / somos às vezes mais de lastimar que naufragos. / Tendo como piloto de nossas vidas a Fortuna, / incertamente é que vogamos no mar alto; / uns fazem boa viagem, outros ao contrário, mas / todos chegam ao mesmo porto sob a terra.” (p. 67).

As metáforas teatrais, segundo Curtius, tiveram sua origem tanto na Antigüidade quanto nos escritores cristãos, e “[...] mesclaram-se no fim da Antigüidade.” (CURTIUS, 1996, p. 191). Utilizadas até à exaustão na Alta e na Baixa Idade Média e na Espanha do Século de Ouro, as metáforas teatrais se renovam com Calderón de la Barca, tornando-se agora a “[...] forma de expressão de um conceito teocêntrico da vida humana, desconhecido no teatro inglês e no francês.” (p. 194).

Jorge Luis Borges (2000), em *Esse ofício do verso* (p. 41), também ressalta o caráter histórico e migratório da metáfora, considerando “[...] que há uns poucos modelos, mas que são capazes de variações quase infindas.” Dentre os “[...] poucos modelos simples.” (BORGES, 2000, p. 49) a que as “[...] centenas e mesmo milhares de metáforas [...]” (p. 49) podem ser reduzidas, Borges enumera os seguintes,

sempre ilustrados com trechos da literatura universal, antiga e moderna: a) “[...] a comparação consagrada pelo tempo, de olhos com estrelas, ou, inversamente, de estrelas com olhos.” (p. 32); b) “[...] a idéia do tempo fluindo – fluindo como um rio.” (p. 34); c) “[...] a comparação de mulheres com flores, e também de flores com mulheres.” (p. 35); d) “[...] o modelo da vida sendo um sonho [...]” (p. 36); e) “[...] outro modelo – um muito comum, que encadeia as idéias de dormir e morrer.” (p. 38); f) um modelo menos comum, que efetiva a aproximação “[...] de uma batalha e um incêndio.” (p. 41); g) a lua como “[...] ‘o espelho do tempo’.” (p. 44; aspas do autor), mais comum na literatura persa; h) enfim, Borges cita alguns *kenningar* famosos da tradição anglo-saxônica, como aquele “[...] que chama o mar de ‘caminho da baleia’.” (p. 45; aspas do autor), ou aqueles que nomeiam o sangue “[...] ‘a água da serpente’.” (p. 46; aspas do autor) e a batalha “[...] ‘a teia de homens’.” (p. 46; grifos do autor). Conclui o escritor, comparando os muitos exemplos, “[...] que cada metáfora é diferente: toda vez que o modelo é usado, as variações são diferentes.” (p. 49). Borges refere-se à maneira como cada poeta, em diálogo com a tradição, utiliza-se do arsenal tópico ou metafórico, trazendo à tona não apenas as fontes primitivas da poesia ou suas influências sobre os poetas, “[...] mas os materiais e processos com que ela [a poesia lírica] se faz.” (ACHCAR, 1994, p. 14).

Chamamos a atenção para o problema porque, conforme advertiram Augusto Meyer (1986), Segismundo Spina (1956) e os já citados Achcar e Curtius, a tópica e o metaforismo, justamente por serem históricos, podem apresentar, além do evidente desgaste, enormes variações de aplicações, na literatura culta e/ou na popular, quando então podem perder em parte ou totalmente seu sentido original, adquirir novas e inusitadas direções semânticas, mesclar-se a outros *topoi*, metamorfosear-se em novos paradigmas. Por exemplo: a consciência da efemeridade da existência já está

presente no mais antigo lírico grego conhecido, Arquíloco (século VII a. C.), mas antes disso aparece no canto VI da *Iliada* de Homero, no confronto entre Glauco, aliado troiano, e Diomedes, que diz: “Símile à das folhas, / a geração dos homens: o vento faz cair / as folhas sobre a terra. Verdecendo, a selva / enfolha outras mais, vinda a primavera. Assim, / a linhagem dos homens: nascem e perecem.” (HOMERO, 2003, p. 241, v. I, vs. 146-150).

Francisco Achcar, no estudo citado, preocupa-se basicamente com as metamorfoses líricas deste símile homérico, conforme plasmadas em Semônides de Amorgos, Alceu, Mimnermo, Catulo e, obviamente, Horácio e sua repercussão nas literaturas portuguesa e brasileira. Para tanto, o autor debruça-se com afinco sobre o *topos* exortativo do *carpe diem* (colhe o dia). Ligado à “[...] poesia do simpósio, a lírica do *tu* [...]” (ACHCAR, 1994, p. 97; grifo do autor), devido ao apelo dirigido pelo eu-lírico a outrem, ao *carpe diem* podem se associar, além do convite ao prazer ou à bebida, os tópicos da fugacidade da vida e da passagem do tempo, bem como o tema da profecia ameaçadora. Para Antonio Candido, em “As rosas e o tempo”, ao “[...] tema do convite amoroso, [...] [alia-se] o argumento de que o tempo foge, a carne se desfaz e a recusa terminará por encher de remorso a dama esquiva [...]” (CANDIDO, 1992, p. 161). Como exemplos desse jogo amoroso (o motivo do convite amoroso é tido por Achcar como um subgênero ou desdobramento do *carpe diem*), típico dos séculos impregnados de cultura clássica (do XV ao XVIII, ou do Renascimento ao Arcadismo), que recupera ao menos em parte “[...] a naturalidade no encantamento carnal que os gregos e latinos manifestaram livremente e o cristianismo abafou.” (CANDIDO, 1992, p. 161), vejam-se os tercetos finais de dois conhecidos sonetos de Gregório de Matos, “A Maria dos povos, sua futura esposa” (um diálogo tenso com o “Soneto 13”, de Góngora), e “Terceira vez

impaciente muda o poeta o seu soneto na forma seguinte” (outro diálogo tenso com o “Soneto 20”, de Góngora): “[...] Goza, goza da flor da mocidade, / Que o tempo trata a toda ligeireza, / E imprime em toda a flor sua pisada. // Oh não aguardes, que a madura idade, / Te converta essa flor, essa beleza, / Em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada.” (MATOS, 1993, p. 319); “[...] Gozai, gozai da flor da formosura, / Antes que o frio da madura idade / Tronco deixe despido, o que é verdura. // Que passado o zenith da mocidade, / Sem a noite encontrar da sepultura, / É cada dia o caso da beldade.” (p. 320).

A profecia ameaçadora (o termo é de Achcar) é uma vingança poética do eu-lírico contra a dama esquiva. Efetiva-se quando é frustrado o convite amoroso e pode tomar proporções cruéis, tal o conhecido soneto de José Basílio da Gama, “A uma senhora natural do Rio de Janeiro, onde se achava então o autor”: “Já, Marfisa cruel, me não maltrata / Saber que usas comigo de cautelas, / Qu’inda te espero ver, por causa delas, / Arrependida de ter sido ingrata. // Com o tempo, que tudo desbarata, / Teus olhos deixarão de ser estrelas; / Verás murchar no rosto as faces belas, / E as tranças d’ouro converter-se em prata. // Pois se sabes que a tua formosura / Por força há-de sofrer da idade os danos, / Por que me negas hoje esta ventura? // Guarda para seu tempo os desenganos, / Gozemo-nos agora, enquanto dura, / Já que dura tão pouco a flor dos anos.” (GAMA apud MARTINS, 1982, p. 63-64).

No que tange mais especificamente ao *carpe diem*, no Modernismo português o tema é recuperado pelo grave heterônimo pessoano Ricardo Reis, que, em sintaxe latinizante, elabora uma síntese rigorosa da herança greco-latina, patente nos seguintes elementos: a) no cruzamento das tradições epicurista e estóica em algumas odes; b) na referência sistemática e questionadora aos deuses da mitologia grega; c) no apreço à ode e aos temas horacianos,

principalmente o *carpe diem*, geralmente associado à fugacidade do tempo, à brevidade da vida e ao convite à bebida e ao prazer moderado; d) no gosto pela poesia simposial, cujas exortações são muitas vezes dirigidas a um **tu** corporificado nas musas Lídia, Cloé, Marcenda e Neera; e) no decidido distanciamento e na contemplação do espetáculo do mundo. Por tudo isso, talvez se possa dizer que Ricardo Reis seja, irônica e paradoxalmente, a mais verdadeira máscara e o mais moderno **outro eu** do poeta Fernando Pessoa. Pois, diversa e contrariamente ao que sempre apregoam os manuais, pode-se compreender a poesia de Reis (a quem o tópico do poeta encerrado na torre de marfim não é estranho) não apenas como escape da vida real; ou como lamento de um mundo ideal e de idade áurea para sempre perdido; ou como atitude reacionária do poeta; mas, sobretudo, como reação e protesto à desintegração do mundo e do homem moderno, espoliado de suas crenças fundamentais. Cerceado pela barbárie e pela relatividade dos valores burgueses, resta ao poeta (como no melhor Simbolismo) apenas a crença no valor absoluto e no poder salvador e regenerador da Poesia. Em abono do afirmado, pincemos algumas odes e fragmentos de odes de Ricardo Reis: “Seguro assento na coluna firme / Dos versos em que fico, / Nem temo o influxo inúmero futuro / Dos tempos e do olvido; / Que a morte, quando, fixa, em si contempla / Os reflexos do mundo, / Deles se plasma torna, e à arte o mundo / Cria, que não a mente. / Assim na placa o externo instante grava / Seu ser, durando nela.” (REIS, 1988, p. 18); “[...] Coroemo-nos pois uns para os outros, / E brindemos uníssonos à sorte / Que houver, até que chegue / A hora do barqueiro.” (p. 33); “Não a ti, Cristo, odeio ou te não quero. / Em ti como nos outros creio deuses mais velhos. / Só te tenho por não mais nem menos / Do que eles, mas mais novo apenas. [...] Deus triste, preciso talvez porque nenhum havia / Como tu, um a mais no Panteão e no culto, / Nada mais,

nem mais alto nem mais puro / Porque para tudo havia deuses, menos tu. [...]” (p. 87); “Tão cedo passa tudo quanto passa! / Morre tão jovem ante os deuses quanto / Morre! Tudo é tão pouco! / Nada se sabe, tudo se imagina. / Circunda-te de rosas, ama, bebe / E cala. O mais é nada.” (p. 99); “Dia em que não gozaste não foi teu: / Foi só durares nele. Quanto vivas / Sem que o gozes, não vives. // Não pesa que ames, bebas ou sorrias: / Basta o reflexo do sol ido na água / De um charco, se te é grato. // Feliz o a quem, por ter em coisas mínimas / Seu prazer posto, nenhum dia nega / A natural ventura!” (p. 143); “Vivem em nós inúmeros; / Se penso ou sinto, ignoro / Quem é que pensa ou sente. / Sou somente o lugar / Onde se sente ou pensa. // Tenho mais almas que uma. / Há mais eus do que eu mesmo. / Existo todavia / Indiferente a todos. / Faço-os calar: eu falo. // Os impulsos cruzados / Do que sinto ou não sinto / Disputam em quem sou. / Ignoro-os. Nada ditam / A quem me sei: eu ‘screvo.” (p. 150); “De uma só vez recolhe / Quantas flores puderes. / Não dura mais que até à morte o dia. / Colhe de que recordes. // A vida é pouco e cerca-a / A sombra e o sem-remédio. / Não temos regra para compelir-nos, / Súbditos sem governo. // Goza este dia como / Se a vida fosse nele. / Homens nem deuses fadam, nem destinam / Senão o que ignoramos.” (p. 246).

Largamente utilizado por poetas líricos de várias latitudes e altitudes, esse conjunto de lugares-comuns também foi estudado por Antonio Candido, segundo vimos, e por Helena Parente Cunha (“O tema da fugacidade do tempo”), que percorre sua recorrência da lírica grega ao Arcadismo brasileiro.

Além da migração de metáforas, temas, motivos e tópicos, a Literatura Comparada também estuda outras formas de migração, como as representadas por mitos, personagens e figuras históricas. Como os mais conhecidos, citam-se Orfeu – emblema mesmo do poeta lírico –, Medéia,

Fausto, Ofélia, Hamlet, Inês de Castro e D. Sebastião, os quais compõem uma galeria bastante significativa das práticas literárias e intertextuais na velha Europa e, claro, nas novas literaturas que, sujeitas a todo um aparato estranho de civilização e cultura, não deixaram por isso de aproveitar o arsenal oferecido pela tradição.

Dois

Os estudos temáticos apontam para um aspecto fundamental das relações literárias: a prática da intertextualidade, recorrente desde as origens da literatura principalmente de forma alusiva, apropriativa e genérica, mas que passa por sensível incremento desde o século XIX, revelando a partir de então a radicalidade com que os poetas da modernidade têm dialogado com a tradição – geralmente de forma irônica, paródica e crítica –, e, ao mesmo tempo, como esses poetas plasmaram e plasmam suas obras pessoais a partir das ruínas do passado.

O poeta, leitor privilegiado, se vê assim compelido a rasurar o acervo recebido e a nele escrever e inscrever sua obra e seu pensamento poético-estético, levando ao paroxismo uma prática que, inevitavelmente, sempre acompanhou a literatura. Referimo-nos à prática do **palimpsesto** (do grego *palimpsestos*; *pálin*, novamente; *psestos*, raspado, borrado), o pergaminho ou papiro “[...] cuja escrita havia sido apagada a fim de receber outro manuscrito.” (MOISÉS, 1995, p. 381). Conhecido desde a Antigüidade e largamente aplicado na Idade Média, provavelmente devido a questões econômicas, o palimpsesto “[...] era por diversas vezes raspado ou lavado pelos copistas e, a seguir, polido com marfim para que nele de novo se pudesse escrever. O que ali estava escrito, porém, jamais era totalmente apagado.” (JUNQUEIRA, 1987, p. 86).

Aplicada à crítica e à teoria literárias, a técnica do palimpsesto designa as práticas intertextuais modernas e difere bastante, segundo Ivan Junqueira, do conceito de mimese ou imitatio dos antigos, cuja prática calcada em modelos e poéticas fixas sofre violento abalo a partir do Romantismo, vincado, como se sabe, por valores novos como gênio, subjetividade e originalidade. A técnica do palimpsesto é assim compreendida pelo crítico (p. 86): “[...] substrato operacional dos processos intertextuais que informam considerável e instigante território da poesia contemporânea [...]”, de T. S. Eliot a Jorge de Lima, de Borges a Haroldo de Campos. O crítico (p. 88; grifo do autor) ressalta, ainda uma vez, este ponto fundamental: “É a partir do intertextualismo [...] que a poesia contemporânea se outorga a condição de um *continuum* cultural [...]”, uma vez que o intertextualismo procede à substituição das tradicionais práticas miméticas e, ao mesmo tempo, é guiado por uma visão crítica e seletiva que fragmenta o texto primeiro e, em contrapartida, faz com que o texto segundo, decalcado de um ou de vários palimpsestos anteriores, seja também fragmentado e fragmentário, em consonância com as muitas fraturas que permeiam o homem de nosso tempo. Por outro lado, o intertextualismo coloca em xeque tanto a prática mimética antiga quanto o conceito de originalidade a todo custo, pois questiona tais concepções extremas do processo literário.

Sob outro ponto de vista, faça-se um reparo às idéias de Junqueira no que concerne à imitação, que deve ser considerada como forma de diálogo com a tradição – menos crítico ou mais crítico, fiel ao modelo ou afastado deste, conforme a análise de dada obra nos revelaria. Em consequência, deixando de parte o fragmentarismo inerente à prática contemporânea, pode-se afirmar que a intertextualidade, teorizada apenas recentemente e apenas recentemente levada ao paroxismo, não deixa de estar

presente já na Antigüidade clássica, pois intertextualidade significa diálogo entre textos de vária procedência, em variados cruzamentos e em tons e timbres diversos. O modo como cada poeta lírico se vale do repertório de lugares-comuns, deles se apropriando, reorganizando-os e atualizando-os, com isso buscando ultrapassar, homenagear, emular, criticar ou equiparar-se a seus modelos, é um aspecto relevante para a compreensão – e o questionamento – da caracterização da poesia lírica como imitação. Em outros termos, Francisco Achcar assim qualifica a “composição genérica” da prática poética tradicional, calcada na tópica:

Na poesia da Antigüidade, predomina o processo de escrita que Francis Cairns chamou ‘composição genérica’, o qual corresponde a uma codificação da prática intertextual, uma forma particular de ‘arte alusiva’: um poema toma do repertório tradicional uma série de lugares-comuns e, juntamente, a maneira de organizá-los, derivando daí sua pertinência genérica. [...] A novidade e a propriedade com que esses lugares-comuns são expressos, a habilidade com que são correlacionados ou a originalidade com que são exploradas novas possibilidades de organização – nisso consiste parte essencial dessa arte de que Horácio foi mestre exímio. [...] Na poesia culta, nunca se abandona o jogo – joga-se com as regras dele. (ACHCAR, 1994, p. 18-19; aspas e grifo do autor).

Enfim, a prática intertextual corrobora que a máquina do poema alimenta-se também de poesia: seja a relação intertextual marcada pela generalidade e pela codificação (no mundo clássico), seja exacerbando a particularidade e a fragmentação (no mundo moderno e contemporâneo), o certo é que essa prática é condição *sine qua non* da melhor literatura, pois revela, a um só tempo, o poeta como leitor e como autor de uma obra nova. Esta,

ainda que evidentemente marcada pela peculiaridade de seu tempo e espaço, também se abre para o difícil diálogo com o passado. O fato revela não apenas a relação – conflituosa ou não – do poeta com os precursores, mas também o modo como dado momento histórico-cultural recebeu a vasta herança desses precursores, problematizando-a sob diferentes ângulos. Moderna e contemporaneamente, a prática radical da intertextualidade crítica pode ser compreendida como a exploração (ainda que fragmentada e fragmentária, calcada e decalcada do palimpsesto da cultura) das “[...] ruínas do passado [...]” (JUNQUEIRA, 1987, p. 95) com as quais amparar as “[...] ruínas do presente [...]” (p. 95).

Ao lado das práticas intertextuais, cremos que a pesquisa sobre migrações literárias toca no cerne de um outro aspecto fundamental da poesia lírica de todos os tempos: a metalinguagem, aqui compreendida não apenas como a reflexão sobre a língua ou sobre a linguagem própria da poesia, mas como um conjunto de procedimentos que contém preceitos importantes sobre as condições da poesia, do poema e do poeta; sobre o fazer poético e os riscos e as dificuldades do ofício; sobre o papel da poesia na construção de monumentos perenes, justificativos da fugacidade da vida e do tempo; sobre as formas de composição e de como renová-las; sobre a busca da originalidade *pari passu* com o anseio de inserção do poeta em uma casta e/ou em uma tradição.

Por este viés, percebe-se que a metalinguagem e a metapoesia, objetos de teorização recente talvez porque levadas às últimas conseqüências apenas com os poetas da modernidade, já estão presentes na prática poética tradicional. Calcada e decalcada da tradição, tal **metalinguagem implícita** torna-se **explícita** com a modernidade, tornando-se fator relevante de valoração e valorização da poesia moderna, ao mesmo tempo que

denúncia, conforme Samira Chalhub, a “[...] crise da idéia de representação da linguagem [...]” (CHALHUB, 2002, p. 47). A esta acrescentamos a “crise do verso” debatida desde Mallarmé e que desemboca no verso livre, no poema em prosa, na exploração do espaço em branco da página e do aspecto gráfico do texto, bem como em outros experimentalismos da lírica, pelo menos desde o Simbolismo.

A metalinguagem praticada por João Cabral de Melo Neto, encarecida por João Alexandre Barbosa, por exemplo, no ensaio “A poesia crítica de João Cabral” (em *Alguma crítica*, 2002), referenda, em nossa opinião, a compreensão profunda que se deve ter da prática metalingüística: esta não pode ser tida apenas como modismo, como algo fortuito e exterior ao poema, mas como uma das bases estruturais em que se assenta toda poesia realmente crítica e consciente. Conforme Barbosa, a práxis cabralina evidencia “[...] que as relações entre as duas – realidade e poesia – são antes de tensão e de procura de traduções estruturais do que descritivas, quer disfóricas, quer eufóricas ou apologéticas.” (BARBOSA, 2002, p. 284). Enfim, o fato revela, ainda uma vez, que a máquina do poema continua a se alimentar de poesia, pois a auto-reflexividade, a auto-referencialidade, a consciência de construção e o voltar-se sobre as próprias engrenagens, revelando a concepção engenhosa que a norteia, é um dos movimentos preferidos da máquina do poema.

Pelo exposto – guardadas as proporções e considerado o suposto **fechamento** da cultura clássico-medieval em contraste com a **abertura esfacelada** da modernidade –, pode-se dizer que o rigoroso conhecimento técnico dos poetas antigos mantém certa relação com a consciência e a construção dos melhores poetas da modernidade.

Três

Porém, o estudo e o mapeamento das migrações, por mais fascinantes que sejam em si mesmos, não podem e não devem ficar no vazio da erudição de gabinete. Pois tais empréstimos e migrações, fontes e influências – para usarmos a terminologia hoje condenada da Literatura Comparada tradicional –, ao se configurarem, repita-se, em temporalidades e espaços descontínuos, propiciam uma produtiva reflexão sobre os problemas sociais, políticos e culturais que vincam dado país em dado momento histórico, bem como a maneira como esses problemas são apresentados e representados pela especificidade da poesia lírica.

Pensemos, por exemplo, na relação dos **poetas coloniais brasileiros** com a metrópole e reportemo-nos ao afirmado na primeira parte deste trabalho, agora enfocando-o sob novo prisma: o aproveitamento do arsenal oferecido pela tradição clássico-européia, em vários casos, rasurou e desfigurou o modelo, dele apropriando-se crítica e antropofagicamente, marcando a **diferença** e os conflitos da colônia em relação à metrópole. Ou, em termos utilizados por Antonio Candido, o processo de formação da literatura brasileira, contraditório, se perfaz como uma **literatura de dois gumes**, pois ao mesmo tempo em que esta era parte do arsenal colonizador, não deixou também de enfatizar, gradativamente, os temas, os valores, os problemas e os anseios da jovem nação que se formava.

O exemplo de Gregório de Matos basta para corroborar o afirmado, pois sua poesia vale-se de *topoi*, temas, motivos, linguagem e formas poéticas da tradição européia – pensemos na lírica amorosa e na lírica religiosa –, mas é também expressão brasileira, em termos de linguagem e temas novos, uma vez que o poeta incorpora, na vertente fescenina e satírica de sua obra, tanto a realidade político-

social da Bahia do século XVII, quanto seus tipos humanos marcados pela miscigenação: o mameluco, o cafuzo, o mulato, a mulata – cujo estereótipo de mulher-fruta, a ser comida, nasce com Gregório e segue até os escritores contemporâneos, sendo exemplar da migração de temas e motivos de que se trata aqui.

Mas o diálogo da poesia brasileira com a tradição greco-latina não se atém à Era Clássica de nossa literatura (Barroco e Arcadismo). No Romantismo, merece destaque a cultura clássica de um poeta como Sousândrade, legítimo precursor de nossa modernidade lírica. Para além do decorativismo parnasiano, que se fartou com a descrição de ânforas, vasos, taças, templos e estátuas gregas, alguns de nossos simbolistas (Ernâni Rosas) tomaram o Fauno como um de seus símbolos mais constantes, enquanto vários modernistas revisitaram temas e motivos tradicionais, acrescentando-lhes novos sentidos: a seção “Variantes de temas antigos” das *Poesias* (1948) de Dante Milano, traz uma “Elegia de Orfeu”; Jorge de Lima publica, em 1952, sua obra-síntese, *Invenção de Orfeu*, em diálogo intertextual com seus predecessores épicos e líricos; Mário Faustino, em *O homem e sua hora* (1955) e nos poemas esparsos, constantemente atualiza temas e tópicos da tradição, como o *carpe diem*; Vinicius de Moraes escreve *Orfeu da Conceição*, que estréia no Rio de Janeiro em 1956; Manuel Bandeira, em vários momentos de sua obra, vale-se de lugares-comuns como o *Ubi sunt?*; Chico Buarque e Paulo Pontes escrevem, em 1975, *Gota d’água*, tragédia carioca que atualiza a *Medéia*, de Eurípedes; José Paulo Paes dá nova medida ao epigrama entre nós, seja por sua prática poética, seja por teorizar sobre essa concisa e lapidar forma lírica (mas também satírica), seja por traduzir os poetas gregos e romanos que a ela se dedicaram.

Além disso, é notória a maneira como vários poetas líricos contemporâneos têm se valido dos cacos da tradição

greco-latina: em 1987, pouco antes de sua morte, Paulo Leminski escreve *Metaformose*, uma teocosmogonia poética pessoal, a partir dos caminhos trilhados por Hesíodo e Ovídio; Alexei Bueno, na década de 80, publica *Poemas gregos*, logo seguidos de *Lucernário* em 1993 (ambos recolhidos em *Poesia reunida*, 2003); Haroldo de Campos, além da tradução da *Iliada* e de poemas líricos gregos e latinos, publica, em 1990, *finismundo: a última viagem* (republicado em *Crisantempo*, 1998), breve poema narrativo que refaz livremente a última viagem de Odisseu e, em clave irônico-paródica, abandona o mito em meio à desolação do caos contemporâneo; o último livro de Dora Ferreira da Silva, *Hídrias* (2004), aprofunda o veio mítico e hierofânico tão característicos de sua poesia; por fim, o volume *Parte alguma* (2005), de Nelson Ascher, abre-se com uma paródia da famosa ode horaciana, “*Exegi monumentum*”, e traz toda uma seção, “Aqui”, dedicada ao epigrama. Haroldo de Campos também revisita a ode horaciana, traduzindo-a e glosando-a no poema “horácio contra horácio”, onde são exploradas as tópicas do “Erigi um monumento”, da passagem do tempo, da fugacidade da vida e do convite à bebida: “ergui mais do que o bronze ou que a pirâmide / ao tempo resistente um monumento / mas gloria-se em vão quem sobre o tempo / elusivo pensou cantar vitória: / [...] o tempo não se move ou se comove / ao sabor dos humanos vanilóquios – rosas e vinho – vamos! celebremos / o instante a ruína a desmemória” (CAMPOS, 1998, p. 187). Exemplar da lírica simposial estudada por Francisco Achcar, o poema de Haroldo de Campos demonstra perfeitamente como a intertextualidade, a técnica do palimpsesto e a reflexão metalingüística, a partir da rasura do acervo clássico, fundamentam o trabalho de vários poetas contemporâneos.

De modo geral, os poetas abordados aqui são vinculados pela alta cultura letrada; possuem ou possuíram uma visão mais cosmopolita e universalista da literatura;

exercem ou exerceram a crítica e a teoria literárias (Haroldo de Campos, José Paulo Paes) e atuam ou atuaram como tradutores de poesia (Nelson Ascher, José Paulo Paes, Haroldo de Campos e Paulo Leminski). Os dois últimos, além das fontes greco-latinas, beberam em outras, como as bíblicas e as orientais. Precisamente por isso, o livro de Haroldo de Campos, *Crisantempo*, é uma síntese preciosa de sua vasta carreira literária.

Via oposta parecem indicar a poesia de Alexei Bueno e a de Dora Ferreira da Silva, ao menos em parte, pois demonstram que ambos decididamente recusam o mundo contemporâneo e empreendem uma espécie de fuga para uma idílica e mítica Idade de Ouro lírica. E a fuga para um lugar ideal (o Elísio, a Arcádia, o Éden, o Parnaso, a Pasárgada), bem como a Idade de Ouro, são lugares-comuns recorrentes da poesia universal, como se sabe. De Alexei Bueno se poderia dizer, conforme Antonio Carlos Secchin, “[...] que se trata do ‘último dos helenos’, se fosse possível extrair da famosa frase de Coelho Neto o teor pejorativo que a História lhe agregou.” (SECCHIN, 1996, p. 167; aspas do autor). Analisando *Lucernário*, Secchin considera que a poesia de Alexei Bueno, “marcada pela nostalgia da completude [...]” (p. 166), busca na sintaxe purista e rebuscada, no rigor formal e na isometria de versos e estrofes, uma espécie de contraponto à inexorabilidade do tempo e ao esfacelamento do mundo atual, conforme o seguinte texto de *Poemas gregos*: “A idosa dor na minha lira soa / Como o vento nos revoltados galhos, / Como a água do ribeiro / Nas pedras que o circundam. // Outros podem de amor encher seu canto, / Ou dedicá-lo ao vinho e à juventude, / Ao meu só lhe interessa / O que não breve finda. // Assim não é por minha escolha ou mesmo / Por lei do Fado hostil, mas pela vida / Que, já que as cordas firo, / A dor é o só meu plectro.” (BUENO, 2003, p. 179).

A seguinte interrogação de Secchin, feita quando da análise de *Lucernário*, não pode ser perdida de vista: “[...] é possível, num discurso rigorosamente pautado pela tradição, registrar-se uma voz própria? Ou ela seria inexoravelmente engolfada pelos protocolos discursivos em que se vaza?.” (SECCHIN, 1996, p. 167). Como resposta, o poeta-crítico salienta o fato de a poesia de Bueno deliberadamente afastar-se do mundo e dos problemas contemporâneos. Em outros termos, sua não-adesão à História se revestiria de uma certa nostalgia do Paraíso, o que o levaria a construir sua poesia sob os preceitos da “arte pela arte” e das torres de marfim parnasiano-simbolistas. Ainda que, no caminho para essas torres, o poeta empreenda a desconstrução e a corrosão do mito: em “Helena”, de *Lucernário*, o eu-lírico tematiza a morte da famosa heroína, já decrépita, aos 97 anos de idade. Por outro lado, o isolamento em tais torres, como se deu no Simbolismo, não é apenas fuga ou recusa reacionária de um estado de coisas, mas reação, protesto revolucionário contra o esfacelamento do mundo contemporâneo e a instauração de realidades baratas, em todos os níveis da vida. Uma análise aprofundada da poesia de Bueno poderia elucidar melhor este aspecto e contrapô-lo ao problema levantado por Antonio Carlos Secchin.

Por seu turno, a poesia de Dora Ferreira da Silva (pautada pela estrofação irregular e pelos versos livres e brancos, na tradição modernista), alimenta-se do mito, revive-o, busca a hierofania, a manifestação do sagrado, o momento inaugural, como em “Narciso (I)”: “[...] A Morte veio enfim buscar-te, consternada, / vendo os olhos do estranho amante / fixos na flor nascida de teu sonho.” (SILVA, 2004, p. 38). Dir-se-ia que a angústia que permeia o trabalho de Alexei Bueno não afeta a poeta, cujo eu-lírico se compraz, no último livro, a reviver vários mitos gregos inaugurais, procedendo à sua reescritura e, como no poema que atualiza o rapto de Perséfone por Hades, com o eu-lírico

dirigindo-se diretamente à heroína: “A Lua testemunhou teu raptó, quando / colhias violetas e anêmonas. Para onde foste, / arrancada à campina pelo sombrio Amante? [...]” (p. 54).

Já Hilda Hilst é conhecida por se valer de temas e formas da tradição trovadoresca, como a cantiga de amigo, a **coita d’amor** e o abandono da **amiga**, sempre às voltas com o amado ausente ou indiferente (o motivo do abandono, em Hilda Hilst, chega a atingir as raias da **derrelição**, o doloroso sentimento de abandono por Deus, como é patente em *A obscena senhora D.*). Porém, nos dez poemas da quarta seção de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), intitulada “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, o eu-lírico hilstiano assume o conturbado mito de Ariadne (aquela que viveu muitas vidas e morreu muitas mortes) não apenas para reescrevê-lo, como faz Dora Ferreira da Silva em *Hídrias*, mas para tomá-lo como **máscara** e nele inscrever outros valores, pois o aproxima dos atributos trovadorescos acima evocados e ao mesmo tempo o enriquece com a capacidade e o talento poéticos, qual o terceiro poema da série: “A minha Casa é guardiã do meu corpo / E protetora de todas minhas ardências. / E transmuta em palavra / Paixão e veemência // E minha boca se faz fonte de prata / Ainda que eu grite à Casa que só existo / Para sorver a água da tua boca. // A minha Casa, Dionísio, te lamenta / E manda que eu te pergunte assim de frente: / À uma mulher que canta ensolarada / E que é sonora, múltipla, argonauta // Por que recusas amor e permanência?” (HILST, 2001, p. 61).

Na multiplicidade de caminhos da lírica brasileira contemporânea, mesmo o trilhado pelos poetas aqui considerados se bifurca em dois. Todos eles, de alguma maneira, mantêm fortes laços com a tradição greco-latina (e com a medieval, no caso de Hilst). Porém, há aqueles poetas, como Haroldo de Campos, Paulo Leminski e Nelson Ascher, que aproveitam os cacos dessa tradição em clave irônica,

crítica e paródica para com eles e através deles povoar e tentar compreender o “[...] mundo ‘abandonado pelos deuses’ [...]” (CAMPOS, 2002, p. 56; aspas do autor). Em outros termos, tais poetas continuam a explorar (calcando e decalcando o rasurado palimpsesto da cultura) as “[...] ruínas do passado [...]” (JUNQUEIRA, 1987, p. 95) com as quais amparar “[...] as ruínas do presente [...]” (p. 95), num processo que irmana poetas do alto Modernismo, como Eliot, Borges ou Jorge de Lima, a poetas da contemporaneidade pós-utópica. Os outros dois poetas, Alexei Bueno e Dora Ferreira da Silva, ao voltar as costas a esse mesmo mundo banalizado e caótico (ao menos em parte de sua obra), tentam atingir, pela poesia e na poesia, aquela sagrada completude que apenas o mito – por ser palavra inaugural, sem tempo-espaço – propicia ao ser humano para sempre espoliado de crenças.

Enfim, os estudos sobre a tópica (sua historicidade, transformação e apropriação pelos poetas brasileiros), sobre as migrações (idem, já que estas também se dão em temporalidades e espaços descontínuos), sobre a intertextualidade crítica e sobre a metalinguagem, podem ajudar, aplicados a este ou àquele momento, a este ou àquele autor, a compreender as tensas relações da literatura brasileira com as várias tradições que lhe ajudaram a se configurar. cremos, inclusive, que tais práticas têm relativizado e minado, na essência, os conceitos modernos de originalidade e novidade, tão pisados e repisados desde o Romantismo.

Referências bibliográficas

ACHCAR, F. **Lírica e lugar-comum**: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Edusp, 1994.

ASCHER, N. **Parte alguma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BARBOSA, J. A. **Alguma crítica**. São Paulo: Ateliê, 2002.

BORGES, J. L. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BUENO, A. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

CAMPOS, H. de. **Depoimentos de oficina**. São Paulo: Unimarco, 2002.

_____. **Crisantempo**: no espaço curvo nasce um. São Paulo: Perspectiva, 1998 (Signos, 24).

CANDIDO, A. As rosas e o tempo. In: _____. **Brigada ligeira e outros escritos**. São Paulo: Unesp, 1992. p. 161 – 168.

_____. Literatura de dois gumes. In: _____. **A educação pela noite & outros ensaios**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 163 – 180.

CHALHUB, S. **A metalinguagem**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2002 (Princípios, 44).

CUNHA, H. P. O tema da fugacidade do tempo. **Tempo brasileiro**. Rio de Janeiro, n. 51, p. 34 – 47, outubro-dezembro de 1977.

CURTIUS, E. R. **Literatura européia e Idade Média latina**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1996.

HILST, H. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. São Paulo: Globo, 2001.

HOMERO. **Iliada**. Tradução de Haroldo de Campos. Introdução e organização de Trajano Vieira. 5. ed. São Paulo: Arx, 2003. v. I.

HORÁCIO. **Odes e epodos**. Tradução e nota de Bento Prado de Almeida Ferraz. Introdução de Antonio Medina Rodrigues. Organização de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

JUNQUEIRA, I. Intertextualismo e poesia contemporânea. In: _____. **O encantador de serpentes**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987. p. 85 – 95.

KAYSER, W. Conceitos fundamentais quanto ao conteúdo. In: _____. **Análise e interpretação da obra literária**. 7. ed. Coimbra: Arménio Amado, 1985. p. 51 – 79.

LEMINSKI, P. **Metaformose**: uma viagem pelo imaginário grego. São Paulo: Iluminuras, 1994.

MACHADO, Á. M., & PAGEAUX, D.-H. Motivos, temas e mitos. In: _____. **Literatura portuguesa, literatura comparada e teoria da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1982 (Signos, 36). p. 89 – 97.

MARTINS, H. **Neoclassicismo**: uma visão temática. Brasília: Academia Brasiliense de Letras, 1982.

MATOS, G. de. **Poemas escolhidos**. Seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 1993.

MEYER, A. **Textos críticos**. Organização de João Alexandre Barbosa. São Paulo/Brasília: Perspectiva/INL/Fundação Nacional Pró-Memória (MinC), 1986 (Textos, 4).

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

PALADAS DE ALEXANDRIA. **Epigramas**. Seleção, tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

REIS, R. (PESSOA, F.). **Odes**. Texto crítico estabelecido por Silva Bêlkior. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1988.

SECCHIN, A. C. Parnaso contemporâneo I. In: _____. **Poesia e desordem**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p. 160 – 164.

SILVA, D. F. da. **Hídrias**. São Paulo: Odysseus, 2004.

SPINA, S. Florebat olim... Investigação do tópico do ‘mundo às avessas’ na literatura portuguesa. **Revista de História**. São Paulo, n. 27, v. XIII, a. VII, p. 73 – 80, julho-setembro 1956.

TROUSSON, R. **Temas e mitos**: questões de método. Lisboa: Horizonte, 1988.