

Alguma poesia, poesia alguma: a poética generalizada do primeiro romantismo e alguns poemas de Drummond

Some Poetry, No Poetry at All: Early Romanticism's General Poetics and Some Poems by Drummond

Maurício Chamarelli Gutierrez

Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
chamarelligutierrez@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3721-9949>

Resumo: Contrastando trechos dos irmãos Schlegel com o tratado de Batteux sobre a imitação nas belas artes, este artigo analisa como o primeiro romantismo alemão lega à literatura moderna uma ideia irrestrita de poesia, menos um fazer definido do que potência difusa no mundo. Minha hipótese é que esta poética generalizada pensa a relação palavra/ação de modo a desestabilizar a intencionalidade intelectual e a ideia (essencial às poéticas clássicas) da poesia como luxo de espíritos refinados. Contudo, nem sempre crítica e teoria posteriores acolheram esse legado, como no caso de um texto sobre Drummond, em que Antonio Candido resuscita concepções de poesia do paradigma clássico, hesitando em admitir a pertinência poética de uma palavra excetuada ao controle de um sujeito.

Palavras-chave: primeiro romantismo alemão; poesia-de-natureza; literatura moderna; Drummond; Rancière; revolução estética.

Abstract: Comparing texts by the Schlegels with the treatise on imitation in fine arts by Batteux, this article analyses how early German romanticism communicates to modern literature an unrestricted idea of poetry, conceived not as a well-marked affair but as something diffuse in the world. I believe this generalized poetics conceives the relation speech/action in a way that destabilizes intellectual intentionality and the idea (essential to classical poetics) of poetry as a luxury of refined spirits. However, this legacy hasn't always been welcomed by posterior criticism. Such is the case of Candido's reading of Drummond, which resurrects conceptions inherent to the classicism and denies poetical character to a speech stranger to control by a subject.

Keywords: early German romanticism; poetry of nature; modern literature; Drummond; Rancière; aesthetic revolution.

Partirei aqui de duas hipóteses nada arrojadas. Primeiro, que literatura designa um regime moderno de circulação de textos. Não importando o quão antigos sejam os escritos que inscrevemos sob essa rubrica, *literatura* não é um nome novo para o que épocas anteriores chamavam belas letras ou poesia; é uma forma nova de olhar para os textos (antigos e futuros), que designa ou oferece novas posições e relações para os atores envolvidos: texto, autor, leitor, crítico. Essa nova “partilha do sensível” (Rancière, 2009, p. 11) representa uma “mudança de paradigma que arruína o sistema normativo das Belas Letras” em proveito não de outras normas, mas “de uma outra interpretação do fato poético”¹ (Rancière, 2010a, p. 13-14, tradução minha), uma outra concepção do que é um poema, do que significa compô-lo, do que fazemos ao lê-lo.

Em segundo lugar, se literatura designa um modo moderno de olhar para certos textos, o primeiro romantismo alemão é o momento de seu amadurecimento, quiçá sua origem. Não é tampouco uma hipótese nova. Ao menos desde o famoso estudo-coletânea de Lacoue-Labarthe e Nancy, não há qualquer escândalo em considerar os românticos de Iena como um momento crucial – talvez a origem mesmo – da modernidade literária. Presente já no título (*O absoluto literário: teoria da literatura do romantismo alemão*), a aproximação entre literatura e romantismo assombra esse texto em deslizamentos provocadores (“o que é o romantismo? – ou: o que é a literatura?”, “com isso que está em questão sob o nome de romantismo – isto é, com isso que podemos nomear, sem medo de nos adiantarmos, a literatura”² [Lacoue-Labarthe; Nancy, 1978, p. 266; 263, tradução minha]), até ser diretamente colocada na seção que trata diretamente da poesia: “o romantismo abre a época mesma da literatura” (p. 264). A “arte sem nome” (título da introdução à sessão, que reúne também a *Conversa sobre poesia*, de Schlegel e trechos dos cursos sobre a *Doutrina da arte*, de seu irmão August) é a arte literária que ainda não ganhou o nome que viria, em algumas décadas, se estabelecer; e a literatura é, então, o inominado que os jovens de Iena perseguem por uma profusão de nomes e adjetivos: poesia romântica, universal progressiva, transcendental...

Isso significa, entre outras coisas, que, como seria caro a Blanchot ou Derrida, a literatura se instaura desde sempre além de si mesma, se definindo pela impropriedade de uma busca do que está além dela: “Compreende-se nessas condições que a literatura – ou a Poesia – o ‘gênero romântico’ foi sempre visado como uma espécie de além da literatura ela mesma”³, dizem Lacoue-Labarthe e Nancy (1978, p. 278, tradução minha). A propriedade imprópria daquilo que “não existe como efetuação de seu ato próprio” (Rancière, 2017, p. 50), daquilo que se define por sua condição irrealizável, por só poder faltar a si mesmo, eis um dos aspectos – o principal? – que atravessam primeiro romantismo alemão e literatura.

Que só haja literatura *moderna* e que ela date ao menos de debates e textos de final do século XVIII não significa, é claro, que toda a história posterior seja linear, sem percalços ou previsível. Não significa sequer que as leituras e concepções que pautaram a legibilidade desses textos tenham sempre se afinado com os mesmos pressupostos teórico-críticos.

¹ “Changement de paradigme qui ruine le système normatif des Belles Lettres [...] au profit [...] d’une autre interprétation du fait poétique”.

² “qu’est-ce que le romantisme? – ou: qu’est-ce que la littérature?”; “avec ce dont il est essentiellement question sous le nom de romantisme – c’est à dire avec ce qu’on on peut appeller, sans craindre d’anticiper, la littérature”.

³ “On comprend dans ces conditions que la Littérature – ou la Poésie –, le ‘genre romantique’ soit en fait toujours visé comme une sorte d’au-delà de la littérature elle-même”.

Em resumo, não é raro que crítica e teoria da literatura reiterem elementos de paradigmas anteriores de compreensão do fato poético e que ganhos importantes da impropriedade romântico-literária passem despercebidos.⁴

É uma das ocasiões em que esse curto-circuito ocorre que gostaria de analisar aqui; especificamente um influente texto no qual Antonio Candido interpreta a trajetória poética de Carlos Drummond de Andrade. A meu ver, Candido faz aí um uso não problemático de algumas concepções de poesia herdadas das poéticas clássicas e, além disso, perde inteiramente de vista algumas interessantes opções de leitura que a teoria do primeiro romantismo lhe teria oferecido. Mais do que alguns temas schlegel-novalisianos, o que me parece se perder de vista aí é o que Rancière (2010a, p. 53) denomina, de passagem, “poética generalizada”: certa ideia irrestrita de poesia, que suspende a primazia da intencionalidade guiada, do intelecto humano construtor e soberano, para entender o poético de acordo com outra ideia das relações entre palavra e ação. Junto com essa concepção – capaz de atribuir valor poético e filosófico a elementos insuspeitos, como “o beijo que a criança poética exala na canção sem artifício” (Schlegel, F., 2016, p. 64), e de acolher a poesia presente em uma briga de vendedoras ambulantes (Schlegel, A., 2014, p. 234) – junto com isso, o que se deixa de lado não é sem certa ressonância política; é, em resumo e à parte as concepções políticas declaradas dos autores envolvidos, um passo importante de certa democracia literária (Rancière, 2009).

Poética restrita

Gostaria de explicitar a singularidade do paradigma romântico de compreensão da poesia por contraste com a compreensão de Charles Batteux, defendida em seu *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio*. Trata-se de um texto tardio; publicado em 1746, esse tratado, como diz Marco Aurélio Werle no prefácio à edição brasileira, é “uma das últimas formulações de poética na esteira da tradição inaugurada pela *Poética* de Aristóteles” (Batteux, 2009, p. 10). Assim, ainda que situado num momento de transição, a sistematização de Batteux traz à luz alguns motivos fundamentais da compreensão tradicional da imitação/*mimesis* clássica.

É esse o *mesmo princípio* a que o título promete reduzir a compreensão de todas as belas artes. Naturalmente o problema aqui não é submeter a produção poética à condição de cópia servil; na verdade, Batteux distingue muito claramente a imitação da bela natureza de qualquer subserviência a uma realidade:

é preciso concluir que, se as artes são imitadoras da natureza, deve ser uma imitação sábia e esclarecida, que não a copia servilmente; mas que escolhendo os objetos e os traços, apresenta-os com toda a perfeição da qual são suscetíveis. Em uma palavra, uma imitação onde se vê a natureza, não tal como ela é

⁴ Sobre isso são ilustrativas as incessantes polêmicas travadas por Rancière (2009, 2010b), com Barthes, Borges ou Greenberg sobre as formas de conceber a singularidade moderna da arte e da literatura. Ocorre que, de um paradigma a outro, não há passagem simples, substituição sem heranças; e é também isso que leva o filósofo francês a propor que pensemos não em cortes cronológicos (algo inescapável na ideia de arte moderna), mas em termos de regimes (estético, poético e ético) coexistentes no tempo. A meu ver, entretanto, não podemos perder de vista a singularidade histórica da emergência do regime estético; sobretudo por isso me apoio na nomenclatura cronológica. Ademais, assumo conscientemente o risco de aproximar os românticos de Iena e a “revolução estética” de Rancière, à parte as parcas (mas reveladoras) referências deste último aos primeiros.

em si mesma, mas tal como pode ser, e tal como pode ser concebida pelo espírito (Batteux, 2009, p. 31-32).

Imitar a natureza não é copiar o real ou se ater à semelhança com o particular, mas implica escolher e aperfeiçoar. Como para a argila, a matéria bruta que ganhará forma mediante a manipulação deliberada do oleiro, também a particularidade dada das coisas só poderá se tornar objeto da arte por um trabalho ativo de depuração, de seleção. A imitação se volta menos para a *natureza* do que para o que Batteux muitas vezes denomina de “bela natureza” (2009, p. 131); a realidade desta última tem a consistência geral de um tipo, de um gênero aristotélico. Ao comentar o caso antigo de Zêuxis que, para pintar a beleza suprema de Helena, teria requisitado a visão das cinco mais belas virgens de Crotona, selecionando de cada uma o melhor aspecto, Batteux deixa claro como essa bela natureza é o produto artificial de uma intervenção que aperfeiçoa uma natureza ela mesma incompleta:

O que fez Zêuxis quando quis pintar uma beleza perfeita? Fez o quadro de alguma beleza particular, da qual sua pintura fosse a história? Não. Ele reuniu os traços separados de várias belezas existentes. Ele formou em seu espírito uma imagem artificial que resultou de todos esses traços reunidos, e essa imagem foi o protótipo ou o modelo de seu quadro, que foi verossímil e poético em sua totalidade e só foi verdadeiro e histórico em suas partes tomadas separadamente (Batteux, 2009, p. 31-32).

O vocabulário evidencia a precedência aristotélica, presente na base do conceito de imitação e na distinção verdadeiro/verossímil. Trata-se de algumas das passagens famosas da *Poética* sobre a diferença entre poesia e história; como o trecho de Batteux deixa claro, a distinção não diz respeito somente ao que entenderíamos como o estatuto ontológico dos assuntos (o realmente ocorrido para a história, o passível de ter ocorrido para a poesia), mas à sua consistência própria: o poema trata do universal, se volta para o particular somente na medida em que extrai deste uma imagem geral. “Bela natureza” não significa simplesmente a natureza, as coisas (particulares) tais como as encontra o olhar do artista; ela tem a espessura de um protótipo (um tipo), é um modelo, depurado e aprendido pelo pintor em seu ateliê, e não uma realidade que reluz à beira de um lago de bromélias.

No caso da poesia, a medida dessa bela natureza é dada pela ação una, contraposta ao puro decurso dos eventos (a história, por assim dizer, mas numa acepção nada afeita à nossa concepção moderna de historiografia). O texto de base é ainda a *Poética* e a necessidade posta à tragédia e à epopeia de um entrecho narrativo (mito) único, no qual todos os eventos estejam conectados por nexos de verossimilhança e causalidade. A história, diz Aristóteles (1973, p. 465), expõe eventos transcorridos em um tempo comum, “eventos cada um dos quais está para os outros em relação meramente casual”, como a batalha de Salamina e a derrota dos cartagineses, que não se relacionam entre si nem tendem para o mesmo resultado. Já a poesia se justifica na medida em que se deixa reger por um princípio racional de unidade-totalidade:

deve imitar as [ações] que sejam unas e completas e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo (Aristóteles, 1973, p. 450).

A distinção aristotélica salvava a poesia da acusação platônica de falsidade submetendo-a a um princípio de racionalidade: não o puro correr casual dos eventos, não o que simplesmente se passa no tempo desconexo e recheado de insignificâncias, mas uma totalidade de sentido da qual não se pode subtrair o menor elemento, ao menos não sem constituir outra totalidade e outro sentido; um tempo qualificado, portanto, um dia ou algumas horas em que, com a intervenção somente dos agentes necessários (cinco ou seis personagens), o destino e a verdade de Édipo são decididos.⁵ A formulação de Batteux põe às claras que essa economia tão razoável, que elimina o insensato da existência e do tempo, só pode ser produto de um intelecto agente que seleciona, depura, aperfeiçoa: produto artificial da mente humana que imprime a forma coesa da ação significativa à matéria disforme e passiva de um tempo esfarrapado:

É preciso então que a ação seja ao mesmo tempo variada e una, isto é, que todas as suas partes, embora diferentes entre elas, se abracem mutuamente para compor um todo que pareça natural. Essas qualidades se encontrariam em uma ação histórica, se a supuséssemos em toda a perfeição possível, mas como essas ações quase nunca se encontram na natureza, estava reservado à poesia nos dar tal espetáculo e prazer. [...]

Entretanto, é verdade que nem a história nem a sociedade oferecem aos olhos um todo tão perfeito e tão acabado. Mas basta que elas nos mostrem partes deles, e que tenhamos em nós mesmos os princípios que devem nos guiar na composição do todo (Batteux, 2009, p. 98-99; 112).

O todo não preexiste, deve ser depurado, como a beleza de Helena; como a universalidade de um tipo geral, a completude daquilo que termina de se fazer e se encerra em si mesmo deve ser produzida. Essa produção depende não somente da ação humana, como de desígnios e propósitos claros. Todo um capítulo sobre música visa demonstrar como, para se integrarem uma obra de imitação, os sons devem ter significação. Segundo Batteux, as melhores passagens “são aquelas nas quais a música é, por assim dizer, falante, onde ela tem um sentido claro, sem obscuridade, sem equívoco” (2009, p. 139). Não é somente uma demanda clássico-francesa por clareza de expressão; ou, se o é, é somente na medida em que a clareza faz a expressão depender da retidão de pensamento como base da produção

⁵ Um trecho sobre a quantidade de atores (no duplo sentido de agentes e de pessoas encarnando personagens) é revelador de como Batteux concebe a ação unitária e a natureza (ou a sociedade, que, no contexto da imitação, dá no mesmo): “Há na natureza ou na maior parte da sociedade, que são aqui a mesma coisa, ações em que os atores são multiplicados sem necessidade. Eles se embaraçam mais do que se ajudam mutuamente; eles agem sem concerto; seus caracteres são mal decididos [...]. De modo que, se é um todo, trata-se de um todo bizarro, irregular, informe, onde a natureza é mais desfigurada do que embelezada” (Batteux, 2009, p. 99). É curioso que a natureza possa ser repositório de uma ação irregular que desfigura a... natureza. Quanto ao Édipo Rei, trata-se do grande modelo de economia narrativa que a arquitetura conceitual da *Poética* legou às narrativas ocidentais, sobretudo se pensarmos em como a revelação ocorre pelo concurso de somente dois personagens, que encarnam ao todo quatro papéis: o servo de Laio que presenciou a morte do antigo rei é o mesmo que abandonou Édipo bebê no Citerão aos cuidados do pastor de Corinto, que (além de assim conhecer a origem de Édipo) é também o mensageiro que traz a notícia da morte de seu pai adotivo. Quatro agentes em somente dois personagens, o mínimo necessário para evitar diálogos inexplicáveis e aparições despropositadas (como a de Egeu na *Medeia* de Eurípides); tanto esforço para que a natureza tenha a consistência racional de uma trama bem arquitetada e entregue ao humano uma narrativa razoável e uma imagem coesa do tempo...

de sentido; a música falante é produto deliberado e controlado por um sujeito agente: um “músico hábil se vangloria” de ter reunido sons antagônicos em uma composição difícil; mas “se eles nada significam, eu os compararei a esses gestos de oradores que são apenas signos de vida” (Batteux, 2009, p. 139-140). Na teoria da significação de Batteux, não há o signo sintomático pelo qual um falante se trai, revelando mais do que desejava, não há chiste provocando sentidos não intencionais; conseqüentemente, em sua teorização das belas artes, estas são somente o resultado final da ação – proposital e conseqüente – de produzi-las.

O imitado é, então, produto de empenho intelectual e a *mimesis* é o contrário de uma cópia; como bem percebeu Rancière (2009, p. 31), ela delimita “um domínio consistente de imitações” que separa a coisa imitada da coisa real, atribuindo a cada uma sua ordem própria. Assim, o crucial das poéticas clássicas não é a normatividade; Batteux propõe algumas regras de bom gosto (regulação do número de personagens, caracteres claros e contrastantes, adequação desses com suas ações e estilo...), mas o essencial está na lógica que preside a existência dessas normas: a poesia é regrada porque não é fruto do acaso ou da desrazão, mas produto intencional da retidão de pensamento. Ler ou avaliar um poema é reconhecer outro intelecto agente, que pensa *comme il faut*, e as normas definem as condições de seu reconhecimento e avaliação: a *mimesis*

se desenvolve em formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas (Rancière, 2009, p. 31).

Ali não agiu – não pode ter agido – o insensato... A função delimitadora do princípio mimético é evidente no comentário de Batteux sobre a música e a dança. O filósofo não pode recusar a evidência de que essas artes trabalham com elementos que ultrapassam seu domínio específico; há algo de musical em qualquer discurso, assim como há uma dança dos gestos em conversas corriqueiras. É aqui que a imitação vem salvá-lo do risco da indiscernibilidade entre o que é da ordem mimética e o que não é:

A música e a dança podem até reger os tons e os gestos do orador na cátedra e do cidadão que relata em uma conversa, mas não é ainda por isso que as chamamos propriamente de artes. Elas podem perder-se também, uma em caprichos, onde os sons se entrecrocavam sem desígnio, a outra em tremores e saltos de fantasia; contudo, nenhuma delas se encontra ainda em seus limites legítimos. Para que sejam o que devem ser, é preciso, portanto, que elas retornem à imitação, que elas sejam o quadro artificial das paixões humanas (Batteux, 2009, p. 28).

Os limites legítimos das artes não se contrapõem somente ao mau gosto (exagero caprichoso de sons sem desígnio, tremores e saltos arbitrários da fantasia), mas também ao domínio mais corriqueiro dos tons e gestos do orador ou cidadão que conversa. Na naturalidade com que este gesticula ou altera o tom de sua voz, Batteux não enxerga ainda a bela natureza imitada pela música e pela dança. Essas só podem ser reconhecidas uma vez que as expressões que emprestam da natureza adentrem o “edifício ordenado do canto musical” (Batteux, 2009, p. 145), isto é: quando os elementos com que trabalham forem incorporados no quadro imitativo, artificial, das paixões humanas. O princípio mimético é a moldura que

separa a coisa imitada do exterior: a bela natureza do gesto corriqueiro, o objeto da imitação do simples signo de uma vida em movimento.

Poética generalizada

A suspensão ou abolição desse regime que permite reconhecer claramente e distinguir o que emerge na arte de uma potência difusa, presente já na experiência, na vida – esse me parece ser um dos ganhos que a ideia romântica de poesia lega à modernidade literária. O conceito de poesia-de-natureza, a ideia da “natureza como um poema hieroglífico”⁶ (Lacoue-Labarthe; Nancy, 1978, p. 279, tradução minha), desarticula o princípio pragmático de delimitação que restringia aquilo que estávamos em condições de reconhecer como pertencente às belas artes. Começamos pela abertura de *Conversa sobre poesia*:

O mundo da poesia é imenso e inesgotável, como a riqueza da natureza o é em plantas, animais e formas de todo o tipo, figura e cor. Mesmo o espírito mais abrangente não abrangerá todas as obras artísticas nem os produtos naturais que carregam o nome e a forma de poemas. E o que são elas em comparação com a poesia sem forma e inconsciente que se faz sentir nas plantas, brilha na luz, sorri na criança, cintila na flor da juventude e arde no seio amoroso das mulheres? – Essa, entretanto, é a primeira, a original, sem a qual certamente não existiria nenhuma poesia das palavras (Schlegel, F., 2016, p. 484).

A inesgotabilidade do mundo da poesia não se refere à multiplicação de poemas escritos, mas à dispersão do poético por objetos inesperados – todos estrangeiros ao campo restrito da *mimesis*: a poesia se faz sentir, brilha, sorri, cintila e arde fora da moldura, e se apresenta naqueles gestos de orador que Batteux considerava “apenas signos de vida” (2009, p. 140) (ela ameaça se confundir com esses signos de vida, se identificar à potência significante de toda vida...). Antes do intelecto humano que deliberadamente arranja palavras, vêm os produtos naturais que também são poemas e, ainda antes, vem essa poesia sem forma e inconsciente que se apresenta dispersa no mundo. Segundo essa anterioridade ontológica, tal imenso poema natural é condição de existência dos escritos que não existem senão como amadurecimento, desdobramento do primeiro. Como dizia o fragmento L21: “Assim como uma criança é somente algo que quer se tornar um homem, assim também o poema é somente algo natural que quer se tornar uma obra de arte” (Schlegel, F., 1997, p. 23).

Mas não nos enganamos sobre esse amadurecimento? De início, o contraste parece sutil, e, em certo sentido, talvez o seja. Por um lado, as poéticas clássicas também se fundavam na natureza: “É a própria natureza que propõe esse plano. São suas ideias que seguimos. [...] [É] ela enfim o modelo e juiz, aqui, como em todas as artes” (Batteux, 2009, p. 112). Por outro, a reflexão romântica não está isenta de certo aperfeiçoamento: a poesia-de-arte (a poesia escrita que habitualmente reconhecemos como tal) é potência mais elevada da poesia-de-natureza. Mas potenciação não é aperfeiçoamento; e o sentido da natureza e de sua relação com a poesia se alteraram radicalmente.

⁶ “la nature comme ‘poème hiéroglyphique’”.

Senão, vejamos. Acompanhando as ideias do irmão em seu *Doutrina da arte*, August Schlegel atribui à disposição poética presente na linguagem e nos mitos um sentido em tudo análogo ao conceito de poesia-de-natureza:

toda poesia é propriamente poesia da poesia, pois ela já pressupõe a linguagem, cuja invenção pertence, contudo, à disposição poética que é ela mesma sempre um poema em devir, se transformando, nunca consumado, de todo o gênero humano (Schlegel, A., 2014, p. 232).

Aqui também a poesia escrita repousa sobre uma outra, em relação à qual é poesia no segundo grau (poesia da poesia); e outra vez a intervenção deliberada cumpre papel secundário e o propósito individual de redigir um poema (sobre o qual repousava o edifício da *mimesis* clássica) é o menos crucial. Mas são as referências concretas de August que radicalizam o contraste com o paradigma clássico. Primeiro, o burguês fidalgo de Molière. Na peça do comediógrafo clássico francês, Monsieur Jourdain é o ignorante surpreso por descobrir que dominava a arte de falar em prosa; é ridícula sua pretensão a um saber que não é saber algum, a uma arte sem arte, presente quando ele requisita seus chinelos à empregada. O comentário de August Schlegel (2014, p. 234) inverte inteiramente o sentido da figura e, junto com ela, da poesia:

O nobre burguês de Molière fica assustado quando percebe que falou prosa durante toda a sua vida, pois ele nunca havia aprendido essa arte; ele ficaria mais estupefato ainda se ouvisse que ele também sabe falar poesia, o que se poderia sem dúvida mostrar-lhe igualmente de modo fácil.

Esse comentário vem na sequência de outro exemplo, ainda mais revelador:

Não se compreende, pois, que a poesia está originariamente em casa na linguagem, que essa nunca pode ser tão despoetizada que nela não se encontre por todos os lados uma quantidade de elementos poéticos dispersos, mesmo no emprego intelectual mais arbitrário e frio dos signos da linguagem, quanto mais na vida comum, na linguagem rápida, imediata e muitas vezes apaixonada da convivência? Muitos modos de falar, gírias, imagens e comparações que surgem, inclusive em tom plebeu, são também empregáveis sem modificação na poesia digna e séria; e inequivocamente em uma briga de vendedoras ambulantes pode-se demonstrar tão bem, como princípio, a vitalidade das representações como naquelas passagens poéticas escolhidas (Schlegel, A., 2014, p. 234).

É evidente o sentido político da passagem. O tom plebeu da fala de vendedoras ambulantes, a prosa poética do ignorante que não teve a educação da nobreza – classe a que costumava ficar reservada a poesia “digna e séria”. (No classicismo francês, o burguês que busca formar a si mesmo está destinado ao ridículo de Jourdain, não à admiração que os jovens de Iena tinham por Wilhelm Meister.) Mas os exemplos aclaram uma democratização mais radical da poesia. Quando reconhecia que as belas artes operavam com meios de expressão naturais (tons e gestos do cidadão que conversa), Batteux (2009, p. 113; 38) o fazia somente na medida em que enfatizava o aperfeiçoamento que separava esses dois usos: “cabe então à arte ordenar os materiais que a natureza lhe oferece”; “assim como deve escolher os desígnios da natureza e aperfeiçoá-los, as artes devem escolher também e aper-

feição as expressões que elas emprestam da natureza”. A depuração assegurava a diferença razoável entre bela natureza e natureza: não havia risco de confusão. A poética generalizada afirma justamente essa confusão: a poesia não espera os homens para começar, ela é um movimento que se pega pelo meio. Ela não depende da depuração de uma matéria-prima por um sujeito: a poesia-de-natureza que “sorri na criança [...] e arde no seio amoroso das mulheres” (Schlegel, F., 2016, p. 484) não é uma matéria bruta a ser dilapidada ou uma beleza irregular na qual a poesia se desfiguraria; as gírias, modos de falar, imagens e comparações das vendedoras ambulantes já possuem consistência poética.

Das implicações dessa hiperbolização da poesia, gostaria de reter uma, porém de duas faces. Para começar, ela retira o foco habitual no *feito* do poema, propondo uma concepção de poesia que não passa necessariamente pelo bom acabamento de seus versos – entendendo estes como rastro da elaboração por um intelecto agente consequente. Interessa-me pensar o inacabamento no romantismo de Iena não exclusivamente ligado ao fragmento enquanto forma de escrita que se abre para o infinito, mas também em relação a essa poética generalizada; a meu ver, esta permite repensar a condição da obra artística como “coisa produzida” e conceber o poetar não como a ação calculável e bem arrazoada, controlada por um intelecto sujeito, proposta pelo paradigma mimético-clássico. A obra fragmentária ou inacabada é aquela cuja extensão ou continuação sai do escopo e do controle do sujeito criador e ordenador que seria sua origem; a *poética generalizada* é uma concepção descentralizada e não construtivista da literatura. Segundo esta, a poesia não é “fruto tardio do refinamento” ou luxo do espírito para o qual “apenas alguns indivíduos destacados possuem a capacidade e que, todavia, exercem com muita reflexão e preparação intencional”, mas o “indispensável, o primeiro e mais originário em todo atuar e fazer humanos” (Schlegel, A., 2014, p. 236-237). Essa concepção, magistralmente defendida por August Schlegel, não deixa de ser o precedente teórico de poéticas não-criativas, caracterizadas por procedimentos de apropriação de textos prontos – e, portanto, por uma poesia que promete se fazer com o mínimo possível de intervenção de um sujeito pensante como instância de origem. A opinião corrente tem atrelado essas poéticas ao contexto copia e cola da internet, considerada como regime textual fluido que desconsidera noções de pertencimento e autoria. A meu ver, porém, não foi preciso esperar a *web* para que a literatura moderna concebesse uma poesia do qualquer, pensada em relação de continuidade com fazeres diversos, discursos e signos que emergem no mundo, antes que um sujeito queira produzir um texto escrito reconhecível como poesia.⁷

Isso significa ainda que, do ponto de vista da recepção, a poética generalizada embaralha os termos que permitiam reconhecer um poema. Ao nos convidar a pensar o poético como algo difuso – que permeia a existência, a natureza e tudo o que existe – e a reconhecer a poesia presente nos produtos que a distribuição social dos fazeres relega à inferioridade, os primeiros românticos não somente abrem o precedente de uma democratização dos dizeres, mas semeiam também uma radical incerteza quanto ao objeto do discurso crítico; ao deixar de ser produto verbal do luxo ou coisa feita por espíritos esclarecidos e refinados, a poesia se indefine. Esse legado é importante justamente porque muitas vezes a crítica não soube acolhê-lo: a (tentativa de?) instauração, no século XX, da teoria literária como

⁷ A discussão sobre esses procedimentos e sobre o enquadramento histórico em que podem ser inscritos não cabe aqui. Assim, me limito a indicar o livro *Escrever sem escrever: literatura e apropriação*, de Leonardo Villa-Forte, que constitui tanto uma reflexão teórica quanto uma espécie de compêndio de diversas práticas e poéticas (e por isso mesmo um indicativo de alguns sintomas dessa discussão).

disciplina especializada no estudo da coisa literária (da literariedade) se fez muitas vezes às expensas dessa herança, recusada graças ao perigo que representava, isto é: não permitir à teoria fundar seu próprio discurso ou a existência de seu objeto próprio. A meu ver esse é o sintoma de diversos discursos do século XX que, para fator de economia, chamaria “modernistas” e que se caracterizam por uma ênfase no caráter autônomo da obra de arte. O presente artigo não é o espaço para recuperar essa discussão, mas é preciso dizer que é nesse contexto mais abrangente que se insere o caso a ser debatido agora.

Alguma poesia, poesia alguma

Em “Inquietudes na poesia de Drummond”, Antonio Candido faz uma análise abrangente da trajetória poética drummondiana, porém me aterei a como, sobretudo na introdução e na seção sobre alguns metapoemas, é compreendido o fazer poético (a partir) do poeta mineiro. A hipótese fundamental é a da inquietude no tratamento do tema como marca da poesia de Drummond: segundo Candido (1977, p. 95) este seria atravessado por uma “desconfiança aguda em relação ao que diz e faz. Se aborda o ser, imediatamente lhe ocorre que seria mais válido tratar do mundo; se aborda o mundo, que melhor fora limitar-se ao modo de ser.”

A força do Drummond lido por Candido está nessa “falta de naturalidade” (1977, p. 97) que leva o poeta a hesitar entre temas diversos, como se não soubesse o que é ou do que deve tratar a poesia.

Tal inquietude não marcaria, porém, a inteireza da produção do autor de *Alguma poesia*, e estaria concentrada no período de 1935 a 1959; antes e depois dessa fase intermediária, o poeta parece “relativamente sereno do ponto de vista estético em face da sua matéria, na medida em que não põe em dúvida (ao menos de maneira ostensiva) a integridade de seu ser, a sua ligação com o mundo, a legitimidade da sua criação” (Candido, 1977, p. 95). Na fase inicial, a poética ainda não inquieta de Drummond seria dominada pela “ideia de que a poesia vem de fora” ou parece “acontecer” sob o estímulo do assunto” (Candido, 1977, p. 114). A esse respeito Candido (1977, p. 114; 95; 97) falará em “simples registro da emoção ou da percepção” e da poesia que aborda “o ser e o mundo no estado pré-poético de material bruto”, como se qualquer assunto pudesse se transformar em poesia, bastando para isso o “simples fato de tocá-lo”. Essa captação bruta da coisa, segundo a qual a poesia emanaria diretamente do objeto tratado, se contrapõe ao processo ativo de reelaboração estética que emerge posteriormente, no período inquieto, quando “a poesia parece desfazer-se como registro para tornar-se um processo, justificado na medida em que institui um objeto novo, elaborado à custa da desfiguração, ou mesmo destruição ritual do ser e do mundo, para refazê-los no plano estético” (Candido, 1977, p. 95).

Candido cria um amálgama de elementos extraídos dos dois paradigmas que analisamos aqui e que são, a princípio, antagônicos. Primeiro, a inquietude é a figura candido-drummondiana para o traço agônico que atravessa grande parte da literatura desde o primeiro romantismo: a ideia da poesia que se busca além de si mesma, que se (in) define como tarefa impossível ou impossibilidade de pôr em obra a impropriedade que a caracteriza. O curioso, porém, é que isso sirva aqui justamente para ressuscitar aspectos do paradigma mimético: o processo de reelaboração, no plano estético, dos objetos do poema era exatamente o que a imitação clássica designava, como mostrei no tratado de Batteux e em seu aproveitamento de Aristóteles. A análise de Candido repousa inteiramente sobre

uma concepção da escrita que não é mais do que uma reemergência do empenho de um intelecto agente produtor do poema, por meio do qual uma totalidade coesa e razoável é extraída do fundo irracional do puro correr casual dos eventos.

Senão, vejamos. A ideia de um “simples registro” é a paráfrase de Candido para os versos de “Poesia”, constante do primeiro livro de Drummond:

Gastei uma hora pensando um verso
que a pena não quer escrever.
No entanto ele está cá dentro
inquieta, vivo.
Ele está cá dentro
e não quer sair.
Mas a poesia deste momento
inunda minha vida inteira
(Andrade, 1987, p. 20).

Como se vê, a ocasião se apresentava para pensar, com Drummond, uma poética generalizada, afinada com a dos primeiros românticos: a princípio, tudo se passa como se a poesia não estivesse restrita ao verso enquanto produto acabado de um processo, mas por uma intensidade indefinível, possível já na experiência. Mas há, naturalmente, o poema que lemos e que nos diz da impossibilidade de escrever, e sem o qual provavelmente não se poderia flagrar a força poética que inunda a vida inteira (“brilha na luz, sorri na criança”... [Schlegel F., 2016, p. 484]). Guardadas as devidas singularidades, conhecemos a ideia de um texto impossível, que flagra em sua reflexão metapoética o projeto de uma poesia por vir, a rigor impossível... De fato, não poderíamos estar mais próximos do dialeto dos fragmentos schlegelianos.

Candido (1977, p. 114-115), porém, falará em “simples registro” – como depois em “notação” oposta a uma “expressão válida por si” – como quem recusasse a este texto o estatuto de poema. Mais do que isso, se trata de recusar o caráter aflitivo de alguns paradoxos modernos encarnados aí: escrever para dizer que não escreve, escrever o poema do poema que não se escreve ou da intensidade do poema que não se escreve, mas que tampouco existe fora da escrita... Posta de lado a inquietude que lhe é própria, o sonho de uma arte idêntica a uma potência de vida se torna uma solução simplista, má poesia que reduz o escrito “a um simples condutor”: “A poesia parece (para usar uma definição dessa fase) ‘acontecer’ sob o estímulo do assunto, de tal maneira lhe é coextensiva; faz-se pelo simples registro da emoção ou da percepção” (Candido, 1977, p. 114).

Essa poesia que “acontece”, sem intervenção aparente do sujeito, provém também de *Alguma poesia*:

Poema que aconteceu

Nenhum desejo neste domingo
nenhum problema nesta vida
o mundo parou de repente
os homens ficaram calados
domingo sem fim nem começo.

A mão que escreve este poema
não sabe que está escrevendo
mas é possível que se soubesse
nem ligasse
(Andrade, 1987, p. 16).

A princípio, estamos no âmbito da história, nos antípodas do que Aristóteles e Batteux circunscreviam como o próprio da poesia: nenhum problema, nenhum anseio para alavancar uma trama bem concatenada de eventos; cena qualquer de um mundo indiferente aos fins e aos começos, bem como a qualquer ação significativa. Tempo estacionário, interrompido porque fadado à repetição do insignificante, do que parece poder igualmente ser ou não ser. Esse domingo não oferece o todo significativo da ação una, e o poeta tampouco se esforça para supô-lo em toda perfeição e generalidade possível. Outra vez, porém, há o poema que lemos e, se o fazemos, não seria porque ele é um todo significativo? Voltaremos a isso, mas por ora valeria perguntarmo-nos pelo caráter unitário dessas frases justapostas: “nenhum desejo”, “nenhum problema”, “o mundo parou”...; a poética do primeiro livro de Drummond é altamente paratática, como se emulasse formalmente a incoesão dos eventos desse domingo estacionário. *Alguma poesia* não toma suas partes para compor um todo que pareça natural, mas parece deixá-las coexistirem como partes num mesmo quadro estático (sem variações do tipo que encontramos em uma trama narrativa). A “Cidadezinha qualquer” tampouco tem o acabamento da pintura de Helena, mas a consistência esfarrapada de eventos insignificantes e não concatenados – “Um homem vai devagar. / Um cachorro vai devagar. / Um burro vai devagar.” (Andrade, 1987, p. 22) – ao final dos quais só comparece a interjeição nada conclusiva: “Eta vida besta, meu Deus” (1987, p. 22).

Ainda mais significativo é que seja de acordo com a mesma lógica que o poema diz “acontecer”. Vimos como a inteireza significativa da poesia só podia ser produto artificial de um intelecto agente; nesse jovem Drummond, porém, o poema se faz como que por si mesmo: mão agindo sozinha, indiferente ao sujeito (a materialidade da escrita impondo sua força sobre a potência intelectual das ideias). Estamos de novo em uma ambiência primeiro romântica: a mesma inversão entre intelecto agente e linguagem acenava já no “Monólogo” de Novalis (2001, p. 195), segundo o qual a linguagem “se aflige apenas consigo mesma” e faz de palhaço aquele que supõe controlar seu dizer. Não pretendo comentar esse texto, podendo somente indicar que, como a poética generalizada, ele não concebe a poesia como privilégio de um sujeito agente consciente; pelo contrário, parece indicar “a essência e função da poesia” (Novalis, 2001, p. 196) como resultado de um *não* querer dizer. A meu ver, é isso que a leitura de Candido não admite: a pertinência poética de uma palavra excetuada ao controle intelectual de um sujeito. A poesia só pode ser uma conquista intelectual humana e, enquanto tal, deve ser fruto de uma lapidação. Se a linguagem faz o poeta de palhaço, nem sempre a crítica sabe rir da piada...

Isso aparece ainda quando Candido se volta para um poema da fase “inquieta”, quando, segundo sua leitura, vacila a crença na capacidade dos assuntos de serem poéticos por si só. A partir de então, Drummond teria vindo a compreender que “para o poeta tudo existe antes de mais nada como palavra. Para ele, a experiência não é autêntica em si, mas na medida em que pode ser refeita no universo do verbo” (Candido, 1977, p. 117). É curioso notar o quão próximo Candido pode soar de uma ênfase (mallarmeana? estruturalista?) na materialidade da linguagem; o ponto central, porém, é a desvalorização poética da expe-

riência não reelaborada “no universo do verbo” (no edifício ordenado da *mimesis*?) e a poética síntese dessa transfiguração verbal será encontrada no metapoema “Procura da poesia”.

Aqui, porém, salta aos olhos certo contraste entre comentários de Candido e alguns dos termos a que o poema recorre. Afinando-se tão bem com as concepções de clássicas, Candido propõe que “a arte do poeta é por excelência a de ordenar estruturas” (1977, p. 118); fala em “atividade”, “busca do equilíbrio” e numa “exploração [que] depende da sabedoria do poeta, único juiz no ato de arranjá-las” (1977, p. 119). Essa ênfase reiterada no lado ativo e produtivo da escrita contrasta com versos em que figuram verbos como *aceita* (“Não adules o poema. Aceita-o / como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada / no espaço”), *contempla* (“Chega mais perto e contempla as palavras”) e, sobretudo, *espera* (“Convive com teus poemas, antes de escrevê-los. / Tem paciência, se obscuros. Calma se te provocam. / Espera que cada um se realize e consume / com seu poder de palavra / e seu poder de silêncio” [Andrade, 1987, p. 111-112]). De fato, se um poema não deixa nunca de ser um arranjo de palavras, “Procura da poesia” se refere menos à submissão dessas palavras a um árbitro agente, juiz ordenador de estruturas, do que à passividade daquele que trabalha para se afinar à temporalidade de um poema que, até certo ponto indiferente ao humano, se faz segundo seu próprio ritmo.

Na leitura de Candido, porém, a poesia só pode ser o produto de um intelecto agente, nunca um experimento em que passividade e atividade tendem a se confundir. À figura de tal poeta juiz corresponde perfeitamente a do poema concebido como “estrutura coerente”, objeto “alheio ao poeta, autônomo na sua possibilidade de fixar a atenção e fazer vibrar o leitor, inatingível no comércio da vida” (1977, p. 113). Não é surpreendente que Candido conceba uma comunicação do poema com o leitor inteiramente dependente da completude-acabamento do objeto estético. Isso comparece no comentário de “Versos à boca da noite”, que abre o texto e funciona como pivô de sua hipótese. Trata-se de uma reflexão sobre o tempo a partir de recordações que invadem o poeta “dentro de um cinema, subitamente” (Andrade, 1987, p. 192-193). A indecisão (“Toda essa mão para fazer um gesto / que de tão frágil nunca se modela”) e o excessivo das experiências que “se multiplicaram” sem que seu sentido comparcesse (“ficaste, explicação de minha vida, / como os objetos perdidos na rua”) se contrapõem a um projeto esboçado da reelaboração totalizante: “Que confusão de coisas ao crepúsculo! / Que riqueza! sem préstimo, é verdade. / Bom seria captá-las e compô-las / num todo sábio, posto que sensível”.

É, portanto, Drummond quem convoca aqui o esquema valorativo tradicional poesia/história: à totalidade esfarrapada e sem sentido da existência se contrapõe a formação de uma imitação sábia e esclarecida, onde reluz o sentido “tal uma inteligência do universo” (Andrade, 1987, p. 193). Mas é Candido quem alça esse texto à condição de metapoema (o que não é evidente) e o transforma em chave de leitura geral da poética de Drummond. Operação arriscada, como em qualquer leitura crítica, mas que aqui implica duas coisas. Primeiramente, facilita a leitura da lírica baseada no privilégio da ação significativa que a tradição havia cunhado focando em formas narrativas (epopeia ou tragédia): coloca-se a vivência pessoal na esfera do tempo incoeso da história, as más tragédias que narram a vida inteira de Hércules ou Teseu se tornam aqui o sem sentido da vida, contraposta ao todo bem-acabado da obra poética. A depuração da história em bela natureza, reivindicada no paradigma clássico, ganha, então, ressonâncias existenciais e se torna um “movimento de redenção pela poesia” (Candido, 1977, p. 101). Em segundo lugar, Candido aplica enfaticamente esse paradigma à comunicação do poema com o leitor, fazendo esta depender de sua

unidade e totalização: o “universo individual das lembranças do passado e das emoções do presente” se justificará poeticamente somente se “o poeta souber ordená-las numa estrutura que ofereça aos outros uma visão do mundo” (1977, p. 100). Ora, todo um outro paradigma pautava o interesse do leitor e crítico justamente no inacabamento que o convoca a continuar a obra: “Só o incompleto pode ser concebido – pode levar-nos mais adiante. O completo é apenas fruído” (Novalis, 2001, p. 154). Toda a concepção do fragmento como pólen semeador, da obra de arte como centro inacabado de uma reflexão por meio da qual ela continua acontecendo (Benjamin, 2011) é desconsiderada.

Não quero acusar Candido de ignorar o primeiro romantismo (isso seria no mínimo infrutífero), mas observar alguns sintomas. Primeiramente, as recusas do fragmentário e da poética generalizada respondem ao intento de devolver à literatura uma especificidade, varrer a impropriedade que caracteriza sua instauração moderna, ressuscitando-a como efetuação de um ato próprio que gera um produto que se deixa avaliar em termos de acabamento. Além disso, o princípio mimético delimitador não ressuscita sozinho, vem acompanhado de certo retorno do sujeito. Tenhamos cuidado com esse sintagma: vimos que a poética generalizada questionava a delimitação clássica do poético como produto deliberado de um intelecto. Pode-se ler assim o paradigma expressivo da poesia presente em alguns fragmentos de Friedrich Schlegel (1997, p. 32): “Todo homem progressivo traz dentro de seu íntimo um romance necessário, *a priori*, o qual não é nada mais do que *a mais acabada expressão de toda a sua essência*”. Modernismo e teoria literária do século XX rapidamente enxergariam aí o precedente (não realizado) do sentimentalismo, da poesia como expressão de si que se tornaria caricatura do romantismo posterior. Naturalmente, não podemos desconsiderar esse aspecto; porém, é preciso situá-lo no âmbito que descrevemos: haver um romance dentro de cada indivíduo representa também uma hiperbolização da poesia; de novo se trata de enxergar o poético como algo inconsciente que escapa ao controle direto do indivíduo (“muitos artistas que também só queriam escrever um romance, expuseram por acaso a si mesmos” [Schlegel, F., 1997, p. 64]).

Em Candido (1977, p. 119), lemos quase uma inversão termo a termo dessa poética expressiva – e casual; por um lado, a história pessoal e o biográfico são recusados: “a busca do equilíbrio precário e maravilhoso, o arranjo da estrutura poética, que só pode ser obtido ao fim de um empenho de toda a personalidade”. Por outro, o acaso é abolido e é mantida a figura do poeta como sujeito agente, juiz ordenador de estruturas. Conhecemos os discursos sobre morte do sujeito, do autor, falácia intencional...; de acordo, mas que tenhamos em vista a distinção entre o apagamento do indivíduo com sua personalidade e histórias particulares (toda a mitologia do interior que se expressa) e a abolição do sujeito soberano. Nem sempre um terá vindo acompanhado do outro; pelo contrário: deixar de lado os traços da personalidade e da biografia não contribuiria às vezes para a força e generalidade do intelecto ajuizador?

Por fim, quanto a Drummond, cumpre escutar algumas imagens contrapostas ao esquema tradicional convocado por “Versos à boca da noite”. Penso naquela mão cujo gesto “de tão frágil nunca se modela” (Andrade, 1987, p. 193), como se o poema não fosse somente o espaço da produção consciente, mas também aquele capaz de acolher gestos frágeis que não chegam a se realizar. Penso ainda nas “mãos pensas” (1987, p. 302) que encerram “A máquina do mundo”, isto é: o poema que recusa a “total explicação da vida” (1987, p. 301), a mesma que aparece, no poema privilegiado por Candido, como objeto de desejo.

A meu ver, essas mãos – enviesadas, suspensas, indecisas ou cansadas – recusam o privilégio do controle, da ação significativa que atribui sentido e constrói um “todo sábio” (Andrade, 1987, p. 193) que deslinda a “ordem geométrica de tudo” (1987, p. 301), para fazer a experiência de uma estranheza que ultrapassa o sujeito e sua mente “exausta de mentar” (1987, p. 300) e que reluz de modo magistral na indiferença das palavras, ao final de “Procura da poesia”:

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, *sem interesse pela resposta*,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?
(Andrade, 1987, p. 111-112; grifo próprio)

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. 3. ed. São Paulo: José Olímpio, 1987.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Sousa. São Paulo: Nova Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores).
- BATTEUX, Charles. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. Tradução Natalia Maruyama e Adriano Ribeiro. São Paulo: Humanitas, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução Márcio Seligmann-Silva. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- LACOUÉ-LABARTHE, Phillipe; NANCY, Jean-Luc. *L’Absolu Littéraire*: théorie de la littérature du romantisme allemand. Paris: Seuil, 1978.
- NOVALIS [Friedrich von Hardenberg]. *Pólen*: fragmentos, diálogos, monólogo. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. Tradução Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *La parole muette*: essai sur les contradictions de la littérature. Paris: Hachette, 2010a.
- RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. Tradução Carolina Santos. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 86, p. 75-90, mar. 2010b. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002010000100004>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/4twWJzZKqthNjSyHxVnw-tTP/#>. Acesso em: 08 fev. 2024.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

SCHLEGEL, August Wilhelm. *Doutrina da arte*. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2014.

SCHLEGEL, Friedrich Wilhelm. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803). Conversa sobre poesia*. Tradução e notas Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

SCHLEGEL, Friedrich Wilhelm. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.