



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)  
FACULDADE DE LETRAS (FL)  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA (PPGLL)

PAULIANY CARLA MARTINS

**Um estudo sobre o lirismo contemporâneo em Ruy Espinheira**  
**Filho:** inspiração, emoção e subjetividade

GOIÂNIA  
2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

### E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### 1. Identificação do material bibliográfico

[ ] Dissertação [ X ] Tese

#### 2. Nome completo do autor

Pauliany Carla Martins

#### 3. Título do trabalho

"UM ESTUDO SOBRE O LIRISMO CONTEMPORÂNEO EM RUY ESPINHEIRA FILHO: INSPIRAÇÃO, EMOÇÃO E SUBJETIVIDADE"

#### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento [ X ] SIM [ ] NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
  - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, Usuário Externo**, em 18/04/2022, às 11:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **PAULIANY CARLA MARTINS, Discente**, em 18/04/2022, às 21:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543](#),



[de 13 de novembro de 2020.](#)



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site  
[https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2839002** e o código CRC **C8C830EE**.

**PAULIANY CARLA MARTINS**

**Um estudo sobre o lirismo contemporâneo em Ruy Espinheira**

**Filho:** inspiração, emoção e subjetividade

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Goiás (UFG), para obtenção do título de doutora em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Orientadora: Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo.

GOIÂNIA

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do  
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Martins, Pauliany Carla

Um estudo sobre o lirismo contemporâneo em Ruy Espinheira Filho  
[manuscrito] : inspiração, emoção e subjetividade / Pauliany Carla  
Martins. - 2022.  
130 f.

Orientador: Profa. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de  
Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia,  
2022.  
Anexos. Apêndice.

1. Ruy Espinheira Filho. 2. Subjetividade lírica. 3. Lírica. 4. Lírica  
contemporânea. I. Camargo, Goiandira de Fátima Ortiz de, orient. II.  
Título.

CDU 821.134.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

### ATA DE DEFESA DE TESE

Ata Nº 3 da sessão de defesa de tese de **Pauliany Carla Martins** que confere o título de **Doutora** em Letras e Linguística, na área de concentração em Estudos Literários

Aos **vinte e cinco** dias do mês de **fevereiro** do ano de **dois mil e vinte e dois**, a partir das **quatorze horas e trinta**, via Google Meet, realizou-se a sessão pública de defesa de tese intitulada **“UM ESTUDO SOBRE O LIRISMO CONTEMPORÂNEO EM RUY ESPINHEIRA FILHO: INSPIRAÇÃO, EMOÇÃO E SUBJETIVIDADE”**. Os trabalhos foram instalados pela orientadora, **Profa. Dra. Goiandira de F. Ortiz de Camargo** (Presidente/PPGLL/FL/UFG), com a participação dos demais membros da banca examinadora: **Prof. Dr. Marcelo Ferraz de Paula** (PPGLL/FL/UFG), membro titular interno, **Profa. Dra. Patrícia Chanely Silva Ricarte** (UFG) e **Prof. Dr. Wilberth Claython F. Salgueiro** (PPGL/UFES) - membros titulares externos e **Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza** (PPGLL/FL/UFG) - Membro titular interno. Durante a arguição, os membros da banca **não** fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A banca examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da tese tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. Proclamados os resultados pela **Profa. Dra. Goiandira de F. Ortiz de Camargo**, presidente da banca examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros da banca examinadora, aos **vinte e cinco** dias do mês de **fevereiro** do ano de **dois mil e vinte e dois**.

#### TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, Usuário Externo**, em 25/02/2022, às 18:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Ferraz De Paula, Professor do Magistério Superior**, em 01/03/2022, às 08:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Patrícia Chanely Silva Ricarte, Usuário Externo**, em 01/03/2022, às 19:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Wilberth Claython Ferreira Salgueiro, Usuário Externo**, em 03/03/2022, às 16:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jamesson Buarque De Souza, Professor do Magistério Superior**, em 14/03/2022, às 16:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site



[https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?)

[acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](#), informando o código verificador **2719032** e o código CRC **8EB1FC42**.

---

**Referência:** Processo nº 23070.002676/2022-23

SEI nº 2719032

*A minha mãe, Ivone, com quem aprendo a manter a fé de que minha  
vida sempre pode me surpreender para melhor.  
Ao meu pai, Cezar, que me ensina a manter os meus pés firmes no  
chão para realizar o que é preciso.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao CNPQ, que viabilizou a produção desta pesquisa sob a forma de uma Bolsa de Doutorado;

à professora Dra. Goiandira Ortiz, que me ensinou os caminhos da pesquisa e da poesia, que me orientou com tanta compaixão e prestatividade e que, acima de tudo, preenche a minha vida com uma amizade terna e amorosa;

ao poeta Ruy Espinheira Filho, que desde sempre atendeu tão prontamente e com tanta simpatia às minhas dúvidas de pesquisadora, que me enviou seus livros autografados e que me ofereceu momentos epifânicos por meio de seus versos;

ao professor Dr. Jamesson Buarque, pelas lições de poesia e de camaradagem;

às minhas amigas e irmãs Luciana, Helissa e Gabriela, pelas lições de amizade, de sororidade e de luta pelos direitos das mulheres;

ao Leandro, pela oportunidade de ter me tornado também sua irmã de alma e por ser esse amigo que me ensina todos os dias sobre a importância de aproveitar a vida e vivê-la com alegria;

ao Renato, pelos infinitos ensinamentos relacionados à vida acadêmica, pelo apoio incondicional no fazer desta pesquisa e na vida;

ao Leo, pelo apoio inestimável e diário nesses anos de pesquisa e com quem descubro os mistérios dessa caminhada que é o amor;

aos bichos, Lua e Sol, meus gatinhos; Negão, Galego e Marrom, meus cachorros, que me permitiram tantos momentos de leveza e de alegrias com suas travessuras fofas.

Por fim, gostaria de dedicar esta tese às pesquisadoras e aos pesquisadores que, assim como eu, precisaram realizar suas pesquisas em um momento tão inóspito da nossa história e do nosso país.

## RESUMO

O poeta Ruy Espinheira Filho tem sido considerado, comumente, como o “lírico por excelência”, o que desperta em nós o ensejo de investigar o que caracteriza o lírico e de que modo esse conceito se aplica à poesia do autor. Partindo dessa ideia, esta pesquisa tem como objetivo investigar o que tradicionalmente se conhece por lírico e o que leva a poesia de Ruy Espinheira a ser lida como poesia lírica. A fim de compreender o que é a lírica e como ela se configura na obra do autor estudado, propomos uma investigação a respeito da subjetividade, que vincula sentimento e reflexão, tendo como ponto de partida o período literário do Romantismo. Nossa hipótese inicial é de que ao dar mais ênfase ao indivíduo e à subjetividade, os românticos contribuíram para a consolidação do que tratamos por lírica. Para nossa pesquisa, partiremos de autores importantes para o Romantismo, como Hegel (1993), Friedrich Schlegel (2016) e Victor Hugo (2007). Com base na teoria de Jean-Michel Maulpoix (2000) mostraremos como o conceito de lírica se consolidou ao longo dos anos e passou a se confundir com o próprio conceito de poesia. A partir dessa discussão, abordaremos o conceito de contemporâneo a fim de delimitar o espaço-tempo em que o autor aqui analisado está inserido. Com o intuito de abordar o conceito de contemporâneo, os escritos de Giorgio Agamben (2009), de Magnus Enzensberger (2003), Afonso Berardinelli (2007) e de Karl Erik Schøllhammer (2009) serão imprescindíveis para esta pesquisa. Ademais, para compreender de que modo a lírica se realiza na modernidade e na contemporaneidade e, mais especificamente, de que modo a encontramos na poesia de Ruy Espinheira Filho, usaremos como fundamentação teórica Octavio Paz para tratar da lírica moderna e Celia Pedrosa (2001) e José Guilherme Merquior (1997) para tratar da lírica na contemporaneidade. Por fim, utilizaremos a crítica sobre Ruy Espinheira, como Ivan Junqueira (2005) e Iacyr Anderson Freitas (2001), a fim de observar como o poeta utiliza-se da subjetividade e cria uma poesia notadamente “lírica por excelência”.

**Palavras-chave:** Ruy Espinheira Filho; Subjetividade lírica; Lírica; Lírica contemporânea.

## ABSTRACT

The poet Ruy Espinheira Filho has been considered, commonly, as the “lyrical par excellence”, which awakens in us the opportunity to investigate what peculiarities the lyrical and how this concept applies to the author's poetry. Based on this idea, this research aims to investigate what is traditionally known as lyrical and what makes Ruy Espinheira's poetry to be read as lyrical poetry. In order to understand what the lyric is and how it is configured in the work of the author studied, we propose an investigation about subjectivity, which links feeling and reflection, having as a starting point the literary period of Romanticism. Our initial hypothesis is that by giving more emphasis to the individual and subjectivity, romantics contributed to the consolidation of what we treat as lyrical. For our research, we will start from important authors for Romanticism, such as Hegel (1993), Friedrich Schlegel (2016) and Victor Hugo (2007). Based on the theory of Jean-Michel Maulpoix (2000) we will show how the concept of lyric has consolidated itself over the years and has become confused with the concept of poetry itself. From this discussion, we will approach the concept of contemporary in order to delimit the space-time in which the author analyzed here is inserted. In order to address the concept of contemporary, the writings of Giorgio Agamben (2009), Magnus Enzensberger (2003), Afonso Berardinelli (2007) and Karl Erik Schøllhammer (2009) will be essential for this research. Furthermore, to understand how the lyric is performed in modernity and contemporaneity and, more specifically, how we find it in Ruy Espinheira Filho's poetry, we will use Octavio Paz as a theoretical foundation to deal with modern lyric and Celia Pedrosa (2001) and José Guilherme Merquior (1997) to deal with the lyric in contemporary times. Finally, we will use the criticism about Ruy Espinheira, as Ivan Junqueira (2005) and Iacyr Anderson Freitas (2001), in order to observe how the poet makes use of subjectivity and creates a poetry notably “lyrical par excellence”.

**Keywords:** Ruy Espinheira Filho; Lyrical subjectivity; Lyric; Contemporary lyric.

*Toda vida e toda poesia devem ser colocadas em contato. Toda poesia  
deve ser popularizada e toda vida poetizada.*

Friedrich Schlegel, em Fragmentos sobre poesia e literatura, p. 272.

## SUMÁRIO

|                                                                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| INTRODUÇÃO .....                                                                                                   | 14  |
| 1. A LÍRICA POR EXCELÊNCIA: UMA CONCEPÇÃO ROMÂNTICA .....                                                          | 18  |
| 1.1 Mélica e lírica: conceitos conflituosos, distinções necessárias .....                                          | 24  |
| 1.2 Romantismo ou, como diria Werther, “eu me volto para mim mesmo e encontro um mundo” ..                         | 34  |
| 1.3 Caminhos entre as concepções de lírica e subjetividade .....                                                   | 47  |
| 2. O LIRISMO CONTEMPORÂNEO DE RUY ESPINHEIRA FILHO .....                                                           | 61  |
| 2.1 O terreno de imprecisões do contemporâneo .....                                                                | 62  |
| 2.2 O fazer poético contemporâneo em Ruy Espinheira Filho.....                                                     | 69  |
| 3. UMA POESIA ESSENCIALMENTE LÍRICA: INSPIRAÇÃO, EMOÇÃO E SUBJETIVIDADE<br>NA POESIA SE RUY ESPINHEIRA FILHO ..... | 93  |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS .....                                                                                         | 124 |
| REFERÊNCIAS .....                                                                                                  | 130 |
| APÊNCIDE .....                                                                                                     | 132 |

## INTRODUÇÃO

Ruy Espinheira Filho tem se consolidado como um dos grandes poetas brasileiros da contemporaneidade. Sua poesia tem forte repercussão tanto pelo público quanto pela crítica. Prêmios os quais ganhou, como Cruz e Sousa (1981), Ribeiro Couto (1997), Academia Brasileira de Letras (2006) e Jabuti – 2º lugar (2006) mostram sua importância no cenário da literatura brasileira. Além dos prêmios de relevância, em 2017, o poeta foi o homenageado na Festa Literária Internacional de Cachoeira, na Bahia.

Diante desse contexto, é válido salientar que os estudos acadêmicos sobre sua obra também têm se multiplicado. Podemos citar, além de minha própria pesquisa no mestrado<sup>1</sup>, os estudos de Adriano Eysen Rego (2006), cujo título é: “Cantos epifânicos da paixão: a poesia lírico-amorosa em Ruy Espinheira Filho”, e “Os bens maiores: memória e melancolia na lírica de Ruy Espinheira Filho”, pesquisa de Mayara Michele Santos de Novais (2012), ambas da Universidade Estadual de Feira de Santana.

Sua fortuna crítica ainda se encontra também em outros trabalhos acadêmicos, como a tese de Luciano de Menezes Lanzillotti (2012), da Universidade Federal do Rio de Janeiro, intitulada “Manuel Bandeira e Ruy Espinheira Filho: poetas da ausência e do alumbramento”, além do livro de Iacyr Anderson Freitas (2001) sob o título “As perdas luminosas: uma análise da poesia de Ruy Espinheira Filho”, publicado pela EDUFBA. A importância de Ruy Espinheira Filho para a poesia contemporânea brasileira pode ser evidenciada também quando críticos e poetas como Paulo Henriques Britto (1996), Alexei Bueno (1998), Ivan Junqueira (2005) Miguel Sanches Neto (2012) propõem-se a analisar aspectos da sua obra seja sob a forma de prefácios e orelhas de livro, seja por artigos publicados em jornais e revistas, nos quais esses mesmos críticos apontam para a ideia de que a poesia construída por Ruy seria notadamente “lírica”.

À vista disso, um de nossos primeiros questionamentos suscitados pela leitura crítica da poesia do autor foi “O que é ser um poeta notadamente lírico na contemporaneidade?” Indaga-se, deste modo, quais características compõem uma poesia “lírica” e se haveriam, de fato, essas características na poesia de um autor contemporâneo como Ruy Espinheira. Reflete-se, ainda, como esses aspectos propriamente “líricos” se configuram em sua poesia.

<sup>1</sup> MARTINS, Pauliany C. Memória e autorrestrrição na poesia de Ruy Espinheira Filho. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2016.

Tendo em vista esses questionamentos, partimos, nesta pesquisa, para uma discussão mais teórica a respeito da lírica e sua configuração.

Com base na pesquisa inicial, realizada no mestrado, temos como hipótese a ideia de que o lirismo contemporâneo na poesia de Ruy Espinheira se constrói na articulação entre a memória pessoal e a subjetividade (MARTINS, 2016). Sua poesia transita pela contemporaneidade, trazendo um lirismo intimista, perpassado por inspiração e emoção e carregado de questionamentos e de reflexões acerca da memória e da passagem do tempo.

Observados tais apontamentos iniciais, o objetivo maior desta tese é o de investigar como o poeta Ruy Espinheira Filho constrói os seus poemas e se insere no cenário contemporâneo brasileiro como um representante da poesia lírica. Desdobram-se, tais objetivos, na busca de apresentar e contextualizar Ruy Espinheira Filho no cenário contemporâneo, de investigar o que caracteriza o gênero lírico e como ele se comporta, por assim dizer, na contemporaneidade bem como de indicar, por meio da leitura da obra desse autor, os aspectos mais líricos de sua escrita poética.

A proposta de pesquisa é dividida em três partes, das quais, no primeiro momento, propomos uma imersão teórica a respeito do que é a lírica em sua acepção mais “tradicional”. Para isso, vamos tomar notas sobre a lírica antes do Romantismo, tendo em vista que uma pesquisa panorâmica, capaz de abranger todo o percurso da lírica desde os seus primórdios até os dias atuais, provavelmente precisaria de muito mais anos de estudos e muito mais páginas de tese do que o período do doutorado nos permite fazer. Por esse motivo, o nosso recorte para compreender o fenômeno lírico parte do Romantismo, uma vez que acreditamos que foi nesse período que a lírica se consolidou, de fato, como sendo o gênero da “expressão máxima do eu”. Foi nesse período, ainda, que o indivíduo e a subjetividade passaram a ser considerados nas proposições científicas e filosóficas.

Nesse sentido, a nossa pesquisa se pautará na filosofia de Hegel (1993), tendo em vista que esse filósofo foi de suma importância para a definição de lírica e para a valorização da subjetividade, nas ideias principais do idealismo alemão, movimento filosófico imprescindível para a compreensão do Romantismo, e nas teorias de Friedrich Schiller (1991) e Victor Hugo (2007), para pensarmos a literatura da época. Salientamos que já neste capítulo recorreremos à obra de Ruy Espinheira com o intuito de investigar de que modo essa noção de lírica se manifesta nos poemas do autor.

Para o segundo capítulo, iremos situar Ruy Espinheira Filho no cenário contemporâneo brasileiro. Com o apoio da fortuna crítica do autor e de outros textos críticos e teóricos que tratam da poesia contemporânea brasileira, mostraremos as principais

características da poesia de Espinheira. Neste capítulo, refletimos sobre questionamentos que nos impulsionam para a pesquisa do lírico. Se nos voltarmos para a teoria sobre a lírica contemporânea, por exemplo, veremos que muitos autores, como Michel Collot (2004), apontam, como características principais dessa poesia mais recente, um movimento de “estar fora de si”.

Entretanto, ao lermos Ruy Espinheira, percebemos que, em certa medida, o autor se distancia desses aspectos e apresenta, mesmo estando na contemporaneidade, uma lírica mais “tradicional”, um sujeito lírico mais unificado, mais centrado em si mesmo. Tendo como base a premissa de que Ruy Espinheira é um poeta contemporâneo que constrói um sujeito lírico mais centrado, usaremos aqui as ideias de Celia Pedrosa (2001) para tratar do anacronismo de poetas contemporâneos. Para a autora, um retorno ao passado, seja por formas ou por temas, configura um anacronismo que também é uma característica possível para a contemporaneidade. Para endossarmos essa discussão, contaremos ainda com Giorgio Agamben (2009), Magnus Enzensberger (2003), Alfonso Berardinelli (2007) e Karl Erik Schøllhammer (2009) para tratar do que configura o contemporâneo.

Por fim, já no último capítulo proposto para esta tese, investigaremos de que modo Ruy Espinheira configura a subjetividade em sua poesia, articulando inspiração, emoção e subjetividade. Optamos por analisar a subjetividade porque acreditamos ser essa categoria uma das mais elementares, como também inspiração e emoção para compreender o fenômeno lírico. Propomos que esse seja um capítulo de caráter crítico, no qual usaremos tanto da fortuna crítica sobre Ruy Espinheira, quanto da compreensão do Romantismo sobre poesia tradicionalmente considerada lírica e do que autores mais recentes versam sobre esse gênero literário. Ao considerar que Ruy Espinheira Filho ocupa um importante lugar no cenário da poesia brasileira contemporânea e que a lírica é ainda um conceito a ser minuciosamente estudado, tanto na sua acepção mais tradicional quanto na mais contemporânea, é que acreditamos que esta pesquisa poderá contribuir para os estudos do gênero em questão.

Já no primeiro contato com a poesia desse autor, Ruy Espinheira Filho nos chamou a atenção pelo caráter intimista de sua produção poética. Depois de leituras mais minuciosas, nos atentamos também para o fato de sua poesia apresentar uma unidade entre a obra inicial e a última publicação, desde *Heléboro* (1974) a *Estação Infinita* (2012), e ainda por apresentar um sujeito lírico que se mostra impressionado e reflexivo acerca da passagem do tempo – ora temos um eu lírico nostálgico e melancólico em relação ao passado, ora temos um eu lírico assombrado e resignado ou mesmo iniludível diante do futuro.

Por fim, vale ressaltar a relevância dessa pesquisa diante da própria fortuna crítica de Ruy Espinheira Filho. Apesar de ser um poeta que tem ganhado espaço no meio acadêmico e que tem sido premiado, sua fortuna crítica é ainda relativamente pequena e conta com um maior número de resenhas críticas, prefácios e artigos publicados em jornais e em revistas, além dos estudos supracitados.

A incursão teórica que propomos é também de suma importância para os estudos acerca das “Poéticas da Modernidade e da Contemporaneidade” – linha de pesquisa à qual esta tese se insere no Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística da UFG. Pretendemos compreender o que constitui isso a que chamamos de lírica, embora saibamos da volubilidade da definição desse conceito. Encarar essa volubilidade é maneira de instigar a discussão acerca do gênero lírico e trazê-la para os estudos de poesia moderna e contemporânea mais recentes.

Para abordar temática tão volúvel, optamos por iniciar o debate acerca do gênero lírico tendo como ponto de partida o movimento romântico. Sabe-se que o Romantismo é o movimento no qual a noção do lírico, enquanto gênero tradicional, é visto como aquele que evoca questões acerca da individualidade e da expressão do ser. Por sabermos que o Romantismo além de consolidar a noção de individualidade também extrapola os limites artísticos e tem sua relevância em outras áreas do saber, como a filosofia e a política, é que decidimos fazer esse recorte. Acreditamos que essa percepção mais minuciosa do lírico em sua relação com o sujeito e a subjetividade é a chave para compreender o que chamamos por “lírica” em sua acepção mais “pura”.

A pesquisa foi fundamentada através de uma revisão bibliográfica crítico-teórica, a partir da leitura das obras literárias, na elaboração de fichamentos comentados da bibliografia referente à teoria da literatura e nos textos críticos dos autores que dialogam com o proposto na tese. Foi realizado, ainda, o levantamento e a leitura da fortuna crítica de Ruy Espinheira Filho, publicada em artigos de jornais e também buscou-se os que não constam, ainda, disponibilizados via *web*. Também foi realizada uma entrevista com o poeta, visto que, além da importância de Ruy Espinheira no cenário da literatura contemporânea, entrevistas com esse autor são poucas e sucintas.

## 1. A LÍRICA POR EXCELÊNCIA: UMA CONCEPÇÃO ROMÂNTICA

Em uma pesquisa como esta, que tem como *corpus* de análise a obra poética de um poeta contemporâneo, causa certa estranheza, à primeira vista, tratar de temas como Romantismo ou lírica romântica. Adiantamos, ainda, que também não é objetivo desta tese provar que Ruy Espinheira Filho seja uma espécie de “neorromântico” à moda contemporânea. Entretanto, chamamos a atenção: de que serve mencionar já no título deste capítulo um movimento literário que tem as datas de nascimento e de morte delimitadas na história da literatura<sup>2</sup>? Haveria, afinal, alguma relevância tratar desse movimento aparentemente tão distante de nós contemporâneos?

Para iniciar tais reflexões, tomamos como ponto de partida para esta tese que a poesia de Ruy Espinheira Filho configura-se como notadamente “lírica”. Portanto, é importante compreender que a relação existente entre o poeta contemporâneo aqui estudado e o Romantismo centra-se na questão do lirismo, uma vez que é durante esse movimento literário que a noção de lírica é consolidada como um texto poético pautado na subjetividade do autor. Portanto, o Romantismo surge, nesta pesquisa, como o pano de fundo teórico que nos permite compreender melhor o fenômeno lírico tal como o compreendemos hoje, bem como elucidar que elementos a poesia do poeta em estudo tem além da subjetividade acentuada que exigem uma compreensão da lírica romântica.

Ainda que a modernidade literária tenha contribuído com novas percepções e possibilidades no que concerne ao gênero estudado, o entendimento que temos da forma mais tradicional da lírica é propriamente romântico. A modernidade e a contemporaneidade, em se tratando de literatura, possibilitaram a ruptura com parâmetros tradicionais de escrita – e aqui cabe pontuar que o conceito de “tradicional” não coincide com o de “clássico”, mas sim com a ideia de uma prática mais comum e esperada pelo público.

Ao ler a poesia de Ruy Espinheira, somos levados a afirmar que nos deparamos com uma poesia essencialmente lírica. Mas, afinal, o que seria esse “lirismo por excelência”? Vejamos, por hora, um poema lírico do poeta para que essa problemática fique mais clara. Trata-se de “Soneto de um amor”, publicado em *Elegia de agosto e outros poemas* (2012).

<sup>2</sup> Isso se considerarmos a compreensão mais comum e didática acerca do movimento, já que, como veremos ao longo desta tese, o Romantismo não teve necessariamente um fim, como intentam os dizeres dos livros didáticos, mas mantém muitas de suas ideias vivas ainda nos dias atuais.

### Soneto de um amor

Quando chegou, nem parecia ser.  
Agora é isto, este pulsar violento  
a rir à toa, a crepitar no vento,  
e este oceano, e este amanhecer,

mais estas comoções de anoitecer,  
mais estes girassóis no pensamento,  
raio fendendo a alma (lento, lento...),  
e esta estranheza de dizer e crer,

e este ácido pássaro no peito,  
e uma ternura ardendo na ferida,  
e um silêncio, e um fragor, e o céu desfeito

por sobre tudo, e a lua comovida  
chorando um choro cândido, perfeito  
a esta tortura do esplendor da vida!  
(ESPINHEIRA FILHO, 2012, p. 339)

O primeiro aspecto, que nos chama a atenção, apresenta-se já no título: eis que temos diante de nós mais um soneto sobre o “amor”. Numa concepção mais comum e popularizada que temos de lírica, a temática proposta assemelha-se como tópico certo para se fazer esse tipo de poema. Se partirmos do pressuposto de que a lírica é o gênero literário mais voltado para a subjetividade do poeta, nada poderia ser mais lírico do que esse sentimento tão complexo e arrebatador para os humanos.

Embora o título do poema já faça referência direta ao nobre sentimento humano, não se trata, no entanto, de um “neorromantismo”, mas sim de um contemporâneo que admite “um” amor. O uso do artigo indefinido masculino “um”, para título do soneto, abre a possibilidade de enxergarmos esse amor como mais um, provavelmente, dentre outros tantos. Amor este, sublime e arrebatador, como cantavam os românticos, porém não o único de uma vida.

Fora o título, tem-se no soneto a eternização de um amor na proposta lírica de Ruy. Esse amor é desses que ora nasce com o correr das horas, ora com a mesma rotina tantas vezes repetida, afinal, o eu lírico afirma que quando esse amor chegou “nem parecia ser”. Não se trata aqui de um sentimento desperto à primeira vista, capaz de inflamar, arder e virar cinzas como um rastro de pólvora; mas daquele que vai se descobrindo amor durante o próprio caminhar.

O que se segue são as contradições do amor, já há muito mensuradas e imortalizadas, por exemplo, pelos versos do poeta clássico Luís de Camões em “Amor é fogo que arde sem

se ver”. Nota-se, neste poema, que Ruy Espinheira Filho produz uma lírica na qual podemos observar o uso constante de imagens intimistas, isto é, que remetem a uma vivência e sentimento individuais e de aspecto privado, além de propor reflexões acerca do amor.

O sujeito lírico do poema analisado também constrói, a sua maneira, um soneto no qual o amor é o espaço das contradições e dos paradoxos possíveis. Todavia, podemos ver no poema que, vemos que Ruy Espinheira Filho faz uso do *enjambement* e quebra, por assim dizer, o correr dos versos. É possível ver este recurso sendo usado na pausa entre “este pulsar violento” e “a rir à toa”; entre “e o céu desfeito” e “por sobre tudo”; entre “e a lua comovida” e “chorando um choro cândido”.

Outro recurso explorado na concepção do poema é o encadeamento de ideias que se somam para mensurar ou qualificar o amor pelo qual o eu lírico se propõe a cantar. Assim, o uso de conjunções aditivas no início dos versos da terceira e quarta estrofe somado ao uso da vírgula ao final de cada verso propõe um entorpecer do eu lírico ao listar o que é o amor; é como se o eu lírico não se cansasse de dizer o que é esse amor somando a ele novas e outras facetas importantes em sua concepção de tal sentimento.

Realizados tais apontamentos, é que trazemos a discussão de lírica em sua completude. Nesse poema analisado, podemos enxergar características notadamente líricas: um texto escrito em versos, que mantém uma musicalidade ou uma sonoridade na qual se pode reconhecer um ritmo, e, além disso, é possível reconhecer, nesse tipo de texto, um trabalho mais subjetivo com a temática apresentada. Comumente, à lírica são destinadas conceituações que envolvem a ideia de um texto no qual o/a poeta exprime suas vicissitudes e idiosincrasias individuais de maneira sincera e autêntica – ainda que sinceridade e autenticidade sejam também efeitos da linguagem elaborada. Trata-se, sob esse viés, de um texto em que se exprime o “eu” mais subjetivo do/da poeta.

Acreditamos que o que chamamos hoje de “lírica tradicional” – ou até mesmo o que nos permite dizer que determinado poeta, como Ruy Espinheira Filho, seja um “lírico por excelência” – diz respeito justamente a essa conexão existente entre lírica e subjetividade. Por sua vez, acreditamos que esse vínculo se estabelece e se consolida com o período a que chamamos Romantismo, embora a modernidade e a contemporaneidade venham a construir outros paradigmas para o gênero.

Nessa percepção, é importante ressaltar que o gênero lírico vai se modificando com o passar dos anos. Um dos pontos basilares na história do gênero lírico é a relação que ele passa a estabelecer com a subjetividade a partir do século XVIII. Antes, a poesia lírica ainda poderia ser mais facilmente definida conforme moldes pré-estabelecidos pelo “bom senso” e as regras

de harmonia do movimento clássico. Entretanto, quando atrelada à ideia de subjetividade, o formato de um poema lírico fica ainda mais suscetível aos desejos criativos de quem o escreve e, por isso, o conceito vai ficando mais volátil, como veremos adiante.

Essa relação da lírica com a subjetividade, entretanto, não é um fruto da contemporaneidade, e também não é uma característica inerente a esse gênero, como somos levados a pensar – até porque o próprio conceito de subjetividade surge com a modernidade histórica, muitos séculos depois do surgimento da poesia lírica.

Na realidade, ao conceito de “lírica” muitas definições foram e vão sendo acrescentadas ao longo dos anos. Em dado sentido, pensar a lírica é também pensar uma poesia de alta qualidade estética, uma poesia que seja superior às demais, mas não necessariamente “clássica”. Os grandes nomes do nosso modernismo brasileiro são representantes dessa lírica de excelência. Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e até mesmo João Cabral de Melo Neto são poetas líricos por escreverem uma poesia de excelência – e aqui o “excelência” engloba uma série de fatores, tais como o fato desses poetas formarem uma tradição dentro da literatura brasileira e quiçá mundial. Entretanto, esses grandes poetas são modernistas e, por assim ser, rompem com paradigmas esperados de uma lírica mais tradicional.

Aliás, os próprios conceitos de poesia e de lírica, embora originalmente sejam distintos, passam a ser tratados quase como sinônimos a partir do século XIX. José Guilherme Merquior (1997) trata justamente dessa distinção.

É sabido que a lírica era, a princípio, apenas um gênero da poesia; porém, com o declínio do grande poema narrativo e do verso dramático, lírica e poesia terminaram por confundir-se. No exame da literatura moderna, um termo pode ser praticamente empregado pelo outro. A principal consequência desta identificação foi que a lírica se tornou depositária por excelência de uma característica essencial da poesia, a de função linguística específica. Considerada como tal, poesia é o tipo de mensagem linguística em que o significante é tão visível quanto o significado, isto é, em que a carne das palavras é tão importante quanto o seu sentido (MERQUIOR, 1997, p. 17)

Sob essa perspectiva apontada por Merquior, poesia e lírica passam a ser sinônimos na modernidade, até porque a poesia épica, tal como a conhecemos sob os moldes de Homero, Dante, Camões ou Milton, vai dando lugar às narrativas próprias da modernidade, tais como o romance, o conto e as novelas. Até mesmo o gênero dramático, o mais aclamado pelos pensadores da antiguidade e do neoclassicismo, o gênero do grande Shakespeare, vai se modificando e tomando formas modernas bem distintas daquelas categorizadas por

Aristóteles. Vê-se, nesse sentido, que todos os gêneros literários vão se modificando pouco a pouco, um processo histórico e cultural esperado quando consideramos a história da arte.

Em meio a tantas discussões acerca da poesia lírica, é comum nos depararmos com verdadeiros becos sem saída no que diz respeito às definições do que seja a lírica. Alfonso Berardinelli, em seu livro *Da poesia à prosa* (2007), toma como o princípio de partida a ideia de que a poesia é definida muito mais por uma vivência empírica, do que por verbetes racionais e categóricos. Além disso, o autor chama a atenção para o fato de que a delimitação do conceito de poesia é um dos grandes debates infundáveis da teoria da literatura. O autor afirma que:

Com a poesia, essa discussão das fronteiras e dos limites se torna um belo cipoal. De fato, como todos sabem, sabemos e não sabemos o que é poesia e de que falamos ao falar de poesia. Definir a poesia, ou seja, traçar-lhe as fronteiras, foi um dos empreendimentos mais apaixonantes e malogrados do pensamento estético. (BERARDINELLI, 2007, p. 13)

Embora a delimitação de fronteiras, no que concerne à poesia, seja um empreendimento já traçado por muitos e sem que esses tenham chegado a uma conceituação definitiva e única, é possível vislumbrar, no mínimo, nuances do que seria esse tipo de texto literário. Sabemos que não é possível – e esse nem é o objetivo desta pesquisa – falar de um modelo intrínseco à poesia, pois, como temos discutido aqui, esse conceito vai se constituindo e se transformando com o passar dos anos e em relação à cada sociedade que o produz. Sobre essa possível qualidade “intrínseca” à poesia, Berardinelli outra vez nos alerta ao dizer:

Arrisquei uma expressão talvez sugestiva, até filosoficamente sugestiva, mas decerto não muito clara: “qualidade ontológica”. Se os discursos sobre a poesia remeterem a essa qualidade intrínseca, entrarão no âmbito do ontológico. Com o ar de dizer a coisa essencial, não dizem senão isto: a poesia é aquilo que é, a poesia é poesia. Esse beco sem saída sugere ao menos uma coisa interessante: que, quando temos de lidar com uma poesia que seja poesia, esse reconhecimento é uma constatação empírica que não pode ser justificada ou argumentada conceitualmente. Não há raciocínios, não há provas racionais, não há métodos seguros para aferir a presença de “qualidade ontológica” chamada poesia em um determinado texto. (BERARDINELLI, 2007, p. 14)

De fato, não há “métodos seguros” quando o assunto abordado é um gênero literário tão volátil quanto a lírica. Não é por esse motivo, entretanto, que nos esquivaremos do debate sobre o assunto, uma vez que compreender a lírica é imprescindível para que possamos

compreender também a produção poética de Ruy Espinheira Filho. Podemos dizer, aliás, que essa imprecisão própria do lírico vai se configurando também como uma das características desse gênero.

Acerca dessa imprecisão que predomina no gênero lírico, Stanley Fish (1993) defende que a interpretação de um poema depende muito mais dos intérpretes e do contexto em que se dá a leitura do que do poema em si. Segundo o professor e teórico literário, a interpretação de um poema depende muito da definição que o leitor tem interiorizada do que seja poesia. Em um experimento, Fish (1993) afirmou aos seus alunos que uma lista com indicações de leitura que estava escrita no quadro era um poema e pediu que os estudantes o interpretasse. Convencidos de que a peça que tinham a sua frente era um poema, os alunos de Fish passaram a interpretar o texto e a lê-lo como tal.

Cada aluno teve sua interpretação do que foi proposto e em nenhum momento foi questionado a validade do texto enquanto poema. Após esse experimento, o professor nos chama a atenção para o fato de que “as definições de poesia são receitas, pois, ao direcionar os leitores para aquilo que eles devem procurar em um poema, elas lhes ensinam maneiras de olhar que produzem exatamente aquilo que eles esperam ver.” (FISH, 1993, p. 159). Neste caso, Fish (1993) direcionou os alunos ao afirmar que ali existia um poema e, por assim ser, a “receita” estava pronta para ser feita a análise do poema.

A provocação feita pelo professor, antes de trazer uma definição clara ou um modelo definitivo de como se ler poemas, ilustra para nós aquilo que fora dito anteriormente por Berardinelli (2007), ou seja, sabe-se o que é poesia ao ler poesia. Embora no experimento de Fish os alunos não soubessem que o que analisavam não era um poema, há uma concepção social sobre ele, que transgride os manuais acadêmicos e que os permitiu a realização da análise.

A conclusão a que chegamos, pois, é que todos os objetos são construídos e não descobertos, e que são construídos através das estratégias interpretativas que colocamos em funcionamento. Isto, no entanto, não implica a subjetividade, pois os meios através dos quais os objetos são constituídos são sociais e convencionais. Ou seja, o “eu” que realiza o trabalho interpretativo que dá vida a poemas, indicações de leituras e listas é um eu público e não um indivíduo isolado. Ninguém acorda de manhã e (à moda francesa) reinventa a poesia ou elabora um novo sistema educacional ou decide rejeitar a série em favor de uma forma de organização totalmente original. Não fazemos estas coisas porque não poderíamos mesmo fazê-las, porque as operações mentais que podemos realizar são limitadas pelas instituições dentro das quais já estamos inseridos. Estas instituições são anteriores a nós, e é apenas habitando-as, ou sendo por elas habitados, que temos acesso aos sentidos públicos e convencionais que elas têm. (FISH, 1993, p. 162).

Portanto, a declaração de Fish (1993) leva-nos a refletir sobre o que se pensa, num senso comum, sobre o que é poesia, haja vista que, como afirma o autor, “as definições são receitas” de como ler um poema e “objetos são construídos e não descobertos”. Isso significa dizer que para além das definições encontradas em dicionários, livros didáticos e manuais de literatura há também uma definição de lírica que é elaborada e aceita socialmente. Fish reitera:

Assim, embora seja correto dizer que criamos poesia (tal como criamos indicações de leituras e listas), nós o fazemos através de estratégias interpretativas que em última análise não são nossas, porém têm sua origem em um sistema de inteligibilidade que é público. Na medida em que o sistema (neste caso o sistema literário) nos limita, ele também nos dá forma, provendo-nos de categorias de entendimento com as quais nós, em contrapartida, damos forma às entidades para as quais podemos, então nos voltar. Em resumo, à lista de objetos feitos ou construídos temos que acrescentar nós mesmos, pois somos, tanto quanto os poemas e as indicações de leitura que vemos, produtos de estruturas de pensamentos sociais e culturais. (FISH, 1993, p. 162)

Nessa perspectiva dada por Fish (1993), é válido dizer que a lírica, assim como qualquer outro gênero literário, faz parte de um construto social já existente. Partindo do pressuposto de que muitos de nós somos capazes de reconhecer um poema ao ver um – considerando, é claro, uma sociedade grafocêntrica –, pode-se afirmar também que há, sim, uma ideia comum do que seja um poema. Essa ideia, ou melhor, essa definição mais popularizada de lírica permite aos leitores – especialistas ou não – saber dizer, em certa medida, o que é um poema, tendo em vista que essas ideias são formadas por uma coletividade ao mesmo tempo em que a integram.

### **1.1 Mélica e lírica: conceitos conflituosos, distinções necessárias**

Antes de nos aprofundarmos na história do Romantismo, é de fundamental relevância tecer considerações acerca do que foi a lírica antes desse importante movimento filosófico-artístico, o qual rompeu com paradigmas antigos e estabeleceu outros que serão base para a configuração do sujeito moderno. Tomando como base teóricos como Roosevelt Rocha (2012), Giuliana Ragusa (2010) e Bruno Snell (2005), é possível descobrir, na lírica anterior

ao Romantismo, outros formatos, outros temas e também outras funções sociais bem diversas das que conhecemos nos dias atuais.

No entanto, buscar informações sobre a lírica grega arcaica é, sem sombra de dúvidas, uma batalha a ser enfrentada sem muitas esperanças de ser completamente vencida. Aquele que se aventura pela leitura da lírica grega arcaica irá se deparar, primeiro, com poucos fragmentos de poemas, com a escassa informação sobre os/as poetas que a escreveram e, por fim, com quase nenhuma menção ao trabalho melódico e performático dessas produções. Para além disso, cabe destacar também a dificuldade de se encontrar traduções confiáveis, posto que muitos textos antigos já sofreram alterações devido às inúmeras cópias reproduzidas durante a Idade Média ou mesmo antes das facilidades tecnológicas de cópia e reprodução de textos de que dispomos na modernidade. É preciso pontuar, ainda que de relance, os desafios para apreensão do que realmente foi a lírica grega arcaica, visto que se trata de um modo de produção que considera diversos aspectos que não são tangíveis a nós, contemporâneos.

Além disso, essa busca pela lírica grega arcaica também não encontra muita informação sobre os poetas que a fizeram e pouco dizem os estudiosos da época. Embora Platão (2000), Aristóteles, Horácio e Longino (2005), importantes pensadores acerca, dentre outras coisas, da poesia grega (o equivalente ao que chamamos hoje por literatura), tenham tratado dos modos de escrever, pouco ou nada disseram sobre a lírica.

Aliás, esses textos tratam, de um modo geral, da tragédia, da comédia e da epopéia. Vê-se que tragédia e epopéia são os gêneros favoritos e favorecidos nesses tratados, uma vez que são considerados gêneros nobres e de função pedagógica bem delimitada e atuante na vida social da época. A *Arte Poética* (2005) de Aristóteles, por exemplo, elege a tragédia como o gênero mais nobre e importante de todos, demandando a maior parte de seu tempo para tratar dos elementos que a compõem, ainda que fale da epopéia, da comédia e trace alguns poucos comentários sobre outros tipos de versos - que nem sempre dizem respeito à lírica. O que se observa, então, nesse contexto, é que aquilo que é considerado poesia lírica, na maioria desses tratados, são aqueles textos que não se encaixam nem nas definições de drama e sequer nas definições de epopeia.

Muitos desses textos “indefinidos” pelas poéticas clássicas foram produzidos do “século VII a. C. até a primeira metade do século V a. C.” (ROCHA, 2012, p. 85). Ademais, se hoje compreendemos a lírica como um texto que prioriza a subjetividade (como será discutido mais adiante), é porque nos pautamos nos ideais românticos acerca da lírica, posto que, para o mundo grego antigo, esse tipo de produção poética atendia a demandas sociais e não individuais. Segundo a estudiosa Roosevelt Rocha:

O adjetivo “lírica” tem a ver com o modo de execução e de apreensão desse tipo de poesia na Grécia Antiga. As composições dos nove autores do chamado Cânone da poesia lírica grega arcaica, ou seja, Álcman, Safo, Alceu, Estesícoro, Íbico, Anacreonte, Simônides, Píndaro e Baquírides, foram produzidas para serem cantadas com acompanhamento de instrumento musical, geralmente da família dos cordofones, como a lira ou a cítara. Muitas vezes essas canções eram acompanhadas de dança também. Sendo assim, do ponto de vista do modo de apreensão/apreciação, a lírica arcaica era transmitida de uma maneira completamente diversa do modo como a poesia é publicizada hoje em dia, através da leitura geralmente silenciosa de um texto. Para um grego do período arcaico não poderia haver nada mais estranho: alguém lendo um poema em silêncio e sozinho. (ROCHA, 2012, p. 85)

Esse contexto de produção e recepção da lírica grega arcaica, apontado por Rocha (2012), é também inimaginável para nós, os contemporâneos. É difícil, afinal, imaginarmos que no século XXI a poesia possa integrar a vida social tanto quanto *smartphones*, televisões e computadores. No entanto, a realidade dos antigos gregos era muito diversa: o entretenimento ocorria por meio das artes, em especial de festividades repletas de música, dança, teatro e poesia.

Outro aspecto relevante para a construção da nossa análise é lembrar que os gêneros literários, como hoje os categorizamos, não nasceram concomitantemente. Embora não seja o interesse desta pesquisa tratar da gênese dos gêneros, cabe ressaltar aqui que a configuração de cada um dos gêneros antigos – épica, lírica e drama – foi se dando na medida em que as sociedades antigas passavam por transformações de ordem política, religiosa e filosófica. “Extinguia-se o canto da épica quando surgiu a lírica, e quando a lírica se encaminhava para o ocaso, eis que surge o drama” (SNELL, 2005, p. 55). Nesse sentido, os gêneros literários surgem um após o outro na Grécia antiga e, por isso, os/as poetas da época não poderiam necessariamente “escolher” em qual gênero escrever, posto que a produção poética seguia os passos da sociedade que a circundava.

Em geral, por estarmos imbuídos de uma visão notadamente romântica da lírica, costumamos imaginar que a lírica grega arcaica manifestada nas performances era mais um exemplo de um texto poético em que um “eu” se manifestava de maneira totalmente espontânea – ou como preferia os românticos, “sincera” – e com relação ao indivíduo biográfico que a escreveu. No entanto, ao estudarmos com mais atenção sobre a antiga lírica grega, notamos que o termo “lírica” abrangia uma diversidade de gêneros poéticos, tais como a elegia, o jambo e a mélica. Já nesse aspecto conceitual, é possível ver as diferenças entre o pensamento antigo e o pensamento moderno acerca da lírica. Como veremos adiante neste

capítulo, a modernidade histórica – entendida aqui como o período iniciado com o Renascimento – tende a delimitar a lírica como todos aqueles textos que não são nem épicos e nem dramáticos.

Ademais, devido aos contextos de produção poética tão específicos na antiga Grécia, a lírica arcaica - mesmo em seus distintos subgêneros: elegia, jambo e mélica - não mantinha o caráter intimista próprio da lírica romântica e posterior ao Romantismo. Isso porque essa lírica arcaica “só existia na vida integrada na comunidade em meio à qual circulava oralmente - suas composições, previamente feitas ou não, destinavam-se a *performances* de maneiras, em ocasiões e para audiências precisas” (RAGUSA, 2010, p. 33).

Esse fator contextual, entretanto, não excluía da poesia lírica produzida nessa época o caráter individual. Há nos versos de Safo, Anacreonte, Arquíloco e outros uma configuração que os difere daqueles elaborados por Homero. Essa poesia lírica antiga difere da poesia épica, dentre outros fatores, por mostrar um “eu” que fala no poema. A esse respeito, Bruno Snell afirma que:

A diferença mais marcante entre a antiga épica grega e a lírica que dela deriva reside (no que diz respeito ao homem que por trás da composição poética se oculta) no fato de que, na lírica, os poetas nos fazem conhecer, pela primeira vez, sua individualidade. Quão incerto, ao contrário, é, para nós, o nome de Homero. Os líricos dizem-nos os seus nomes, falam-no de si e dão-se a conhecer como indivíduos. (SNELL, 2005, p 56)

É possível, portanto, olhar para essa lírica antiga e apontar para um “despontar da individualidade” (SNELL, 2005). Todavia, em se tratando da poesia lírica arcaica, percebe-se que sua relação com a comunidade e, principalmente, sua disposição à performance, difere em muito de como concebemos a lírica de hoje. Ainda assim, a confusão entre as nomenclaturas referentes aos diversos tipos de produções poéticas, tanto antigas quanto modernas, adentra a contemporaneidade, uma vez que o conceito de lírica, configurado no movimento romântico, foi profundamente disseminado na cultura moderna.

A autora Giuliana Ragusa, em seu livro *Lira, mito e erotismo: afrodite na poesia mélica grega arcaica* (2010), também traz esclarecimentos acerca desses conceitos de lírica e mélica, e afirma que o primeiro passo a ser dado para que possamos distinguir a produção poética dos antigos gregos é diferenciar as diversas manifestações poéticas em categorias distintas. Para ela, o termo “lírica” acaba sendo muito abrangente e abarca vários subgêneros da poesia. O ideal, segundo a autora, seria delimitar devidamente o que cabe à lírica e o que cabe à mélica.

O termo “mélica” é defendido tanto por Roosevelt Rocha (2012) quanto por Giuliana Ragusa (2010). De acordo com esses estudiosos, a mélica seria mais um subgênero da lírica grega arcaica, ao lado da elegia e do jambo. A mélica se distinguia dos demais por ser sempre acompanhada pelo canto e destinada às performances. Esse subgênero seria o que mais se aproximaria do conceito de lírica que empregamos atualmente, embora dependa de um contexto de produção específico da Grécia antiga. Ao observar que as formas utilizadas pelos antigos poetas eram bastante diversas, os autores passam a debater sobre a necessidade de um maior cuidado em relação às nomenclaturas usadas para se referir a esses textos. Giuliana Ragusa, em seu texto “Enredos de um objeto: em torno da mélica grega arcaica”, problematiza o alcance do conceito de “lírica”, uma vez que essa terminologia é demasiadamente contaminada pela perspectiva romântica. A autora afirma:

Uma vantagem prática dessa opção terminológico-semântica é a economia: no âmbito da literatura grega antiga, “lírica” produz um recorte e, de um só golpe, faz referência a, no mínimo, três gêneros em evidência na poesia arcaica - a elegia, o jambo e a lírica propriamente dita (ou mélica). Uma desvantagem reside no sentido romântico do termo, a apontar para uma ideia de poesia subjetiva, confessional, fruto do derramar dos sentimentos do poeta e de seu gênio, produto da expressão de seu espírito. Essa compreensão, transportada para a lírica grega arcaica, que se torna “repentina explosão do ego”, resume Anne P. Burnett, em *Three archaic poets* (1983, p. 2), é ainda mais equivocada do que no caso da lírica moderna, pois aquela, ao contrário desta, só existia na *performance* a uma audiência, plenamente inserida na vida da comunidade e da *pólis*. (RAGUSA, 2010, p. 24-25, grifos do autora)

A questão aqui colocada pelos autores é que a mélica – que corresponderia ao que chamamos por lírica – desenvolveu-se num contexto muito distinto do nosso e, por consequência, suas características também nos são distintas. Pensar a mélica é pensar também num contexto em que esse gênero exerce uma função social e pedagógica. É preciso considerar, nesse sentido, um modo de produção que envolve aspectos bastante diversificados, tais como espaço e tempo destinados às performances, quem podia produzi-la, quem podia ouvi-la e, não menos importante, quem possibilitava que os poetas pudessem viver de sua poesia.

Assim, para que a lírica grega arcaica pudesse funcionar como peça fundamental da sociedade grega, era necessário que os poetas inserissem temas que tivessem algo a ensinar para o povo – mesmo que para isso precisassem tratar de um “eu” e, até mesmo, dizer “eu”. Além disso, como parte integrante das festividades, o elemento melódico é substancial, uma vez que esses poemas eram cantados, recitados e transmitidos pela via oral. É interessante

observar que “autores anteriores ao período helenístico chamariam suas criações de poesia ‘mélíca’, termo derivado de *mélos*, ou seja, ‘canção’, ou mesmo *mousiké*, *oidé* ou *áisma*, todas palavras que remetem à ideia do ‘canto...’” (ROCHA, 2012, p. 85). Tratemos, então, desses aspectos que circundavam a mélica a fim de discerni-la, posteriormente, da lírica romântica.

O primeiro aspecto que nos chama a atenção é o fato de que a mélica era destinada a um público específico. O contraponto a ser feito aqui é que esse público diverge do conceito de público-leitor a quem se destinam as produções literárias próprias da cultura escrita. Imersos numa cultura totalmente oral, os/as poetas gregos antigos se dirigiam presencialmente aos seus ouvintes. Nesse contexto, é de se imaginar que a emoção advinda da mélica era compartilhada em conjunto, poeta e ouvinte, o que muito provavelmente interferia no modo de produção do poema.

Em geral, as performances eram assistidas por um determinado grupo de homens, todos cidadãos da *pólis*, e apresentadas em “simpósios”, momentos destinados à reunião dos homens para declamar e ouvir poemas, além de discutir outros temas relevantes na ocasião. Por esse motivo, é comum reconhecer na lírica grega arcaica a referência a um público muito específico. Esses momentos eram compartilhados entre amigos ou promovidos pelos governantes, que tinham interesses políticos nessas reuniões. Já as mulheres não podiam participar desses simpósios, uma vez que “a presença feminina limitava-se às tocadoras de *aulós* e às dançarinas - normalmente cortesãs -, e às servidasoras de bebida” (RAGUSA, 2012, p. 45).

Outro aspecto a se destacar, no que concerne às *performances*, é o fato de que este momento era também um banquete, de modo que os poetas e os ouvintes também estavam ocupados com os atos de comer e, principalmente, de beber. Esse aspecto nos sugere, mais uma vez, o caráter coletivo e celebrativo da poesia.

A fim de comprovar que chamar de “lírica” todas as produções poéticas da antiga Grécia é um erro, visto que essa produção é muito variada, Giuliana Ragusa afirma em seu texto que até mesmo a mélica tinha variações e se dividida entre a monódica e a coral. A mélica monódica era aquela em que se podia distinguir uma voz individual, tendo em vista que o poeta falava “eu”, ainda que esse “eu” fosse meramente performático e não estava atrelado à vida real do poeta – como é o caso de muitos poemas antigos em que se verifica uma voz feminina ainda que o poema tenha sido escrito por um homem. A mélica coral, por sua vez, apresentava uma voz pública e tratava de temas também de ordem pública. Segundo a autora:

Quanto ao conteúdo, a canção monódica apresenta grande variedade inclusive de tons no tratamento de seus temas, enquanto à coral e aos seus subgêneros são comuns o tom de celebração, o largo uso da narrativa mítica e a autorreferência à *performance* em execução pelo coro, o que explica a importância da dêixis nessa modalidade. Na monódica, prevalecem matérias vinculadas de algum modo ao cotidiano na vida *pólis*, a eventos de um passado recente e a situações próprias da experiência humana, sempre em relação direta com a voz poética; estão nelas encerradas, portanto, as marcas da contemporaneidade, à diferença da coral, cuja estrutura se constrói sobre três pilares: o passado mítico, a ocasião da *performance* e a atuação do coro. (RAGUSA, 2012, p. 43)

Diante do que é colocado, tanto por Rocha quanto por Ragusa, portanto, percebemos que o conceito de “poesia lírica” na antiguidade – que poderia muito bem ser substituído por “poesia mélica” – dizia respeito muito mais a uma poesia de aspecto performático e coletivo. Essa poesia arcaica tem um caráter primordialmente celebrativo e, para atingir esse intuito, utiliza-se, segundo Bruno Snell (2005), do mito e da máxima para poder adorar as divindades e eternizar os momentos. Segundo o autor:

O mito, sobretudo naquela forma purificada que assumiu na épica, faz corresponder o acontecimento terreno a um modelo divino ou heróico e assim dá sentido e valor ao contingente. A máxima estabelece uma relação entre o caso particular e o universal, frequentemente em forma de admoestação ou de ensinamento, e assim, por via racional, conduz rumo às formas eternas da realidade, isto é, à verdade. (SNELL, 2005, p. 56)

Diante dessa perspectiva apontada por Bruno Snell, vamos, paulatinamente, começando a compreender as diferenças entre as formas de se fazer a lírica ao longo da história. Ainda que o autor aponte uma lírica que “estabelece uma relação entre o particular e o universal”, percebe-se uma distinção entre o que é particular e o que é universal para os gregos antigos. No caso da lírica arcaica, tanto o mito quanto a máxima reiteram o aspecto coletivo e celebrativo, tendo em vista que o primeiro modo de se fazer lírica ratifica um modelo de crenças e valores religiosos ao passo que o segundo mantém uma forte prática pedagógica, tão importante para as artes da época.

Ali com os gregos antigos, a lírica era um despontar da individualidade (SNELL, 2005) em meio à comunidade local. Esse despontar pode ser ilustrado pela tematização dos poetas antigos sobre temas predominantemente individuais, como o amor e o destino. Arquíloco, por exemplo, constrói em seus versos a temática da diversidade possível nos destinos dos homens e essa constatação, por sua vez, mostrará de forma mais aguda e

acentuada a relação do eu com sua particularidade, pois percebe-se e distingue-se diante do outro ou de outros (SNELL, 2005). “Arquíloco tem suas próprias metas pessoais, mas seus versos, embora seja ele um homem de ação, não querem apenas servir à ação: servem-lhe também para exprimir seu sentimento e revelam as angústias e incertezas de sua vida” (SNELL, 2005, p. 62).

Amor e destino servem como parâmetros quando opomos lírica antiga e épica para melhor compreender a distinção entre esses gêneros. Os temas que envolvem a poesia épica dizem respeito ao passado coletivo, isto é, toda a comunidade reconhece as histórias narradas como parte da história de seu próprio povo. Além disso, na épica, o destino é certo e nada pode ser feito para mudá-lo, aliás, os personagens sequer consideram a possibilidade de mudar as linhas tecidas pelas Moiras.

Ulisses não cria estratégias alternativas e criativas para sair de suas intempéries por que quer mudar o seu destino, mas porque ele é o astucioso e multifacetado desde sempre. Essa é a sua principal característica e ela, por sua vez, é imutável. Aquiles parte para a guerra sabendo de seu destino e questionar se ele deve cumprir ou não com a narrativa que lhe fora previamente traçada também não é uma opção.

Evidentemente que a passagem da épica para a lírica ocorrerá de maneira sutil, uma vez que noções como subjetividade e questionamento dos valores sociais e religiosos estabelecidos surgirão muito posteriormente na história da humanidade. Por isso, Bruno Snell defende a lírica antiga como um “despontar da individualidade” e não como o rompimento total e abrupto com o ideal coletivo. É na lírica antiga que os sentimentos começam a ser sentidos em sua particularidade no momento presente.

A mélica vai se configurando tendo como base o momento presente do “eu” que fala no poema. Esse aspecto é fundamental para que a individualidade comece a aparecer nesses poemas, uma vez que agora o poeta não trata mais de um passado comum a todos, mas de um passado ou de um momento que diz respeito tão somente a sua vida em particular. Assim, quando o amor é trazido à tona na poesia antiga, seja ela épica ou lírica, vê-se que esse sentimento é dado pelos deuses em ambos os textos. Entretanto, apenas na lírica o amor é sentido e mensurado como algo pessoal.

Na mélica, o amor é também atribuído a um desejo divino. Eros e Afrodite, deuses responsáveis por fazer com que os humanos se apaixonem, aparecem constantemente na mélica amorosa. Entretanto, embora os deuses tenham uma participação elementar no desenvolvimento desse sentimento, as dores, as angústias e as alegrias provocadas pelo amor são sentidas apenas no âmbito particular.

Apesar dessas emoções serem sentidas no âmbito particular, o sentimento amoroso, de maneira muito diversa da que será configurada com o correr dos anos, é experienciado de modo mais material e palpável. O ideal de amor que fomentamos hoje – contaminada pela visão romântica, diga-se de passagem – vê nesse sentimento valores sublimes e imutáveis, por sua vez, inatingíveis. A lírica arcaica lida com esse sentimento não como algo imaterial e idealizado, mas como algo a ser atingido objetivamente. Na mélica, “o sentimento jamais vaga no incerto, sempre encontra sustentação em algo seguro que é a meta do desejo ou da aspiração.” (SNELL, 2005, p. 75).

Além disso, na mélica é possível perceber uma distinção do indivíduo lírico para o indivíduo épico no que diz respeito aos valores e desejos vivenciados por ambos. Enquanto na épica temos personagens dispostos a fazer de tudo para manter uma aparência gloriosa, como é o caso dos grandes heróis épicos; na mélica, o indivíduo que fala “eu” no poema deseja a simplicidade daquilo que, para ele, tem um valor essencial e insubstituível. Assim, é de se compreender que Safo prefira a beleza simples e radiante de sua amada Anactória a qualquer carro lúdio ou desfiles de soldados, considerados os ápice da beleza da época. A lírica arcaica busca tratar da substância e da essência que são importantes para o indivíduo, e não meramente da aparência que é exaltada pelo coletivo.

Vale considerar, no entanto, que essa preocupação com substância e essência é ainda muito incipiente na mélica. O indivíduo lírico começa a perceber-se como distinto do outro, mas ainda não se trata da noção de indivíduo que será construída na modernidade. Esse indivíduo antigo é ainda guiado pelos deuses e tem profunda conexão com a sua comunidade e os valores por ela estabelecidos. Ademais, a própria ideia de alma e de amor eram associados ainda a órgãos físicos, como se houvesse realmente em nós, seres humanos, um órgão responsável por guardar o nosso espírito, como se o espírito fizesse parte de nossa fisiologia materialmente. Sobre essa questão, Bruno Snell afirma:

O fato de que os líricos concebem o mundo da alma sob uma nova forma é naturalmente difícil de demonstrar quando se tenta neles buscar as palavras almas e espírito, visto que para isso não é suficiente o material fragmentário de que dispomos, e talvez essa nova concepção ainda não fosse para eles tão clara e determinada a ponto de levá-los a novas definições em relação ao mundo da alma. Mas mesmo das frases isoladas podemos, com segurança, deduzir que os líricos já não explicavam a alma por analogia com os órgãos físicos. (SNELL, 2005, p. 70)

No que se refere à noção de individualidade, um aspecto interessante a ser mencionado é o fato de que, pela primeira vez, e isso sim é uma ruptura com a poesia épica,

os poetas líricos se dão a conhecer nos seus poemas (SNELL, 2005). Quase nada se sabe sobre Homero, mas os líricos passam a assinar os seus poemas e podemos dizer, com um pouco mais de clareza, quem é Safo, quem é Arquíloco, quem é Anacreonte, por exemplo.

Diante das características aqui elencadas acerca da lírica arcaica, é possível vislumbrar nessa produção poética aspectos que permanecerão com a lírica, mas que serão ressignificados através da história e das culturas que a produzem. Um “eu” que fala de suas experiências particulares, que presentifica e eterniza a memória e o efêmero por meio da linguagem poética, o labor mais musical e ritmado da linguagem, a relação aproximada daquele que escreve com o “eu” que se manifesta no poema são características que também estão presentes na mélica, ainda que de modo incipiente, e que serão desenvolvidas pela poesia lírica posteriormente.

Nesse sentido, vê-se que é possível estabelecer pontos de contato entre a mélica (a lírica arcaica propriamente dita) e a lírica (o que nós contemporâneos compreendemos como lírica). Entretanto, a mélica distingue-se da lírica devido, principalmente, as suas condições de produção que, por conseguinte, levarão a uma produção também diversa. Mas o conceito de “poesia mélica” permaneceu, em certa medida, restrito apenas entre os estudiosos desse período e desse tipo de poesia. O que aconteceu ao longo da história da literatura é que o conceito de “lírica” tal como a concebemos na modernidade foi se popularizando, fato pelo qual o Romantismo é o principal responsável. Tanto se popularizou que passou a se confundir com o próprio conceito de poesia e, ainda, a delimitar um tipo de produção poética em que o aspecto individual e subjetivo se sobressai.

Segundo Budelmann (2009, p. 3), até o Renascimento, o termo “lírica” tinha um sentido limitado, aquele herdado da Antiguidade. Porém, gradualmente, “lírica” começou a ocupar um lugar dentro do sistema de gêneros no qual já estavam a épica e o drama e daí ele adquiriu um significado mais abrangente. Esse valor mais compreensivo de ‘lírica’ se tornou a norma desde o final do século XVIII e começo do século XIX. Foi Goethe quem criou o conceito de ‘formas naturais de poesia’, que eram três: épica, lírica e drama. Como explica Calame, esse sistema é formado por uma tríade de espécies consideradas naturais e tratadas como essências genéricas ou tipos ideais. Essa concepção é normativa, idealista e evolucionista, porque pressupõe uma sucessão cronológica de gêneros. (ROCHA, 2012, p. 87)

Tendo em vista esse apontamento historiográfico dado por Rocha, observa-se que o que chamamos de lírica na antiguidade corresponde apenas a uma parte da produção poética realizada nesse período, ou seja, a mélica. Os conceitos de lírica e mélica são próximos e mantêm semelhanças importantes para a definição do gênero, mas a distinção entre um e

outro é necessária para que possamos compreender bem o que chamamos de lírica na contemporaneidade.

A mélica é, pois, a lírica arcaica propriamente dita. Trata-se de um modo específico de se fazer poesia, haja vista que essa produção poética antiga depende de uma sociedade que valoriza a reprodução oral e coletiva de poemas (também pelo fato de ainda não ter se formado uma cultura grafocêntrica), que começa a mostrar um “eu” que se difere, em certa medida, da coletividade e que começa a se enxergar como um ser particular.

Ao olhar para a lírica que é produzida na modernidade, é possível vislumbrar algumas nuances da mélica, como o trabalho musical e ritmado da linguagem e a presença de uma individualidade. Todavia, a lírica está inserida num outro contexto de produção, esse que admite a subjetividade e uma relação totalmente diferente do/da poeta com a sociedade e com o próprio ato de fazer poesia. Se na mélica vislumbramos um “despontar da individualidade”, na lírica o traço mais marcante para diferenciá-la dos demais gêneros é justamente a exploração da individualidade e da subjetividade dos poetas.

## **1.2 Romantismo ou, como diria Werther, “eu me volto para mim mesmo e encontro um mundo”**

Ao lermos a poesia de Ruy Espinheira Filho, embora estejamos lidando com um paradigma da contemporaneidade, vemos que o poeta utiliza-se da memória para constituir a sua subjetividade e o seu lirismo. *A priori*, percebemos algumas das características tradicionalmente atribuídas ao lírico na poesia de Ruy Espinheira, como a presença de um “eu” marcadamente subjetivo, um verso que não abandona a musicalidade e a construção de imagens significativas para o poema.

Além dessas características consideradas mais tradicionais, há outras que são próprias do poeta. No livro *As perdas luminosas: uma análise da poesia de Ruy Espinheira Filho*, de Iacyr Anderson Freitas (2001), o autor faz um importante estudo do lirismo de Ruy Espinheira traçando as principais linhas de força da sua poesia e afirma:

A despeito do substrato essencialmente polissêmico do fenômeno poético, bem como da sua natureza multifacetada, podemos identificar algumas linhas de força bem destacadas na obra de Ruy Espinheira Filho. De fato, há uma profunda harmonização dos mais diversos procedimentos, tanto em nível do discurso quanto em nível referencial. Os setores mais distanciados acabam se aproximando, assim, na constituição de um caminho comum de aplicação temática. Logo, os balizamentos frisam sempre *a ausência de*

*sentido existencial, o aspecto devastador da morte e do tempo, a perda crescente de todas as certezas e, por conseguinte, a necessidade desesperada de retorno ao passado, de eternização do sonho, enquanto tentativa de evasão do exílio instituído pela realidade.* (FREITAS, 2001, p. 131, grifo nosso)

O autor enxerga todas essas linhas de força na poesia de Ruy Espinheira Filho, o que nos leva à hipótese de que todas essas manifestações poéticas características do autor – ausência de sentido existencial, aspecto devastador da morte e do tempo, perda crescente de todas as certezas, retorno ao passado, eternização do sonho e evasão do exílio instituído pela realidade – aliadas às memórias configuram a subjetividade lírica e o próprio lirismo de sua poesia.

Ruy Espinheira tem sido considerado, comumente, como um poeta contemporâneo “lírico”, o que desperta em nós o ensejo de investigar o que caracteriza o lírico e de que modo esse conceito se aplica à poesia do autor. A fim de compreender o que é a lírica e como ela se configura na obra do poeta estudado, propomos uma análise a respeito da subjetividade – que vincula sentimento e reflexão – tendo como ponto de partida o período literário do Romantismo. Nossa hipótese é de que ao dar mais ênfase ao indivíduo e à subjetividade, os românticos contribuíram para a consolidação do que tratamos por lírica.

Diferentemente da produção poética da antiguidade e do período que antecede o Romantismo, a lírica romântica e pós-romântica é produzida não para uma finalidade coletiva, mas principalmente para atender a uma leitura individual e silenciosa. Essa mudança no modo de recepção indica também uma mudança no modo de produção, visto que o “eu” presente nessa lírica é muito mais subjetivo e chega às vezes a se confundir com o “eu” do próprio poeta.

Na medida em que as nações europeias vão configurando e consolidando suas línguas, uma cultura mais letrada e grafocêntrica vai também se formando. Sabe-se que os modos de reprodução dos textos escritos vão, paulatinamente, evoluindo, passando da cultura dos copistas, que reproduziam os textos à mão em papiros, à reprodução massiva e facilitada dos textos com o advento da máquina de prensa criada por Gutemberg. Evidentemente, o acesso a esses textos escritos é limitado àqueles que representam a nobreza e, posteriormente, a burguesia daquele país, uma vez que a aquisição da leitura e o acesso a livros e folhetins era limitado conforme o poder aquisitivo da pessoa.

Nesse sentido, admitimos aqui que – para tratarmos dessa mudança nos modos de produção, de reprodução e de recepção da poesia a partir do século XVIII – precisamos considerar uma parcela minoritária e elitista da população europeia. Aliás, como veremos

adiante, o próprio movimento romântico tem como base, também, a ascensão de uma burguesia.

Não podemos deixar de mensurar que a consolidação do pensamento romântico coincide com a ascensão da burguesia e o advento gradual da Revolução Industrial. Ambos os fatores promoveram inúmeras transformações na conduta dos indivíduos, inclusive daqueles que viviam da arte. O professor, escritor e filósofo brasileiro Benedito Nunes, ao discorrer sobre os aspectos constitutivos do Romantismo, em seu ensaio “A visão romântica”, afirma que muitas das transformações sociais que culminaram nesse movimento foram estabelecidas já no período pré-industrial.

Dentre os fatores elencados por Nunes (2013, p. 55), é válido destacar “a separação da arte quer do artesanato, quer do modo de produção industrial que se iniciava”, “o começo da dependência dos produtos literários e artísticos às leis concorrenciais do mercado” bem como “a marginalização social de toda atividade improdutiva” como pontos substanciais na mudança de concepção da arte e, também, da poesia.

Diante desse contexto, os artistas e escritores começam a lidar, mesmo que isso seja ainda incipiente, com a sua atividade artística de maneira distinta de como ocorria nos períodos anteriores – quando a maioria dos artistas eram financiados pela Igreja ou pela nobreza. Nunes também (2013) chama a atenção para o processo de “mecanização e racionalização da vida” num período em que a civilização vai se tornando cada vez mais urbana e menos rural.

Todos esses fatores aliados vão contribuir para uma vida cada vez mais voltada para o individualismo, uma vez que os indivíduos passarão a se enxergar como distintos das leis da natureza além de perceberem que a razão iluminista – e, em alguns casos, nem mesmo a religião – seria capaz de explicar as idiossincrasias humanas. O próprio processo de “mecanização e racionalização da vida” corrobora para um pensamento capitalista de que é preciso ser produtivo a todo momento. Ou seja, não há mais tempo a se “perder” com o deleite da arte ou mesmo com o cumprimento de dogmas externos que pouco refletem os reais desejos do indivíduo. De acordo com Nunes:

A estrutura social emergente dessas mudanças não oferecerá ao processo de individualização condutos abertos para a vida coletiva. Tornada menos móvel e mais estranha, como um mecanismo alheio à consciência, atrofiando a individualização à falta de reajustamentos internos, a vida coletiva contribuirá para a “alienação, a introjeção, a subjetividade e a introversão das energias sublimadoras”. (NUNES, 2013, p. 55)

Essa nova estrutura social que emerge no movimento romântico romperá com paradigmas antigos e configurará outros, posteriormente pautados nos ideais de “liberdade, igualdade, fraternidade” da Revolução Francesa. Uma alteração na estrutura econômica é capaz de promover acentuadas mudanças em todos os segmentos da sociedade. Mesmo antes da Revolução Industrial, na qual a luta de classes ficará mais acirrada, os valores atribuídos ao dinheiro já estarão em evidência e serão relevantes para pensarmos os modos de produção da própria literatura.

Saber desses modos de produção e reprodução nos interessa por sabermos que esse contexto influencia também no modo como compreendemos a poesia lírica. A ascensão de uma cultura letrada e do individualismo vão promover uma leitura silenciosa e solitária da lírica, movimento totalmente distinto daquele que vimos em relação à mélica ou às cantigas da Idade Média. Muitos fatores culturais, históricos e antropológicos contribuem para que a poesia saia cada vez mais da cena coletiva e passe a integrar a vida íntima e particular das pessoas. Dentre eles, podemos mensurar a leitura solitária de livros, a própria estrutura das moradias, que favoreciam o isolamento para leitura e estudo, a relação com um Deus e uma religião monoteísta como o catolicismo, que confirma a nossa existência individual e inferior a esse Deus, entre outros.

A questão é que, quando no final do século XVIII, o Romantismo se estabelece como movimento e promove transformações profundas na estrutura social porque, de certa forma, a sociedade europeia já tinha passado por várias mudanças de paradigmas. Devido a essas mudanças que possibilitam a consolidação de um individualismo, vê-se que é no Romantismo que a subjetividade passa a ter maior relevância no modo de se conceber as artes e a literatura. Enquanto nas estéticas neoclassicistas o ideal de arte era a imitação das obras da Antiguidade Clássica, no Romantismo a subjetividade do artista passará a ter mais força do que as regras advindas dos manuais de estética e de poética, o que dá início a uma maior liberdade em relação à forma e à própria noção do que seja a literatura.

A fim de compreender melhor de que modo o movimento Romântico se configura e como esse movimento é fundamental para a compreensão que temos sobre o gênero lírico, tomaremos como base os estudos do professor e ensaísta alemão Rüdiger Safranski. O professor, especialista no romantismo alemão e crítico das obras de Schiller, E. T. A. Hoffmann, Shopenhauer, Nietzsche e Heidegger, defende, em seu livro *Romantismo, uma questão alemã* (2010), a ideia de que os ideais românticos permanecem na Alemanha até meados do século XX.

Sobre o Romantismo, em especial sobre a sua formação inicial no contexto alemão, Rüdiger Safranski lança luz sobre os primeiros românticos – os precursores do “Sturm und Drang”, a primeira onda romântica propriamente dita – a fim de nos mostrar as raízes desse movimento iniciado no final do século XVIII.

Esse movimento marcou profundamente a política, a filosofia, a cultura, a arte e até mesmo as relações interpessoais do mundo ocidental, especialmente no contexto euro-americano. Segundo Safranski (2010), os alemães tiveram papel fundamental na configuração desse período literário, uma vez que iniciaram a crítica ao poderio da razão iluminista e à formação das massas após o século XVIII, tendo como marco histórico a Revolução Industrial e a Revolução Francesa.

Um personagem emblemático, nesse contexto literário, é o jovem escritor Johann Gottfried Herder que contribuiu, de maneira profícua, para um melhor debruçar acerca do princípio criador da lírica. De acordo com a crítica desenvolvida por Herder, a razão não é suficiente para explicar ou mesmo prever os acontecimentos de ordem criativa. Por algum motivo que o pensamento racional não consegue explicar, os acontecimentos criativos não são passíveis de explicações e encadeamentos lógicos. Herder afirma ainda que “só quem vivencia o princípio criador em seu próprio corpo poderá descobri-lo lá fora, no correr do mundo e da natureza” (SAFRANSKI, 2010, p.28).

Nessa perspectiva dada por Herder, é possível perceber um pensamento comum e próprio do movimento romântico: o olhar para o eu. É necessário sentir e experienciar a criação/a criatividade a partir de si mesmo, dos próprios pensamentos, dos próprios sentimentos para só depois, então, lançar mão dessa criatividade para olhar para fora, para o exterior ao indivíduo. Nesse sentido, observamos que o princípio criador do qual o autor trata depende muito mais de um olhar para si do que da mera aplicação de técnicas de escrita.

Ao contemplar todas essas nuances, percebe-se que o movimento romântico pode ser reconhecido tanto por um viés histórico, afinal, trata-se de um movimento artístico e literário, quanto por um viés “psicológico” (NUNES, 2013), uma vez que traz para a cena artística um “modo de sensibilidade” de si, do outro e do mundo capaz de criar uma nova estética. O Romantismo é, pois, uma “visão de mundo”. Em se tratando de seu desdobramento na literatura, podemos dizer que “esse fenômeno determinou o nível da experiência incorporada à literatura, e trouxe à luz, no conjunto da vida social, o estado da arte e a situação do poeta (e do artista), que nos são familiares até os dias de hoje” (NUNES, 2013, p. 54).

A verdade é que estudar o Romantismo é estar diante de um movimento grandioso e, por esse motivo, por haver tantas pessoas e segmentos envolvidos, complexo. Lidar com esse movimento é lidar com o paradoxal e até mesmo o contraditório. Safranski afirma que:

O espírito romântico tem muitas formas, é musical, tentador e atraente, ama a distância do futuro e do passado, as surpresas do cotidiano, o extremo, o inconsciente, o sonho, a loucura, os labirintos da reflexão. Não permanece igual a si mesmo, é modificador e contraditório, ansioso e cínico, apaixonado pelo incompreensível e popular, irônico e disperso, narcisista e social, amante da forma e do seu dissolvimento. O velho Goethe disse que o romântico seria o doentio. (SAFRANSKI, 2010, p. 17)

O primeiro aspecto na declaração de Safranski para o qual chamamos a atenção é pensar esse movimento enquanto um debruçar-se sobre o incompreensível. Isso significa dizer que os românticos buscaram no desconhecido os temas e ideias de suas obras. Uma das rupturas estabelecidas pelos românticos foi a capacidade de conceber e aceitar a criatividade como algo advindo do inexplicável, afinal, “os acontecimentos causais são previsíveis, os criativos, não” (SAFRANSKI, 2010, p. 23).

Além da admissão do inexplicável na vida comum atribuir dimensões maiores para a criatividade fará também com que os indivíduos passem a reconhecer e a ocupar-se com aquilo que lhes causa insatisfação. No território da liberdade, tudo passa a ser ponto de partida para a criatividade até mesmo as mazelas e minúcias individuais. O romântico vai transformar a insatisfação com a realidade que o cerca em literatura ou mesmo em teoria estética (NUNES, 2013).

Aceitar, portanto, a criatividade, o desconhecido, o sonho, o inconsciente e o incompreensível foi uma forma que os românticos encontram de romper com os preceitos clássicos em vigor até então. Além disso, todos esses aspectos obscuros colocados em pauta é também uma possibilidade de reconhecer que os sujeitos são dotados de algo único e, talvez, inominável; é admitir que os sujeitos são compostos não só de carne, osso e razão, mas também de mistérios, emoções e, por fim, de um olhar único sobre o mundo que o cerca.

Acostumados aos paradigmas estabelecidos pelos iluministas, os quais defendiam a aplicação de ideias racionais e científicas (com evidências empíricas) a tudo – homem/mulher, natureza e sociedade –, os românticos inovaram ao assumir o irracional e o inexplicável como parte da vida também. Esse aspecto, ainda que num primeiro momento nos pareça simplório, contribuiu em muito para o desenrolar da filosofia romântica e de seus desdobramentos na política, na cultura e, como era de se esperar, na poesia.

O fato é que o movimento romântico foi extremamente complexo, uma vez que rompeu em muitas esferas com os preceitos clássicos além de estar situado num período histórico de transição entre o classicismo e a modernidade. Sobre esse aspecto histórico acerca da visão de mundo romântica, Benedito Nunes (2013) afirma que:

A grande ruptura dos padrões clássicos, que projetou o Romantismo como fenômeno da história literária e da evolução das artes, foi o efeito mais exterior e concentrado de um rompimento, interior e difuso, no âmago das correlações significativas da cultura, rompimento que se aprofundou, ainda na primeira metade do século XIX, com o desenvolvimento da sociedade industrial, e do qual a reação contra o sistema das ideias do Iluminismo, desde as nascentes do movimento romântico, já era a manifestação preliminar. Se a visão romântica pode ser considerada como visão de época, não é no sentido de uma *Weltanschauung*, configurada através de uma forma artística, de um estilo histórico determinado, e sim no de uma concepção do mundo relativa a um período de transição, que se situa entre o *Ancien Regime* e o liberalismo, entre o modo de vida da sociedade pré-industrial e o *ethos* nascente da civilização urbana sob a economia de mercado, entre o momento das aspirações libertárias renovadoras das minorias intelectuais, às vésperas do *grand ébranlement* de 1789, e o momento da conversão ideológica do ideal de liberdade que essas minorias defenderam, no princípio de domínio real das novas dirigentes, firmadas com o Império Napoleônico e após a Restauração. (NUNES, 2013, p. 54)

Tendo em vista a complexidade desse movimento, é de fundamental importância observar de que modo esse contexto histórico contribuiu para a formação de uma visão romântica responsável por efeitos transformadores no que concerne às artes e ao pensamento sobre o “eu subjetivo”. Assim como foi proveitoso observar o modo de vida dos povos antigos para compreender o desenvolvimento da métrica, é basilar discutir sobre o contexto político e social no Romantismo para que possamos vislumbrar as alterações ocorridas na lírica durante esse período. Por esse ângulo, a fim de abranger a configuração de um “eu subjetivo” ocorrido na modernidade histórica, é crucial debater sobre um período histórico específico: a Revolução Francesa.

Iniciada como um movimento coletivo de ordens política e social, a Revolução teve como principais objetivos – ou poderíamos chamá-los de principais esperanças? – a extinção de um sistema absolutista francês e a consolidação de um indivíduo que fosse totalmente livre e dono de si. Nesse sentido, devido à popularidade de debates e discussões em folhetins e jornais da época, os diálogos entre autores e autoras acerca dos caminhos da Revolução acabaram se disseminando rapidamente, o que contribuiu para que esse movimento se tornasse muito maior, capaz de romper as fronteiras da França. Portanto, por mais que a

Revolução Francesa tenha tido seus louros nesse país, ela transcendeu os limites geográficos e teve grande repercussão em outros lugares da Europa, destacando-se a Alemanha.

Nesse contexto de acirrado debate de ideias proporcionado pela Revolução Francesa, o ato de pensar e o de escrever passaram a ser vistos como atos capazes também de interpretar e, principalmente, de transformar o mundo. Assim, muitos escritores e escritoras da época, mesmo não estando presentes na França, passaram a se sentir incluídos e também responsáveis por essas transformações sociais, o que fez com que o movimento se tornasse não só uma revolução política, mas também uma revolução estética. A maioria dos escritores do início dos anos 1790, por exemplo, escreviam sobre “luz do dia ou alvorada” para se remeterem à revolução (SAFRANSKI, 2010, p. 34)

Para além de um desejo de destituir os nobres do poder e dar lugar a uma nova forma de governo que fosse mais democrática que o Antigo Regime, o povo enxergava na revolução uma via para se conquistar a liberdade humana. “A Revolução Francesa teve uma irradiação tão potente porque se esperou dela não apenas a extinção de um sistema de governo injusto como de um governo geral. A mudança das instituições políticas, assim se esperava, traria à luz finalmente o homem livre” (SAFRANSKI, 2010, p. 35).

Nesse sentido, a Revolução trouxe também um importante questionamento acerca da supremacia do pensamento racional. Uma lógica racional pautada em modelos aristocratas e religiosos de governo passaria, então, a ser questionada. Se os nobres, reis e rainhas, que mandam e desmandam são “logicamente” ou “evidentemente” escolhidos por Deus e, por isso, o povo deveria total obediência e servidão a eles, como explicar, racionalmente, como reconhecer os escolhidos pela providência divina? O que poderia provar empírica e cientificamente – já que essa era a lógica imposta por uma razão tirânica – que um escolhido pelo povo não seria o suficiente para comandar bem a uma nação? E, para além disso, quem poderia garantir que os homens que constituem o povo comum (a massa destituída dos títulos de nobreza) não poderia escolher e fazer os rumos da sociedade?

O levante francês, desde o seu surgimento, vai se configurando como um processo metonímico muito mais abrangente. A Revolução é a parte de um todo, uma parte representativa de mudanças em vários aspectos. Dentre essas transformações, há uma alteração no modo de se conceber a política, o que corrobora para uma nova visão acerca dos indivíduos, da sociedade e do mundo. Safranski, ao abordar sobre os processos desencadeados pelo levante e os seus efeitos mostra de que modo a política vai tomando o lugar que antes era ocupado pela religião.

Primeiro na França, e então em toda parte da Europa, surge com a revolução uma nova visão política. A política, até então especialidade das cortes, pode então ser compreendida como uma empresa, podendo transformar-se numa questão vital. Temos de atentar para a violenta ruptura que essa explosão do político tem como consequência. As questões sobre o sentido das coisas, antes atribuídas à religião, são então direcionadas para a política. Um surto de secularização transforma as “derradeiras” questões em questões sociopolíticas: liberdade, igualdade, fraternidade são soluções políticas que mal podem negar sua origem religiosa. (SAFRANSKI, 2010, p. 36)

Não só a Revolução mantém uma relação com a religião, mas o movimento romântico como um todo (SAFRANSKI, 2010). Antes da Revolução, mesmo com a forte presença de uma ideologia iluminista e, por consequência, racional, conservava-se uma ideia de que os acontecimentos diários, fossem eles políticos ou particulares, seguiam os desejos divinos. O catolicismo dominante na Europa durante todos os anos que precederam o século XVIII, como o sabemos, exerceu o seu poderio político e filosófico com mãos de ferro. Nesse contexto, os governantes eram ou escolhidos ou “abençoados” pela igreja bem como o modo de se conduzir uma nação politicamente.

Mas o poderio cristão não se manifestava apenas nas questões políticas. Os costumes e o modo de se interpretar o indivíduo e o mundo também eram ditados pela ideologia cristã. Nesse sentido, questões relativas à existência e que resultavam num *modus operandi* da vida seguiam os preceitos cristãos. Assim, ir contra o Antigo Regime, criticar a alta nobreza ou o clero, estabelecer relações interpessoais divergentes da família tradicional ou do casamento, desejar um sistema político que valorize a igualdade entre os indivíduos sejam eles nobres ou não, clérigos ou não eram antes inimagináveis.

A Revolução possibilitou uma ruptura com ideologias que antes pareciam imutáveis. Por conseguinte, os indivíduos começaram a se perceber como também responsáveis pelos rumos políticos do país. Isso contribui para que as pessoas passassem a se enxergar como indivíduos dotados também de poder de escolha e não mais esperassem passivamente pelas revoltas e revoluções. À vista disso, a Revolução vai rompendo, paulatinamente, com inúmeras amarras, inclusive aquelas mais íntimas e profundas que dizem respeito ao interior do indivíduo. O sujeito que gritou por liberdade no levante da Revolução é o mesmo que passará a ter um olhar mais acurado para o seu eu interior.

Outros questionamentos são colocados em cena durante esse período. Afinal, a potência transformadora do levante francês é tão grande que transforma não só a ideia que as pessoas têm de política, mas, também, a ideia que se tem da história. Antes da Revolução, as pessoas viam os acontecimentos históricos ora como capricho do destino ora como

providência divina. Desse modo, as pessoas não se enxergavam como participantes ou responsáveis por esses acontecimentos. Porém, os eventos de 1789 levaram a população a se interessar massivamente sobre os rumos políticos do país e a compreender que a história era feita também pelas mãos dos homens e mulheres comuns. Com a Revolução, “as tropas do povo – esse símbolo de uma nação armada até os dentes – significam que a história agora também recrutava o homem comum para o serviço militar” (SAFRANSKI, 2010, p. 37).

A Revolução, portanto, rompeu com muitos valores previamente estabelecidos e, ao lutar pela “liberdade” e admitir o poderio dos homens comuns, foi um dos motivadores que levaram os intelectuais da época, artistas, filósofos e escritores, a criticarem a supremacia da razão iluminista. A razão vai se tornando tirânica na medida em que deseja igualar tudo e todos. Para isso, ela é capaz de “destruir toda a história na qual estamos envoltos, tradições, usos, costumes. É a sedução de gerar a grande limpeza, de eliminar uma tradição que só era vista como tralha de uma grande época” (SAFRANSKI, 2010, p. 36). Um dos problemas dessa razão tirânica apontados pelos círculos intelectuais da época é que ela tende a nivelar tudo ou que se julga capaz de tornar tudo novo e “melhor”, o que a leva a se comportar de maneira anti-histórica, justamente por querer destruir o passado (SAFRANSKI, 2010).

Ademais, essa razão iluminista leva, ainda, a um “achamento do sujeito” (NUNES, 2013), uma vez que nega tanto a originalidade quanto o entusiasmo pessoal. Seguindo uma lógica racional e iluminista, tudo o que diz respeito ao ser humano, inclusive sua dimensão espiritual, subjetiva, poderia ser uniformizada. Essa lógica parte do princípio de que, assim como a natureza, os seres humanos também seguem leis naturais e sociais previamente estabelecidas. É como se os indivíduos caminhassem a todo momento sob um plano cartesiano e guiados pelo bom senso. Não havia, pois, nessa perspectiva, grandes diferenças entre o interior e o exterior e a comunicação entre um e outro era simples e direta. A esse respeito, Nune pontua que:

Haveria, portanto, entre o interior e o exterior, entre o homem e o mundo, um prévio “circuito de comunicação” da natureza das coisas e da natureza humana: circuito que caracterizou a direção epistemológica do pensamento da época clássica, fundada num achatamento do sujeito, encaixado como sujeito universal do conhecimento, a uma Natureza cuja ordem e cuja regularidade se prolongaram na ordem e na regularidade dos discursos científico, religioso, estético, jurídico e político do século XVIII. (NUNES, 2013, p. 57)

Como contraponto ao pensamento iluminista, o Romantismo admite um “caráter transcendente do sujeito humano e o caráter espiritual da realidade” (NUNES, 2013, p. 57). Ao contrário dos movimentos literários pautados na razão iluminista, como o neoclassicismo, o movimento romântico legitima e até mesmo enaltece tanto a originalidade quanto o entusiasmo, uma vez que valoriza e busca a consciência de si e o eu como “ação originária” de tudo. O Romantismo, portanto, muda uma ética e a comunicação entre o interior e o exterior depende agora do próprio sujeito.

Nesse seguimento, podemos constatar o forte elo entre a gênese do pensamento romântico e a Revolução Francesa. Um acaba por interferir no outro, haja vista que as mudanças históricas propiciaram o surgimento de um novo *modus operandi* na vida pública e privada dos indivíduos, o que, por sua vez, culminou numa das revoluções mais importantes da história. Assim sendo, a Revolução teve também grandes desdobramentos tanto nos quesitos político, econômico e social quanto no artístico.

Entretanto, a Revolução teve também sequelas drásticas, como a configuração de uma atmosfera de terror e de uma nova opressão em nome de uma suposta liberdade. Ademais, depois da Revolução, ao contrário do que se esperava, a tirania não necessariamente deixa de existir, mas passa das mãos dos nobres para as mãos de uma elite intelectualizada capaz de manipular as massas. Foram essas sequelas que fizeram com que muitos dos defensores da Revolução passassem a criticá-la e até mesmo a refutá-la.

Além disso, por ter sido um movimento com forte participação e apelo popular, uma das decorrências da Revolução Francesa foi o fato das massas ocuparem, pela primeira vez, o palco da história. Todavia, como aponta Goethe, as massas trariam consigo uma perigosa característica para a configuração de um sistema de governo que fosse verdadeiramente justo, afinal, segundo o poeta alemão, “as massas são facilmente manipuláveis”. Sobre esse aspecto, Safranski afirma que:

A politização geral favorece a mentira, o ser enganado e o engano de si próprio. A gente quer dominar o todo e não domina nem a si mesma; quer melhorar a sociedade e se nega a começar consigo mesma. A razão sucumbe no êxtase das massas e a explosão de instintos inferiores é favorecida. (SAFRANSKI, 2010, p.38)

O que podemos inferir sobre a relação entre o “êxtase das massas” e “a explosão de instintos inferiores” é que a linha que separa a consciência política e de si e o fanatismo ou euforia por determinada ideologia é muito tênue. Mais uma vez, os românticos nos mostram

que as vivências humanas são muito mais complexas do que previam os ideais iluministas, uma vez que, durante a Revolução, os mesmos braços que lutaram pelos ideais de “liberdade, igualdade e fraternidade” também foram capazes de disseminar o terror e a opressão.

O fato é que os românticos vão ditar a lição: é preciso viajar para o mais íntimo e profundo do eu para então, finalmente, agir no exterior. A Revolução Francesa em certa medida está intimamente relacionada com a percepção que os românticos passaram a atribuir ao indivíduo. Ainda que a Revolução tenha sido um ato da razão planejadora, ela acabou se tornando incontrolavelmente tumultuada e até mesmo terrorista. Nesse sentido, as pessoas acabaram desconfiando dessa razão esclarecida que simplifica demais as coisas e os eventos. Os românticos foram os primeiros a perceber que a razão iluminista tinha lá os seus problemas, posto que ela “é incapaz de apreender a profundidade da vida e seu lado noturno” (SAFRANSKI, 2010, p.52).

Em se tratando de formação histórica, filosófica e cultural, entretanto, sabe-se que os movimentos não são partes isoladas e bem delimitadas de uma concepção histórica linear. Não queremos afirmar aqui, no entanto, que o Iluminismo acabou e só depois o Romantismo começou e trouxe “superações” e “progressos” dos feitos iluministas. Afirmar isso seria o mesmo que admitir a história como um processo simplista e superficial em que tudo se pauta na ideia, já ultrapassada, por sinal, de “progresso”. Por esse motivo é que julgamos válido salientar que o Iluminismo teve também papel fundamental na configuração de uma modernidade baseada nos ideais de liberdade do sujeito, de supremacia da subjetividade.

Se entendemos o projeto moderno como uma busca pela total emancipação humana e pela independência dos sujeitos de instituições tradicionais e autoritárias, é também no Iluminismo que encontraremos as suas bases. A ideia central da modernidade é pensar e vivenciar uma humanidade que esteja isenta de servidões exteriores e interiores, uma vez que é preciso superar a barbárie antes de garantir a liberdade (MAYOS, 2004). Não podemos nos esquecer, portanto, que o ideal iluminista, bem como o ideal romântico, é focado no sujeito, no caso do Iluminismo, na emancipação do sujeito por meio da razão esclarecedora.

Kant define o essencial de sua época e a primordial tarefa do Iluminismo precisamente como o pleno transformar-se em sujeito por parte do homem. Para isso este tem que ser não só senhor do mundo, mas, sobretudo, senhor de si mesmo, liberando-se de seus impulsos animais e de todo despotismo intelectual (MAYOS, 2004, p. 7).

É difícil pensar o Romantismo sem levar em consideração a sua clara oposição com o Iluminismo. Mas nem só da diferença é que se compõe o movimento romântico. Aqui, por

exemplo, deparamo-nos com um ponto de contato entre os dois movimentos: o desejo que o homem seja “senhor de si”. Já mostramos que para os românticos, tornar-se “senhor de si” é possível se seguirmos viagem para o interior de nós mesmos e darmos voz e espaço para a nossa subjetividade. Esse pensamento, no entanto, só foi possível porque, antes, o Iluminismo lutou para libertar os sujeitos do domínio da Igreja.

O Iluminismo viabilizou cisões profundas na estrutura social – muitas dessas cisões, aliás, serão posteriormente resgatadas pelos românticos na busca por um sonhado equilíbrio –, tendo em vista a sua responsabilidade na libertação dos indivíduos de instituições autoritárias, como a Igreja ou o sistema de feudos. Vê-se, portanto, que tanto o Iluminismo quanto o Romantismo buscam configurar uma sociedade tendo como ponto de partida o próprio sujeito. A principal diferença é que enquanto a Iluminação busca a emancipação do indivíduo na razão esclarecedora, o Romantismo busca essa mesma emancipação na subjetividade. Em ambos os movimentos, a importância dada ao eu é evidente, o que nos leva a enxergar esses dois momentos da história como precursores e fundadores da Modernidade.

Outro aspecto importante a ser diferenciado é o modo como esses movimentos, clássico e romântico, se vinculam às artes. O Iluminismo concebe a emancipação do sujeito no que diz respeito aos dogmas religiosos e propicia uma valorização da ciência em detrimento do misticismo. No entanto, em se tratando das artes, essa mesma emancipação do sujeito não procede, uma vez que os iluministas concebiam as artes como formas reflexo da harmonia e das leis que regiam a natureza (ROSENFELD; GUINSBURG, 2013). Nesse sentido, para os artistas clássicos e para a sociedade que consome essas artes, o que vale é a obra de arte em si e pouca relevância é dada ao artista. De acordo com Rosenfeld e Guinsburg, “o autor desaparece por trás da obra, não quer manifestar-se. Ou melhor, seu desejo manifesto é de ser objetivo. A obra é que vale como tal e não pelo que ela diz de seu criador” (ROSENFELD; GUINSBURG, 2013, p. 263).

Feita essa ressalva sobre o movimento iluminista, vamos montando o grande quebra-cabeça romântico, esse movimento tão diverso e multifacetado, que corrobora a supremacia do eu. No que concerne às expressões artísticas, entender as artes clássicas é como ver o oposto das artes românticas, haja vista que os artistas românticos tinham como principal objetivo romper com os parâmetros clássicos. Se por um lado temos um método objetivo e disciplinado para que o eu não se manifeste e controle seus impulsos emocionais, de outro teremos uma liberdade e uma autonomia do sujeito como nunca antes.

Tendo em vista a importância do eu, Schelling, um jovem e influente poeta romântico, desenvolveu em 1894 o conceito de “Eu absoluto”, que, segundo o poeta, é “aquele que

jamais, de maneira nenhuma, pode se tornar objeto” (SAFRANSKI, 2010, p. 56). Compreender a ênfase que os românticos deram à subjetividade é também entender de que modo a importância dada ao “eu” é fundadora da Modernidade. Junto a Schelling, tem-se ainda a repercussão da filosofia de Fichte, que parte da filosofia de Kant, exemplar da razão iluminista, para poder trilhar de modo consistente os primeiros caminhos do desejo romântico de ser um eu.

Kant consagrou-se por levar o indivíduo a refletir sobre sua própria existência tendo como base o pensamento lógico e racional. Entretanto, imbuído das primeiras ideias românticas, Fichte passa a questionar sobre o que pensamos quando pensamos. Fichte não chega a refutar a ideia de Kant, mas acrescenta a ela um poder muito maior ao indivíduo. Na filosofia de Fichte, o mundo exterior está impregnado pelo eu, isso porque na visão do filósofo romântico o eu “é a própria atividade criativa do mundo”, o que faz com que o mundo exterior passe a ser o resultado das investigações, das reflexões e das criações do eu.

Outros pensadores românticos, tanto filósofos quanto poetas, corroboram para a supremacia do eu no período romântico. Rousseau afirma: “Eu sozinho. Eu leio em meu coração e conheço os homens”; Goethe também aponta para a importância do eu ao dizer que “Eu me volto para mim mesmo e encontro um mundo”; Novalis acredita que “o caminho misterioso leva para o interior” e Schelling, por sua vez, defende que “o eu é algo que simplesmente não se deixa transformar numa coisa” (SAFRANSKI, 2010).

Observamos, portanto, o que leva tantos autores românticos a valorizarem o eu e a subjetividade e, em decorrência dessa nova visão de mundo, vemos também as implicações desse tipo de pensamento no texto lírico. Tendo como base o pensamento de Fichte de que o eu é a própria atividade criadora, Novalis será um dos primeiros a enxergar o poema como “algo feito”, como algo que depende dessa mesma atividade criadora gerada pelo eu.

Nesse sentido dado por Novalis, é preciso compreender que não se trata, no modo de criação romântico, de um poema feito de forma artificial ou meramente técnico, mas de um poema cujo princípio criador é a subjetividade. Assim, o poeta é aquele que cria conforme as suas próprias vivências e não apenas conforme estruturas pré-determinadas socialmente. Por esse motivo é que encontraremos na subjetividade romântica os fundamentos necessários para se compreender o que ainda hoje, na contemporaneidade, chamamos de “lírica tradicional”.

### **1.3 Caminhos entre as concepções de lírica e subjetividade**

É difícil pensar a poesia romântica sem mencionar a produção anterior, classicista. Isso porque o Romantismo foi um movimento primordialmente de oposição ao Classicismo. A fim de compreendermos de que modo o pensamento romântico contribui para a configuração da poesia lírica, é necessário fazer o cotejo entre a poesia que era produzida antes desse movimento e a que passou a ser produzida depois. Já tratamos anteriormente acerca da poesia mélica e vimos que ela era o equivalente mais próximo do que entendemos hoje por lírica, mas que ainda assim, havia diferenças significativas no seu modo de produção e recepção e, por conseguinte, em suas características textuais propriamente ditas. Neste momento, é válido lançar um olhar reflexivo para a poesia produzida no período clássico.

Como contribuição teórica para tratar das diferenças entre Classicismo e Romantismo no que diz respeito à produção poética, toma-se como base os escritos do professor e teórico português Vitor Manuel de Aguiar e Silva. Para o autor, a principal diferença entre a poesia clássica e a poesia romântica consiste na maneira em que ambos os movimentos concebem a própria ideia de arte. Nesse sentido, a ruptura mais evidente estabelecida pelo Romantismo é a de romper com a ideia de que a arte é a mais pura imitação da realidade. O autor afirma que “até o século XVIII, considera-se que toda a criação poética assenta na *imitação de uma realidade*, de uma natureza interior ou exterior” (SILVA, 1969, p. 136, grifo do autor).

O autor recorre aos dois pensadores mais importantes da Antiguidade para tratar dessa relação entre arte e realidade: Platão e Aristóteles. Para esses pensadores, a poesia é uma arte primordialmente mimética, uma vez que ela imita a realidade por meio das palavras. Há, no entanto, um julgamento moral acerca da poesia e que perpassa a ideia de ambos os filósofos gregos.

Resumidamente, enquanto para Platão a poesia não era boa para a constituição de uma república por ser tratar de uma imitação da realidade, ou seja, não era a “verdadeira” realidade; para Aristóteles a poesia contribuía para a formação dos cidadãos, uma vez que, ao ver representados dilemas humanos complexos, o indivíduo poderia aprender com o exemplo dado pela poesia e tornar-se uma pessoa melhor. Silva (1969), considerando essa diferença existente entre o pensamento de Platão e o de Aristóteles, aponta para a semelhança entre os dois ao dizer que:

Apesar das diferenças profundas que distinguem as doutrinas da mimese em Platão e em Aristóteles, um elemento fundamental é comum a ambas as teorias: a noção de que toda a obra poética – como toda a obra de arte – tem de manter uma relação de semelhança e de adequação com uma realidade natural já existente. (SILVA, 1969, p. 138)

As ideias de Platão e Aristóteles foram profundamente disseminadas e discutidas durante o período clássico, afinal, esse período tinha como propósito o resgate dos princípios da Antiguidade. Nesse sentido, o que se vê é que durante o período renascentista e nas estéticas neoclassicistas, a ideia de que a obra de arte era um “espelho” da realidade é bastante difundida (SILVA, 1969). O declínio dessa ideia só foi possível com a ascensão de um movimento como o Romantismo, tendo em vista que foram os românticos os primeiros a darem importância à personalidade do artista e às experiências que levam ao ato criador.

O Classicismo, por se tratar de um movimento de retomada de valores da Antiguidade Clássica, priorizou um fazer poético pautado na razão e na clareza. Nessa direção, o bom poema, segundo os clássicos, é aquele que é produzido seguindo leis rígidas de proporção e equilíbrio que conferem a ele a harmonia necessária.

Quando se trata do sistema das artes em geral, o Classicismo se destaca por conceber obras devidamente enquadradas nos seus limites categóricos. Isso significa que na estética clássica há uma rígida separação das artes, e as obras, por sua vez, estão devidamente delimitadas pelas leis que regem o gênero ao qual elas pertencem. Assim, para construir um poema, é preciso seguir as leis da poesia, tais como escrever em versos metrificados, elaborar a linguagem de forma que ela seja mais musical e ritmada e tratar de temáticas nobres.

Esse último aspecto, tratar de temáticas nobres, é substancial para a poesia produzida no período clássico. Ainda que o eu presente no poema se manifeste de modo individual, que o enunciado seja explicitamente em primeira pessoa, o conteúdo do poema clássico nunca será individual de fato. Isso porque essa estética deseja atingir o geral e, logo, trata do que é típico do ser humano (ROSENFELD; GUINSBURG, 2013). Sob esse viés, o poeta deve abordar temas universais, tais como o amor, a morte, a relação dos seres humanos com Deus e com a natureza. Não há espaços, digamos assim, para que o poeta trate de dilemas individuais, para que ele manifeste no poema o seu olhar único para o mundo e para si mesmo. Interessante observar, nesse sentido, o quanto o Classicismo valoriza o disciplinamento dos impulsos subjetivos (ROSENFELD; GUINSBURG, 2013).

Imbuídos da ideologia iluminista, que valoriza a ciência para a explicação de todos os eventos naturais, os poetas clássicos também conceberão o gênero lírico, assim como a natureza, nos termos da razão. Sob esse ângulo, a natureza, entendida como eventos e elementos que seguem uma lógica racional e, por isso, previsível, será parâmetro das artes como um todo. De acordo com Rosenfeld e Guinsburg:

A natureza é concebida essencialmente em termos de razão, regida por leis, e a obra de arte reflete tal harmonia. A obra de arte é imitação da natureza e, imitando-a, imita seu concerto harmônico, sua racionalidade profunda, as leis do universo. (ROSENFELD; GUINSBURG, 2013, p. 263)

Desse modo, vamos distinguindo não só períodos históricos diferentes, mas também concepções e formas de se fazer arte que divergem da proposição romântica. Uma distinção substancial se estabelece no que diz respeito à mimese: de um lado, forma-se uma teoria mimética ou teoria imitativa própria do classicismo, que enxerga o gênero lírico como “espelho” da natureza e da realidade; de outro, tem-se o modo romântico de se pensar a lírica, chamado por Silva de “teoria expressiva”. Essa distinção muda completamente o que se entende por poesia. De acordo com Silva: “Na teoria mimética do século XVI ou XVII, o objeto a imitar era algo de exterior em relação ao poeta; na teoria expressiva, o objeto a reproduzir pelo poema situa-se na interioridade do poeta.” (SILVA, 1969, p. 146).

A fim de elucidar a relação estabelecida entre arte e imitação, Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1969) traça uma diferenciação entre o que ele denomina teoria expressiva e teoria imitativa para tratar da criação poética. O autor fala que:

A teoria expressiva da criação poética, tão difundida no período romântico, parece-nos constituir ainda um avatar da teoria imitativa, pois se reduz a transferir para o domínio da subjetividade o que a teoria mimética afirma no plano da realidade objetiva. Com o termo rigorosamente homólogo da experiência vivida, considerando assim a emoção real experimentada pelo coração como a geratriz da expressão poética. (SILVA, 1969, p. 145-146)

Nesse sentido dado pelo teórico português, é possível vislumbrar, já de antemão, uma mudança conceitual na concepção da criação poética, tendo em vista que o/a poeta deixa de imitar a sua realidade exterior e objetiva e passa a experienciar a escrita através da mimese envolvida pela sua subjetividade. O Romantismo abre as portas para a subjetividade e dá a ela o tratamento digno de uma convidada especial no fazer poético. Como forma de contestar a ideologia classicista, o Romantismo passa a acreditar e a estimular uma escrita que tem como ponto de partida a subjetividade do próprio autor.

Durante o desenvolvimento do período romântico, o processo de criação poética deixou de ser entendido como um processo no qual o autor apreende e aplica as técnicas e as regras específicas do gênero lírico. Nesse contexto dado pelos românticos, o/a poeta estaria alheio aos seus desejos racionais e entregue aos impulsos subjetivos da escrita. Silva, para elucidar essa questão, compreende o poeta clássico como um “artífice” e o romântico como um “possesso”. O autor nos mostra que:

Ao estudar-se a criação poética, uma polaridade, de há muito estabelecida, nos chama a atenção – por um lado, o autor *possesso*, por outro, o autor *artífice*: aquele, criando um estado de agitação e de êxtase, como possuído por forças estranhas e irreprimíveis, em revolta contra cânones e preceitos; este, criando num estado de lucidez, de equilíbrio, de disciplina mental, realizando a sua obra através de um vigilante esforço e da voluntária aceitação das regras, e nela depondo uma íntima e harmoniosa medida. (SILVA, 1969, p. 156)

De acordo com o modo de pensar o mundo desde os primeiros românticos, a criação de um poema é feita tendo como base a subjetividade do autor, que passa a ser um princípio da poesia lírica. Com toda a contribuição dada pelos pensadores românticos, o eu ganha espaço e notoriedade tanto no contexto sociocultural quanto no contexto literário. Dessa forma, os impulsos subjetivos, que antes eram repreendidos pelos poetas clássicos, passam a ser aclamados pela crítica e esperado pelos leitores.

Mais que um recurso de escrita, o olhar voltado para a subjetividade será uma das potencialidades do século. Discutimos acima de que maneira os processos históricos e políticos corroboraram para a configuração de uma ideologia capaz de reconhecer o ser humano como dotado de características complexas e dificilmente explicadas pela razão esclarecedora. Pensar sobre a consagração de conceitos como individualidade, subjetividade e sujeito é o mesmo que olhar para os novos rumos da história, uma vez que todos esses conceitos nos levam a colocar o “eu” em destaque na sociedade – e isso muda tudo.

Nesse sentido, vamos percebendo que pensar a subjetividade é um modo de pensar o próprio eu e, mais que isso, um modo de produzir o próprio eu a partir da reflexão e da criação poética. São os românticos os primeiros a nos mostrar que o mundo exterior está, na realidade, impregnado pelo eu; que o que conhecemos do mundo é – além do que vemos pragmaticamente – também aquilo que absorvemos, sentimos e interpretamos conforme a nossa subjetividade. Assim, os românticos ditam a lição: para ser poeta, após as transformações ideológicas promovidas pelo Romantismo, é preciso, antes de tudo, sentir o mundo e, principalmente, sentir-se.

Sob essa perspectiva, como modo de contestação da razão esclarecedora que levava a França à guerra, os românticos acreditavam que todo o universo residia dentro do próprio eu e que, por esse motivo, é preciso investigar esse eu, descobri-lo, compreendê-lo, desvendá-lo – ainda que esse seja um caminho obscuro, labiríntico e sem linha de chegada. Descobrir um universo dentro de si pode soar estranho e até impossível num primeiro momento. Entretanto,

vamos, paulatinamente, descobrindo que o “eu” é tão extenso e complexo quanto o próprio universo, talvez até mais contraditório, como sentem os românticos.

É essa busca infindável e inatingível pelo eu “verdadeiro” e sincero que levará o pensamento romântico a valorizar o obscuro, afinal, se a razão esclarecedora é associada à luz e ao dia, a subjetividade, que não pode ser contabilizada e gravada em fórmulas matemáticas ou teses científicas, passa a ter como principal alegoria a noite e a escuridão – onde pouco se vê e muito se sente. Acerca da alegoria da noite na arte e no pensamento romântico, Rüdiger Safranski afirma que “a noite traz a grande transformação; ela, porém, é também uma noite da origem, de onde o ser irrompe. É na escuridão da terra que, protegida do sol, a semente brota. O reino da raiz é escuro como a noite” (SAFRANSKI, 2010, p.114).

Tendo como pressuposto essa metáfora da noite associada à subjetividade e à origem da transformação que leva à criação, é preciso explorar também a importância dada pelos românticos à ideia de gênio criador. Se na noite “o ser irrompe”, é na subjetividade que o gênio, ainda segundo o pensamento romântico, ganha a força e o alimento necessários para gerar seus frutos. Nesse sentido, o que diferencia o artista “gênio” do “não gênio” é a relação estabelecida entre o ato criador e a subjetividade.

Essa ideia disseminada pelo movimento romântico de que o artista é aquele que possui uma certa “genialidade”, um “dom natural”, ou mesmo que “nasce predisposto às artes” tem como principal defensor o filósofo prussiano Immanuel Kant (1724-1804). Envolto num contexto filosófico primordialmente iluminista, no qual a razão é o princípio e o fim do pensamento humano, Kant é um dos primeiros pensadores a defender a ideia de que há no ser humano um aspecto transcendental e metafísico, impossível de ser delimitado e explicado com os argumentos da razão esclarecedora. É de conhecimento histórico que Kant é um desses pensadores que foram capazes de mudar o curso não só da filosofia, mas também da história. Tamanha responsabilidade atribuída a esse filósofo dá-se justamente por essa crítica que ele fez aos ideais iluministas que tentavam explicar o ser humano usando apenas o esquadro da razão.

Para o entendimento das artes, Kant foi substancial e exerceu uma influência considerável nos artistas românticos. Antes de prosseguirmos com a noção de artista enquanto “gênio”, cabe a nós discutir, ainda que brevemente, as contribuições de Kant para a consolidação do conceito de subjetividade. O primeiro aspecto importante a ser considerado, nesse sentido, é a noção de belo elaborada por Kant.

Antes do filósofo, a beleza era uma qualidade atribuída aos seres e às coisas tendo como base noções predeterminadas de belo. Dessa forma, a beleza era entendida como um

elemento inerente a determinado objeto, uma propriedade deste. Nesse sentido, o belo é entendido como um princípio classicista e depende da mera existência do objeto, uma vez que os clássicos defendiam o ideal de que para uma obra de arte ser considerada bela, ela deveria atender aos princípios da ordem e da harmonia. Assim sendo, pode-se concluir que entender o belo como uma “propriedade objetiva das coisas” é uma ideia clássica (COMPAGNON, 2010).

Uma das “revoluções” operadas por Kant no campo do pensamento reside nessa noção de belo. Em seu livro *Crítica da faculdade do juízo*, Kant (2005) defende a ideia de que o belo, na realidade, não reside no objeto, mas parte de um olhar do sujeito sobre esse objeto. Para Kant, o belo nada mais é do que algo que agrada a quem o vê. Sob essa perspectiva, não é possível definir o belo tendo como ponto de partida determinadas normativas de ordem e harmonia, uma vez que aquilo que é “agradável” é também subjetivo. O gosto pessoal não pode, segundo Kant, ser mensurado racional e pragmaticamente, tendo em vista que um mesmo objeto pode agradar a um e não agradar a outro. Vê-se, portanto, que Kant é um dos primeiros pensadores a atrelar a noção de belo à subjetividade e a afirmar que o belo não é uma propriedade objetiva do objeto, mas, sim, uma noção subjetiva que depende de quem o olha.

Nessa relação entre o belo e o gosto pessoal, não caberiam explicações racionais, tendo em vista que “o juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo” (KANT, 2005, p. 23). Sob esse ângulo apontado por Kant, pode-se afirmar que o gosto é determinado pelo sentimento que determinado ser ou objeto desperta no observador. Ao transpor esse raciocínio para as obras de arte, inferimos que esse sentimento, entretanto, não pode ser totalmente manipulado e previsto nem pelas normativas das artes e nem mesmo pelos artistas.

Num primeiro momento, pode até parecer que o deslocamento do objeto para o sujeito é algo simples, mas a ideia de Kant é uma verdadeira revolução para campo estético e o filosófico. O belo passa a depender, nessa perspectiva, da apreciação, da subjetividade e não mais das regras e normativas difundidas pelo pensamento clássico. Deslocar a noção de belo da objetividade para a subjetividade é o primeiro passo dado rumo à liberdade artística. Se o belo não depende do objeto em si, mas do sujeito que o observa, logo o artista pode se desprender de determinados limites e categorias das belas artes. Se o belo é subjetivo, a criatividade capaz de criar esse belo também será.

Ao considerar os aspectos subjetivos também presentes e igualmente importantes no ser humano, Kant rompeu com muitos paradigmas previamente elaborados e mantidos por uma ideologia iluminista. Ao defender uma existência humana que é também subjetiva, metafísica e transcendental, o filósofo possibilitou, dentre outras coisas, enxergar o artista para além das técnicas por ele apreendidas e reproduzidas em sua arte. Com Kant, o artista é aquele gênio dotado de um “dom natural” intangível e irreproduzível.

No entanto, conceber o artista genial como aquele capaz de criar algo a partir de si não é o mesmo que dizer que as regras de escrita não são importantes – pelo menos não para os românticos. O gênio, assim como o “não genial”, também apreende a técnica e consegue replicá-la, mas o que o faz se sobressair perante os demais é justamente a capacidade de aliar às normativas um aspecto único, subjetivo e até mesmo original.

Partindo-se dessa concepção, é possível perceber a confluência das principais ideias que dão início ao Romantismo. Há todo um processo histórico, social e cultural, representado principalmente pela Revolução Francesa e pela Revolução Industrial, que leva à valorização não só de uma razão diurna e clara, mas também de uma subjetividade noturna e obscura, de onde irrompe o gênio. Assim sendo, a ideia de gênio passa a ser amplamente difundida nos círculos artísticos românticos, levando ainda a uma popularização – e até certo ponto uma banalização – do conceito.

O gênio é aquele que obtém sim conhecimentos e habilidades que foram adquiridas, isto é, apreendidas ao longo da vida, mas o que o diferencia dos “artistas comuns” é que o primeiro desenvolve ideias e técnicas que não poderiam ser apreendidas ou ensinadas em lugar nenhum, o que significa dizer que as criações e inovações de um gênio partem de sua subjetividade e não de um aprendizado racional. Já o “artista comum” seria aquele que até produz belas obras, mas essas são realizadas conforme a disciplina que o artista tem para aprender, de modo técnico e racional, como se produzem belas obras.

Além disso, para diferenciar um gênio de um “artista comum” – diferenciação bastante delicada e complexa, por sinal –, os românticos lançam mão de mais um elemento: a originalidade. É claro que para o objeto principal desta tese, um poeta lírico da contemporaneidade, pensar esse quesito é tarefa árdua e talvez impossível, posto que a originalidade não é mais um paradigma a ser atingido nos tempos contemporâneos. Vale lembrar, por exemplo, que Octavio Paz em seu livro *Os filhos do barro*, publicado em 1974, já pensava sobre uma “tradição da ruptura”, em que a busca pela originalidade e pela ruptura teria se tornado um traço tradicional – e até comum – para a modernidade literária.

Dito isso, é importante observar como os românticos compreendem a questão da originalidade que, na época, foi sim um paradigma importante tanto para a definição de gênio quanto para os rumos tomados pela própria literatura e especialmente para a lírica. Ainda que o conceito de originalidade no Romantismo possa ser também colocado em questionamento, a intenção aqui é analisar de que modo esse conceito é pensado e debatido durante esse período.

Para a maioria dos românticos – influenciados pelas ideias de pensadores que se voltam para a importância do “eu”, tais como Fichte, Kant e Hegel – o gênio seria aquele artista que possui uma necessidade e habilidade “nata”, isto é, aquele que possui um talento, um dom natural para a produção artística. Nesse sentido, a originalidade seria uma faculdade dependente do próprio gênio, uma característica que não poderia ser aprendida e muito menos ensinada, posto que depende justamente desse “dom natural”. Sendo assim, ou o artista nasce com esse dom natural para as artes que o levará a produzir obras “originais” – um estado natural e até mesmo de “possessão”, para retomarmos a ideia de Silva mencionada anteriormente. Caso não tenha esse talento nato, o artista é mais um que, como qualquer outro que tenha a devida disciplina, poderá aprender a produzir e a reproduzir belas obras.

É importante lembrar que a ideia de genialidade não nasce com a filosofia de Kant, mas é o filósofo quem atribui ao gênio a autonomia e o talento necessários para ser considerado como tal. Antes do pensador, o gênio era aquele que apreendia todas as técnicas e as aplicava de modo a imitar a natureza transformando-a em uma obra de arte. Após as ideias de Kant terem se disseminado pela Europa, o verdadeiro gênio é aquele que imita a natureza seguindo o seu talento, sua imaginação e intuição.

para Kant a imaginação faz parte da sensibilidade, uma vez que ele divide a sensibilidade em sentido e imaginação. A imaginação se refere à intuição que não conta com a presença do objeto. Destacamos também que para o filósofo existe a imaginação empírica, a produtiva e a poética. O que vale ressaltar é que a imaginação é a possibilidade da relação entre sensibilidade e entendimento. Neste ponto, o gênio é a expressão da originalidade, ou afinidade deste relacionamento. Na característica reflexiva vivenciada pelos primeiros românticos, a imaginação liga-se ao juízo reflexivo, mas vai além dele. (ALMEIDA, 2017, p. 29)

Isso significa dizer que o gênio romântico é aquele que imita de forma espontânea e também natural, fazendo com que o seu talento e capacidade imaginativa – ou “dom natural” – se sobressaia aos artifícios da arte. Esse aspecto espontâneo da arte feita pelo gênio não exclui a utilização e a aplicação de regras, uma vez que o próprio Kant afirmava que o gênio é

justamente aquele ser dotado de um talento natural capaz de dar regras à arte. Patrícia Bagot de Almeida sistematiza a noção de gênio em Kant ao dizer que:

O gênio na concepção kantiana é um talento e não uma disposição de habilidade, conseqüentemente ele conta com a originalidade, uma vez que as regras para criação da arte não são pré-determinadas, mas partem do próprio sujeito. Interessa que o gênio não imita, mas inventa e pensa por si mesmo e a beleza artística só é realizada por ele. (ALMEIDA, 2017, 29)

Ainda que o pensamento romântico tenha se configurado com base em uma filosofia pós-kantiana, principalmente com Fichte e Schelling e, posteriormente, com Hegel e Goethe, os apontamentos de Kant foram fundamentais para a constituição do conceito de subjetividade, tão importante para a questão da lírica. Assim, percebemos que as ideias de belo, de gênio e de originalidade – ainda que complexas e passíveis de inúmeros questionamentos – apontam para a importância de se conhecer e de desenvolver o “eu”. O autor ainda nos mostra que há algo além da razão esclarecida que também move o ser humano e que tem igual importância em sua vida e em suas ações.

As ideias de Kant contribuíram para que tanto a filosofia quanto as artes (e também outros segmentos) passassem a atribuir ao “eu” um novo lugar de importância e de reconhecimento. Em certa medida, a filosofia kantiana no que diz respeito ao domínio do “eu” foi primordial para os românticos. No campo das artes, os primeiros românticos deram ao “eu” o papel de personagem principal a experienciar os efeitos decorrentes dos séculos XVIII e XIX. Essa atitude, como discutido anteriormente, é uma maneira de combater os preceitos clássicos das artes; esses que relegavam ao “eu” um papel secundário de “achatamento” ou mesmo de “invisibilidade” devido a um processo histórico de supervalorização da razão em detrimento da subjetividade.

Tendo em vista a proeminência da subjetividade nesse contexto pós-iluminista, percebe-se que ao sujeito é dado um papel de destaque e o próprio conceito de individualismo sofrerá profundas transformações. Sobre o assunto, o teórico Benedito Nunes compreende que o crescente “avultamento do sujeito”, desencadeado pela noção de subjetividade, será um dos principais responsáveis pela relação entre a criatividade (a genialidade) dos artistas e as obras.

Precursor da hegemonia da subjetividade no Romantismo – da dominância da experiência individual subjetiva –, esse avultamento do sujeito, em que a direção epistemológica do pensamento da época clássica se inverte, demitiu o individualismo racionalista da Ilustração, substituindo-o por um individualismo egocêntrico, que vinculou o lastro idealista e metafísico da visão romântica à capacidade expansiva e à força irradiante do Eu. Ponto

cêntrico da realidade e passagem para o universo (...), o Eu, assim configurado, assegurou um primado ontológico à interioridade, à vida interior, que foi sinônimo de profundidade, espiritualidade, elevação e liberdade, no vocabulário do Romantismo, quando não significou também o “solo sagrado” da verdadeira vida, o recesso do ideal, de onde o sentimento religioso brota, onde a perfeição moral se abriga e a arte começa. (NUNES, 2013, p. 58)

Nesse sentido apontado por Nunes, podemos observar de que modo a configuração do “eu” vai, paulatinamente, transformando-se com o passar dos anos. É importante pontuar que a essa ideia de um “individualismo egocêntrico” consolida-se no Romantismo devido a inúmeros fatores histórico-sociais, como já visto. Para além desse “individualismo egocêntrico” próprio do Romantismo, considerar que o “eu” é o verdadeiro “solo sagrado” das artes é também mudar os rumos das artes de um modo geral. Portanto, é nesse contexto de profunda transformação que o “eu” vai se estabelecer como categoria elementar das artes e, como consequência, da poesia.

Ademais, na estética pós-kantiana promovida pelos românticos, esse ideal de supremacia do “eu” e a noção de artista como “gênio” criador ganham um importante acréscimo: a transgressão. O gênio romântico passa a ser, nesse sentido, aquele que transgride as normas e os padrões estabelecidos socialmente como os “corretos” ou os “melhores” – na perspectiva romântica, trata-se primordialmente de romper com os modelos clássicos. Essa transgressão, que caracteriza o gênio, o “grande artista”, diz respeito tanto ao desvio de uma ordem social quanto ao desvio de uma autoridade pautada na razão. Por esse motivo, a poesia romântica se libertará da obrigação de imitar pura e simplesmente aquilo que pode ser apreendido e explicado pela razão esclarecida e passará a ser produzida conforme a intuição e a subjetividade dos poetas.

Gonçal Mayos Solsona, um filósofo e professor da Universidade de Barcelona, em seus últimos percursos acadêmicos, tem pesquisado de que modo os notáveis movimentos filosóficos modernos, tais como o Iluminismo e o Romantismo, ainda influenciam a contemporaneidade. Em seu ensaio intitulado “O Iluminismo frente ao Romantismo no marco da subjetividade moderna”, publicado em 2004, o autor defende a ideia de que não só o artista e a imagem que se tem dele serão modificados pelo conceito de subjetividade, mas também o ser humano de um modo geral. Para ele, o artista – imbuído da subjetividade e da criatividade – será uma verdadeira “metáfora” a representar o indivíduo moderno. De acordo com Mayos:

... o humano passa a ser interpretado sob a metáfora da arte e do artista, os quais já superaram a *mimesis* ou o estado da cópia, para passar a ser

criadores. Já não são meros imitadores das aparências, mas sim, sobretudo, expressão de sua maneira subjetiva, pessoal e idiossincrásica de vivê-las. Nesta cada vez mais extrema valorização do criativo no sujeito, o Romantismo inaugura a preocupação pelo não consciente. Pois a capacidade criativa e expressiva do sujeito é infinita, de modo que nunca pode se identificar totalmente com suas manifestações, com suas obras ou formas concretas. (MAYOS, 2004, p. 10 ou 373)

Ao considerar o momento social em que essa metáfora se desenvolve, é possível ter uma noção do tamanho da transgressão advinda dessa expressão única e subjetiva do sujeito. O rompimento com a *mimesis*, nesse contexto, extrapola os limites das artes e sua prática adentra também nos círculos sociais. Não podemos nos esquecer de que há, no período em que essas ideias avançam, uma conduta social que leva as pessoas a “imitarem”, isto é, a reproduzirem em sua prática diária ideais de bondade, devoção e beleza concebidos pela elite e pela Igreja. Assim, havia um ideário comum nessa sociedade que exigia certa conduta das pessoas. Essa conduta, por sua vez, dizia respeito aos “bons costumes”, que seguiam, dentre outros aspectos, a razão esclarecida.

Nesse cenário em que não só os artistas como todos os indivíduos tinham regras de boa conduta a seguir, é de se imaginar que seguir o próprio caminho, individual e subjetivo, era visto como uma transgressão das normas. Embora os românticos deem os primeiros passos para a consolidação da subjetividade como aspecto integrante dos indivíduos, a capacidade criativa e expressiva dos sujeitos é, durante muito tempo, vista como transgressão, uma espécie de “erro” que deveria ser consertado por não se encaixar nas regras. Para os românticos, no entanto, essa transgressão era tida como um símbolo da individualidade e da originalidade do gênio criador. Segundo Mayos (2004), a busca pelo ato criador é de suma importância para os românticos e, para que esse momento não fosse maculado, era preciso nutrir as ideias da transgressão e do inconsciente.

Assim, muitos românticos antecipam o conceito freudiano de **inconsciente**, ao qual outorgam o máximo valor, pois é a origem expressiva e o ponto de partida criativo de tudo. Desta maneira, o Romantismo transcende na sua visão de arte e de artista o ideal clássico da “obra bem feita” e “perfeitamente acabada”, para buscar precisamente o momento criativo mesmo ainda que seja balbúcio ou só esboço, incompleto, imperfeito, inacabado e meramente insinuante. (MAYOS, 2004, p. 10 ou 373, grifo do autor)

Se nessa visão romântica o sujeito e sua subjetividade são tidos como os pontos de partida e de criação de tudo, é de se imaginar que ao poeta, então, será destinada a noção de gênio criador e transgressor da ordem. Como consequência dessa visão de mundo, os modos de produção e de recepção da poesia lírica também serão alterados. Se antes tínhamos um

grupo de poetas que lia para um determinado grupo de ouvintes, se num contexto antigo a mélica atendia a uma necessidade coletiva e pedagógica, tudo isso muda com o Romantismo. A partir desse movimento que se inicia já nas décadas finais do século XVIII, a poesia lírica passará a depender da criatividade e da originalidade do poeta, do gênio criador.

Sendo assim, a poesia lírica passa a ter como base a subjetividade, uma vez que, a partir do Romantismo, o gênero lírico passa a ser identificado como um texto escrito em versos – sem excluir a possibilidade de um lirismo em prosa, a depender da criatividade do artista –, com uma composição linguística voltada para certas singularidades que remetem a um determinado ritmo, sonoridade e musicalidade, e, principalmente, que explora uma temática subjetiva do eu. Assim, pode-se dizer que:

A lírica, com efeito, não representa o mundo exterior e objetivo, nem a interação do homem e deste mesmo mundo, assim se distinguindo fundamentalmente da narrativa e do drama. A poesia lírica não nasce do anseio ou da necessidade de descrever o real que se estende perante o eu, nem do desejo de criar sujeitos independentes do eu do poeta lírico, ou de contar uma ação em que se oponham o mundo e o homem, ou os homens entre si. A lírica enraíza-se na revelação e no aprofundamento do próprio eu, na imposição do ritmo, da tonalidade, das dimensões, enfim, desse mesmo eu, a toda a realidade. Ao lírico é impossível exilar-se de si mesmo, alhear-se da sua interioridade a fim de se *outrar*, como diria Fernando Pessoa, a fim de criar seres e coisas que alcancem um súbito grau de distanciamento em relação ao sujeito individual. (SILVA, 1968, p. 231-232)

Tendo como base a subjetividade do artista, a arte passa a ser o lugar da imaginação e da criatividade, um lugar onde o artista pode ver a natureza e propor novos olhares sobre ela. Em se tratando da poesia lírica, o poeta será livre para pintar com novas cores o modo de se fazer e de se pensar o que é poesia conforme a sua própria subjetividade. Assim, as regras para se fazer um poema lírico passam a depender de valores notadamente românticos, tais como subjetividade, intimismo, individualidade, emoção, sentimento e sinceridade.

Em seu livro *Du lyrisme*, Jean-Michel Maulpoix (2000) defende que a noção de lirismo muda completamente após o Romantismo. Segundo o autor, a principal diferença reside na concepção que se tem de arte diante do conceito de *mimesis*. Na Antiguidade Clássica e no Classicismo, a arte tinha como objetivo imitar a natureza (ou no caso do Classicismo imitar os antigos). Entretanto, as discussões filosóficas antropocêntricas, iniciadas com o Iluminismo, consolidadas e revistas pelo Romantismo, enxergam no sujeito e em sua lírica uma capacidade de criação que tem como ponto de partida a subjetividade. Sob essa perspectiva, a arte passa a ser vista não como mera imitação da natureza e o sujeito passa

a questionar essa “regra da imitação” em seu fazer poético. Desse modo, no que concerne ao lirismo, Maulpoix afirma que após o Romantismo:

O lirismo é, portanto, aquele impulso crescente da alma e da linguagem, que visa abolir a distância mantida ultimamente pela ideia de imitação entre o sujeito e o mundo, e que trabalha para se unir, pela sublimidade de sua canção, a totalidade essencial da natureza<sup>3</sup>. (MAULPOIX, 2000, p. 69, tradução da autora)

Já nessa definição de lirismo dada por Jean-Michel Maulpoix é possível perceber a relação que vai se estabelecendo entre o conceito de lirismo e a noção de subjetividade. O termo “lírica” passa a representar todo texto literário em que é possível reconhecer a aproximação subjetiva, ou mesmo a união, entre o sujeito e o objeto por meio da linguagem. Embora a modernidade literária e a contemporaneidade tragam novos paradigmas para a lírica - como a fragmentação do sujeito, a relação com o arcaico e com a tecnologia, a referência enciclopédica e a aproximação entre o banal e o erudito, só para citar alguns exemplos -, quando pensamos em lírica tradicional, pensamos em um texto geralmente escrito em versos, dotado de uma musicalidade e representativo de uma subjetividade que não se pretende apenas a imitar a natureza. De acordo com Maulpoix:

O lirismo é, por excelência, o oposto da imitação, na medida em que sua principal preocupação é exaltar, até divinizar o singular, é apegar-se apaixonadamente ao transitório, ao contingente, ao fugitivo e precário, e elevá-los à esfera dos modelos e princípios<sup>4</sup>. (MAULPOIX, 2000, p. 46, tradução nossa)

Além desses fatores supracitados, o poeta lírico, imerso no contexto romântico de valorização da subjetividade e do eu, não terá mais aquele momento de compartilhar material e fisicamente a experiência lírica, como ocorria nas performances antigas. Outro fator importante que sofre profundas transformações no que diz respeito ao poeta lírico é a própria visão que se tem da arte. Se antes os poetas viam na natureza e nos poetas antigos modelos a serem seguidos, após o Romantismo e a disseminação da noção de gênio essa visão cai por terra. Isso porque o poeta, sendo um gênio criador dotado de uma subjetividade também

<sup>3</sup> Le lyrisme est dès lors cet élan *escaladant* de l'âme et du langage qui vise à abolir la distance naguère maintenue par l'idée d'imitation entre le sujet et le monde, et qui oeuvre à rejoindre, par la sublimité de son chant, la totalité de la nature. (MAULPOIX, 2000, p. 69)

<sup>4</sup> Le lyrisme, par excellence, le contraire de l'imitation, dans la mesure où son souci primordial est d'exalter, voire de diviniser le singulier, de s'attacher passionnément au transitoire, au contingent, au fugitif et au précaire, pour les hausser jusqu'à la sphère des modèles et des principes. (MAULPOIX, 2000, p.46)

criadora, verá no mundo não mais uma ideia a ser imitada, mas sim uma ideia a ser internalizada conforme o seu desejo.

É, portanto, com a contribuição dos românticos para se pensar o sistema das artes e também a literatura que vamos delimitando o conceito de lírica. O Romantismo colocou o sujeito no centro da criação literária e esse fator foi determinante para que a relação da lírica com o eu e com o mundo mudasse completa e profundamente. Se antes, na lírica grega arcaica, tínhamos um lirismo voltado para a coletividade e para o exterior - mesmo na voz monódica da mélica, como vimos anteriormente -, a partir das transformações filosóficas e culturais promovidas pelo movimento romântico, a lírica passa a ser sinônimo de um texto que depende apenas da subjetividade. Ter a subjetividade como ponto de partida para a criação poética é permitir que a lírica se volte para o interior do indivíduo.

## **2. O LIRISMO CONTEMPORÂNEO DE RUY ESPINHEIRA FILHO**

No capítulo anterior a este que se inicia, fizemos um breve panorama acerca da configuração do conceito de lírica ao longo da história da literatura ocidental, tendo como foco os paradigmas da modernidade histórica e os ideais prefigurados pelo movimento romântico. Discutiu-se que as ideias mais corriqueiras acerca da lírica, e que em certa medida permanecem até nas análises mais aprofundadas, tiveram suas primeiras delimitações junto aos românticos. Considerando esse contexto anteriormente exposto, viu-se que a lírica consolidou-se como um gênero literário que tem como principal característica o fato de ter a subjetividade como seu próprio cerne.

Partindo dessa discussão acerca do conceito de lírica, passaremos agora ao momento de estreitar um pouco mais o nosso olhar analítico. Neste segundo capítulo, pretendemos trilhar alguns caminhos acerca da poesia brasileira contemporânea e apresentar a obra de Ruy Espinheira Filho tendo como principal intuito situá-la, no espaço-tempo contemporâneo, dentro do conceito de lírica.

Uma vez que no primeiro capítulo traçamos um breve panorama da lírica em dois momentos substanciais para os estudos literários, a saber a Antiguidade Clássica e o Romantismo, partiremos agora para uma análise do período em que a obra do autor aqui analisado tem sido publicada.

Para realizar este feito, é necessário discutir e compreender, inicialmente, os apontamentos de Giorgio Agamben (2009), de Magnus Enzensberger (2003), Afonso Berardinelli (2007) e de Karl Erik Schøllhammer (2009) acerca do conceito de contemporâneo e de como a literatura se insere nesse período. Faz-se importante ressaltar, já de antemão, que a compreensão desse conceito requer discussões distintas, inseridas no âmbito da Filosofia, da História e da Literatura.

Além desses apontamentos mais teóricos e conceituais acerca do contemporâneo, pretende-se também compreender de que modo se estrutura o cenário da poesia brasileira contemporânea a fim de reconhecer de que maneira Ruy Espinheira Filho está inserido nesse contexto. Por isso, vamos lançar mão de importantes pensadores e críticos literários do Brasil. Acerca desse cenário, tomaremos como base os escritos críticos de José Guilherme Merquior (1997) e Celia Pedrosa (2001).

## 2.1 O terreno de imprecisões do contemporâneo

Ruy Espinheira Filho é um poeta contemporâneo brasileiro nascido na cidade de Salvador, Bahia, em 1942. Graduiu-se em Jornalismo (1973), realizou o mestrado na área de Ciências Sociais (1978) e adquiriu o título de doutor em Letras (1999) pela Universidade Federal da Bahia, onde atuou como professor de Teoria da Literatura e de Literatura Brasileira. Esteve imerso num círculo intelectual e literário desde cedo, já que seu pai, Ruy Alberto de Assis Espinheira, cultivava reuniões com os amigos quando, na ocasião, lia-se poemas dos grandes poetas canônicos e também daqueles que ainda viriam a ser nomes de destaque no cenário contemporâneo.

Ruy Espinheira Filho publicou seu primeiro livro de poemas, *Heléboro*, em 1974 e, desde então, sua obra nunca parou de se expandir. O poeta está hoje, em 2021, com 78 anos e mantém ativa a sua vida literária. Reúne-se sempre que pode com os amigos e as amigas poetas para dividirem, dentre outras coisas, poemas, angústias e alegrias. Atualmente, sua obra é publicada pela Editora Patuá.

Saber que Ruy Espinheira Filho é um poeta atuante no cenário contemporâneo muito contribui para que nos lancemos a uma discussão acerca deste tempo que é presente e comum a nós. O poeta a ser analisado por esta pesquisa é contemporâneo por escrever no tempo

presente, mas indagamos, inicialmente, se isso basta para ser reconhecido, nos estudos literários, como um “contemporâneo”.

Já é senso comum nos estudos literários a necessidade de se tratar do conceito de contemporâneo quando o objeto de análise parte de algum escritor ou escritora do presente. Embora a discussão acerca desse conceito seja abundante em termos de pesquisa, é certo que não há uma definição que seja estanque e definitiva. Aliás, essa indefinição já faz parte do contemporâneo, uma vez que o conceito se constitui à medida em que o tempo passa.

Diante desse cenário de indefinições, o professor Karl Erik Schøllhammer, em seu livro intitulado *Ficção brasileira contemporânea* (2009) inicia o debate sobre o contemporâneo apontando justamente para a imprecisão vocabular do conceito. Isso ocorre porque o conceito acaba sendo confundido com outros termos de uso mais corriqueiro e popular, tais como “presente”, “atual”, “agora”.

Entretanto, esse tipo de confusão vocabular na qual se situa o conceito de contemporâneo serve apenas ao propósito da discussão e do debate acerca desses vocábulos, uma vez que, ao contrário do que aparenta ser, o contemporâneo, pensado no âmbito da literatura, não diz respeito a um tempo cronológico e civil, isto é, um tempo que seja contabilizado e registrado por relógios e calendários. É certo que na acepção mais comum e corriqueira do termo, aquela buscada em dicionários, contemporâneo e “atual” são sinônimos. A palavra deriva do latim *contemporaneus*, que significa “que é do mesmo tempo”. No sentido atribuído pelo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa, é aquilo ou aquele “que habitou ou teve seu início na mesma época”. Entretanto, sob a ótica literária, ser contemporâneo corresponde muito mais a uma postura filosófica e poética do que cronológica. Aliás, sobre esse aspecto, Antonio Cícero afirma que “o conceito de contemporaneidade simplesmente não é epocal, e, se conseguisse sê-lo, não se distinguiria do de modernidade. Antes da modernidade, eram quase sempre nomes próprios, de lugares, dinastias, monarcas ou fundadores de religiões que denominavam ou demarcavam as diferentes épocas” (CÍCERO, 2010).

O fato é que se considerássemos a contemporaneidade como um tempo que veio suceder outro; ou, na literatura, como um movimento estético que surgiu após a derrocada do movimento anterior, a contemporaneidade seria mais um “pós” na dita modernidade.

Ao considerarmos os estudos referentes às Ciências Humanas, vemos muitos debates em torno de qual seria o melhor conceito para definir o tempo presente, se “pós-moderno” ou

“contemporâneo”. Sob esses distintos referenciais para se considerar o tempo presente, a professora Celia Pedrosa trata em seu texto “Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência” (2001) dos diferentes olhares da crítica literária para o contemporâneo, e também problematiza essa relação com o conceito de “pós-moderno” ao dizer que:

A constatação dessas divergências avaliativas evidencia que o tempo presente, o nosso tempo, está longe de poder ser apreendido por uma única visada totalizante. Ele pode sim ser, por um lado, apropriado por diferentes estratégias discursivas que, cada uma a seu modo, vão lhe atribuir determinada coesão contextual e determinado sentido histórico. Assim, o presente pode se mostrar ora indiscutivelmente pós-moderno, e a partir daí produzir gestos de pleno endosso ou total recusa; ora um prolongamento problemático da modernidade, cujos principais valores se tentaria novamente potencializar; ora, ainda, como o espaço de determinada coesão discursivo-literária a partir da qual se poderia tentar redefinir a hora histórica. (PEDROSA, 2001, p. 10)

Embora as discussões acerca de qual seria o melhor termo para definir o nosso tempo, se “contemporaneidade” ou “pós-modernidade”, sejam profícuas e abundantes – principalmente em outras áreas do saber, tais como a História e a Filosofia –, para esta pesquisa, nos pautaremos no conceito de contemporaneidade. A justificativa não é porque desejamos nos abster do debate entre contemporâneo e pós-moderno, mas porque acreditamos que o contemporâneo adequa-se melhor a essa poesia recente, *corpus* desta tese, tendo em vista que tanto o conceito, quanto a própria poesia aqui analisada ainda estão abertas para tantos outros olhares, reflexões e questionamentos.

A questão que colocamos aqui, como reflexão inicial desta pesquisa não é esta que se articula às voltas de uma definição para o contemporâneo. O nosso olhar perscruta este período e enseja compreender: de que maneira o cenário contemporâneo recebe e acomoda um poeta como Ruy Espinheira Filho? Sabe-se que a contemporaneidade é espaço e tempo para vários poetas, muitos já reconhecidos e aclamados pela crítica especializada e pelo público-leitor, tais como Conceição Evaristo, Angélica Freitas, Paulo Henriques Britto, Arnaldo Antunes, Eucanaã Ferraz, Carlito Azevedo, Glauco Mattoso, Waldo Motta, Alberto Pucheu, Sérgio Vaz, Ricardo Silvestrin, Nicolas Behr, Ricardo Aleixo, Miró da Muribeca, Alexei Bueno – isso para mencionar nomes que já ganharam destaque nas mídias e também no ensino básico, mas a lista desses poetas contemporâneos é extensa.

Voltemos à questão: que espaço-tempo é esse a que chamamos contemporâneo? Sem nenhuma pretensão de responder com precisão terminológica a essa quimera dos nossos tempos, podemos adiantar que o contemporâneo é o espaço-tempo da imprecisão, da indefinição, do devir. Ocupando o lugar da crítica literária, precisaríamos de distanciamento histórico o suficiente para enxergarmos todos os fragmentos que compõem esse grande mosaico chamado contemporaneidade. Mas, obviamente, não há possibilidade de adquirirmos esse distanciamento necessário para definir nosso tempo, uma vez que estamos totalmente imersos nele, nascemos dele e nele morreremos.

Até mesmo essa expressão “nosso tempo”, utilizada há pouco, é passível de problematização. Giorgio Agamben, uma das principais referências quando se trata do conceito de contemporâneo, questiona a viabilidade de ser este tempo, “nosso”. O autor traz para nós um horizonte novo para caracterizar este momento. Sob um viés filosófico, Agamben defende a ideia de que não basta estar vivo e presente no tempo atual para ser considerado contemporâneo, tendo em vista que ser contemporâneo é estar em constante dissonância com o seu tempo.

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58-59)

Nesse sentido apontado pelo autor, é possível afirmar que o indivíduo que coincide em tudo com o seu tempo presente não pode ser contemporâneo, posto que não consegue enxergar as fraturas existentes no “agora”. A questão é que quem vive de acordo com o seu tempo não consegue enxergá-lo em sua totalidade e acaba compreendendo um fragmento do todo. Ser um sujeito contemporâneo, portanto, é ser capaz de olhar para o passado e enxergar novas possibilidades que dizem respeito ao agora, além de ser capaz de vislumbrar o futuro.

Segundo Schøllhammer, “O escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente”. (SCHØLLHAMMER, 2009, p.10). Cabe ressaltar que o fato de estar em dissonância com o seu tempo não significa ser alheio ou indiferente à realidade histórica, tampouco referir-se

recorrentemente a essa realidade de modo pontual e claro. A relação com o tempo presente se torna ainda mais complexa do que uma visão binária nos permitiria enxergar.

Para elucidar essa ideia de dissonância com o próprio tempo, Agamben (2009) constrói uma metáfora que ilustra o contemporâneo. A relação que ele estabelece com o tempo é a mesma de quando olhamos para o céu estrelado. O céu é, na verdade, um “cemitério de estrelas”, já que as estrelas que vemos podem ter morrido há milhões de anos e o que delas vem a nós é apenas a sua luz, que tanto custa a chegar aos nossos olhos. Nesse sentido, olhar para as estrelas do céu “hoje” é também olhar para o passado, para um “ontem”. Vemos as luzes das estrelas no presente, mas esse brilho foi constituído por milhares de anos, isto é, remete também a um passado.

Considerando a metáfora proposta pelo autor, é importante assimilar que, além da relação entre presente e passado que se estabelece no olhar para as estrelas, o espaço entre esses astros cria um todo vazio, uma escuridão a qual também é possível atribuir sentidos. Nessa proposta, ser contemporâneo é, então, reconhecer também a presença desse passado no presente, mas, sobretudo, enxergar o que há nos espaços vazios entre as estrelas e entre o observador e as estrelas. Podemos dizer que o “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62).

Assim, vê-se que o contemporâneo não diz respeito apenas a um tempo cronológico, mas também à relação e à percepção que nós estabelecemos com um determinado tempo. Nesse sentido, tem-se que “a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam da sua lógica”. (SCHØLLHAMMER, 2009, p.10).

Para elucidar essa relação que estabelecemos com o tempo presente, Agamben se vale ainda de dois conceitos: dissociação e anacronismo.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

A dissociação, a que se refere Agamben, diz respeito a um descompasso entre o tempo presente e quem está presente no tempo. Estar em dissociação com o próprio tempo é não estar totalmente de acordo com esse momento que lhe é diário, mas questioná-lo enquanto alguém que se vê presentificado nele. Assim, quando tratamos da contemporaneidade por um viés histórico e cronológico, é comum assumirmos a impossibilidade de delimitar esse tempo justamente por estarmos nele. Entretanto, sob o ângulo apontado por Agamben, podemos definir o contemporâneo – agora num viés filosófico e não mais histórico – como esse descompasso temporal com o “agora”. Ser contemporâneo, portanto, é não estar em perfeita harmonia com o próprio tempo e, por isso mesmo, conseguir enxergar as fraturas desse período. Isto é, estar presentificado no agora com a ciência de que é necessária uma distância para poder problematizá-lo.

Sob esse viés, ser contemporâneo não depende de calendários civis e oficiais, não tem relação ao simples “estar” no presente, mas senti-lo. É válido ressaltar, no entanto, que há um elo entre o contemporâneo, proposto por Agamben, e o tempo cronológico marcado como “atual”, ou “presente”, tendo em vista que o contemporâneo pode coincidir com esse tempo presente e ser capaz de perscrutá-lo minuciosamente e transformá-lo. Todavia, sob esse elo, alerta-nos Agamben:

Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um “muito cedo” que é, também, um “muito tarde”, de um “já” que é, também, um “ainda não”. E, do mesmo modo, reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós. (AGAMBEN, 2009, p. 65-66)

Com as considerações de Agamben, vamos, paulatinamente, vislumbrando do que se trata esse espaço-tempo a que damos o nome de contemporâneo. No que diz respeito à literatura – mais especificamente à poesia, tendo em vista o objeto de análise desta tese –, o conceito de contemporâneo, percorrido por Agamben, nos é muito caro, uma vez que estar dissonante ao seu próprio tempo e valer-se do anacronismo para enxergar as trevas do presente é ofício dos/das escritores/as, dos/das poetas.

A produção de literatura e concepção crítica e teórica do que seja literatura se alternam como tempo e, nesse processo incessante e constante, o próprio termo “literatura” vai adquirindo “novas” facetas. Embora haja toda uma discussão acerca do que seja a literatura contemporânea, “a importância da literatura na cultura contemporânea não pode ser defendida

fora de uma prática. São os escritores e não os teóricos que definem, em suas obras, as mutações da literatura”. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 35).

Ainda que Perrone-Moisés (2016) atribua ao/às escritores/as as mutações da literatura, é importante salientar que não há como desvincular totalmente a influência que críticos e teóricos exercem na aferição da produção literária e na produção do cânone. Por essa razão, acreditamos, como dito, que a produção se alterna e produz o contemporâneo, mas pode haver também, dentro desse processo, interferências que, a seu modo, convergirão ou não com o proposto por escritores/as, o que explicaria a inclusão ou exclusão de autores no cânone, por exemplo.

Observado isso é que trazemos à baila, também, a relação entre essa discussão de dissonância e anacronismo para a poesia. Sendo parte integrante e substancial nessa literatura contemporânea e, por isso, dissonante e anacrônica, a poesia também tem esse dom de tocar o insólito dos nossos dias e de ouvir os murmúrios do devir. A poesia cumpre o seu papel na contemporaneidade e propõe novas perspectivas e referenciais para olhar um mesmo objeto já tantas vezes observado.

Feitas essas considerações, é possível voltar a olhar a poesia de Ruy Espinheira Filho e se perguntar em que medida ele pode ser lido como um poeta contemporâneo. Evidentemente, não se trata apenas do fato de que o poeta aqui analisado mantém uma escrita recente, até mesmo porque, segundo o viés filosófico apontado por Agamben, Shakespeare, escritor do século XVI, consegue ser também nosso contemporâneo por mostrar fraturas do tempo atual.

Sendo assim, a poesia de Ruy Espinheira Filho vai se consolidando no cenário contemporâneo brasileiro como sendo uma obra madura e interessada nas questões da vida. “E tudo isso, em Ruy, com a mais visceral ligação ao vivido, e mesmo ao biográfico. Alheio a todo o devaneio, é do real para o mais que real que flui a sua poesia.” (BUENO, 1998, orelha do livro).

Essa maturidade na escrita do poeta pode ser observada ao se fazer uma leitura panorâmica da sua obra, na qual o leitor poderá identificar uma reflexão constante acerca do sujeito diante da passagem irrefreável do tempo. Propor essa reflexão na atualidade é um modo de não estar em comum acordo com o seu próprio tempo, já que o obra desse autor nos impele a olhar para os vazios do presente. Se, como diria Ruy Espinheira Filho, “tudo o que temos é passado”, nada carregamos no presente a não ser as lembranças de outros dias

Tendo como base a discussão acerca do contemporâneo, podemos dizer que a obra de Ruy Espinheira Filho é marcada pela capacidade de nos fazer enxergar muitos dos “espaços escuros e vazios” no céu de nossos dias. Num mundo capitalista cada vez mais mergulhado na

lógica do consumo desenfreado, na persistente ideia de que é preciso seguir em frente, “progredir”, “evoluir” ou na convicção de que é preciso ter mais e agora, a poesia de Ruy Espinheira nos convida a parar, a olhar para trás, a refletir sobre o que é isso a que chamamos de “eu”.

Ruy Espinheira é contemporâneo na medida em que tematiza a memória de seus dias, que passam a ser também os nossos; é contemporâneo quando enaltece o passado, ainda que mantenha um tom melancólico e nostálgico, e enxerga nele outras saídas para o presente e até mesmo para o futuro; é contemporâneo quando seus versos olham para trás e, por um momento, diz não a essa correria sufocante do presente mais banal, capaz de confundir a vida e o ser com a quantidade de dinheiro acumulada. A obra de Ruy Espinheira é desse tipo de lirismo íntimo e reflexivo que nos toma pela mão e nos leva para observar as estrelas e, principalmente, os espaços entre elas.

## 2.2 O fazer poético contemporâneo em Ruy Espinheira Filho

Para que a teoria acerca do contemporâneo não fique apenas no seu campo mais abstrato, leremos a seguir o poema “Insônia” de Ruy Espinheira Filho. Acreditamos que nesse poema é possível tanto apresentar alguns dos elementos mais importantes da obra do autor quanto observar as principais características do contemporâneo. Ademais, em nossa leitura enxergamos a possibilidade de o poema desdobrar-se em dois, visto a organização textual e a interlocução que o eu lírico promove. Vamos, então, ao poema:

### **Insônia**

*a Ivan Junqueira*

O silêncio sonha nas telhas.  
Escrevo isto e nem sei o que significa.  
Sei que estou só  
e há silêncio  
e as telhas apagam a lua,  
se é que ela anda por aí esta noite.

Quase madrugada no relógio  
que a moça me deu para que eu me lembre dela  
todo o tempo. E eu me lembro. Mesmo quando  
não olho o relógio eu me lembro  
dela  
e de tudo

que lembrar é a minha natureza e às vezes  
um desespero.

(Que resignação estranha é esperar pelo sono.  
Que não vem,  
é claro,  
pois se viesse  
não escreveríamos coisas estranhas  
sob uma estranha resignação  
durante a qual especulamos sobre o sonho  
do silêncio nas telhas e lua  
e lembranças.)

Um poeta desperta em mim  
e vem  
com jogos de xadrez e túmulos  
perfumados de vinho. E em seguida  
um outro, caminhando  
por uma ponte  
em companhia da própria sombra magra  
e com medo  
do Destino.

E há outros e outros  
e nenhum me consola e estão mortos  
e os que não estão mortos não perdem  
por esperar.

As traças trabalham. Não as ouço nem vejo  
mas sei que trabalham  
roendo  
esses poetas e outras vidas  
e imaginações no papel, tristes coisas do homem  
desde Alexandria, de Tule, desde as cavernas pintadas,  
desde  
antes de Alexandria, de Tule, das cavernas,  
desde  
nosso primeiro passo para fora  
do Éden.

O silêncio sonha  
nas telhas. Continuo  
sem saber o que isto significa,  
mas há qualquer coisa que me faz escrever  
novamente,  
com uma obscura emoção,  
que o silêncio sonha  
nas telhas. Qualquer coisa,  
esta,  
como um ganido  
subindo, subindo, dilacerante  
subindo, inexorável,

de um abismo.

(Inexorável como a alma,  
eu vos direi,  
paredes, cadeiras, arquivos, escrivaninhas,  
estantes, portas, janela, quadros,  
livros, pastas, papéis avulsos, telhas  
- onde sonha o silêncio... -,  
eu vos direi,  
porque não me podeis ouvir,  
só por ser assim,  
eu vos digo.)

Há mais de trinta anos os teus joelhos  
ao sol. Os deuses estavam felizes  
e sopraram uma suavidade especial  
sobre a manhã. Às vezes penso que tudo  
não foi,  
nunca houve um tempo em que eu tivesse  
dezessete anos,  
que tudo é sonho ou uma história que me contaram  
e a interromperam naquela luz  
e assim a deixaram,  
momento feliz dos deuses  
para nunca mais.

(Ao longe o som de um avião  
onde a minha vida não se vai.  
Um tempo sonhei viagens,  
como dormi com mulheres de romances  
e filmes,  
como salvei o mundo e vivemos felizes  
para sempre.)

Asas batem na lâmpada  
batem batem batem  
projetando nas paredes sombras  
muitas vezes o seu tamanho,  
talvez  
do tamanho da dor que as queima,  
mas  
nem de longe  
do tamanho do horror dessa fascinação  
mortal,  
luminoso exemplo da justiça de tudo  
que o Senhor espargiu sobre a vida  
em sua célebre semana de divina arquitetura.

Cartas se amontoam  
sobre a mesa,

com suas vozes distantes que aguardam  
 minha voz. Mas não me sinto escrevendo  
 para ninguém esta noite. Anoto apenas  
 estas prosas melancólicas,  
 estes fragmentos doentios de quem não mereceu  
 adormecer  
 o sono dos justos  
 ou, melhor ainda, o sono  
 dos canalhas,  
 que são estes, sem dúvida,  
 os que dormem mais  
 placidamente, confortáveis  
 em suas alminhas sem máculas de remorsos  
 (que o canalha propriamente é puro  
 em sua natureza; ou assim,  
 ou não passará de um falso  
 canalha, pobre  
 ovelha desgarrada  
 de que os canalhas riem com todas as suas  
 hienas).

Teus joelhos ao sol, outrora. Mas vieste  
 comigo ao longo do tempo, como um fantasma  
 íntimo  
 que continuará em mim quando eu estiver partindo  
 e com o teu beijo passarei para onde,  
 depois que passamos,  
 já nada passa.

(e aqui informo aos poetas atentos  
 nas estantes  
 que também me sinto fora de moda  
 como uma velha canção  
 e guardo  
 como veem  
 memórias  
 que o tempo faz cada vez mais fundas  
 como nomes gravados em casca de árvore  
 e aprendi que ninguém é poupado jamais  
 a não ser em sonhos  
 e às vezes, acrescento, nem assim).

E já não anotarei mais nada  
 deste delírio, ficarei  
 imóvel  
 esperando que as pálpebras me fechem  
 longe de tudo, num silêncio maior  
 que o silêncio que sonha  
 nas telhas.

(ESPINHEIRA FILHO, 2012, p. 319-323)

Após a leitura desse poema, identificamos que o sujeito lírico encarna em palavras a imagem do poeta insone e, mais do que isso, dialoga com tantos outros poetas da tradição que “lhe despertam”. O sujeito lírico menciona as memórias que lhe vêm à tona noite adentro. Entre as memórias de vivência empírica, surgem também aquelas que dizem respeito a uma memória de leitura. As menções às estantes de livros e aos “poetas mortos” ilustram esse que é um dos temas mais comuns na obra de Ruy Espinheira Filho: a memória.

A memória em sua poesia configura-se como ponto de partida para a reflexão acerca da passagem do tempo, para o olhar para o passado, e acaba por constituir a própria subjetividade, íntima e contemplativa, de seu lirismo. As memórias vão aparecendo como “flashes” para este sujeito insone, que funde sonho, recordações e realidade empírica em seus versos. Sobre esse trabalho que o poeta realiza com a temática da memória no poema em estudo, é interessante destacar que se trata de movimento comum ao longo de toda a obra deste poeta, intitulado muitas vezes pelos prefaciadores e leitores de seus livros como “poeta da memória”.

Em estudo realizado anteriormente a este<sup>5</sup>, foi possível discutir de que modo o poeta poderia se destacar no cenário contemporâneo sendo um “poeta da memória”. Se, como discutimos anteriormente no capítulo 1, a lírica é o gênero literário que presentifica o passado e que se vale da recordação como um dos principais alimentos da subjetividade lírica, qual poeta, afinal, não seria “da memória”? De certa maneira, todo e toda poeta faz uso da memória para escrever seus versos, o que diferenciaria Ruy Espinheira a ponto de o autor receber esse epíteto é o modo como a subjetividade lírica presente em sua obra configura-se e mostra-se em relação à memória. A memória e a menção ao passado e à passagem do tempo não são apenas recursos, ou seja, um meio para que o autor produza seus poemas, mas também são a principal temática de seus versos.

Esse olhar para o passado, prática de anacronismo e que também distingue o autor como um “contemporâneo”, leva-nos a parar os nossos passos, sempre direcionados para o futuro e para frente, e a refletir sobre o que de fato carregamos nessa caminhada. Toda a obra de Ruy Espinheira mantém a hipótese de que o que carregamos conosco e o que somos são “memórias”. Essas é que seriam a pedra angular a sustentar nossas vidas.

<sup>5</sup> A saber, durante a dissertação de mestrado intitulada “Memória e autorrestrrição na poesia de Ruy Espinheira Filho”, defendida em 2016, fiz uma análise da obra de Ruy Espinheira Filho tendo como ponto focal do estudo a relação que o poeta estabelecia entre o lirismo e a memória, mais especificamente, a memória de leitura, que, por sua vez, muito contribuiu para a sua formação poética.

Apesar de considerar as memórias como aspecto fundamental na constituição de quem somos, a obra de Ruy Espinheira não deixa de problematizar, constantemente, o quanto a relação que estabelecemos com o tempo é permeada por conflitos e angústias, afinal:

Recordar tudo linearmente é uma tarefa impossível para o cérebro humano e, por isso, nossa memória é tão fragmentada. Nos espaços entre esses fragmentos é que o ser humano, em especial o artista, cria, imagina e ficcionaliza a própria vida. Nas lacunas da memória, o artista – aqui tratamos exclusivamente do escritor – cria aquilo que poderia ter sido, aquilo que gostaria que tivesse sido. Por termos nossas recordações tão fragmentadas, repletas de lacunas e de imagens que gostaríamos de modificar para amenizar o peso da própria existência, criamos nossas recordações. Fazemos isso a todo o momento, consciente e inconscientemente. O que diferencia o escritor do sujeito que não escreve é que o primeiro converte as recordações vividas e ficcionalizadas em literatura. Por fim e, principalmente, é a memória, falha e às vezes dispersa, misturada aos sonhos e ao presente que nos constitui como sujeitos. (MARTINS, 2016, p. 64)

O que se nota, portanto, é que a memória pode ser ficcionalizada de acordo com as angústias que são expressas no ato de escrever do poeta contemporâneo. Ruy é este poeta, uma vez que transporta para a literatura a própria vida, mesmo que esta apareça de maneira fragmentada, dispersa e, até mesmo, ficcionalizada. Em sua poesia, a memória extrapola o simples ato de escrever, estando imbuída de sentimentos que dialogam com as perspectivas do eu contemporâneo. Alexei Bueno, em comentário à obra *Poesia reunida e inéditos* (1998), corrobora ao dizer que:

Ruy Espinheira Filho, cuja obra, lida num fio, mostra uma perfeita combinação de variedade e unidade, é um “poeta da memória”, se assim podemos privilegiadamente dizer, de vez que, em certo nível, é impossível não sê-lo. E poeta da memória no mais legítimo veio da língua, nessa sensação de exílio do que se passou – pois todo o tempo, como toda a vida é exílio – que reproduz no agora temporal aquele que geograficamente viveram alguns de nossos maiores, de Camões a Camilo Pessanha, ou biograficamente o nosso imenso Pessoa, e todos a um só tempo nesse exílio obrigatório que é a solidão, outro tema presente, em suas várias origens, na obra de Ruy Espinheira. (BUENO, 1998, Orelha do Livro)

No poema “Insônia”, o sujeito lírico tem consciência do peso das memórias, o que pode ser ilustrado quando este mesmo sujeito afirma “que lembrar é minha natureza e às vezes/ um desespero”, verso este que é fundamental para a compreensão deste poema e também para a leitura de toda a obra deste autor. Ruy Espinheira mantém em toda a sua produção poética um debate constante acerca da relação com a memória, que aparece ora em imagens da infância, das ruas de Salvador, dos momentos vividos com o pai, com mulheres e

com amigos; ora passeia pelas recordações vivenciadas pelas leituras literárias que o marcaram como leitor e como poeta. O fato é que esse lembrar é sempre conflituoso e fragmentado, fonte de melancolia e nostalgia.

Ao ler a poesia desse autor, vamos nos deparando com um lembrar que se converte em diversos momentos em que o sujeito lírico busca sentido na sua escrita e na sua própria existência. No poema “Insônia”, é possível visualizar esse mesmo movimento. Já na primeira estrofe do poema, esse sujeito lírico propõe-se a buscar um sentido, *a priori*, para o momento de insônia, porém logo essa busca passa a tomar conta de outros segmentos de sua existência.

Interessante observar que na primeira estrofe e em muitos outros momentos há uma aliteração recorrente do fonema /s/. No verso inicial, que irá se repetir até o fim do poema, essa aliteração é visível, ou melhor, audível – se o lermos em voz alta –, “O silêncio sonha nas telhas.”. A recorrência a essa figura sonora contribui para a construção da imagem de sonho e de vigília que irá percorrer todos os versos, além de trazer um sentido sonoro e, de certo modo, “polissêmico” para a ventania noturna que ambienta o poema.

Os momentos de sonho, vigília e despertar vão se inter cruzando e se misturando a ponto de não ser mais possível distingui-los. Não são raros os versos de “Insônia” que criam uma imagem propícia ao sono, como a menção à “madrugada no relógio”, as telhas que “apagam a lua”, o silêncio da noite, “o som de um avião” que passa ao longe, os insetos que “batem na lâmpada” e na presença de “um fantasma íntimo”. Vale lembrar que:

(...) a obra de Ruy Espinheira Filho trabalha com fina sutileza a ocorrência no sujeito de seus sonhos caros, não como pura ou lacunosa atividade onírica, nem como aspiração imaginária da vigília, que o eu, com afã e zelo, registrasse; mas, e no desenho de uma fecunda imbricação, como vigorosa matéria que convoca e põe a mover a experiência poética como um todo, de tal forma que o sonhador se torne sonhado por um sonho que dele também se servisse para sonhar-se. (GESTEIRA, 2011 *apud*. ESPINHEIRA FILHO, 2011, p. 15).

Nessa relação entre vigília e sonhar, vê-se que o silêncio da madrugada só é interrompido por barulhos ínfimos, o que poderia levar ao sono, mas a este poeta o sono não chega e ele permanece em vigília, em espera, em reflexão. Em busca não apenas do sono, que não chega, está o poeta, esse sujeito em busca da palavra exata para o momento insone que vivencia. À medida que esse sujeito caminha pelas palavras, vê-se que ele também está à procura da poesia, à procura de si mesmo, à procura de algo que dê sentido a essa existência errática noite adentro.

Há nesses primeiros versos uma distinção entre o fazer e o despertar poético. Se por um lado a acepção mais “romântica” – e também a mais popular até mesmo nos dias atuais – acerca do fazer poético afirma que os versos “ocorrem ao poeta” num instante de inspiração; por outro, tem-se uma proposta, imortalizada pela tríade francesa do *fin-du-siècle* – Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé –, de destruição de um “eu” do poema, o que estabeleceria a poesia lírica como arte cerebral, fruto do trabalho racional, capaz de distanciar o sujeito do objeto. No poema de Ruy Espinheira, podemos perceber uma tensão entre esses dois modos de se pensar o poema.

Em “Insônia”, o sujeito lírico se vê desperto pelos versos que lhe chegam: “O silêncio sonha nas telhas.”. Apesar de considerar o instante de inspiração, já que esses versos surgem para o poeta insone do poema, toda a construção do poema ocorre por uma atitude pensada, uma tomada de consciência sobre o processo de escrever. Assim, o fazer poético e o despertar poético mantêm-se em constante tensão, uma vez que o sujeito lírico ora se deixa levar pela inspiração, ora reflete sobre o próprio ofício de escrever.

O fato é que não há aqui para esse poeta insone um terreno sólido onde possa caminhar. Seja por meio da inspiração, seja por meio do artifício e da racionalidade, o poema vai se fazendo na medida em que esse sujeito insone põe-se a pensar sobre o verso que lhe chega e para o qual não sabe dar continuidade. De que serviriam, afinal, os versos inspirados se esse poeta não soubesse o que fazer com a inspiração?

Esse questionamento entre o fazer e o despertar poético não é novidade no campo dos estudos da lírica, mas para o contemporâneo o importante não é trazer as respostas ou os limites; pelo contrário. O poeta de “Insônia” quer e o faz, assim como a próprio espaço-tempo contemporâneo, alargar os limites, excedê-los e tensioná-los. Desse modo, contraditoriamente ou não, o sujeito lírico constrói o poema na medida em que reflete sobre como não conseguiria findá-lo, uma vez que ele escreve os versos, mas não sabe o que eles significam. Pode-se dizer que:

(...) o modo com que o tempo traduz para o sujeito a presença do mundo enseja o nascimento de um lirismo em que vibra a nota de um vivo desamparo, oriundo da aproximação e da gradual interiorização da experiência do vazio. Tudo ali converge para a pintura da vida sob a prévia sombra do que, logo ou mais adiante, haverá de claudicar, e será alta perda, e se somará às perdas já perdidas.”(GESTEIRA, 2011 *apud*. ESPINHEIRA FILHO, 2011, p. 9).

Por isso, seria pretensioso demais da nossa parte afirmar que o ato de se fazer poesia, em algum momento da história, tenha seguido uma estrada certa, precisa e livre de inseguranças. O que podemos inferir é que o poeta contemporâneo é insone, assim como esse sujeito que se apresenta no poema de Ruy Espinheira Filho, e que muito provavelmente está neste estado devido às tantas incertezas, fraturas e inseguranças que o permeiam na contemporaneidade. A estrada do contemporâneo é um caminho a ser trilhado no escuro, noite adentro.

O contemporâneo, por assim ser, é o espaço-tempo da tensão entre opostos, ou melhor, entre vários opostos. A poesia de Ruy Espinheira, como parte integrante desse espaço-tempo, por exemplo, tensiona passado e presente, memória e existência, passagem do tempo e morte, sonho e realidade, inspiração e artifício, palavra e sentido. A problemática experienciada pelo sujeito insone do poema dá-se, dentre outros fatores, pela busca da palavra, uma que seja capaz de expressar e comunicar de fato, que o salve e o resgate desse vagar insone e solitário, uma palavra capaz de conectá-lo ao eu, ao outro, ao mundo. O poeta já não vê nem certezas tampouco unicidade nem na própria escrita e ele mesmo a questiona, construindo outros versos, num ciclo vicioso entre a resignação da incompreensão e a dúvida irrequieta.

O poeta insone tateia o verso e os sentidos: “Escrevo isto e nem sei o que significa.”. O verso, que lhe chega pela inspiração é carregado de vazios, tal qual o escuro de Agamben. Assim, trata-se de sentir a insônia no presente e não simplesmente ser insone no agora. A palavra, ao contrário do que esperamos, não mais acalenta e conforta, mas expõe o rasgo de uma solidão tanto existencial e humana, quanto poética e teórica.

O primeiro aspecto diz respeito a esse sentimento de solidão experienciado pelo ser humano de modo cada vez mais consciente e perturbador na medida em que avançamos contra o tempo. Ou seja, tem-se a consciência de que o tempo passa, mas essa consciência não acalenta esse sujeito. Logo, independente de todo o passado, ele se sente perdido em seu tempo, em seu “agora”, pois não há uma completude desse poeta pelo presente cronológico, tampouco pela palavra, visto que nem o tempo nem a palavra conseguem abarcar e representar os anseios do eu lírico. Se a palavra é vazia de sentido, igual seremos.

O segundo refere-se a uma postura crítica e teórica, um poeta que se vê diante das inconstâncias e fragmentações do contemporâneo, já que este espaço-tempo é marcado, sobretudo, por suas imprecisões. Portanto, o eu lírico sofre não apenas por ter a consciência do contemporâneo, como também por olhar a tradição e ver o desprezo que se há por ela. “Um poeta desperta” para esse sujeito lírico que afirma que “há outros e outros/ e nenhum me

consola e estão mortos/ e os que não estão mortos não perdem/ por esperar.” Tal tradição não traz mais o conforto que outrora poderia trazer – ou já tenha trazido –, uma vez que o sujeito insone coloca-se lado a lado desses poetas que lhe despertam e sabe que, assim como esses, ele também passará, afinal, “ninguém é poupado jamais”.

Nessa relação entre a tradição e o contemporâneo, o poeta insone ainda vê uma profunda obscuridade no “agora”, tendo em vista que tudo se perde diante da passagem do tempo. A tradição, assim, para o poeta, será comida pelas traças e se esvairá, pouco a pouco, silenciosamente. Com certo ar de resignação, o poeta relata: “As traças trabalham. Não as ouço nem vejo/ mas sei que trabalham/ roendo/ esses poetas e outras vidas”.

Nesse cenário, portanto, torna-se imprescindível a elucidação do que compreendemos como tradição. Acerca deste conceito, tomamos como base as ideias de Octavio Paz que afirma: “Entende-se por tradição a transmissão de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, ideias e estilos de uma geração para outra; portanto, qualquer interrupção nessa transmissão equivale a quebrar a tradição.” (PAZ, 2013, p. 15).

No *fin-du-siècle*, que premeditava a modernidade transformada pelas relações de trabalho e pelos primórdios da globalização, a noção de que o ser humano é solitário e está à mercê da própria sorte, neste vasto mundo, invadia os corações e as produções de artistas e pensadores/as. Esse ideal pessimista diante de um mundo que se moderniza e se transforma a cada instante foi mote de poéticas fundadoras da modernidade, tais como a de Charles Baudelaire, a de Arthur Rimbaud e a de Mallarmé.

Esse sentimento de solidão contamina também o eu lírico, haja vista que esse poeta, presentificado no poema, vê-se só e em silêncio. Diante dessa circunstância, somos levados a refletir sobre o sentimento de solidão existente dentre os/as poetas da contemporaneidade. Não há mais escolas e movimentos aos quais seria possível se firmar, marcar um território, içar bandeiras e navegar rumo a um mesmo objetivo. Na contemporaneidade, resta ao/à poeta ser o seu próprio leme, sua própria bússola e o único mapa a seguir é o de si mesmo. Sobre a relação entre o contemporâneo e o novo, destaca-se que

Na história da poesia do Ocidente, o culto ao novo, o amor pela novidade, aparece com uma regularidade que não me atrevo a chamar de cíclica, mas que tampouco é casual. Há épocas em que o ideal estético consiste na imitação dos antigos, há outros em que se exaltam a novidade e a surpresa. (PAZ, 2013, p.16)

Isso não significa dizer que o poeta contemporâneo é incomunicável em sua torre de marfim ou mesmo que os contemporâneos não admitem a alteridade e a multidão. Muito pelo

contrário. O fato é que essa solidão e outros sentimentos se estabelecem muito mais momentaneamente para o poeta e mais assiduamente para a crítica. O contemporâneo tem a sua disposição mais de 3000 anos de poesia e milhões de poemas com os quais é possível dialogar. Para a crítica, no entanto, que está acostumada a traçar roteiros e elaborar listas de características comuns, a poesia contemporânea vai se constituindo como o espaço da solidão, uma vez que essas poesias têm se mostrado de maneira tão única e incapazes de serem – pelo menos por enquanto – recolhidas num mesmo número de peculiaridades comuns.

O sujeito lírico do poema “Insônia” vai recorrer a esse sentimento de solidão inúmeras vezes de modo a ilustrar uma solidão de si para si e de si para com o outro, com o mundo. O poeta insone, que é este poeta contemporâneo, atende, portanto, a um chamado do mundo, mas se trata, neste caso, de um mundo de obscuridades. O poeta, talvez, seja insone, não por carregar consigo a solidão, apenas, mas por ser um solitário impotente diante da solidão que sente de si, com o outro e com o mundo. Ele sente o corroer do tempo que perpassa seus sonos e nada consegue fazer. Ele está sozinho no fazer poético e não consegue explicar. É incomunicável por ser a palavra, ao mesmo tempo, carregada e vazia de sentidos. É um sujeito lírico que não tem o outro, não tem o mundo e que nos leva a questionar se tem a si ou se o próprio “eu” é também um espaço vazio. Por fim, diante das impossibilidades que o angustiam, esse poeta decide não anotar mais nada do delírio que se propõe e nem do silêncio que “sonha nas telhas”.

Por isso, podemos falar, ainda, de uma impotência de si sobre a escrita a qual ele se propõe. Seus escritos surgem como pensamentos soltos, sem um refletir maior, o qual ele tenta achar significâncias. No entanto, é um eu lírico que está na busca da palavra precisa, perfeita, para escrever o poema que lhe chega. O verso vem, mas apenas isso. A sensação é de um poeta insone que rabisca palavras vazias na busca de significar a poesia que lhe vem, mas também lhe falta. O que resta ao poeta nada mais são que incertezas.

Ainda na primeira estrofe, nem mesmo a lua, satélite natural do planeta Terra e sem o qual a vida seria inviável, é uma certeza para esse sujeito lírico. O concreto e o objetivo avultam-se sobre a natureza, posto que “as telhas apagam a lua,/ se é que ela anda por aí esta noite.”. Nesse momento, o poeta contemporâneo sofre com a eterna desavença entre o artifício e a inspiração. Isso porque podemos inferir que “as telhas” que “apagam a lua” são artifício da construção civil, matéria da realidade empírica para assegurar e acolher quem está sob sua proteção. No caso do poeta, contudo, não se trata apenas de uma proteção, mas de um distanciamento entre o fazer poético por meio do artifício, lançando mão da objetividade

técnica para produzir versos, e a criação por meio da inspiração, representada no poema pela imagem da lua.

Na segunda estrofe, deparamo-nos com dois movimentos dentro do poema: um que diz respeito à poesia de Ruy Espinheira Filho em sua singularidade acerca da sua relação com o passado e a memória, e outro que nos leva a uma reflexão sobre o contemporâneo. O tempo cronológico é ordenado pela ideia do relógio, que lhe foi dado por uma moça. Uma marcação imagética de que as horas passam enquanto sua insônia devaneia em pensamentos do passado, um lembrar que ao poeta é natureza e desespero. Ruy elabora o passado por meio do verso. Por isso, o relógio acaba sendo um signo ambíguo, pois ele é passagem do tempo, mas também provoca a retomada ao passado.

Nesse sentido, o poeta insone é contemporâneo, pois retoma o passado, aludindo a um futuro; um poeta que fala de glórias antigas, mas promove alusões à morte que virá. Portanto, embora o passado seja uma forma de reviver alegrias, é também uma forma de ver um futuro destoante do que se imaginou. Logo, o presente é incerto e, ao poeta contemporâneo, cabe questioná-lo e colocá-lo sob constante dúvida.

No poema analisado, é interessante observar que a temática amorosa, mais reconhecidamente lírica, por assim dizer, perde-se na materialidade física e necessária do relógio. A imagem do relógio, presente nesses últimos versos que acabamos de ler, contribui para a construção de uma ideia de amor mais “terrena”, distante da ideia romântica de que esse sentimento consome o indivíduo por inteiro. Isso ocorre porque a “moça” dos versos precisou dar ao indivíduo um objeto material que marca um tempo cronológico e civil, para que ele se lembrasse dela.

O relógio é uma marcação artificial do tempo e essa noção de artificialidade é importante para a configuração da poesia contemporânea. Ressaltamos que a ideia de “artificialidade” aqui utilizada não coaduna com um referencial pejorativo comumente atribuído a essa palavra. Falamos de artificialidade tendo como base a relação que Baudelaire estabeleceu entre artificialidade e modernidade literária. O conceito de artificialidade relaciona-se ao de artifício, construção com as mãos, algo artesanal. Se hoje é atribuído ao artificial uma ideia negativa de falsidade e plasticidade, para Baudelaire isso destoa.

Segundo o autor, em seu texto intitulado “Sobre a modernidade” (1996), a modernidade literária coloca em tensão a natureza e a artificialidade e acrescenta que a segunda é melhor que a primeira, por ser construída. Baudelaire afirma ainda que “tudo quanto é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo.” (BAUDELAIRE, 1996, p. 57). Ele parte de um raciocínio para o fazer estético e esse fazer é um artifício. Logo, o amor, no

poema, é representado pelo relógio, pelo “agora”, não sendo, portanto, romântico; o eu lírico se utiliza desse artifício, ainda que não precise, para se lembrar desse amor.

Diante dessa perspectiva apontada pelo poeta francês, podemos voltar ao poema de Ruy Espinheira Filho e visualizar também uma tensão entre artificialidade e subjetividade. No poema, o sujeito lírico mantém-se numa postura ambígua em relação ao ato de lembrar, tendo em vista que ao mesmo tempo em que ele recebe o relógio para lembrar-se da moça, ele também o dispensa.

Os versos finais dessa estrofe muito nos dizem sobre o poeta contemporâneo. Escrever poesia na contemporaneidade permite um acesso a tudo o que já fora escrito anteriormente, uma vez que o acesso à informação é facilitado pelas novas mídias desenvolvidas durante a Revolução Tecnológica na qual ainda estamos inseridos. O poeta contemporâneo é esse que se lembra de “tudo” – ainda que para isso precise de “relógios” e outros dispositivos eletrônicos. No entanto, lembrar-se de tudo é também “um desespero” para esse poeta, que se vê nas inconstâncias do contemporâneo.

Ainda que o poema não explicita os motivos desse “desespero” do ato de lembrar, podemos inferir alguns deles. Se olharmos para a poesia contemporânea de um modo geral, veremos o quanto é comum a relação que os/as poetas estabelecem com a tradição literária. E aqui falamos de relação não no sentido de dependência ou “influência” (conceito bastante complexo para a literatura, inclusive), mas no sentido de diálogo, de questionamento, de reflexão, de ruptura e até de continuidade.

Se olharmos para a mesma problemática – o “desespero” no ato de lembrar – considerando apenas a poesia de Ruy Espinheira Filho, poderemos enxergar uma construção poética pautada recorrentemente na temática da memória. Ao ler a poesia desse autor, nos deparamos com uma subjetividade que recorre à recordação para poder configurar o seu lirismo. Numa leitura panorâmica, que contemple toda a produção lírica do autor, veremos inúmeros poemas que refletem sobre a passagem do tempo, sobre a relação com os antepassados (tanto familiares quanto literários) além de ser perceptível um tom melancólico sobre o quanto “perdemos” pelo caminho com o correr das horas.

A terceira estrofe do poema é marcada pelo uso de parênteses para indicar uma pausa, um momento em que o sujeito lírico conversa consigo e dialoga com leitor, bem como reflete sobre o fazer poético. Esse movimento irá se repetir ainda nas estrofes 7, 9 e 13. Essas estrofes reforçam a tensão entre a subjetividade e artifício na construção de um poema. Em muitos poemas de Ruy Espinheira, é possível ver um sujeito lírico notadamente “inspirado”, isto é, com um elo mais nítido entre sentimento e emoção. Nesse poema, no entanto, vemos

um sujeito lírico que reflete sobre a escrita na tentativa de encontrar a palavra ideal, ou melhor, de encontrar sentido e destino ao verso “o silêncio sonha nas telhas”. Vê-se que, como ele reflete sobre o fazer, há um afastamento do objeto para que o sujeito possa olhar o poema. Logo, infere-se que nesse momento, a razão prevalece sobre a emoção.

O sujeito lírico está acometido por uma insônia e não consegue adormecer. Eis que “chega” a ele um verso – “o silêncio sonha nas telhas” –, porém esse sujeito poeta não consegue dar continuidade a essa inspiração e o poema vai se constituindo por meio da reflexão sobre o que deveria ser feito com os versos advindos da inspiração, sobre como esse sujeito se sente em relação à tradição literária e ao mundo que o cerca. Assim sendo, o poema toma forma ao articular um momento subjetivo de inspiração a uma artificialidade (no sentido de artifício) necessária no ato da escrita.

Após esse momento de reflexão acerca do próprio ato de se fazer poemas, o poeta insone inicia um novo movimento. Ele lança então o olhar para a tradição literária – e aqui consideramos “tradição” como as obras que estão no passado, assim como o considera Octavio Paz em *Os filhos do barro* (2013). Para o autor, a tradição se funda a partir da ruptura com o que outrora fora considerado. Assim, no sentido dado por Paz, é tradição a literatura medieval em relação à renascentista, do mesmo modo, a romântica em relação à modernista, e todas essas em relação ao que é proposto como contemporâneo.

Dando continuidade a essa reflexão metapoética, isto é, a essa poesia que faz referência a si mesma e que coloca em questionamento o processo de construção da poesia, a quarta estrofe inicia-se com o verso “Um poeta desperta em mim”. Esse poeta que “desperta” nesse sujeito lírico é, na verdade, toda uma tradição. Nesse momento, o eu lírico passa a reconhecer outros poetas que o antecederam e que, de certa maneira, fizeram parte de sua formação. Essa tradição, no entanto, não traz a esse sujeito as respostas que ele esperava encontrar. Com um humor ácido, o poema afirma que esses poetas “estão mortos/ e os que não estão mortos não perdem/ por esperar”.

Seguindo ainda nessa perspectiva irônica, o sujeito do poema confirma que quem está trabalhando nessa noite de insônia são “as traças”, e não o poeta. Esses pequenos insetos trazem à tona uma certa soberania do cotidiano mais banal e utilitarista perante a nobreza de um passado grandioso representado pela tradição. Além disso, as traças aqui são a figura do próprio passar do tempo, tendo em vista que, assim como os segundos, a ação das traças é pontual, assertiva e devastadora, ainda que mínima e aparentemente invisível. De pouco em pouco, com passos minúsculos, o tempo, assim como as traças, corrói tudo, poetas, vidas, imaginações, sonhos. Tem-se, assim, a própria retomada da proposta de anacronismo pelo

viés questionador, isto é, por seu valor inerente. Sobre esse anacronismo, Celia Pedrosa propõe:

(...) uma estratégia de leitura e de avaliação da poesia brasileira contemporânea direcionada não pela recusa de seu caráter anacrônico, mas, muito pelo contrário, pela consideração de um possível valor inerente ao próprio anacronismo. Para tanto, gostaria de começar ressaltando, como já o fez Enzensberger, o anacronismo intrínseco ao ato de escrever e ler poemas, numa cultura como a contemporânea, globalmente caracterizada não só pela hegemonia do midiático massificado, mas ainda pela tendência intelectual a questionar o canônico, a desconsiderar hierarquias de ordem estética, a minimizar o valor da dificuldade inerente à organização de um discurso como o poético – cultura cuja temporalidade veloz desestimula a leitura ruminante e solitária de textos em que a escrituralidade é componente nuclear. (PEDROSA, 2001, p. 11)

Dada essa proposta de Pedrosa que, ao lermos Ruy Espinheira, notamos uma poesia que se volta ao passado. Por essa razão, é pertinente falar em anacronismo, visto que ele é uma característica intrínseca da contemporaneidade e estabelece um paralelo entre poesia e cultura. Enquanto a poesia contemporânea é anacrônica por retomar elementos da tradição no tempo de agora, ela também dialoga com uma sociedade que, de certo modo, a discrimina. A questão é que ler e escrever poemas é um anacronismo, pois a sociedade contemporânea, imersa em uma lógica capitalista, aparentemente, não lê e escreve poesias. Há uma hegemonia do massificado na qual a mídia promove a reprodução e a poesia, o questionamento. Nesse sentido, frequentemente, o poeta se vale da relação com o passado para tratar de temas maiores, capazes de questionar a existência de Deus, a efemeridade da vida, as transformações íntimas pelas quais passamos dia após dia.

Nesse sentido, ler a poesia desse autor é entrar em contato com um lirismo marcado pela presença de recordações íntimas e por um aspecto espontâneo e “inspirado”. Comumente, vemos também a presença reflexiva acerca do fazer poético. O poema que estamos analisando neste capítulo é, sob esse viés, antológico na poesia do autor, uma vez que é capaz de (re)unir todas essas características.

Além disso, o poema “Insônia” nos permite também refletir sobre a figura do poeta que está imerso na contemporaneidade e sobre a escrita de poesia nesse período. Assim como o sujeito lírico presente no poema, aquele ou aquela que se dispõe a escrever poesia nesse espaço-tempo deve estar disposto/a a lidar com inúmeras tensões colocadas pela modernidade e que se estendem até os dias atuais ainda sem uma definição clara – se é que essa definição seria possível. O poema evidencia a tensão existente entre tradição e ruptura; entre uma escrita mais “inspirada” e uma mais “cerebral”; entre o alto e o baixo; entre o antigo e o atual.

Na quinta estrofe do poema, as traças, esse elemento representativo do banal e do baixo, corroem o que há de mais nobre na tradição literária, ao passo que o sujeito lírico, já na sexta estrofe, busca ainda o sentido do verso que “lhe chegou” em meio à noite insone. A busca pelo sentido da palavra ou pela palavra exata atormenta esse sujeito, que não sabe ainda o que há no “silêncio que sonha nas telhas”.

Nesta estrofe, é interessante observar as diferentes maneiras com as quais o sujeito lírico escreve esse verso que o perturba. No primeiro verso da primeira estrofe, “o silêncio sonha nas telhas” ocupa apenas um verso e sua ordenação sintática dá-se por meio de uma oração coordenada, tal qual a palavra que chega de chofre ao poeta inspirado. Depois, na sexta estrofe, com a reflexão, outras tentativas são feitas e o verso passa a ser quebrado e inserido como uma subordinação a uma oração principal. Estabelece-se, portanto, uma relação de dependência, é como se a própria inspiração fosse subordinada, no poema, ao momento da elucubração que molda o momento mais subjetivo. Por assim ser, cabe refletir que:

Ao separar-se da objectividade, o espírito recluso em si mesmo, perscruta a sua consciência e procura dar satisfação à necessidade que sente de exprimir, não a realidade das coisas, mas o modo por que elas afectam a alma subjectiva e enriquecem a experiência pessoal, o conteúdo e a actividade da vida interior. Por outro lado, para que esta revelação da alma se não confunda com a expressão accidental dos sentimentos e representações ordinárias, e tome a forma poética, será necessário que as ideias e impressões que o poeta descreve, sendo pessoais, conservem todavia um valor geral, quer dizer, sejam autênticos sentimentos e considerações capazes de despertar em outras pessoas sentimentos e considerações latentes, despertar esse que só pode ser dado graças a uma expressão poética viva. (HEGEL, 1993, p. 607)

Essa tentativa de moldar o verso inspirado, no entanto, não se dá assim de maneira tão simples e fácil. Pelo contrário, observado o exposto é que notamos que o eu lírico desse poema aceita o entrelugar implacável da contemporaneidade, tendo em vista que permanece apegado ao verso mesmo “sem saber o que isto significa” ao passo que reconhece que “há qualquer coisa” que o “faz escrever”; uma imposição que lhe é maior e mais forte e que extrapola a compreensão racional de como os poemas devem ser feitos. Para além do trabalho poético artesanal, que busca à mão a palavra precisa, há a subjetividade e a inspiração no ato de escrever, estas que são forças que sobem “como um ganido”, “dilacerante” e “inexorável, de um abismo”.

O fato é que toda a escrita de Ruy Espinheira é afetada por tudo aquilo que diz respeito a um “eu” e a um “sujeito”. Não só no poema “Insônia”, como em inúmeros outros presentes em sua obra, é possível “ouvir” a voz subjetiva desse sujeito poético, que faz uso

recorrente das recordações. Essas, por sua vez, trazem em “flashes”, fragmentados e ficcionalizados, lembranças como a do pai, dos amigos e dos amores que já se foram e que legaram a esse sujeito o fardo pesado da memória, afinal, para esse sujeito o lembrar é também um “desespero”.

Na sétima estrofe do poema – mais uma vez em parênteses, para pensar sobre o fazer poético –, o eu lírico elabora mais uma tensão e coloca lado a lado o nobre com o banal. Nesse sentido, a alma ganha o mesmo adjetivo, “inexorável”, de “paredes, cadeiras, arquivos, escrivaninhas,/ estantes, portas, janela, quadros,/ livros, pastas, papéis avulsos, telhas”. Seguindo na mesma direção, em uma visada contemporânea, onde tudo conflui independentemente das tensões que são causadas, o subjetivo (alma) e o objetivo (objetos ao redor do eu lírico) podem ser comparados e relacionados. Assim, retomamos que há uma questão anacrônica, em que essa tensão entre subjetividade e objetividade é admitida no “agora” e não mais polarizada, como outrora fora. Logo, ao mesmo tempo que as traças corroem e convivem com a tradição, a alma divide espaço com as materialidades do cotidiano.

Na oitava estrofe, há um corte brusco na reflexão proposta pelo sujeito lírico. Podemos inferir, nesse caso, que se trata de um novo movimento dentro do poema ou mesmo que todo o poema “Insônia” é, na realidade, composto por vários poemas. Tal aspecto pode ser justificado pelas diferenças tanto na temática das estrofes quanto no tom que cada estrofe apresenta, sendo ora mais reflexivo acerca do fazer poético, ora mais intimista ao recordar do passado, ora mais enciclopédico ao comentar a tradição literária.

Em síntese, não é comum vermos poemas tão extensos quanto esse e que sejam “totalmente líricos”. Seguindo uma tendência contemporânea de trazer à baila todas as possibilidades poéticas para dentro de um mesmo poema, Ruy Espinheira Filho faz uma justaposição entre momentos mais líricos, nos quais o sujeito do poema apresenta um tom mais intimista sob momentos de recordação, e momentos menos líricos, marcados, dentre outros fatores, pela extensão do poema.

O poema lírico tende a ser de menor extensão por ser um gênero que contempla um tom mais intimista e que tem como objetivo trazer o sentimento de volta ao coração, isto é, recordar um período outrora vivido. Emil Staiger (1977) aborda o gênero lírico sob uma perspectiva mais purista, por assim dizer, defende a ideia de que reviver o passado, a fim de sentir novamente os sentimentos envolvidos nesse mesmo, é uma atitude subjetiva e que não pode ser apreendida por uma postura objetiva e previamente delimitada e calculada. Segundo o autor:

O poeta lírico escuta sempre de novo em seu íntimo os acordes já uma vez entoados, recria-os, como os cria também no leitor. Finalmente reconquista o já perdido encantamento da inspiração, ou dá pelo menos um cunho de involuntariedade a sua obra, como o fazem também muitos poetas de épocas decadentes, herdeiros deste legado útil. (STAIGER, 1977, p.11)

Nesse sentido, metaforizamos que esse recordar é colocar em versos um suspirar quando voltamos o olhar ao horizonte na tentativa de apreender os raios do sol naquele momento único do sentir. Isso significa dizer que esse movimento, que é próprio da lírica, é também efêmero e, por isso mesmo, tende a assumir uma forma menos extensa, uma vez que busca a palavra concisa e precisa para apreender esse momento.

O poema “Insônia”, no entanto, ainda que apresente vários momentos de maior lirismo, não mantém essa tendência lírica de ser mais conciso. Pelo contrário, o poema constitui-se com seus 150 versos dispostos em 14 estrofes. Além disso, forma e conteúdo seguem juntos num bailado de idas e vindas, representando esse momento dubio entre o sono e a vigília.

Ainda na oitava estrofe, com um tom mais melancólico e intimista, temos um sujeito que recorda um momento solar de seus dezessete anos. Seguindo a tradição lírica, o poema presentifica e eterniza em versos uma vivência singular e efêmera experienciada “há mais de trinta anos” pelo sujeito lírico. Interessante observar que nos 4 primeiros versos o passado é reelaborado por esse sujeito, que agora lança um olhar para o verso “os teus joelhos ao sol” e conclui que até mesmo “os deuses estavam felizes”, pois “sopraram uma suavidade especial/ sobre a manhã”.

Nesse ponto da estrofe, o sujeito lírico segue por um caminho mais reflexivo e vemos que a recordação do passado é um mote para lançar um olhar mais questionador em relação à passagem do tempo. O sujeito se pergunta se aqueles dezessete anos realmente existiram ou se não passaram de um sonho, de uma história que contaram para ele.

Na obra de Ruy Espinheira, e não só neste poema que estamos analisando, a relação estabelecida com o tempo é bastante complexa e constantemente problematizada. Ao mesmo tempo em que identificamos nos poemas “Tempo perdido” e “Adeuses”, pontos que afirmam que tudo o que temos é passado, é perceptível também, em poemas como “Insônia”, o desacreditar da existência desse “passado” em que o sujeito lírico afirma que esse período jamais existiu. É o que se pode ler nos versos: “Às vezes penso que tudo/ não foi” e “nunca houve um tempo em que eu tivesse/ dezessete anos”. Essa percepção do tempo é uma das questões que faz com que esse autor seja aclamado pela crítica, pois “a densidade da lírica dos

textos de Ruy Espinheira Filho qualifica-lhe a obra como das mais consistentes e significativas no panorama da poesia brasileira contemporânea”. (GESTEIRA, 2011 *apud*. ESPINHEIRA FILHO, 2011, p. 24).

Seguindo com a análise do poema, tem-se na estrofe seguinte um movimento semelhante ao que fora feito em estrofes anteriores: um olhar profundo e pensativo sobre a vida a partir da observação de um fato corriqueiro. Sob os nobres versos que chegam a esse poeta, insetos sobrevoam a lâmpada. Há uma insistência estúpida nesse bater de asas, marcada pela repetição dos verbos “batem batem batem” no segundo verso dessa estrofe.

A imagem projetada por esses insetos é muito maior que os seus corpos reais e maior ainda é o “horror dessa fascinação/ mortal”. Trata-se de uma insistência resignada. Os insetos buscam repetidas vezes a luz como quem busca a salvação, mas encontram apenas a destruição de si mesmos. Ao final da estrofe, o tom irônico e zombeteiro em relação à divindade retorna e o insistente bater de asas para o nada torna-se a metáfora capaz de exemplificar a “justiça de tudo/ que o Senhor espargiu sobre a vida”.

Na décima primeira estrofe do poema, o sujeito insone retoma as ponderações que faz acerca do trabalho do poeta. Em sua mesa, as “cartas se amontoam” e ele não tem disposição para escrever para ninguém. É como se o sujeito lírico retomasse a discussão sobre a quem o poeta contemporâneo fala, se a poesia ainda tem o que dizer a esse leitor imerso na contemporaneidade. Esse sujeito sabe que “as vozes distantes” “aguardam a sua voz”, porém ele se sente incapacitado para escrever e para se comunicar com essas vozes.

A melancolia o consome e ele sente que não é merecedor nem da escrita, nem do diálogo e nem do “sono dos justos”. Esse poeta está atento ao mundo e atende ao chamado desse mundo ao refletir sobre o seu tempo. Nesse ponto do poema, é válido retomar os dizeres de Agamben (2009, p. 63) ao tratar do contemporâneo. Para o autor, “contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.”. É preciso lembrar que ser contemporâneo é olhar as frestas do seu tempo e é exatamente o que esse sujeito lírico faz no poema, tendo em vista que, enquanto aos “canalhas” é dado o direito de dormir, a esse sujeito cabe apenas perder o sono.

Os canalhas aqui no poema são tratados com desprezo e ironia, uma vez que “suas alminhas sem máculas de remorsos” é o que lhes permite dormir “placidamente” e “confortáveis”. Portanto, mais do que impotência da palavra, nesse verso central “incompreendido” há o vulto de uma beleza hermética, poderosa também porque abala o utilitarismo dos canalhas que dormem tranquilos.

O sujeito lírico, na estrofe seguinte do poema, retoma a imagem dos “joelhos ao sol”, um fragmento do passado que ao ser transposto para os versos incorpora-se a esse sujeito e o acompanha sempre, como um “fantasma íntimo”. Depois, a imagem da morte, à espreita na sombra, aparece como promessa de um tempo quando “nada passa”. No contexto da obra de Ruy Espinheira, a ideia da morte figurada no poema “Insônia” não apresenta um tom pejorativo ou de que seja algo a ser evitado. Pelo contrário, para esse sujeito lírico, fazer a “passagem”, isto é, morrer, é na verdade uma oportunidade de dar fim a esse que é o pior mal da vida: o tempo. Morrer é dar a chance de estar onde passado, presente e futuro são um único tempo, uma vez que, na maioria dos poemas desse autor, tal passagem é anunciada como o mal da vida, já que o tempo é capaz de fazer desaparecer alegrias e de ressuscitar traumas.

Dando continuidade e acentuando esse tom melancólico, a penúltima estrofe é mais um diálogo entre o sujeito lírico e a tradição literária. O sujeito insone do poema coloca-se lado a lado dos poetas da tradição. Assim como eles, o poeta sente-se “fora de moda”, dispensável por um mundo caótico que não mais enxerga sentido ou utilidade nos poetas.

O poeta insone guarda para si fragmentos de passado, “memórias”, que à medida que o tempo passa ficam “cada vez mais fundas/como nomes gravados em casca de árvore”, afinal, lembrar é a “sua natureza” e também o seu “desespero”, como fora dito no início do poema. Nesse contexto, ninguém é poupado da ação do tempo e estamos todos suscetíveis a ele.

Por fim, na última estrofe, o poeta desiste de lutar contra a insônia e contra essa mão do tempo que lhe rouba tudo. O poeta desiste da escrita e, resignado, deseja esperar em silêncio que as pálpebras se fechem. Somos levados, então, a nos questionar: para o que esse poeta fecha seus olhos? Podemos inferir que a pálpebra que se fecha é a própria morte.

Vimos que o poema analisado nos leva a refletir tanto sobre a obra de Ruy Espinheira Filho quanto sobre os principais movimentos da poesia contemporânea. Nesse sentido, o poema “Insônia” adquire nesta pesquisa uma dupla articulação. Pela sua leitura, podemos enxergar a poesia lírica e madura de Ruy Espinheira Filho além de vislumbrar os principais temas trabalhados pelo poeta em toda a sua obra: a relação com o passado e a passagem do tempo sob um tom melancólico e uma visada subjetiva. Por outro lado, o poema também nos incita a pensar que o poeta contemporâneo seja este sujeito insone, que tem como principal matéria-prima as “trevas do presente” justamente por não coincidir com o seu tempo.

### *2.2.1 Uma leitura dos parênteses*

Como dito, “Insônia” nos permite leituras diversas. Uma das que nos propomos a realizar volta-se para o poema que emerge dos parênteses. Destaca-se apenas as estrofes isoladas que estão nos parênteses, excetuando-se, portanto, os versos que são integrantes da estrofe que se inicia sem a marcação gráfica.

### **Insônia**

*a Ivan Junqueira*

(Que resignação estranha é esperar pelo sono.  
Que não vem,  
é claro,  
pois se viesse  
não escreveríamos coisas estranhas  
sob uma estranha resignação  
durante a qual especulamos sobre o sonho  
do silêncio nas telhas e lua  
e lembranças.)

(Inexorável como a alma,  
eu vos direi,  
paredes, cadeiras, arquivos, escrivatinhas,  
estantes, portas, janela, quadros,  
livros, pastas, papéis avulsos, telhas  
- onde sonha o silêncio... -,  
eu vos direi,  
porque não me podeis ouvir,  
só por ser assim,  
eu vos digo.)

(Ao longe o som de um avião  
onde a minha vida não se vai.  
Um tempo sonhei viagens,  
como dormi com mulheres de romances  
e filmes,  
como salvei o mundo e vivemos felizes  
para sempre.)

(e aqui informo aos poetas atentos  
nas estantes  
que também me sinto fora de moda  
como uma velha canção  
e guardo  
como veem  
memórias  
que o tempo faz cada vez mais fundas  
como nomes gravados em casca de árvore  
e aprendi que ninguém é poupado jamais  
a não ser em sonhos  
e às vezes, acrescento, nem assim).

(ESPINHEIRA FILHO, 2012, p. 319-323. Adaptado)

Como dito, “Insônia” se apresenta como um devir de possibilidades, o que nos permite leituras diversas. Esta é também uma das características da escrita do poeta que, por meio de um metapoema, acaba por promover diálogos entre a tradição e o contemporâneo no fazer poético. Uma das leituras que nos propomos a realizar volta-se para os interstícios do poema, isto é, aquilo que emerge dos parênteses e que, a seu modo, configuram novo poema. Destaca-se, para tanto, apenas as estrofes isoladas que estão nos parênteses, excetuando-se, portanto, os versos que são integrantes da estrofe que se inicia sem a marcação gráfica.

Nessas anotações entre parênteses, feitas pelo sujeito lírico do poema, podemos perceber um movimento de vagar pelos pensamentos que surgem. No entanto, não é uma rememoração ou uma memória latente, mas uma percepção do que está a sua volta e como essas coisas configuram sua existência naquele espaço e tempo. Por isso, vê-se que, nesses momentos, o poeta insone parece estar mais desperto ao meio que o cerca, tendo em vista o diálogo que estabelece com os objetos que pode ver.

Ademais, podemos inferir que, entre parênteses, o sujeito se explica ao mesmo tempo que indaga e se propõe a refletir sobre o estar insone e estar ali naquele lugar. Por assim ser, volta-se para si mesmo numa tomada de decisões poéticas cada vez mais céticas em relação ao valor de seus versos, ainda que os reconheça. A escrita do próprio poema, ou melhor, das reflexões que compõem esses trechos em destaque, dá-se graças à resignação desse poeta e suas problematizações (ou conflitos). Esse sujeito aceita a palavra que lhe é “estranha”, embora a inspiração não seja suficiente para lhe atribuir o sentido ou mesmo para lhe mostrar qual seria a palavra seguinte a compor um verso.

Resignado, o poeta escreve “coisas estranhas/ sob uma estranha resignação” como se se questionasse: “É isso, afinal, a poesia? Um tecer resignado de palavras estranhas?”. Sob esse questionamento, é válido considerar, novamente, a tensão proposta pelo poema entre subjetividade e objetividade. O poeta insone espera não apenas pelo sono, mas também pelas palavras que darão continuidade à escrita de “coisas estranhas”.

Esse poeta vê-se diante do tédio da madrugada a esperar pelo sono e pelas palavras. Nesse movimento, passa a olhar com calma para aquilo que lhe preenche os pensamentos: as lembranças. Essas, por sua vez, emergem agora dos objetos mais banais da sua realidade comum. Estão ao seu redor os objetos que lhe remetem a várias lembranças de sua vida e o poeta insone os nomeia como quem nomeia também cada memória.

Impossível ignorar, ao longo desta análise, o fato de que o poema que abre o primeiro livro que Ruy Espinheira Filho publicou sozinho, *Heléboro* (1974), chama-se “Os objetos”. Neste poema, os objetos assumem uma função semelhante à dos que preenchem a cena de “Insônia” e também transcendem o pequeno espaço ordinário que ocupam para evocarem lembranças passadas. Os objetos transcendem suas “minimalezas” de serem, pois não estão ali apenas configurando um espaço físico, mas em constante diálogo com os pressupostos desse poeta insone, visto que, inclusive, são evocados para conversa ou para reflexão.

Nessa segunda leitura que aqui propomos, cabe a reflexão no que diz respeito ao interlocutor desse sujeito lírico. O poeta afirma que os outros, já que ele marca a interlocução com o pronome “vos”, não conseguem ouvi-lo. Mas a quem, afinal, ele se dirige nesse momento? Para qual interlocutor ele deseja mostrar a memória evocada por cada objeto ao seu redor? E, se considerarmos os objetos não mais como vocativos, como o fizemos na primeira leitura, mas como metonímias das memórias desse sujeito lírico, por que os interlocutores desse poeta não o conseguem ouvir?

Considerando a ambientação do poema, é possível inferir um profundo sentimento de solidão deste poeta, que se vê imerso em suas próprias especulações acerca dos sonhos e das lembranças que tem. Nesse sentido, o poeta sente-se incapaz de transpor em palavras aquilo que há de mais íntimo e profundo em suas memórias. O inominável dentro de nós não pode ser dito e muito menos ouvido, uma vez que dele conseguimos mostrar apenas uma faceta, que se apropria das formas mais variadas, como “paredes, cadeiras, arquivos, escrivaninhas,/ estantes, portas, janela, quadros,/ livros, pastas, papéis avulsos, telhas”.

A seguir, na terceira estrofe desta nossa leitura, o sujeito insone utiliza-se do “som de um avião”, que vai “ao longe” para lembrar-se de quem ele mesmo não fora. Aqui a melancolia toma conta desse sujeito que gostaria de ter tido outras memórias. Assim como o avião, os sonhos passaram, foram para outro lugar onde a vida desse sujeito não está. Não mais memória de leitura ou memória de vida contribuem para as especulações do poeta insone, mas também a memória dos sonhos que esse sujeito outrora cultivou em sua juventude. A melancolia, novamente, toma conta desse poeta que, em suas indagações e conversas com aquilo que o rodeia, se vê (talvez) preso ao que sobrou - objetos e memórias.

Na vida “real” do poeta, os sonhos não se concretizaram. Ele não fez viagens, nem dormiu “com mulheres de romances e filmes” e sequer salvou o mundo. O interessante é que nenhum desses sonhos permaneceu “para sempre” em sua vida a não ser como lembranças, mas ao transpô-los para os versos ele pode ao menos eternizá-los em palavras. Portanto, percebe-se que o tempo é um desafio ao poeta, que vive entre o que foi, o que é e o que ele

fez daquilo enquanto memória. Esse poeta insone, por assim ser, parece estar em transe diante esses acontecimentos reais e de memória que criam saudades, ora reais, ora ficcionalizadas. A ilusão do poeta é efervescente ao ponto que se coloca "fora de moda", ainda que continua o seu fazer poético.

Na última estrofe, o poeta encontra os seus pares nos “poetas atentos/ nas estantes” e, assim como eles, sente-se “fora de moda”. Dado isso, é importante compreender que: “não é apenas o diferente, mas o que se opõe aos gostos tradicionais: estranheza polêmica, oposição ativa. O novo nos seduz não por ser novo, mas por ser diferente; e o diferente é a negação, a faca que corta o tempo em dois: antes e agora”. (PAZ, 2013, p.16). Esse fato nos permite inferir que o poeta insone, embora esteja situado no espaço-tempo contemporâneo, mantém uma relação com esses poetas do passado, isto é, com os poetas da tradição.

Talvez seja por não mais acreditar nos sonhos, ou por não ter mais tempo hábil de vida para poder realizá-los, que o sujeito lírico finda a sua reflexão com um tom ainda mais implacável ao sugerir que nada resiste à passagem do tempo, nem os sonhos, nem os poetas. Tudo e todos terão o mesmo fim, o de tornarem-se, quando muito, memórias. É nessa constante problematização acerca do sujeito em relação à passagem do tempo e à memória que o constitui que podemos inserir Ruy Espinheira Filho no cenário da lírica contemporânea.

Essa abordagem que Ruy Espinheira Filho faz da memória e da passagem do tempo é, como temos visto, ponto fulcral em sua obra. Além disso, vale lembrar que é recorrente o poeta explorar o recurso lírico de partir da observação de algo exterior para abordar o ponto mais subjetivo do eu e, então, chegar a um verso que contemple temáticas maiores e mais universais.

O desamparo radical que o eu lírico experimenta, desde o enraizamento, como vimos, ao solo, à rua, à casa, ganha a amplitude cósmica de um Universo a emitir sinais de insondável imanência, alheio ao drama humano sobre o qual se dá: *o Universo*. (GESTEIRA, 2011 *apud*. ESPINHEIRA FILHO, 2011, p. 17).

Esse lirismo íntimo e subjetivo na obra de Ruy, que se relaciona ao tempo e à memória, pode tanto partir de elementos externos – como quando o sujeito lírico observa paisagens e objetos – quanto de elementos internos – como é o caso dos inúmeros poemas nos quais as memórias são o tema principal. Tanto em uma forma quanto em outra, o lirismo de Ruy Espinheira Filho possibilita reflexões acerca da vida e do ser, esses que são preocupações universais.

### 3. UMA POESIA ESSENCIALMENTE LÍRICA: INSPIRAÇÃO, EMOÇÃO E SUBJETIVIDADE NA POESIA SE RUY ESPINHEIRA FILHO

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, nos deparamos em muitos momentos com a ideia de que o gênero lírico é este texto destinado a ser palco da subjetividade. Nossos anos de construção de pensamento pautados nas medidas racionalistas das ciências mais objetivas, no entanto, nos levaram a pensar que o lugar da subjetividade, por ser impreciso, é à margem.

Para uns, afirmar que a poesia lírica é o gênero no qual ocorre a manifestação de um "eu" parece até mesmo pejorativo, como se lírico fosse sinônimo de algo menor por estar ligado à emoção e por ser subjetivo. Ainda assim, mesmo que diante de certo desprestígio das categorias mais subjetivas do pensamento ocidental, “A poesia, mais do que qualquer outro gênero, foi frequentemente colocada sob o signo da emoção.” (COLLOT, 2018, p. 23). Entre poetas e acadêmicos de literatura, há uma noção comum de que o poeta que é capaz de “calcular” seu verso a fim de que esse não demonstre emoção em demasia é mais digno de consideração da crítica especializada. Herdeira da modernidade literária, na qual as concepções e as reflexões acerca da poesia fazem parte do processo de criação, a ideia de que o bom poeta é aquele que cria sem mencionar sua vida particular e empírica, sem cair em “biografismo”, permanece.

Diante dessa noção que foi amplamente discutida pelos modernos, as obras poéticas mais intimistas e melancólicas, essas em que se deixam ver as feridas abertas de um eu que ora se confunde com o sujeito civil do poeta, ora se desdobra em alteridades múltiplas, acabam sendo reconhecidas como mais “líricas” que as demais. Isso ocorre, em certa medida, porque há uma persistência do pensamento romântico em relação ao gênero lírico e, como consequência, os poemas em que se vêem uma subjetividade mais “sincera” e com maior relação a um eu tendem a ser lidos como mais “líricos” que outros que não fazem esse mesmo movimento.

Essa mesma percepção acerca da relação comum que se estabelece entre lírica e sinceridade é comentada pelo professor Francisco Achcar (1994) em seu texto intitulado “Lírica e lugar comum”. Segundo o autor:

Embora o biografismo fundado na identificação do eu-lírico com o poeta tenha tido ultimamente um refluxo (até mesmo no terreno dos estudos clássicos, tradicional reduto biografista), é ainda muito frequente o entendimento da sinceridade como *correspondência* (alguma forma de

correspondência, psicológica, sociológica, filosófica) entre o eu-lírico e a experiência extrapoética do poeta. A concepção romântica de sinceridade como verdade poética – “a poesia é verdadeira porque corresponde ao estado de espírito do poeta” – não foi abandonada por boa prática da crítica e da historiografia literária. (ACHCAR, 1994, p. 43)

Ao considerarmos o paradigma da sinceridade como elemento da lírica, podemos, a partir das proposições de Achcar (1994) compreender que a sinceridade também pode ser ficcional. É preciso ressaltar que aquela sinceridade buscada pelos românticos parte de uma visão idealizada do conceito. Para a contemporaneidade, tem-se considerado a sinceridade como a capacidade técnica do poeta de elaborar um “efeito de verdade”. Fato é que essa “adequação do enunciado ao sujeito da enunciação [...] depende de habilidade técnica e tem relação direta com a qualidade poética” (ACHCAR, 1994, p. 51). Fazer essas ressalvas é importante para evidenciar a capacidade poética de quem escreve, afinal, “dizer que certo poema nos parece carente de sinceridade é antes um julgamento estético que psicológico” (ACHCAR, 1994, p. 51). Nesse sentido, reconheceremos a lírica na poesia de Ruy Espinheira não por um contejo entre poemas e vida, mas por se tratar de uma obra em que é possível identificar uma elaboração que cria o “efeito de sinceridade”.

A poesia de Ruy Espinheira Filho é dessas que se faz mostrar a ferida, a fenda que nos leva a encontrar um eu subjetivo entregue à emoção de suas recordações mais íntimas. O poeta consegue tensionar as visões românticas e modernas nas suas construções a fim de produzir um lirismo contemporâneo. O poeta alia em seus versos o caráter intimista, promovido principalmente pelas retomadas do passado, com uma discussão acerca do fazer poético que diz respeito a um discernimento contemporâneo sobre o ato de escrever poemas nos dias atuais.

Neste capítulo, além de ampliar a discussão sobre os caminhos que levaram a subjetividade a se tornar matéria-prima da poesia lírica, pretendemos ler poemas de Ruy Espinheira Filho que nos mostram que o poeta baiano é, na contemporaneidade, um lírico por excelência. Cabe aqui reiterar um dos principais objetivos desta tese e que é elementar para a leitura da poesia do autor estudado. A subjetividade não é um mero elemento a ser ressaltado na poesia de Ruy Espinheira Filho; não se trata de um critério, uma ferramenta para a análise de uma determinada poética, mas, sim, uma característica elementar para a configuração daquilo que entendemos por lírica.

Ao afirmarmos que Ruy Espinheira Filho é um “lírico por excelência” na contemporaneidade, afirmamos também que há na poesia desse autor um tom assumida e reconhecidamente subjetivo. A partir das discussões propostas pelo movimento romântico, a

subjetividade passa a ser um elemento substancial para a caracterização do que é o gênero lírico. Ainda que na modernidade e na contemporaneidade tenhamos certa marginalização dos elementos subjetivos, em todos os âmbitos do pensamento ocidental, a subjetividade permanece como elemento constitutivo da lírica.

À luz da teoria de Michel Collot (2018), Dominique Combe (2010) e Jean-Michel Maulpoix (2000), discutiremos sobre a subjetividade como elemento constitutivo do gênero lírico enquanto lemos a poesia de Ruy Espinheira Filho.

### 3.1. Inspiração: o ponto de partida de uma poesia “essencialmente” lírica

Na busca por uma definição, ou melhor, uma delimitação mais clara das fronteiras da lírica, é comum que tentemos elencar as principais características desse gênero literário. Por esse motivo, não é raro encontrarmos, referenciada e amplamente discutida por muitos autores que se debruçaram sobre a lírica, tais como Hegel, Staiger, Collot e Maulpoix – para mencionar apenas os que serviram como base desta pesquisa – a noção de inspiração como um dos elementos constitutivos do gênero aqui estudado.

Considerada menos objetiva que os demais gêneros da tradição literária, nada mais esperado que a inspiração seja considerada por muitos leitores, teóricos e poetas como o ponto de partida do lirismo. O poeta Ruy Espinheira Filho, em entrevista concedida a mim no início desta pesquisa, é um entusiasta da inspiração e a defende enquanto matéria-prima da poesia. Ao ser questionado sobre como se dá o processo de criação dos seus poemas, Ruy afirma que:

Esta é uma pergunta que nunca soube responder. Não, não sei como escrevo nem por que escrevo. Bem, posso dizer que escrevo por causa da vida, porque ela é que me serve os motivos, me traz as necessidades – sempre através das emoções. Escrevo desde menino e creio que escreverei até morrer – mas a escrita para mim é um grande mistério. A começar pelo “nascer” de um poema ou texto em prosa. Sim, às vezes surge algo como uma “ideia”, mas quase sempre é algo que *parece vir diretamente do inconsciente (ou trazido pelas musas...)* e se impõe, sem passagem pelo que se chama inteligência solar, a de Animus. Não: tudo é mesmo canto de Anima. Epifania. Não à toa Drummond pergunta, no poema “Conclusão”: “De que se formam nossos poemas? Onde?” Ele não sabia. *Eu não sei. Ninguém sabe.* Se sabe, ou pensa que sabe, está trabalhando na faixa errada, de Animus, da inteligência comum, meramente prática, que não produz arte alguma. (ESPINHEIRA FILHO, 2018, *grifo nosso*)

Por estarmos aqui realizando esta pesquisa de caráter científico sobre os elementos constitutivos da lírica e como eles se manifestam na poesia de Ruy Espinheira Filho, nos pautamos pela história, pela filosofia e pela teoria da literatura. No entanto, apesar de tudo

isso, talvez a melhor definição acerca do processo criativo ou do que compõe um poema lírico seja mesma a que é dada pelo próprio poeta estudado: “Eu não sei. Ninguém sabe.” Estudar a lírica é sempre se deparar com elementos por demais subjetivos e que, por assim serem, não admitem fronteiras duras, intransponíveis.

Jean-Michel Maulpoix (2000), em longo estudo que faz sobre o lirismo, chama a atenção para a resistência de teóricos e críticos literários em se falar sobre os constituintes mais subjetivos da lírica, como a inspiração, ou, em outras palavras, a emoção que impulsiona o ato criador. O principal motivo dessa resistência é, segundo o autor, a dificuldade de se explicar coerentemente e sem cair em paradoxos insolúveis um conceito tão fugidio e volátil. Interessante observar que tanto os elementos subjetivos constitutivos da lírica quanto a própria lírica enfrentam, ao longo da história do pensamento ocidental, a dificuldade de delimitação clara, objetiva e finita.

Maulpoix opta por chamar de inspiração a emoção que move o sujeito para a escrita e afirma que se trata de um termo que é historicamente colocado sob suspeita. O autor afirma que:

Essa suspeita ou esse desdém é explicado em grande parte pelo caráter fugaz, a própria imprecisão do termo que se refere, ao que parece, a um cenário fantasmático de criação literária, uma fabulação “romântica” do poeta solitário, “irritado” pela Musa, aquecida por algum transporte místico, e a quem as palavras vinham em abundância e sem esforço. Ressalta-se aqui o desgaste de um imaginário que, por ser explorado, transforma-se em clichê, como evidenciado por seu uso episodicamente irônico pela publicidade. (MAULPOIX, 2000, p. 113, tradução nossa)<sup>6</sup>

Sob esse viés, tem-se que o conceito de inspiração, transformado em clichê integrante do senso comum, passa a ser visto com receio e suspeita pelos leitores especializados em literatura. Muito dessa suspeita se explica tanto pelo apego que esses leitores têm a uma linha de pensamento mais racional e canônica, além de expressivamente eurocêntrica, quanto pelo uso excessivo feito pela publicidade das ideias de inspiração e de emoção. Nesse contexto, esses leitores optam por se esquivar do conceito em suas formulações teóricas ou mesmo relegá-lo a um lugar obscuro e pouco explorado pela teoria literária.

Por outro lado, para os que se dispõem sobre o estudo da inspiração, tem-se a tentativa de elaboração desse conceito por meio da linguagem, o que acaba por configurar uma

<sup>6</sup> Cette suspicion ou ce dédain s’expliquent largement par le caractère fuyant, le vague même d’un terme qui renvoie, semble-t-il, à un scénario fantasmatique de la création littéraire, une fabulation “romantique” du poète solitaire, “irrité” par la Muse, échauffé par quelque transport mystique, et à qui les mots viendraient en abondance et sans effort. Il faut noter ici l’usure d’une imagerie qui, à force d’avoir été exploitée, tourne au cliché, comme en témoigne son usage épisodiquement ironique par la publicité<sup>6</sup>. (MAULPOIX, 2000, p. 113)

delimitação mais racional do conceito. Para esses, Maulpoix (2000) retoma os pensamentos de Freud para dizer que é natural do ser humano a tentativa de explicar racionalmente aquilo que parte do inconsciente e que, *a priori*, não se encaixa nos padrões lógicos do pensamento consciente. Explicar a inspiração é, portanto, o mesmo que elaborar aquilo que parte do inconsciente por meio da linguagem de modo que o inconsciente se torne mais coerente, racional e compreensível. Assim, na tentativa de elaborar o conceito de inspiração e de explicar como ele se relaciona ao de lírica, Maulpoix (2000) debruça-se sobre o percurso histórico do conceito no ocidente.

À vista disso, é perceptível que o pensamento ocidental vai, paulatinamente, construindo um discurso acerca da inspiração que, não necessariamente, coincide com a inspiração em si. Sendo assim, o discurso que elabora a inspiração busca formas de dominá-la e prendê-la em uma elaboração que seja minimamente coesa e coerente para o pensamento racional no qual nos sentimos mais seguros e confiantes.

A inspiração é, portanto, um mito: ela motiva a criação e empresta uma figura à sua origem. Ela escreve a fábula. Por não poder elucidar o enigma do ato criativo, o discurso da inspiração o organiza, doma e lhe impõe uma pseudo-coerência. A inspiração confere um caráter lendário ao poético. Tende a apresentar o poeta como um herói, um escolhido predestinado, um ser à parte, profeta ou vidente, capaz de garantir a transição entre o humano e o não humano<sup>7</sup>. (MAULPOIX, 2000, p. 115, tradução nossa)

Além de abordar sobre a importância do discurso da inspiração, o autor ainda acrescenta que a noção de inspiração também foi responsável por atribuir ao poeta um aspecto mítico, a linha tênue que o distinguiria dos demais integrantes da sociedade. No primeiro capítulo desta tese, falamos sobre como a ideia em torno do gênio foi explorada pelos românticos a fim de se explicar e justificar as transgressões aos modelos estabelecidos pelas poéticas clássicas. Sob o delírio da inspiração, o poeta-gênio não tinha outro caminho a seguir que não fosse o da transgressão.

<sup>7</sup> L'inspiration tient donc du mythe: elle motive la création et prête une figure à son origine. Elle en écrit la fable. Faute de pouvoir élucider l'énigme de l'acte créateur, le discours sur l'inspiration l'organise, l'apprivoise et lui impose une pseudo-cohérence. L'inspiration prête au poétique une nature légendaire. Elle tend à présenter le poète comme un héros, un élu prédestiné, un être à part, prophète ou voyant, capable d'assurer la transition entre l'humain et l'inhumain. (MAULPOIX, 2000, p. 115)

Muito anterior a essa noção de gênio criador amplamente defendida pelos românticos, a inspiração já havia sido elemento de debate e de questionamento entre as pessoas interessadas na fazer artístico. Tem-se, então, que o discurso acerca da inspiração não é um fruto originário do pensamento romântico. Na realidade, ao olharmos para os momentos anteriores e os posteriores ao Romantismo, veremos que esse discurso ganha nuances diferentes a depender do momento histórico no qual está situado.

Tanto na Antiguidade, com uma filosofia e uma ética politeísta, quanto na Idade Média, mergulhada nos preceitos católicos, a inspiração era entendida como um presente ou mesmo a manifestação dos deuses ou do Deus nos poetas e nas poetisas. Em outro sentido, também poderia ser explicada como uma possessão espiritual divina ou demoníaca, ou mesmo como um delírio sintomático de um estado de loucura.

Com efeito, é notável que a inspiração é um conceito originalmente cristão. Em sua concepção antiga, a inspiração era conhecida ora como um entusiasmo ora como um estado de fúria (MAULPOIX, 2000). Entendida pelos cristãos como um “sopro divino”, a inspiração seria o momento em que Deus inspira o poeta ou a poetista para o ato criador.

Em latim, “*inspiratio*” é o nome de respiração, respiração e inspiração figurativa, poética ou profética. A palavra latina *inspiratio* vem do grego *spairo* (palpitar, viver), mas não é sinônimo deste verbo. Em vez disso, é a tradução acadêmica de *entusiasmo*. A palavra latina contém a ideia de respiração e a ideia de possessão divina, conforme apresentada por Platão<sup>8</sup>. (MAULPOIX, 2000, p. 125, tradução nossa)

Assim, considerada um elemento divino, a inspiração é o sopro capaz de dar vida a algo. No caso da poesia lírica, a inspiração seria esse “sopro”, essa ideia divina capaz de possuir o poeta e levá-lo a escrever seus poemas. Isso explicaria o fato de que nem todos os seres humanos são poetas, uma vez que apenas aqueles abençoados, isto é, possuídos pela força divina é que seriam capazes de criar. Nesse sentido primordialmente cristão, não haveria na poesia a fala humana, já que seria a divindade se manifestando através do poeta. O poeta seria, então, um mero mediador entre o divino e a palavra poética.

Em muitas manifestações da poesia moderna, a inspiração era vista como um elemento irracional que poderia ser explicado por meio do estudo e do artifício da escrita poética; uma

<sup>8</sup> En latin, “*inspiratio*” est le nom du souffle, de l’haleine, et, au figuré, de l’inspiration poétique ou prophétique. Le mot latin *inspiratio* vient du grec *spairo* (palpiter, vivre), mais il n’est pas synonyme de ce verbe. Il constitue plutôt la traduction savante d’*enthousiasmos*. Le mot latin contient à la fois l’idée de souffle et l’idée de possession divine, telles qu’elles ont été réunies par Platon. (MAULPOIX, 2000, p. 125)

capacidade meramente técnica dos poetas de se lidar com a linguagem. Para os simbolistas, a inspiração coincidia com a manifestação do inconsciente.

Possessão, delírio, natureza, paixão, artifício, linguagem, inconsciente, alteridade. Muitas são as possibilidades de compreensão desse termo tão caro à poesia lírica. O fato é que ela é uma das forças irracionais que movem a poesia lírica. Segundo Maulpoix:

A inspiração é o lugar de convergência das forças irracionais que nutrem a poesia e que nela perduram. É o ponto cego da experiência poética, seu cerne de escuridão que tanto desperta a metalinguagem quanto resiste a ela<sup>9</sup>. (MAULPOIX, 2000, p. 118, tradução nossa)

Como “ponto cego da experiência poética”, a inspiração escorrega das definições propostas tanto por quem lê e estuda poesia, como por quem também a produz. É desses termos capazes de gerar inúmeras especulações que nos coloca, a nós leitores, diante de obras poéticas que subtraem a nossa capacidade de explicação e possível crítica. Trata-se, por fim, de um termo diante do qual nos comportamos tanto com suspeita quanto com fascinação (MAULPOIX, 2000, p. 119).

Além disso, é importante ressaltar que a inspiração é um conceito que está sempre relacionado e imbricado em outros, o que também dificulta compreendê-la de maneira isolada, como se a pudéssemos examinar sob um microscópio.

A inspiração não diz apenas a si mesma. Ela chama a seu lado, por sua vez, ou simultaneamente, uma série de outras noções, tais como: entusiasmo (palavra grega), fúria (palavra latina), transporte, exaltação, pathos, gênio, sublime, elevação ... no século XVIII, a palavra permanece muito marcada pelos religiosos: Deus, os deuses ou os demônios inspiram. No século XVIII, com Voltaire e Diderot, ela se especifica em sua acepção relativa à poesia e à arte<sup>10</sup>. (MAULPOIX, 2000, p. 119-121, tradução nossa)

Posto isso, é válido observar nesse percurso histórico que a noção de inspiração, ao contrário do que muitos pensam, precede a noção de poesia, tendo em vista que, inicialmente,

<sup>9</sup> L'inspiration est le lieu de convergence des forces irrationnelles dont s'alimente la poésie et qui perdurent em elle. Elle est le point aveugle de l'expérience poétique, son noyau d'obscurité qui tout à la fois suscite le métalanguage et lui résiste. (MAULPOIX, 2000, p. 118)

<sup>10</sup> L'inspiration en effet ne se dit pas seule. Elle appelle à ses côtés, tour à tour, ou simultanément, quantité d'autres notions, telles que: enthousiasme (mot grec), fureur (mot latin), transport, exaltation, pathos, génie, sublime, élévation... Jusqu'au XVIII, le mot reste très marqué par le religieux: Dieu, les dieux ou les démont inspirent. Au XVIII, avec Voltaire et Diderot, il se spécifie dans son acception relative à la poésie et à l'art<sup>10</sup>. (MAULPOIX, 2000, p. 119-121)

ela diz respeito a um estado mental em que se encontra o sujeito que está prestes a criar algo. Em se tratando de poesia, a relação desse gênero literário com a noção de inspiração só se fará presente à medida que os poetas e as poetisas passarem a elaborar conscientemente uma explicação acerca de seu processo criativo.

Como vimos, explicar a inspiração que possibilita o processo criativo da poesia lírica é uma atividade que apela para várias áreas do saber, como História, Filosofia, Psicanálise, Religião. A fim de deixar clara a obscuridade desse conceito, se é que isso é possível, Maulpoix lança mão também da Mitologia. O autor afirma:

É preciso sair da prisão da subjetividade, para acessar a inspiração. Ao mesmo tempo que a Memória, a inspiração é esquecida. Lete forma um casal com Mnemosine. O poeta, como aquele que consulta os deuses, deve purificar-se e esquecer sua vida humana para entrar no domínio noturno onde beberá a água que lhe dá o duplo conhecimento do passado e do futuro. Assim, como nos lembra a fábula de Orfeu, o acesso à inspiração é comparável a uma descida à terra dos mortos. Visitamos o passado, temos acesso à memória enterrada do mundo, descobrimos o que está escondido nas profundezas do ser<sup>11</sup>. (MAULPOIX, 2000, p. 133-134, tradução nossa)

A figura de Orfeu sempre foi muito representativa para poesia lírica. O próprio personagem da mitologia grega é um poeta lírico e sua narrativa tem sido usada como metáfora para compreensão desse gênero literário. Na teoria de Maulpoix, no entanto, o mito de Orfeu ganha uma nova roupagem para explicar não a lírica, mas a inspiração.

Entregar-se à inspiração é o mesmo que descer ao submundo de nosso inconsciente, um mundo obscuro, confuso, incompreendido e do qual ninguém nunca pode – e nem poderá – traçar mapas e cartografias. Assim, é possível inferir que a inspiração é o lugar onde os poetas, assim como o fez Orfeu, adentra para poder revisitar o passado, tanto o íntimo e pessoal, quanto o coletivo além de tocar nas questões mais profundas do ser e senti-las pulsar novamente em seu coração. Após essa “visita”, também como faz Orfeu, o poeta dá uma última olhada para trás, para esse mundo inexplicável pela ótica da racionalidade e da clareza, e o que lhe resta é o sentimento de ter estado lá.

<sup>11</sup> Il faut quitter la prison de la subjectivité, pour accéder à l'inspiration. En même temps que Mémoire, l'inspiration est oubli. Léthé forme couple avec Mnémosuné. Il faut au poète, comme à celui qui consulte les dieux, se purifier et oublier sa vie d'homme pour entrer dans le domaine nocturne où il boira l'eau qui lui donne la double connaissance du passé et de l'avenir. Ainsi, comme le rappelle la fable d'Orphée, l'accès à l'inspiration est-il comparable à une descente au pays des morts. On y visite le passé, on y a accès à la mémoire enfouie du monde, on y découvre ce qui se dissimule dans les profondeurs de l'être<sup>11</sup>. (MAULPOIX, 2000, p. 133-134)

A inspiração vai adquirindo, portanto, um aspecto mais visível e a compreendemos não como uma imagem definida, mas como uma ação que ocorre na poesia lírica. A inspiração mostra-se justamente num entrelugar, entre o inconsciente e o consciente, entre a subjetividade e o verso. Por esta passagem que assegura da desordem à harmonia, e do humano ao divino, por esta reunião que celebra com a origem, a inspiração afirma o seu valor de transição<sup>12</sup>. (MAULPOIX, 2000, p. 135, tradução nossa) Em alusão ao mito de Orfeu, a inspiração é o momento da transição entre um mundo e o outro, entre o escuro e o claro, entre o irracional e o racional, entre o eu e o outro.

A poesia lírica, enquanto enunciado, enquanto palavra dita, é para um outro. Nesse sentido, seria inadequado considerar que a inspiração é um processo que diz respeito apenas ao indivíduo inspirado, já que a inspiração se faz presente na poesia lírica para que não só o poeta, mas também as pessoas que o leem sejam afetadas por esse sentimento promovido pela inspiração.

Também somos inspirados por alguém ou por algo. A inspiração é então o dom dos outros de uma força que na realidade é nossa. O dom de si pelo outro. Muito antes do famoso “Eu sou outro” de Arthur Rimbaud, o discurso da inspiração coloca a alteração e a alteridade no cerne de toda experiência poética. Liga intimamente a obtenção do mais essencial e mais adequado à provação do mais estrangeiro. Ele rejeita qualquer compreensão da poesia como expressão pura e simples de uma subjetividade fechada em si mesma<sup>13</sup>. (MAULPOIX, 2000, p. 135, tradução nossa)

Falar de poesia lírica ou dos elementos importantes para esse gênero é, pois, falar de uma literatura que não se faz de si para si. Aliás, nenhum gênero literário é fechado em si mesmo, do contrário não seria literatura. A questão é que a inspiração é esse movimento transitório de um eu para o outro e vice-versa e é justamente por isso que esse conceito mostra-se tão importante e até mesmo constitutivo da poesia lírica.

Por esses motivos, é possível problematizar até mesmo as teorias que buscam explicar os aspectos mais subjetivos do lírico, tais como as noções de inspiração, para Maulpoix, e de emoção, para Collot. A volatilidade desses conceitos e a nossa busca incessante por delimitá-

<sup>12</sup> Par ce passage qu'elle assure du désordre à l'harmonie, et de l'humain aux divins, par ces retrouvailles qu'elle célèbre avec l'origine, l'inspiration affirme sa valeur de transition.<sup>12</sup> (MAULPOIX, 2000, p. 135).

<sup>13</sup> On et aussi bien inspiré *par* quelqu'un ou par quelque chose, L'inspiration est alors le don par autrui d'une force qui en réalité nous est propre. Le don de soi par l'autre. Bien avant le fameux “je est un autre” d'Arthur Rimbaud, le discours sur l'inspiration pose l'*altération* et l'*altérité* au cœur de toute expérience poétique. Il lie étroitement l'atteinte du plus essentiel et du plus propre à l'épreuve du plus étranger. Il récuse toute entente de la poésie comme pure et simple expression d'une subjectivité close sur elle-même<sup>13</sup>. (MAULPOIX, 2000, p. 135)

los e, de certa maneira, dar-lhes um acabamento é também fruto dessa linha de pensamento mais racional e objetiva à qual nos sentimos melhor acomodados já há algum tempo.

Ao traçar um percurso histórico acerca do conceito de lirismo no ocidente, Maulpoix (2000) chama a atenção para a inspiração como um dos elementos constitutivos do gênero lírico. Para o autor, a inspiração é colocada como elemento essencial do gênero lírico em momentos substanciais da literatura, tais como o Renascimento, o Romantismo e o Simbolismo

O poeta lírico é o poeta inspirado, é aquele que aceita o entrelugar transitório da inspiração. Nesse sentido, tomar para si a identidade de “lírico” é deixar-se entregue a esse sentimento que, num primeiro momento, não se explica e que, depois, precisa de ser elaborado e encarnado pela palavra. Ao nos voltarmos para a obra de Ruy Espinheira Filho, podemos ler uma poesia notadamente inspirada, com os versos mergulhados no submundo de Orfeu e que nos dizem sobre aquilo que ressoa em nosso íntimo mais profundo. Para compreendermos melhor esse movimento, vamos ao poema “Eurídice, Orfeu”.

### **Eurídice, Orfeu**

1

Por este frio  
desce Orfeu novamente  
ao país de Eurídice,  
que rege o coral  
do chamado.

Eurídice, a de tantos  
corpos e nomes  
harmonizando-se numa só  
ternura, doce  
chaga  
cintilando no peito

de Orfeu, que desliza  
no rumo dessa voz  
múltipla,  
desse  
cálido frio que embaça  
os vidros de uma janela  
há vinte anos em muro  
transformada;

de Orfeu, que de novo  
toca esses vidros, abre  
essa janela

sobre a roseira, o quintal, o  
verde janeiro ainda úmido  
de dezembro;

de Orfeu, já curvado  
sobre a terra, esse  
íntimo país  
onde/quando ele mesmo é  
seu próprio chão  
e seara.

2  
Por este frio  
vem a voz  
de Eurídice.  
Por este frio  
viaja Orfeu envolto  
no chamado.

Este campo  
Ele floresce enquanto  
Se desloca; e liberta  
(que tudo é real  
mas  
além da porta do sótão)  
rostos, árvores, ruas  
colinas, armários,  
contatos  
de gozo e dor, bailes,  
sapatos  
que gemem em intermináveis  
corredores.

(E de repente são esses  
meninos  
saltando na bruma,  
correndo  
pela areia do  
rio,  
com ele deslizando,  
perdendo-se nas águas  
sujas  
como a memória,  
descendo  
às suas vidas, cada um  
protegendo no peito uma  
Eurídice  
para sempre imaculada.)

3  
Vertiginoso, Orfeu  
a si mesmo (re)compõe

inteiro, portanto, vário,  
 ele-mesmo, diverso  
 e idêntico,  
 morto e vivo num  
 só tempo e homem.

4

Rumo a Eurídice,  
 Orfeu.  
 A uma Eurídice: essa  
 que chama  
 no frio  
     - cálido porque  
 desperta a lira,  
 não  
 a que Orfeu empunha  
 a meditar o  
 hexâmetro,  
 mas a outra, a que gera  
 a melodia que Orfeu  
 transmite  
 à lira em sua mão.

Uma Eurídice, essa  
 menina  
 num jardim de flores pobres,  
 pobres  
 arbustos trêmulos de  
 frio  
 que sopra os cabelos de  
 Eurídice,  
 essa sorrindo no  
 princípio do mundo  
 para Orfeu.  
 Que é ele mesmo e outro,  
 reencontrado ao fim  
 da viagem.  
 Um que estava ali  
 e para quem  
 o sorriso.

5

Eurídice,  
 vária e às vezes  
 não humana, dispersa por onde  
 passou Orfeu  
 e por onde nunca para  
 de passar;

Eurídice,  
 por cuja voz desce  
 Orfeu

aos mil fragmentos de si;

Eurídice,  
o perdido e para sempre  
vivo,  
possuído/possuidor;

Eurídice  
não cessa nunca de lançar  
seu amavio

ao peito imbele de  
Orfeu, onde ela  
Cintila

em toda parte e instante  
do seu inferno  
azul.

(ESPINHEIRA FILHO, 2018, p. 53-57)

No primeiro movimento do poema, podemos ler em Orfeu uma dupla articulação, a do poeta e a do poeta Ruy Espinheira Filho. O personagem Orfeu é frequentemente reconhecido como o poeta da mitologia. Em outras palavras, é o mito de Orfeu que consagra e representa simbolicamente o ofício do lírico. No mito, Orfeu é um poeta que carrega consigo uma lira e encanta musas e ninfas com seu cantar melodioso. No poema em questão, Ruy retorna ao mito e o atualiza para si a fim de tratar da relação que ele mesmo estabelece com o trabalho de escrever poemas.

Orfeu, o lírico, ignora os fatores externos e objetivos que lhe dizem que descer ao submundo é arriscado demais, um ato que nem todos conseguem cumprir, já que nem todos ouvem o chamado de maneira tão estridente. Na analogia que fazemos com a poesia lírica, o chamado de Eurídice é a própria inspiração. Assim como Orfeu vê-se embalado pelo canto profundo de Eurídice, que o chama, o convoca para perto de si, também o poeta lírico é incapaz de ignorar o chamado da inspiração.

Na contemporaneidade em que se encontra Ruy Espinheira, entretanto, percebe-se que Eurídice, a inspiração, não se mostra ao mundo sob uma única forma. Nesse sentido, o sujeito lírico presente no poema admite que é “Eurídice, a de tantos/ corpos e nomes/ harmonizando-se numa só/ ternura” uma “doce/ chaga cintilando no peito// de Orfeu”, o que nos leva a ler que a inspiração é um evento que se mostra ao poeta em formas diferentes, como convém à cada poética. Ora será chamada de inspiração, ora de artifício, ora de genialidade, ora de trabalho, ora de memória, como no caso de Ruy Espinheira. O fato, no entanto, é que escrever

versos líricos é atender ao chamado de Eurídice, que (a)guarda o poeta nas profundezas de um mundo interior.

Na poesia de Ruy Espinheira, esse “chamado” é nomeado, muitas vezes, de “memória” e, neste poema em específico, é também a tematização da memória que emerge. Em meio aos versos que retomam o mito de Orfeu, o sujeito lírico nos surpreende com aspectos que falam de uma vida cotidiana, na qual o próprio canto de Eurídice “embaça/ os vidros de uma janela/ há vinte anos em muro/ transformada;”. Tem-se nesses versos, a exploração de um dos recursos mais comuns utilizados por Ruy Espinheira em sua poesia, por meio de um processo metonímico em que se nomeia algum objeto exterior e próprio da realidade objetiva, o sujeito lírico se transporta para o mais íntimo de suas memórias.

Assim sendo, os vidros da janela já não existem na realidade desse sujeito há vinte anos, posto que foram transformados em muro. O sujeito olha para essa janela, mas já não há mais neste espaço a paisagem ou o horizonte que ele observava há vinte anos. No entanto, o sujeito lírico, trilhando o caminho subjetivo e íntimo proposto pelo canto de Eurídice, consegue vislumbrar algo para além dos vidros da janela e até mesmo do muro que limita o horizonte. Graças a essa “doce chaga” que “cintila” no peito, o sujeito lírico é transportado para um espaço íntimo onde consegue ver além daqueles vidros e é levado ao mais íntimo espaço de suas próprias memórias, uma vez que o que ele enxerga são as vivências de 20 anos atrás, de quando ainda não havia aquele muro.

Ao final do primeiro movimento do poema, o sujeito lírico redescobre em si mesmo seu “íntimo país” e, a partir daí, é como se esse sujeito mergulhasse completamente nas profundidades a que Eurídice o chamou. Nesse país, o sujeito lírico revisita, junto a Orfeu, inúmeros momentos de sua vida, como “a porta do sótão”, “bailes”, os “sapatos que gemem em intermináveis corredores”, “meninos saltando na bruma” e “correndo pela areia do rio”. Nesse movimento, o sujeito visita a si mesmo em formas tão variadas e, ao mesmo tempo, é “diverso e idêntico, morto e vivo num só tempo e homem”. Um sujeito que se reconhece fragmentado e fraturado pelos caminhos e os tesouros que vivenciou.

Num movimento vertiginoso, o sujeito lírico é arrastado para dentro de si mesmo e de suas memórias. Primeiramente, o canto que o chama é o impulso da inspiração, é o canto de Eurídice que lhe chama. Depois, o sujeito lírico, assim como Orfeu, entrega-se à emoção advinda do canto lírico, onde encontra certo conforto na poesia.

Neste poema, podemos ver, mais uma vez, a articulação que Ruy Espinheira faz em sua poesia: a presença constante de um tom melancólico e nostálgico em relação ao passado, a

reflexão acerca do fazer poético, a menção a uma tradição literária e a tangência em questões predominantemente líricas, como a inspiração, a emoção e a subjetividade.

Tanto a obra poética quanto o posicionamento teórico desse autor contribui em muito para que possamos compreender de que maneira a poesia lírica se configura e se consolida na contemporaneidade. Estando situado neste espaço-tempo que é o contemporâneo, Ruy Espinheira nos entrega uma poesia em que se pode ler imagens que tematizam ou representam o momento da inspiração. Em geral, um objeto ou um fator externo leva o sujeito lírico para o seu interior a fim de refletir sobre si e sobre o ofício do poeta. Assim, a inspiração presente na poesia de Ruy Espinheira é o ponto de partida para a trajetória íntima e subjetiva da poesia lírica.

### **3.2. Poesia lírica, a emoção se faz presente**

Na busca pela definição mais clara e objetiva da lírica, ou melhor, daquilo que contribui para que um poeta como Ruy Espinheira seja reconhecido como “essencialmente lírico”, encontramos diversos autores que trabalham com conceitos que fogem à tradição do pensamento ocidental pautado no racionalismo e consideram a emoção como conceito chave para a compreensão do gênero aqui estudado. Michel Collot, em seu livro “A matéria-emoção”, publicado no Brasil em 2018 pela Oficina Raquel, busca desmistificar a ideia pejorativa que comumente se atribui à noção de emoção, em especial quando esta se aplica à lírica. O ensaísta afirma que:

A emoção tem má reputação. Coletiva, presta-se a todos os tipos de excessos e de manipulações, em favor, por vezes, das mais perigosas ideologias. Individual, a emoção implica uma perda de controle, uma alienação de si e do outro. Nociva política e moralmente, é desastrosa em poesia. A expressão não retida das emoções, que acredita alcançar a singularidade e a autenticidade, geralmente reproduz os piores estereótipos, por submeter o que é vivido e ressentido a uma mínima elaboração. Mal afamada, prostituída nas telas grandes ou pequenas, é, no entanto, a companheira dos poetas mais ilustres, que a ela se referem como a fonte mais profunda de seu trabalho e como a sua finalidade mais íntima. É uma emoção que os leva a escrever e é a emoção que buscam produzir. A princípio ligada à experiência da vida, a emoção transforma-se, enfim, em emoção estética. (COLLOT, 2018, p. 21)

A emoção, matéria-prima da subjetividade, segundo Michel Collot, tem sido colocada à margem do pensamento ocidental já há muitos anos. “Muitos têm o cuidado de evitar que seja uma palavra de ordem em suas reflexões e seus manifestos.” (COLLOT, 2018,

p. 14) Tal distanciamento e, em até certa medida, desconfiança, tem lá sua justificativa: não é fácil falar da emoção tendo como base uma história do pensamento ocidental que é pautada no racionalismo. O contemporâneo, no entanto, nos impulsiona a questionar os padrões estabelecidos, inclusive os que nos levam a configurar ideias, modos de ler e de ver o mundo. É sob essa perspectiva do contemporâneo que somos levados a questionar: por que não a emoção?

Ainda que tenhamos tantos poetas e teóricos da literatura discorrendo sobre as mazelas provocadas pelo ato de deixar-se entregue à emoção, característica dos poetas mais subjetivos (e também dos que assumimos como “mais líricos”), tem-se sempre à espreita um saber oculto e aceito pela maioria dos poetas de que a emoção é, senão a matéria-prima da poesia, a sua principal finalidade. Basta retomarmos os pensamentos de Hegel e Staiger – amplamente discutidos no capítulo que inicia esta teste – para lembrarmos que os autores definem o eu lírico como o gênero textual/literário capaz de reproduzir e eternizar em versos o instante efêmero e inesquecível provocado pela emoção. Foi Hegel, em seu curso de *Estética* (1993), quem nos ensinou a lição de que o lírico é esse movimento de olhar para fora, sentir o objeto da observação no mais íntimo do ser para, depois, transformar esse sentimento em versos. Estes últimos, por sua vez, ao serem lidos, serão capazes de reproduzir a emoção no coração daqueles que os lêem.

Já lemos aqui neste estudo alguns poemas representativos da poesia de Ruy Espinheira e, em todos eles, assim como em muitos outros do poeta que não foram mencionados nesta tese, esse movimento comum do gênero lírico em sua forma mais pura: olhar para a realidade objetiva e, ao pausar o olhar para determinado objeto, ser transportado para a profundidade do eu e da realidade subjetiva.

Para além desse movimento lírico que podemos identificar na poesia de Ruy, na fala do autor, seja na entrevista concedida a esta pesquisa, seja nos textos teórico-críticos que produziu ao longo de sua carreira acadêmica, é perceptível também a consciência que ele tem de que a lírica é o gênero no qual a emoção se estabelece, seja como ponto de partida, seja como ponto de chegada. Nesse sentido, se tomarmos como base os escritos líricos e teórico-críticos do autor, não nos restarão dúvidas de que sua poesia tem como principal matéria-prima a emoção, aspecto basilar na lírica.

Seria ingênuo, entretanto, crer que a lírica é um gênero que articula inspiração e emoção e que isso, por si só, seria capaz de produzir um poema. Como na contemporaneidade há a possibilidade de realidades aparentemente opostas conviverem, não há na poesia de Ruy uma tensão entre artifício e emoção, como ocorria no Romantismo e, em certa medida, em

algumas produções modernistas. Michel Collot (2018, p. 43) afirma que “é raro que um poema inteiro se escreva inteiro diretamente sob a influência da emoção” e explica que:

Não é confessando seus estados de alma que o poeta criará esta emoção, que nada tem de “subjetivo”, mas tornando sensível o objeto que o inspirou e dando a seu próprio texto a consistência de um objeto verbal. É trabalhando simultaneamente seu sentido e sua significância que o poeta desperta nas palavras suas conotações afetivas. Ele coloca a língua em rebuliço ao mobilizar seus ritmos, suas figuras e suas sonoridades” (COLLOT, 2018, p. 45)

Ao nos depararmos com o conceito de “matéria-emoção”, proposto por Collot, conseguimos vislumbrar um posicionamento mais contemporâneo no que diz respeito ao fazer poético. Isso porque o teórico promove a ideia de que ao lírico não fica restrito à emoção sincera que abala o poeta, mas vai além disso. É na linguagem que a poesia se manifesta e é nesse trabalho consciente com a linguagem que o poeta permite a configuração de um gênero lírico no qual se vê inspiração, emoção e subjetividade. É na palavra que a poesia lírica se torna carne e nos faz sentir, na pele, a emoção e o arrebatamento propostos pelo poema.

Quando nos voltamos para o movimento romântico, vimos que para a arte romântica, a subjetividade dizia respeito à emoção e à sensação vividas com sinceridade e veracidade pelo próprio poeta. Essa sinceridade em relação aos sentimentos vividos era elemento basilar para os românticos. Na contemporaneidade, entretanto, a emoção que perpassa um poema lírico está mais atrelada a um processo de subjetivação, influenciado por processos históricos, sociais, culturais e também pelas relações interpessoais e pelas ideologias, em especial as ideologias dominantes.

Nesse contexto contemporâneo, o modo como experienciamos as nossas emoções, tanto no momento em que produzimos poemas quando na maneira como os lemos, está muito mais atrelado ao processo de subjetivação. Esta, por sua vez, dá-se num processo social, posto que a subjetividade também não é neutra, não é isolada. Sob esse viés, percebe-se que a emoção que se vê no poema trilha uma determinada trajetória até ser encarnada nas palavras que constituem o verso. Assim,

Da experiência ao poema, a emoção parece metamorfoseada. Metodicamente cultivada, a atitude espontânea tornou-se uma aptidão. Em vez de ser passivamente experimentada, a emoção é posta em ação e age sobre o leitor. Mudou de corpo e de objeto: a emoção agora está encarnada na carne das palavras e em uma coisa escrita. (COLLOT, 2018, p. 46)

Na busca pelos elementos que nos levam a ler um poema como “essencialmente lírico”, é inevitável ter que lidar também com a noção de emoção. Na contemporaneidade,

para compreendermos a matéria-emoção como elemento basilar da lírica, precisamos considerar essa metamorfose pela qual ela passa. O trabalho com a palavra a fim de burilar a emoção é o verdadeiro ofício do poeta. Com a inspiração, o poeta é transportado para o modo de criação e é nesse modo que a emoção tomará outra forma, ou melhor, outra carne, com o objetivo final de alimentar outro sujeito, o leitor.

Em toda a obra de Ruy Espinheira lemos uma poesia encarnada em matéria-emoção. No livro “Julgado do Vento”, por exemplo, que contém poemas escritos de 1966 a 1976, é perceptível o trabalho constante com uma matéria-emoção mais melancólica e nostálgica por parte do sujeito lírico presente nos poemas. Muitos dos poemas desse livro tematizam ora a morte, ora a infância. Em ambos os casos, tem-se um sujeito resignado diante da impossibilidade de retorno a um tempo idealizado e lúdico, como a infância, e resignado também diante da certeza da morte.

É neste livro que nos deparamos com o icônico verso da poesia de Ruy, “o passado não passa”. Verso final do poema “As meninas”, é possível afirmar que, de certa maneira, “o passado não passa” sintetiza parte da temática mais recorrente de sua obra: a memória. Vejamos o poema na íntegra:

#### **As meninas**

As meninas  
passeiam na praça.  
Uma é a morta  
(vem no azul e branco  
da farda escolar).  
Outra é a que  
há muito se foi  
para longe e dói  
num sulco de afeto  
incicatrizável.  
As demais, dispersas  
de tantas maneiras,  
vêm de braços dados  
e ligeiro, pois  
a festa começa  
e o amor aguarda.

As meninas  
circundam o jardim,  
a cidade, a vida  
de um que as conhece.  
Quem morreu, quem  
se apartou? Ninguém.  
Ele as reencontra  
quando quer, na praça  
de perene abril:

**o passado não passa.**

(ESPINHEIRA FILHO, 2012, p. 60-61, **grifo nosso**)

Ao ler este poema, é válido mencionar que no contexto de *Julgado do Vento*, “As meninas” concentra em si tanto a presença da morte quanto a da infância e, por consequência, do passado no presente vivido por este sujeito lírico.

É graças à memória e, no caso, ao verso que as meninas permanecem para esse sujeito lírico tais como na imagem que ele carrega consigo, como meninas. O sujeito que elabora esse passado transita por um espaço que não é físico e que é atemporal para ele: uma praça localizada não em um lugar, mas em um tempo “de perene abril”. Encarnadas nas palavras que compõem o poema, as meninas, ainda que uma esteja morta e a outra muito distante, preenchem com a emoção da saudade a memória desse sujeito.

Essa emoção preenche também todo o poema e é ela que o constitui e que presentifica a ausência das pessoas queridas. Retomar o passado, neste poema, é um modo de retornar ao passado e de sentir novamente a emoção provocada pela presença dessas meninas. É aliando memória, emoção e poesia que o sujeito lírico pode encontrar com as meninas sempre que quiser. Afinal, para quem encarna a emoção e a memória nas palavras que compõem um verso, “o passado não passa”.

Sob essa perspectiva, passamos a compreender não apenas neste poema mas também em toda a obra de Ruy Espinheira, que a ausência faz-se presença constante e deixa de ser apenas o vazio, torna-se matéria-emoção encarnada em palavras e capaz de eternizar no verso a emoção que há muito já se passou.

Ademais, o autor não tem nenhum receio, seja em sua poesia, seja em seu posicionamento acadêmico (conforme vimos na entrevista), de afirmar que a inspiração e a emoção são elementos basilares da poesia lírica. Assim, o próprio poeta considera que lírica se faz com “matéria-emoção” e não apenas com a “matéria-palavra”, como querem os que buscam um passo a passo claro e objetivo sobre como se deve escrever poemas.

A linguagem cotidiana, ou melhor, a linguagem “não-poética” é impotente diante da vida e a matéria-emoção da poesia lírica é a própria vida. Nesse momento, vale a pena retornar aos versos do autor para compreender essa distinção.

### **Biografia**

Quase mil páginas depois  
o romancista morre.  
Aí está, imenso, na cama,

ainda com máscara de oxigênio  
e agulhas nas veias.

O biógrafo respira fundo, satisfeito  
por ter conseguido registrar com emoção  
e rigor  
aquela vida  
em suas ondulações de superfície.  
Que é só como podem ser contadas as vidas,  
sempre inatingíveis em suas profundas ficções.  
(ESPINHEIRA FILHO, 2012, p. 338)

No poema “Biografia”, podemos ler a distinção nos modos de se representar a vida. No poema, tanto o romancista a ser biografado quanto o biógrafo precisam de “mil páginas” “e rigor” nas palavras para dizerem o que precisam dizer. A vida carece mesmo de muitas palavras para que se possa relatar “suas ondulações de superfície”. Mas não são essas “ondulações de superfície” que dizem da vida propriamente.

Dito de outra maneira, o poema nos faz refletir sobre como a vida em toda a sua magnitude e profundidade é inapreensível pelas palavras. Em contrapartida, a poesia lírica, com sua estratégica concisão, com sua sábia articulação entre a palavra e o silêncio, é capaz de ir ao âmago mais profundo do ser, da vida.

A poesia de Ruy Espinheira Filho é capaz de promover um arrebatamento estético ao nos conduzir para reflexões e emoções universais, como diria Hegel. Dessa maneira, no poema “Biografia”, assim como em tantos outros do autor, entramos em contato com a noção de que a vida é profundamente magnânima e, ao mesmo tempo, finita.

É claro que essa não é uma noção totalmente ignorada por nós, aliás, a finitude da vida é, de fato, a única certeza que carregamos acerca do nosso futuro. Entretanto, no correr das horas, a rotina e as obrigações da realidade mais objetiva nos leva a um ciclo interminável de atividades realizadas em modo automático que nos leva a ignorar até os chamados mais estridentes do nosso ser interior e subjetivo.

Nesse cenário, a poesia de Ruy Espinheira, por ser “essencialmente lírica”, nos arranca desse automatismo cotidiano e, em poucos versos, é capaz de nos fazer sentir o pulsar da vida novamente. Esta a beleza da poesia lírica: a palavra exata e enxuta que nos eleva e nos arrebat, que resgata em nós o nosso eu mais íntimo, que nos transporta a um lugar onde sempre estivemos, mas que esquecemos à medida que o tempo passa, a nossa própria subjetividade. Nas palavras de Miguel Sanches Neto, no prefácio ao *Estação Infinita* (2012, p. 18): “Pela poesia, participamos de uma experiência individualizada, a do poeta, e também de uma genérica, a da natureza humana. É nesse sentido que a poesia é sempre verbo encarnado.

Verbo que se faz gente. E não uma linguagem funcionando sozinha.” Nos versos de Ruy, encontramos uma estação onde podemos aportar sempre que precisarmos de nos lembrar da matéria-emoção que é a própria vida.

### **3.3. A subjetividade enquanto paradigma lírico**

Vimos, no capítulo inicial desta tese, que o movimento romântico deixou sulcos profundos marcados na superfície do pensamento ocidental. A imagem de que os românticos eram exageradamente sentimentais e idealistas ainda se sobressai em muitos aspectos e, como consequência desse raciocínio, o sentimento, a emoção e a subjetividade ainda são vistos com certo desprezo e desconfiança. No campo da poesia, a questão não poderia ser diferente e a emoção é também uma espécie de tabu.

Nesse sentido, a melhor saída é mesmo considerar que tanto a lírica quanto a subjetividade, justamente por estarem tão imbricadas e por a segunda ser elemento basilar da primeira, têm definições que, no final das contas, não podem ser acabadas. Diante dessa busca de delimitação do gênero lírico, o que se pode fazer é caminhar pela história da literatura e observar como o gênero fora tratado, o que se pensou e o que se pensa sobre ele. O que podemos inferir, inclusive por ler a poesia de Ruy Espinheira Filho, é que líricos por excelência são esses poemas que nos fazem sentir e refletir sobre os aspectos mais íntimos de nossa existência fazendo uso da palavra concisa.

Afora os períodos em que o pensamento romântico teve mais impacto sobre o pensamento ocidental, a arte, de um modo geral, é vista como produto artificial, criado tendo como base apenas a técnica e o estudo. O poeta antigo, por exemplo, precisava do “modelo” para o guiar em seu processo de criação; o poeta moderno, em decorrência dos debates propostos pelos românticos, precisa apenas da memória e da imaginação. Esse aspecto, como vimos, garante e valoriza o poder da criação, uma vez que a poesia passa a depender também da capacidade que o poeta tem de imaginar, recordar e, por consequência, criar.

Sob uma perspectiva pós-romântica, se por um lado, a imaginação ganha destaque, por outro lado a razão crítica valoriza o domínio do processo de criação. O poeta contemporâneo, além de ter consciência sobre a sua criação, elabora essa consciência tanto em teoria quanto em prática poética. Dito de outra maneira, a modernidade literária e ainda nos dias atuais tem assumido uma postura cada vez mais reflexiva, filosófica e teórica acerca do fazer poético. Não só professores, teóricos ou eruditos mas também muitos dos poetas modernos e

contemporâneos buscam amarrar as fios constituintes da poesia; delimitar seus modos de nascer e de existir e, por fim, de que maneira a poesia se relaciona com o mundo e os leitores.

Diante da crescente teorização acerca da poesia, observam-se vários esforços para delimitar o gênero, que levam a uma racionalização capaz de marginalizar os aspectos mais subjetivos da lírica. Se no Romantismo, vimos um esforço coletivo de época para afirmar a subjetividade e a emoção como aspectos elementares na configuração artística, de um modo geral, na modernidade veremos uma discussão acirrada que ora refuta, ora integra tais questões, mas que, em grande parte, esquiva-se do debate. Como subjetividade e emoção não podem ser fiel e objetivamente representadas, a tendência é que essas categorias passam a ser ignoradas pelos teóricos, uma vez que seriam irracionais, obscuras e sentimentais demais (COLLOT, 2018).

Outro aspecto a ser considerado a fim de elucidar a dificuldade de se tratar cientificamente acerca da subjetividade como uma característica da lírica é a falta de certas diretrizes capazes de guiar a escrita de poemas. Se antes, os poetas da tradição ou algum grupo com um projeto literário bem configurado ditavam os caminhos possíveis e seguros a serem seguidos, hoje a realidade da poesia é bem diversa. O fato é que, na modernidade literária e, mais ainda, na contemporaneidade, não há nem mesmo um ícone a ser seguido e o poeta transita entre os expoentes da poesia ao seu redor. Nesse contexto, explicar a poesia de determinado autor ou autora torna-se mais confortável se considerarmos os aspectos mais tangíveis da sua obra e deixar questões como subjetividade e emoção para os metafísicos, os existencialistas, os fenomenológicos ou até mesmo para os religiosos.

Ademais, de acordo com Maulpoix (2000), é necessário aceder que esse discurso, o que admite a presença e a inerência do subjetivo no poema lírico, tende a situar o poeta nesse entrelugar, entre o humano e o inumano. Ao considerar o lugar do poeta como esse entrelugar, vamos também compreendendo que a poesia mais reconhecidamente lírica é essa em que a subjetividade se faz presente.

Caminhar pela história da lírica ocidental, assim como temos feito nesta pesquisa, nos leva a observar que a subjetividade não é apenas uma característica de determinadas poéticas, mas, sim, um elemento constitutivo e, portanto, inerente à lírica. Ainda que seja possível estabelecer certos “níveis” de lirismo aos poemas que lemos, quando dizemos que um poeta, como Ruy Espinheira Filho, é notadamente lírico ou que é um “lírico por excelência” é porque enxergamos, já numa primeira leitura, a subjetividade.

O fato é que ainda não superamos os românticos, não superamos Hegel no que diz respeito à lírica em seu aspecto mais puro. Hegel (1993) nos mostrou que o lírico é a

produção de um indivíduo que, ao observar o mundo ao seu redor, internaliza o objeto, mistura-o com sua própria individualidade e, ao transformá-lo em versos, é capaz de atingir o universal.

A modernidade literária produziu vários textos, teóricos ou poéticos, a fim de se esmaecer essa noção de lírica atrelada à subjetividade e há, de fato, muitas obras poéticas que conseguem, por meio da linguagem, diminuir os exageros da entrega total à subjetividade e configuram uma subjetividade mais representativa da modernidade e, por isso mesmo, mais descolada de um “eu” romântico e mais consciente de que a linguagem precisa de ser organizada por alguém. No entanto, quando pensamos em lírica, na sua acepção mais comum, é à noção de subjetividade que voltamos. Sob esse aspecto da lírica, Ruy Espinheira afirma que não há possibilidade de uma poesia não ser lírica, embora a delimitação do gênero seja instável. O poeta se questiona:

Bem, o que não é “escorregadio” em arte? Trata-se de um território sempre instável, perigoso... Mas quero deixar claro (o que não vai agradar a muita gente, sobretudo críticos e professores) que a poesia propriamente dita é a poesia lírica. Sem lirismo – como sem romantismo – arte nenhuma funciona. Você entra pelos grandes tumultos de Homero e de repente lá vem o lirismo trazendo uma força maior ao relato. E veja o lirismo de Camões no épico *Os Lusíadas*. “Estavas, linda Inês, posta em sossego...”. Não tem jeito: *ou a poesia chega à lírica ou se torna prosaica, o que não é o objetivo de poeta nenhum*. (ESPINHEIRA FILHO, 2018, grifo nosso)

Interessante observar as considerações feitas pelo poeta. A concepção teórica de lírica na qual Ruy Espinheira acredita fica evidente em sua obra poética. Na fala do poeta, podemos inferir que esse “lirismo” sem o qual “arte nenhuma funciona” é essa potência criativa da subjetividade capaz de transportar o leitor para o interior de si mesmo e, nesse espaço íntimo e particular, reconhecer-se no universo. Por considerar esse movimento de olhar para dentro de si e só depois voltarmos para o exterior, movimento subjetivo que caracteriza o lirismo, é que se torna quase natural remontarmos aos românticos, em especial, para a filosofia de Hegel.

Vimos anteriormente que antes do Romantismo, a criatividade estava condicionada a um modo de fazer. A subjetividade, característica presente nos poemas românticos e posteriores a esse período, era quase zero na poesia da antiguidade e do classicismo, uma vez que nesses períodos havia a necessidade de se seguir padrões de escrita e de criação pré-determinados.

É Hegel (1993) quem nos insere na noção de uma subjetividade que seja, de fato, “subjetiva”, isto é, que parte unicamente das experiências e dos sentimentos do indivíduo que escreve. Hegel confere ao indivíduo que produz poesia a própria força da criação. Nesse sentido, o sujeito hegeliano é pautado pela sinceridade, pela autenticidade, pela vida do poeta. A este, por sua vez, é dada a liberdade para falar sobre aquilo que sente. No entanto, isso não significa dizer que o sujeito hegeliano escreve apenas com base na sua vida empírica, pois ele pode tomar do outro e falar do outro também com sinceridade e veracidade. Escrever poesia lírica é, sobretudo, uma atividade do sentir, seja sentir-se a si mesmo, seja sentir o outro ou o mundo.

A arte, para Hegel, é criação do espírito, por isso ela não é proveniente da natureza, ela é artificial e, por esse motivo, é superior à natureza. Nesse sentido apontado pelo filósofo alemão, a arte, de modo geral, é entendida como uma expressão do indivíduo, ou seja, ela está intimamente relacionada ao indivíduo. Hegel é substancial para a compreensão do gênero lírico, pois é ele quem sistematiza que o lugar da lírica é o da subjetividade.

Seguindo uma tradição solipsista do pensamento, fechada no indivíduo, Hegel se limita a entender a subjetividade como sendo apenas a expressão do indivíduo que, por isso, estaria pautada na experiência de vida do sujeito empírico e, por consequência, também do sujeito poeta. Para o autor, a poesia lírica é o gênero no qual é possível enxergar um eu, que organiza em versos suas vivências e que, por essa razão, deveria deixar transparecer a veracidade de suas emoções.

Sob essa perspectiva hegeliana, a subjetividade não seria apenas o conteúdo do gênero lírico, mas também a sua forma. O poeta lírico, por atuar no campo da subjetividade, não deveria seguir regras de como se escrever poemas. É até curioso observarmos que o soneto, por exemplo, é uma forma pouco realizada pelos românticos, afinal, o soneto é a forma “intocável” da lírica, já que apresenta sempre a mesma estrutura. Ora, se o poeta é o gênio criador que se deixa entregue à inspiração, à emoção e à subjetividade, ele pode criar sua própria forma ou mesmo interferir nas formas clássicas.

Quando pensamos, portanto, em poema lírico em sua acepção mais tradicional e comum, é a essa ideia de Hegel que retomamos a de que lemos em um poema lírico a voz subjetiva de um eu. Nesse caso, a subjetividade pode se mostrar sob várias facetas, raiva, entusiasmo, comoção, paixão, tristeza. O poema lírico é esse em que há uma relação estreita com a emoção a que chamamos inspiração e que, por tudo que discutimos em Maulpoix, é o sopro da subjetividade poética. O antilírico, portanto, seria aquele que não tem esse lugar clássico do lírico, como a sublimação do eu, o amor, o sentimento, a emoção.

Ruy Espinheira é categórico ao falar sobre a importância da emoção para os poemas líricos. Em entrevista, ele comenta:

Até as escolas que se querem radicalmente “técnicas” precisam do lirismo. Por exemplo: o parnasianismo. O pouco que ainda é lido é pelo valor lírico, não pela exatidão da métrica. E, no Brasil, o autor parnasiano mais lido hoje é Olavo Bilac, que foi, na verdade, um romântico tardio. Tivesse sido apenas um “técnico” (e ele o foi de forma superior, aliás), estaria tão esquecido como os demais. Mas Bilac era lírico, romântico, e nos emociona sempre. E arte é, sobretudo, emoção. (ESPINHEIRA FILHO, 2018)

Para concluir a sua proposição acerca do lírico, Hegel afirma que uma das principais características desse gênero é a capacidade que ele tem de atingir o “universal”. E o que de fato diz o universal? O universal é aquilo que nos une, que diz respeito a nossa humanidade. Um passeio por um livro de poesia lírica para ver o quanto os temas universais, como a morte, a finitude humana, o amor, são caros à poesia. Segundo Hegel, o poeta lírico, ao tratar de temas universais, acaba atingindo o particular – ou melhor, os vários particulares.

Por isso, com esse intuito de atingir o universal, é que a experiência torna-se um elemento fundamental para compreender a concepção da lírica hegeliana. Sob essa perspectiva, ao falar de sua subjetividade, daquilo que há de mais particular em si, o poeta rompe as barreiras que delimitam o indivíduo e torna-se capaz de atingir o Outro. Dar voz ao eu e à subjetividade não é tomar uma postura individualista e egocêntrica em se tratando de poesia lírica, pelo contrário. Quanto mais particular a experiência subjetiva mais ela atinge o coletivo.

Vejamos este poema de Ruy, intitulado “Aniversário”:

### **Aniversário**

Metade do tempo consumada  
ou ainda mais.  
No peito, a mesma fome, a mesma sede  
do menino, do rapaz.  
O mesmo olhar perplexo  
o mesmo  
sem resposta  
gesto crispado interrogando.

(É dezembro  
e noite e abro a janela  
e vejo outras janelas iluminadas.  
Ali há vida, como na rua, como  
no campo, no mar e nos velozes

aparelhos que cortam o espaço  
e  
talvez  
noutros planetas e universos.  
Como há incontáveis séculos e  
provavelmente  
amanhã. Mas tudo rápido  
demais  
que nem nos podemos saber  
e partimos  
no mesmo escuro em que chegamos).

Perdi colegas, namoradas, cães.  
Perdi árvores, pássaros, perdi um rio  
e eu mesmo nele me banhando.  
Isto o que ganhei: essas perdas. Isto  
o que ficou: esse tesouro  
de ausências.  
(ESPINHEIRA FILHO, 2018, p. 121)

Como toda proposta de pensamento, a filosofia de Hegel acerca do gênero lírico também apresenta as suas limitações. A principal delas é a relação que o filósofo estabelece com a linguagem. Para Hegel, a linguagem é um mero meio de comunicação, o autor não pensa na linguagem. Aliás, para ele, a linguagem não é uma questão do pensamento e ele a considera apenas como um vaso capaz de “conter” a lírica.

Na modernidade literária, entretanto, a linguagem passa a ser vista com outro olhar, e o poema lírico passa a ser lido como um texto polissêmico justamente pelo trabalho que realiza com a linguagem. Nesse sentido, o “fingimento” do poeta, como fora proclamado por Fernando Pessoa e realizado por tantos poetas da modernidade, seria improvável para o pensamento hegeliano, afinal, o fingimento, possível na linguagem, é contrário à supremacia da expressão do eu.

Assim, Hegel é importante por estabelecer o “lugar” de onde a lírica sai e por sistematizar que toda a lírica é marcada pela subjetividade. Para ele, a lírica é a expressão de si. Todavia, ao considerar a linguagem como elemento constitutivo do próprio sujeito e, por consequência, da subjetividade, a modernidade avança no pensamento de Hegel.

Na modernidade, é perceptível um “solapar” desse si, o que promoverá um olhar diferente para a subjetividade, que se percebe não mais como a experiência de vida, mas sim como uma experiência de linguagem. Por meio dessa experiência da linguagem, o conceito de subjetividade é ampliado e isso possibilita uma abertura também para a questão da alteridade.

Isto posto, é possível entender que a arte mostra para nós os nossos limites e a nossa parcialidade diante das experiências que vivenciamos e do modo como compreendemos a nós mesmos e ao outro. Assim, enquanto na tradição da lírica romântica, promovida pela filosofia de Hegel, havia uma identificação direta entre o sujeito empírico e o sujeito lírico, na modernidade literária essa identificação não será mais tão óbvia e direta, tendo em vista que a configuração da subjetividade, constituída na linguagem, passa a depender não mais apenas de fatores que dizem respeito a um eu, mas também ao outro.

A modernidade passará a considerar que aquilo que está ali junto ao sujeito é também o que há de mais próprio do sujeito. Ao se diferenciar do outro, o sujeito se permite a alteridade, ele se dá à alteridade. Ao se deparar consigo mesmo, ele também se depara com o outro. Assim, para se dar, o sujeito precisa do outro.

Em seu texto “A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”, Dominique Combe (2010) traça um percurso histórico pelo pensamento ocidental acerca do conceito de sujeito lírico e da relação que este estabelece com a subjetividade e a alteridade. O autor inicia a discussão questionando a ideia, desenvolvida pelas linhas francesa e norte-americana, de que só haveria possibilidade de diferenciar o sujeito do enunciado do sujeito da enunciação. Para esses mesmos teóricos, o sujeito que interessa à análise é o sujeito do romance e não o da lírica. Segundo Combe, quem primeiro trabalha com a ideia de um “eu lírico” ou de um “sujeito lírico” em oposição ao sujeito empírico são os alemães, por considerarem a lírica como um marco da modernidade. O autor pontua que:

A tripartição retórica pseudoaristotélica nos gêneros épico, dramático e lírico, como demonstra Gérard Genette, foi relida por A. W. Schlegel e, de maneira mais geral, pelos românticos alemães, à luz da distinção gramatical entre as pessoas. É dessa forma que, para Schlegel, assim como depois dele para Hegel, a poesia lírica é essencialmente “subjetiva” em função do papel preeminente que ela confere ao “eu”, enquanto a poesia dramática é “objetiva” (tu/você) e a épica “objetivo-subjetiva” (ele). A *Estética* de Hegel, posterior ao Romantismo, realiza de alguma forma a síntese dessa concepção romântica e lega à poética moderna o postulado da “subjetividade” lírica. (COMBE, 2010, p. 114)

Sob essa perspectiva criada pelos românticos, o “eu” presente no poema lírico deveria coincidir com o “eu” empírico do poeta. Como os ideais românticos deixaram raízes profundas no pensamento ocidental, é comum que ainda hoje os leitores e as leitoras de poesia lírica esperem certa sinceridade e autenticidade do sujeito lírico e a ideia de uma ficionalização da lírica ainda ressoa com certo estranhamento.

Como resposta aos ideais românticos de lírica, a modernidade questiona os limites entre o sujeito lírico e a ficionalização, processo que ganha ainda mais força quando Charles Baudelaire publica *As flores do mal* em 1857. Nesse contexto, a noção de um sujeito lírico que também pode ser ficionalizado surge vinculada à crítica à filosofia romântica. A partir dessas considerações, Combe (2010) elenca diversos teóricos da modernidade que buscaram desvincular o eu lírico do eu empírico, a saber: Margarete Susman, que escreve em 1910 *A essência da Lírica Moderna Alemã*; Oskar Walzel, que publica em 1916 o artigo “Destinos do eu lírico”, além das obras antológicas de Hugo Friedrich, que publica em 1956 a *Estrutura da líria moderna* e de Kate Hamburger, com a publicação de *A lógica da criação literária* em 1957.

Todas essas obras mencionadas por Dominique Combe em seu texto foram fundamentais para que se ampliasse a discussão acerca da lírica, da linguagem e da subjetividade. O fato, no entanto, é que a relação entre sujeito empírico e sujeito lírico nunca fora de fato superada ou resolvida, mas, como já discutimos aqui acerca de outros conceitos fundantes da lírica, a indefinição talvez seja a melhor definição da lírica e dos elementos que a constituem. Combe pontua que:

A gênese do conceito de “sujeito lírico” é, portanto, inseparável da questão das relações entre literatura e biografia, e do problema da “referencialidade” da obra literária. Mas, ao refletirmos sobre as implicações dessa hipótese, parece que o sujeito “lírico” não se opõe tanto ao sujeito “empírico”, “real” – à pessoa do autor –, por definição exterior à literatura e à linguagem, como ao sujeito “autobiográfico”, que é a expressão literária desse sujeito “empírico”. O poeta lírico não se opõe tanto ao autor quanto ao autobiográfico como sujeito da enunciação e do enunciado. (COMBE, 2010, p. 120)

Assim, quando ampliamos a discussão sobre o sujeito empírico para o autor/a autora de literatura, os gêneros demonstram problemáticas semelhantes. Também no romance, é possível que a distinção entre escritor/a, autor/a e narrador/a seja difusa. No entanto, é interessante observar como essa relação entre literatura e referencialidade é mais complexa na lírica. Se no romance, a dúvida entre quem é narrador/a e quem é autor/a, ainda que esse/a narrador/a diga “eu”, parece ser mais facilmente sanada. Na poesia lírica, por outro lado, a dúvida persiste ainda nos dias atuais devido à “persistência do modelo romântico” (COMBE, 2010, p. 122), que relaciona a poesia lírica à noção de sinceridade e de subjetividade. Isso ocorre porque “Essa ‘ilusão referencial’ deve-se provavelmente ao pertencimento oficial e irrefutável do romance aos gêneros da ‘ficção’, enquanto a poesia, ao contrário, em função da

persistência do modelo romântico, é percebida como um discurso de ‘dicção’, quer dizer, de enunciação efetiva.” (COMBE, 2010, p. 122)

Combe afirma ainda que o sujeito lírico não é um mero desdobramento do sujeito empírico. O eu da poesia é o eu da enunciação, o sujeito lírico se cria na linguagem. Assim, o sujeito lírico é uma parte do sujeito empírico. Ao final de seu estudo, Combe promove uma reflexão importante ao dizer que:

É provavelmente em razão de seu caráter de tensão, e não dialético, que o sujeito lírico, como afirma a crítica, parece altamente problemático, para não dizer hipotético e inapreensível. Não há, a rigor, uma identidade do sujeito lírico. O sujeito lírico não poderia ser categorizado de forma estável, uma vez que ele consiste precisamente em um incessante duplo movimento do empírico em direção ao transcendental. Vale dizer então que o sujeito lírico, levado pelo dinamismo da ficcionalização, não está jamais acabado, e mesmo que ele *não é*. Longe de exprimir-se como um sujeito já constituído que o poema representaria ou exprimiria, o sujeito lírico está em permanente constituição, em uma gênese constantemente renovada pelo poema, fora do qual ele não existe. O sujeito lírico se cria no e pelo poema, que tem valor performativo. (COMBE, 2010, p. 128)

Embora o modelo romântico de lírica ainda ressoe de maneira tão contundente na contemporaneidade, vê-se que admitir a linguagem e a alteridade como elementos constitutivos da subjetividade é entender os diversos processos pelos quais a humanidade tem passado. Nesse contexto, a lírica permanece sendo esse gênero que nos transporta para um espaço de sensibilidade, permanece sendo a expressão de um “eu”. O que difere no contemporâneo é a consciência que se tem acerca dos elementos constitutivos da lírica, uma vez que a matéria-emoção e a subjetividade são constantemente atravessadas pela linguagem e pela experiência da alteridade. Assim, a lírica, bem como seus elementos, caminham juntos em uma trajetória de construção possível apenas na materialidade do poema. “Mas essa unidade do “eu” na multiplicidade dos atos intencionais, essencialmente dinâmica, está em constante devir: o “sujeito lírico” não existe, ele se cria.” (COMBE, 2010, p. 128).

Assim como o sujeito lírico, a subjetividade lírica, já consolidada na modernidade e na contemporaneidade, permite também ser inventada e ficcionalizada, é também uma categoria que se cria no poema. Um poema antológico da obra de Ruy e que representaria muito bem essa questão é “A Canção de Beatriz”. Trata-se de um longo poema narrativo no qual pode-se ler uma mulher narrando as amarguras de sua vida amorosa e de suas experiências como prostituta. Mesmo dando voz a um outro, Ruy toma para si e faz uso do método hegeliano: em entrevista concedida ao jornal *Balocobaco*, o poeta conta que certa vez acompanhou uma

amiga jornalista em entrevista a uma prostituta. A partir dessa entrevista, o poeta pôs-se a sentir aquela vivência em seu íntimo e desse sentir fez o poema. No primeiro movimento do poema, já podemos ler:

### **A canção de Beatriz**

Nunca mais.  
Sobre isso nunca mais.  
Não falo.  
    Que adianta  
        se não adianta?  
Falar  falar  falar  
                                e sair  
para ser machucada  
de novo  
e novamente e outra vez e sempre  
e ainda mais  
dolorida porque chamei  
o que estava fechado no  
esquecimento  
porque  
ressenti?

    Ah  
        me desculpe  
não digo nada  
não  
só que meu nome é Beatriz  
dos Anjos Silva  
39 anos  
mas não pareço: desde menina  
esta cara  
de menina.  
Só digo  
que o pior mesmo  
é a polícia. Muito pior  
que os homens, os amantes, os  
maridos, muito, muito  
pior.

    (Mas entenda, não falo de  
gigolô, que nunca tive: não  
sou feia.)

    Esses  
de farda. Um até  
bem-educado  
me roubou. Disse: meu bem,  
vamos? Quando acordei  
cadê

    desodorante,  
    calcinha,  
    sutiã?

    Só o dinheiro  
não perdi. Foi Deus

graças a Deus  
 que guiou  
 minha mão com o dinheiro  
 para o sapato velho  
 tão velho  
 que o miserável desprezou.  
 Desodorante,  
 calcinha,  
 sutiã.  
 Mas eu disse  
 deixe estar.  
 (...)

(ESPINHEIRA FILHO, 2018, p. 178-180)

Mergulhados nas proposições hegelianas acerca do gênero lírico, somos levados a pensar, num primeiro momento, que o poeta que finge uma vivência, uma persona ou um sentimento seria um poeta menor, por ser “falso”, “mentiroso”. Para o tempo de Hegel, esse raciocínio era, de fato, o mais comum entre os pensadores e as pensadoras da época. Mas basta uma leitura de *A canção de Beatriz* para vermos de que maneira esse pensamento hegeliano é superado na contemporaneidade.

Ao dar voz a essa mulher, Ruy Espinheira nos possibilita experienciar e, mais ainda, sentir a vivência e as emoções de Beatriz. Os poetas são essas pessoas que ouvem o apelo do mundo. A Beatriz que deveria assumir a sua própria voz não pode assumi-la por inúmeros fatores. O poeta, por sua vez, não é indiferente à Beatriz e dá voz a ela no poema. No poema sim, é Beatriz quem toma a palavra e que mostra ao mundo quem é. O poeta traz para o poema uma voz que não é a dele e, assim, possibilita que outras vozes apareçam.

Mesmo na voz de Beatriz, é possível reconhecer um tom “lírico”, uma vez que, na elaboração poética feita por Ruy Espinheira, há um retorno a um passado subjetivo e íntimo vivido pela sujeita lírica do poema. Há uma constante articulação entre memória e subjetividade no relato de Beatriz. Além disso, ainda que a voz presente no poema não seja a do poeta – o que como vimos nas discussões propostas por Combe, não precisa de ser –, há na construção do poema uma vivência que, dentro do próprio poema, é também sincera e repleta de veracidade.

Nesse poema, o poeta “finge” ser Beatriz, e é nessa articulação entre “fingimento” e lirismo que Ruy Espinheira vai se configurando e se consolidando como um poeta lírico contemporâneo. Elaborar o passado de maneira emocionada e subjetiva, ainda que não seja o seu próprio passado, é também uma maneira de “mergulhar as penas nas trevas do presente”, para retomarmos Agamben (2009), e senão compreendê-lo ao menos enxergá-lo.

Esse poema, assim como muitos outros do autor, é erguido e perpassado pela subjetividade, elemento que vai se mostrando para nós como um paradigma do lírico. Assim, mesmo que Ruy Espinheira traga em seu poema um Outro para dizer “eu”, a subjetividade faz-se presente.

Ao longo desta tese, selecionamos os poemas que julgamos mais representativos do poeta a fim de ilustrar a hipótese inicial, a de que Ruy Espinheira Filho é um poeta contemporâneo “lírico por excelência”. No entanto, sugerimos uma leitura panorâmica da obra do autor para que essa percepção fique ainda mais clara e evidente para os nossos leitores. Em sua poesia, a emoção nostálgica e, às vezes, melancólica em relação ao passado toca em questões que são, ao mesmo tempo, íntimas, subjetivas e universais. Os versos de Ruy Espinheira são sempre um convite a encontrarmos com o nosso eu mais subjetivo e aceitar esse convite é percorrer os caminhos da emoção e encontrar nessa trajetória, versos “essencialmente líricos”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao lermos com mais atenção e delongar a poesia de Ruy Espinheira Filho, entramos em contato com uma poesia de rica sensibilidade e que nos convida a refletir sobre inúmeras questões que são caras aos seres humanos. Quem se envereda pelos versos do autor, necessita de coragem e disposição para enfrentar, principalmente, a relação que estabelecemos com o nosso próprio tempo, o que passou e que não podemos mais modificar, e também com a noção clara de que a vida é efêmera e que estamos todos sujeitos à finitude de nossa existência.

Aliás, tornar-se uma pessoa leitora de poesia lírica é admitir para si, em muitos momentos, o mesmo destino de Orfeu: descer ao submundo, deparar-se com verdades, imagens e memórias profundamente íntimas e, depois, retornar ao mundo carregando consigo apenas a lembrança e os aprendizados dessa descida. Durante a realização desse trabalho, nos deparamos com a história de um gênero escorregadio, tangível, principalmente, pelo sentimento. Acostumados a uma estrutura de pensamento que valoriza objetividade e razão, lidar com o gênero lírico é uma atividade que lança os leitores e as leitoras a um mundo submerso no sentimento e na subjetividade, no qual é preciso deixar-se guiar também pela sensibilidade.

Diante dessas dificuldades encontradas pelas pessoas leitoras de poesia lírica e que buscam compreender essa forma, encontramos na história do gênero lírico no ocidente e na teoria do poema a fim de lermos a poesia de Ruy Espinheira Filho com um olhar mais aguçado. A obra desse autor nos suscitou inúmeros questionamentos que nos levaram a dar início a esta pesquisa. Uma das primeiras questões que afloraram partiu de uma leitura ainda ingênua, mas bastante sensível aos aspectos mais intimistas e reflexivos da obra do autor. É comum que as artes, de modo geral, nos afetem e nos levem a refletir sobre a nossa existência em todos os seus pormenores, não se trata, pois, de uma característica exclusiva da poesia lírica. Entretanto, na obra de Ruy Espinheira é possível chegar a essas reflexões por meio de um arranjo e de uma elaboração da linguagem que são muito únicos e característicos do autor.

É fácil encontrar leitores que enxergam nos versos de Ruy um tom “mais lírico”, o que nos levou à questão inicial desta pesquisa: o que vemos na poesia de determinado poeta que nos possibilita afirmar que sua poesia é “essencialmente lírica”? De que maneira Ruy Espinheira Filho constrói uma poesia lírica? Ou melhor, de maneira esse poeta organiza e elabora a linguagem de modo que reconhecemos o lirismo ao ler sua poesia? Diante desses questionamentos, inferimos que à lírica são atribuídas determinadas características que norteiam o gênero. Dito de outra maneira, ao dizer que estamos diante de uma poesia lírica, cria-se certa expectativa nos leitores e nas leitoras. Assim, observamos ao longo deste estudo que, embora os gêneros literários atuem de maneira dinâmica e variável ao longo da história da literatura, há na poesia lírica algo que já é, em certa medida, esperado por aqueles que se inclinam à leitura desse gênero.

Em geral, quando falamos de poesia lírica, somos levados a uma noção quase arquetípica de um tipo de texto no qual há uma subjetividade que se manifesta e que, ao dizer de si, diz também sobre o outro, sobre o ser. Na poesia de Ruy Espinheira Filho, podemos encontrar uma subjetividade que reflete e faz refletir sobre o sentido de nossas próprias vidas dentro da linha do tempo e isso, num primeiro momento, é o que nos leva a reconhecer no poeta um “lírico por excelência”, tendo em vista que o autor lida com temas comuns e sensíveis aos seres humanos, tais como a nossa relação com o tempo, o ciclo interminável de vida e morte, os amores, a própria linguagem.

Na busca pelos elementos que nos levam a reconhecer o gênero lírico ao lermos um poema, passamos brevemente pela história da Lírica no ocidente, ou melhor, no contexto europeu e americano. Considerando que uma pesquisa semelhante a esta carece de muito tempo e leitura para ser desenvolvida, entrar em contato com textos significativos acerca do gênero literário em sua forma mais comum significa, para nós, ler autores de uma

determinada tradição literária majoritariamente europeia. Nesse contexto, são evidentes as limitações desta pesquisa, uma vez que consideramos uma abordagem específica e tradicional dentro dos estudos literário. Ao fim desta tese, compreendemos não só a importância como também a necessidade de uma abertura para uma pesquisa constante e que abranja não só a poesia lírica e as teorias acerca do gênero realizadas em contexto euroamericano, mas também para as poesias e as teorias produzidas conforme outros parâmetros. Outros e diversos parâmetros que compreendam a poesia lírica e a teoria da lírica feita por mulheres, negros, homossexuais, indígenas, africanos, árabes, asiáticos etc.

Tendo como base essas limitações decorrentes do tempo hábil para se realizar uma pesquisa de doutoramento, tomamos o movimento romântico como um ponto de partida no que consideramos lírico em seus atributos mais tradicionais e comumente reconhecidos. O Romantismo foi um movimento importante na configuração de um pensamento que considera o sujeito e as subjetividades como modos de se compreender o mundo. Por esse motivo, o movimento foi crucial para a configuração do próprio gênero lírico, uma vez que os românticos foram os que primeiramente atrelaram a lírica à subjetividade a ponto de hoje eles serem vistos quase como inseparáveis.

No primeiro capítulo, o movimento romântico foi visitado a fim de compreendermos melhor o momento na história ocidental no qual as noções de indivíduo e de subjetividade foram configuradas e consolidadas tanto pela filosofia quanto pela arte. Antes, porém, de lidarmos com os românticos, buscamos entender melhor de que maneira o gênero lírico era pensado e produzidos anteriormente. Para isso, fomos à poesia dos antigos a fim de entender o conceito de mélica e de que maneira essa poesia se distinguia da que chamamos hoje por lírica. A mélica seria a lírica em sua versão mais arcaica. A primeira se diferencia da segunda em muito pelas condições de produção e, por consequência, os objetivos dos poemas mélicos. Na mélica, o contexto social considerava uma integração maior da coletividade e, por isso, os poemas eram feitos para serem lidos de maneira pública e coletiva. Na lírica, todo o contexto de produção e de leitura é perpassado por um aspecto individual, o que nos leva a perceber um trabalho com a linguagem em que se sobressai muito mais um “eu” íntimo e solitário do que um “eu” integrado a uma comunidade.

Além da poesia mélica e antiga, vimos ainda que a poesia produzida no contexto clássico já se mostrava distinta da mélica e, também, da lírica romântica posterior. Na oposição entre clássicos e românticos, vimos que a poesia clássica, apesar de já demonstrar um trabalho com os aspectos mais individuais de um “eu” que se mostra no poema, ainda se mantinha apegada às regras estabelecidas pela sociedade da época. Nesse contexto, os poetas

clássicos não tinham tanta liberdade de criação e a noção de “originalidade”, tão importante para os românticos, não era um princípio a ser seguido. Aliás, para os clássicos, o bom poeta era justamente aquele que conseguia imitar os antigos, daí a importância do pensamento racional e da técnica na elaboração de seus poemas.

Ainda no primeiro capítulo desta tese, discutimos sobre as transformações provocadas pelos românticos no pensamento ocidental e de que maneira elas alteraram a nossa percepção de lírica. Os elementos fundamentais a que esse movimento deu luz diz respeito à percepção do ser como um indivíduo que destoa da coletividade ao mesmo tempo em que a integra. Assim, os românticos passaram a considerar os aspectos mais individuais e subjetivos e, por consequência, nesse período, houve uma valorização desse indivíduo criador, considerado pelos românticos como um gênio.

Na lírica, essa noção de que o bom poeta é o “gênio”, ou seja, é aquele capaz de criar a partir de sua subjetividade e, por isso, cria de maneira original, promoveu também mudanças substanciais. Em primeiro lugar, se genialidade e originalidade passam a ser paradigmas a serem atingidos, os poetas não precisavam mais de imitar os antigos ou seguir as regras estabelecidas. Como gênios, poetas românticos poderiam criar livremente conforme as suas subjetividades. Em segundo lugar e talvez o mais importante para a consolidação da lírica tal qual a conhecemos hoje, é a relação estabelecida entre a lírica e a subjetividade.

Posterior ao movimento romântico, mas ainda representativo dele, Hegel organizou e sistematizou a estrutura e a tripartição dos gêneros literários. Ao abordar o gênero lírico, o filósofo estabeleceu que a lírica é o gênero no qual a subjetividade é elementar, uma vez que a poesia lírica é o gênero no qual se manifesta um “eu” que, ao dizer de si, diz também do outro. Segundo o filósofo alemão, a lírica é o gênero no qual sujeito e objeto se confundem. Por falar de um “eu” e deixar ver em seus versos os elementos que configuram a sua subjetividade, é que as noções de sinceridade e de veracidade eram também fundamentais para os românticos e, posteriormete, também para Hegel. Nesse período, sinceridade e veracidade eram elementos substanciais para a lírica, o que fez com que muitos leitores buscassem na vida dos poetas os elementos necessários para se compreender os poemas.

Sob uma perspectiva que recupera a todo instante os preceitos românticos da lírica, vimos na poesia de Ruy Espinheira Filho uma construção “essencialmente lírica”, uma vez que a poesia do autor articula lírica e subjetividade. No entanto, o poeta estudado nesta pesquisa é nosso contemporâneo e, ainda que recupere esse preceitos românticos em sua poesia, também promove discussões que são próprias do nosso tempo. Por esse motivo, no segundo capítulo desta tese, buscamos debater e refletir sobre o conceito de contemporâneo.

Como poeta contemporâneo brasileiro, há muitos aspectos da vida social cotidiana que permeiam a vida e, também, a obra de Ruy Espinheira Filho. Assim, como muitos poetas contemporâneos, Ruy Espinheira teve uma formação acadêmica que o permitiu ter uma visão teórica mais aprofundada sob o seu próprio fazer poético. Nesse sentido, o contemporâneo em Ruy Espinheira Filho é visível na elaboração que o poeta faz da linguagem de maneira evidenciar uma diálogo com a tradição literária e a percepção do que é ser poeta lírico na contemporaneidade. Vimos que o poeta contemporâneo é, como prefigura o poema “Insônia” lido no segundo capítulo, é o “poeta insone” que se coloca num entrelugar de tensões, tendo em vista que é capaz de tensionar variadas facetas de uma mesma temática em um único poema. Além disso, para esse poeta insone já não há mais nenhuma certeza e ele vai tateando as palavras e os seus sentidos em busca da apreensão do tempo presente em que vive.

Por fim, no último capítulo, discutimos sobre os elementos que tradicionalmente constituem a lírica e que se manifestam também na obra poética de Ruy Espinheira Filho. Nesta tese, defendemos a ideia de que Ruy Espinheira Filho é um poeta lírico por articular e elaborar em sua poesia elementos como inspiração, emoção e subjetividade. Para o debate dessa ideia, fomos aos escritos de Jean-Michel Maulpoix (2000) e de Michel Collot (2018). Ambos os autores atribuem à lírica, características relacionadas à subjetividade.

Com Maulpoix (2000), discutimos sobre a importância do conceito de inspiração para a consolidação do que conhecemos por lírica ainda nos dias atuais. Para o autor, a inspiração pode ser compreendida como um ponto de partida para a constituição da lírica e critica o fato de que muitos teóricos desse gênero desconsideram a inspiração por ela estar integrada à postura religiosa em alguns momentos da história do pensamento ocidental e por não ser facilmente apreendida pela razão objetiva.

Michel Collot (2018) faz uma crítica semelhante ao tratar do conceito de emoção. Para o autor, a dificuldade de se delimitar um conceito tão subjetivo quanto o da emoção é representativo no estudo da lírica, uma vez que tanto o gênero quanto os elementos que o compõem não se prestam a uma delimitação racional e objetiva. Além disso, o autor que a emoção é a própria matéria do poema lírico, o que não significa dizer que o esse gênero textual não seja linguisticamente elaborado e organizado pelo poeta.

Uma das grandes contribuições modernas para o pensamento acerca do gênero lírico é a consciência e o discernimento que se tem acerca da linguagem. Abandona-se na modernidade a exigência de que a lírica seja “autêntica”, “sincera” e “verdadeira” no sentido de o poema imitar tal qual a vida do poeta ou da poetisa que escreve. Admite-se que a linguagem do poema lírico é elaborada e arranjada a fim de se criar um “efeito” de

sinceridade. Tendo em vista essa percepção – ainda mais elaborada pelos contemporâneos – acerca da linguagem, a subjetividade permanece sendo um paradigma da lírica.

Como vimos, as contribuições dos românticos foram substanciais para a configuração do gênero lírico como um texto construído a partir de uma subjetividade. Todavia, apesar de terem dado um passo importante, a visão romântica foi limitada por não admitir a linguagem como um modo de construção da subjetividade. Após os modernos admitirem a linguagem como aspecto inerente ao sujeito e, por isso, também subjetiva, viu-se que a lírica é um gênero no qual o poeta arranja a palavra de um modo a deixar ver uma subjetividade, o que não precisa ser feito necessariamente com a enunciação do “eu” no poema.

Na poesia de Ruy Espinheira Filho, esse arranjo da linguagem é feito de uma maneira em que é possível reconhecer a exploração de recursos poéticos notadamente subjetivos, o que nos permite reconhecê-lo como um poeta mais “lírico”. Assim, a presença constante de um sujeito lírico, as retomadas do passado de modo melancólico e nostálgico, o diálogo estabelecido com a tradição literária, o discernimento acerca do que significa ser poeta na contemporaneidade são recursos poéticos construídos por meio da linguagem constantemente usados por Ruy Espinheira Filho. Além disso, é possível ler em seus poemas a temática da inspiração e a recorrência sensível à matéria-emoção que compõem os seus versos. A sensibilidade com a qual o poeta arranja e elabora seus versos leva os leitores e as leitoras a reconhecer de maneira mais imediata na lírica do autor temáticas profundas acerca da existência, o que nos permite enxergar um poeta, de fato, lírico.

Com uma linguagem íntima, subjetiva e, por isso, lírica, Ruy Espinheira nos convida a caminhar por uma trajetória na qual vamos encontrar inúmeras perdas, lacunas, faltas, ausências. Como diria o próprio poeta em “Aniversário” (2021, p. 121): “Isto o que ganhei: estas perdas. Isto/ o que ficou: esse tesouro/ de ausências.” É diante desse “tesouro de ausências” revelado pelo poeta que finalizamos esta pesquisa. A poesia lírica de Ruy Espinheira é dessas que incomoda e conforta ao mesmo tempo. Ao fim da trajetória desta pesquisa, encontramos inúmeras lacunas a serem exploradas na poesia desse autor, já que, como vimos, a lírica é esse gênero que não se contenta com as delimitações claras e findas propostas por um ponto final. A poesia de Ruy Espinheira não seria diferente e, por isso, quanto mais lida, mais possibilidades de leitura surgem, afinal, trata-se de um dos nossos poetas contemporâneos que tem feito de sua “estação infinita” a nossa própria estação, lírica.

## REFERÊNCIAS

ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In.: **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALMEIDA, Patrícia Sheyla Bagot de. **A fragilidade da beleza: um estudo sobre subjetividade na composição lírica**. 2017. 204 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BERARDINELLI, Afonso. **Da poesia à prosa**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

CICERO, Antonio. As ilusões pós-modernistas. Folha de São Paulo Ilustrada. 24 jul 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2407201030.htm> Acesso em: 10 out 2020.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Trad. Alberto Pucheu. In.: *Terceira margem*. Rio de Janeiro, nº 11, p. 165-177, 2004.

COLLOT, Michel. **A matéria-emoção**. Trad. Patrícia Souza Silva. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. In.: **Revista USP**, 84, 2009-2010, p. 112-128.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. **Melhores poemas: Ruy Espinheira Filho**. Seleção de Sérgio Matagão Gesteira. São Paulo: Global, 2011.

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. **Poesia reunida e inéditos (1966-1998)**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. **Sob o céu de Samarcanda**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil: Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

FISH, Stanley. Como reconhecer um poema ao vê-lo. Trad. de S. Moreira. *PaLavra 1* (1993), p. 156-165.

FREITAS, Iacyr Anderson. **As perdas luminosas: uma análise da poesia de Ruy Espinheira Filho**. Salvador: FCJA; EDUFBA, 2001.

HEGEL. II A poesia lírica. In.: \_\_\_\_\_. **Estética**. Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa, Pt: Guimarães Editores, 1993.

JAEGGER, Werner. **Paideia**. A formação do homem grego. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. 2 a edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

LANZILOTTI, Luciano de Menezes. **Presença de ausência**: tempo e memória na poesia de Ruy Espinheira Filho. 2007. 95 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

MAULPOIX, Jean-Michel. **Du lyrisme**. Paris: Librairie José Corti, 2000.

MERQUIOR, José Guilherme. **A astúcia da mímese**: ensaios sobre lírica. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In.: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PEDROSA, Celia. Considerações anacrônicas. Lirismo, subjetividade e resistência. In.: PEDROSA, Celia; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. (Org.) **Poesia e contemporaneidade**. Leituras do presente. Chapecó, SC: Argos, 2001.

RAGUSA, Giuliana. **Lira, mito e erotismo**. Afrodite na poesia mélica grega arcaica. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

ROCHA, Roosevelt. Lírica Grega Arcaica e Lírica Moderna: Uma Comparação. *Philia&Filia*, Porto Alegre, vol. 03, no. 2, jul/dez. 2012.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. Romantismo e Classicismo. In.: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SAFRANSKI, Rudiger. **Romantismo, uma questão alemã**. Trad.: Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SNELL, Bruno. **A cultura grega e as origens do pensamento europeu**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo, Perspectiva, 2005.

STAIGER, Emil. O gênero lírico. In.: **Conceitos fundamentais da poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

## APÊNCIDE

*Entrevista concedida pelo poeta Ruy Espinheira Filho à Pauliany Carla Martins em 20 de janeiro de 2019.*

**Pauliany Martins** – Você é um poeta com a uma vasta e reconhecida produção poética. Diante de todo o caminho já percorrido como poeta, do que você mais se orgulha?

**Ruy Espinheira Filho** – Não há orgulho neste caso – porque o artista é um fatalizado. Ele faz porque faz, porque nasceu assim. É como o Destino de que falavam os gregos. O que faço não é o que eu quero – é o que me ocorre. O que vem. O que sou. A minha natureza.

**Pauliany Martins** – A poesia contemporânea, bem como as artes de um modo geral, tem tomado caminhos diversos na produção poética, vemos todo tipo de publicação: são poemas publicados, postados e proferidos em seus mais variados formatos. O que você pensa a respeito da poesia brasileira contemporânea? Você é leitor dos novos poetas?

**Ruy Espinheira Filho** – Na verdade, Pauliany, sempre foi assim – e, no fim, o que fica é o que possui qualidade, tem valor de sobrevivência, o que continua importante mesmo depois de séculos ou milênios. Agora, ninguém sabe o que vai ou não vai ficar. Parece que foi Jorge Luis Borges quem disse que Shakespeare não sabia que era um gênio – e eu acho que não sabia mesmo. O que Shakespeare queria era ganhar a vida. E quando achou que já estava mais ou menos arrumado, o que fez? Se retirou dos palcos, da agitação de Londres, voltou para a sua terrinha. Considerava cumprida a sua tarefa. Que o mundo considerava mais importante do que ele pensava, muito mais importante, e ele – o mundo – acabou por descobrir o que ele Shakespeare realmente era: um gênio. Quanto aos novos poetas, já li alguns, mas quando o artista é novo é difícil se fazer uma ideia clara do seu valor. Porque às vezes começa mal e se firma – e outras vezes começa bem e se perde. Era Pablo Neruda que dizia só dar opinião sobre um autor depois do segundo livro, porque o primeiro não garantia nada... Mas, francamente, não acho que estejamos vivendo um grande momento poético, não. Tem gente boa, promissora, como sempre, mas a picaretagem perdeu definitivamente a vergonha...

**Pauliany Martins** – O contemporâneo é caracterizado justamente pela sua “falta de características” devidamente datadas e delimitadas, ao modo de manuais de história da literatura, e por esse motivo é difícil pensar uma “tradição contemporânea”. Nesse sentido, você consegue vislumbrar tendências contemporâneas que podem se firmar como tradição?

**Ruy Espinheira Filho** – Bom, o contemporâneo é o tempo atual e o tempo atual não está pronto, está se fazendo, é preciso que o tempo passe sobre uma época para que possamos vê-la com alguma clareza. Quanto às tendências, a que me interessa mesmo é a da qualidade, já me cansei dos novidadeiros que vêm, fazem bagunça – e desaparecem. Fenômeno também de todas as épocas. Quanto à tradição, é o que realmente existe. Sem a tradição não há nada. Dizer que se está “rompendo” com a tradição, como tanto já se disse e se continua dizendo, é pura estupidez. Como “romper” com a vasta riqueza de nossa herança? Tudo o que o artista faz é, humildemente, encontrar seu lugar na tradição. Não se pode fazer mais.

**Pauliany Martins** – Gostaria que você me contasse um pouco sobre a sua trajetória com o mercado editorial. As dificuldades encontradas para publicar seus primeiros poemas são semelhantes as dificuldades de hoje? O que mudou de 1974, quando lançou seu primeiro livro *Heléboro*, para os dias atuais?

**Ruy Espinheira Filho** – Minha trajetória editorial sempre foi complicada, oscilando entre o desânimo e a alegria. Desânimo porque jamais é fácil, sobretudo para poetas. Meu primeiro livro, *Heléboro*, foi pago com o dinheiro de dois prêmios literários que eu ganhara, mas só saiu mesmo porque o poeta Antonio Brasileiro conhecia um dono de gráfica, em Feira de Santana, que fazia mais barato para ele. Com os preços das gráficas de Salvador, impossível. Assim, ele, Brasileiro, se encarregou de tudo – e foram feitos 500 exemplares de um volumezinho grampeado, de que não vendi exemplar nenhum, mas que acabou me abrindo o caminho – e logo na editora principal da época, a Civilização Brasileira, do grande editor Ênio Silveira. Aconteceu que não vendi nada, como disse, mas enviei uns volumes a pessoas que admirava, sendo uma Mário da Silva Brito, autor, entre outras obras, de *História do modernismo brasileiro*. Bem, ele trabalhava na editora do Ênio, gostou da minha poesia e a passou para seu chefe. Então, no ano seguinte, consultei a Civilização para tentar editar um livro de crônicas – e, para meu espanto, o Ênio me respondeu que já conhecia a minha poesia, que lhe fora emprestada pelo Mário, e que, se a minha prosa tivesse a mesma qualidade, publicaria minhas crônicas, o que realmente fez uns oito meses depois. Na Bahia foi um

choque, ninguém acreditava, achavam que o livro tinha sido pago – e logo por mim, que não tinha onde cair morto... Bem, Jorge Amado disse que o autor tem que ler, se dedicar muito – e também ter sorte. Naquele momento, sim, eu tive sorte. E, com o passar dos anos, o Ênio acabou por editar mais três livros meus, sendo dois de poesia. Mas, por outro lado, tive também muitas recusas, algumas francamente grosseiras. Outra coisa que me ajudou bastante foi ganhar prêmios literários.

**Pauliany Martins** – O ano de 2018 foi marcado pelo fechamento de inúmeras lojas físicas de grandes livrarias e também pelos impasses mercadológicos vivenciados por grandes grupos editoriais. Essas dificuldades têm afetado a sua relação com as editoras?

**Ruy Espinheira Filho** – A verdade é que estamos vivendo um dos piores tempos em termos de cultura no Brasil. As editoras só querem best-sellers, enchem as livrarias de drogas, o leitor que realmente lê não quer essas drogas e os que as compram não são compradores habituais: passada a onda, desaparecem. Eu, que sempre gostei de ir a livrarias, vivo me irritando: montes e montes de publicações – mas quase nada que valha a pena comprar. Tenho saudades de outros tempos, das livrarias pequenas, de rua, com boas publicações e bons vendedores, com os quais fazíamos amizade. As imensas livrarias não têm calor humano. Aliás, quando vou a São Paulo não deixo de passar na Martins Fontes, na Avenida Paulista, livraria como as antigas, onde me sinto em casa e sempre compro alguma coisa. Quanto às edições, o que nos está salvando no momento é o surgimento de editoras pequenas, não fossem elas estaríamos todos no ineditismo. Fenômeno que me lembra o da imprensa alternativa, que nasceu para enfrentar a ditadura militar.

**Pauliany Martins** – Você, enquanto poeta e também professor, acredita numa solução para o problema do livro (e da leitura) no Brasil?

**Ruy Espinheira Filho** – Já tivemos, sim, tempos melhores. Até 1964 o Brasil era muito rico em cultura e artes. Aí veio o golpe militar e a coisa começou a desandar. Mesmo assim, por muitos anos, nossos intelectuais e artistas resistiram, continuamos a fazer coisas muito boas – em música, artes plásticas, cinema, teatro, literatura. Mas o mal já estava feito: quando comecei a ensinar na Faculdade de Comunicação da UFBA, em 1976, tomei um susto: aqueles jovens nada se pareciam com os da minha geração, não conseguiam pensar nem ler os textos mais simples. Eram os filhotes da ditadura já chegando à universidade, nulos em

sociologia, filosofia, literatura, artes (a não ser o pior de música popular, o que continua até hoje) e incapazes de qualquer debate de ideias. Um horror. Quanto a uma solução para o problema do livro no Brasil, com as tendências que observo, não sou nem um pouco otimista, pelo contrário.

**Pauliany Martins** – Gostaria que você me explicasse um pouco mais sobre o seu processo criativo. Como “nascem” seus poemas?

**Ruy Espinheira Filho** – Esta é uma pergunta que nunca soube responder. Não, não sei como escrevo nem por que escrevo. Bem, posso dizer que escrevo por causa da vida, porque ela é que me serve os motivos, me traz as necessidades – sempre através das emoções. Escrevo desde menino e creio que escreverei até morrer – mas a escrita para mim é um grande mistério. A começar pelo “nascer” de um poema ou texto em prosa. Sim, às vezes surge algo como uma “ideia”, mas quase sempre é algo que parece vir diretamente do inconsciente (ou trazido pelas musas...) e se impõe, sem passagem pelo que se chama inteligência solar, a de Animus. Não: tudo é mesmo canto de Anima. Epifania. Não à toa Drummond pergunta, no poema “Conclusão”: “De que se formam nossos poemas? Onde?” Ele não sabia. Eu não sei. Ninguém sabe. Se sabe, ou pensa que sabe, está trabalhando na faixa errada, de Animus, da inteligência comum, meramente prática, que não produz arte alguma.

**Pauliany Martins** – Você atuou como professor de Literatura Brasileira durante muitos anos na Universidade Federal da Bahia. A carreira docente influenciou na sua trajetória de escritor? Se sim, de que modo isso ocorreu?

**Ruy Espinheira Filho** – Fui ensinar Literatura Brasileira quando já tinha vários livros publicados, tanto de poesia como de ficção e ensaio literário (minha dissertação de mestrado sobre Jorge de Lima). Aliás, “ensinar” é uma palavra bem inadequada, porque arte não pode ser ensinada. Pode-se ensinar crítica, história de arte – mas não a arte propriamente dita. Um artista pode se matricular numa escola de belas artes ou de letras e aproveitar esse tempo, mas para fazer arte ele tem que ser artista, ter nascido artista, não vai se tornar artista aprendendo com professores. No famoso samba “Feitio de oração”, Noel Rosa e Vadico disseram tudo: “O samba é um privilégio/ninguém aprende samba no colégio.” Agora, aproveitando meus 15 anos no Instituto de Letras da UFBA, fiz o doutorado, escrevendo (e depois publicando, em 2001, pela Record, graças à sensibilidade de Luciana Villas-Boas) *Tumulto de amor e outros*

*tumultos – criação e arte em Mário de Andrade*) e, depois, *Forma e alumbramento – poética e poesia em Manuel Bandeira*, que foi publicado, em 2004, graças à interferência de Ivan Junqueira, então presidente da Academia Brasileira de Letras, que providenciou uma coedição José Olympio/ABL. Assim, o período de ensino me estimulou ao ensaio, que eu já praticara no mestrado em Ciências Sociais, escrevendo e publicando, devido ao interesse do poeta Florisvaldo Mattos, então diretor da Fundação das Artes do Estado da Bahia, *O nordeste e o negro na poesia de Jorge de Lima*. (Salvador: Fundação das Artes/Empresa Gráfica da Bahia, 1990.) Mais tarde idealizei escrever outro ensaio, tendo como tema a formação poética de Carlos Drummond de Andrade, mas não passei da introdução, percebi que já estava para me aposentar e seria preferível dedicar os últimos anos de vida à minha própria literatura... Afinal, o tempo é implacável.

**Pauliany Martins** – A lírica é um gênero literário de características muito “escorregadias”. Como você a define?

**Ruy Espinheira Filho** – Bem, o que não é “escorregadio” em arte? Trata-se de um território sempre instável, perigoso... Mas quero deixar claro (o que não vai agradar a muita gente, sobretudo críticos e professores) que a poesia propriamente dita é a poesia lírica. Sem lirismo – como sem romantismo – arte nenhuma funciona. Você entra pelos grandes tumultos de Homero e de repente lá vem o lirismo trazendo uma força maior ao relato. E veja o lirismo de Camões no épico *Os lusíadas*. “Estavas, linda Inês, posta em sossego...”. Não tem jeito: ou a poesia chega à lírica ou se torna prosaica, o que não é o objetivo de poeta nenhum.

**Pauliany Martins** – Na literatura ocidental, quais poetas, na sua opinião, seriam os melhores exemplares da lírica?

**Ruy Espinheira Filho** – Acabei de citar dois grandes e poderia citar muitos, quase todos que merecem ser chamados de poetas. Até as escolas que se querem radicalmente “técnicas” precisam do lirismo. Por exemplo: o parnasianismo. O pouco que ainda é lido é pelo valor lírico, não pela exatidão da métrica. E, no Brasil, o autor parnasiano mais lido hoje é Olavo Bilac, que foi, na verdade, um romântico tardio. Tivesse sido apenas um “técnico” (e ele o foi de forma superior, aliás), estaria tão esquecido como os demais. Mas Bilac era lírico, romântico, e nos emociona sempre. E arte é, sobretudo, emoção.

**Pauliany Martins** – Tendo sido professor de literatura e sendo poeta, imagino que tenha uma grande bagagem de leitura na sua história de vida. O que você leu e de certo modo influenciou em sua poesia?

**Ruy Espinheira Filho** – Li de tudo, leio de tudo, desde a infância. A leitura faz parte do meu tempo, da minha natureza, não consigo entender quem não lê. Quando encerro uma leitura já há outra à espera. E também releio muito, sobretudo os clássicos. Na verdade, não gosto do termo “reler”, porque na verdade cada leitura é diferente. Fui retomar Marcel Proust depois de décadas e fiquei muito espantado: é muito melhor do que eu pensava... Li outros autores e tive experiências similares. E também aquela chata experiência de achar que este ou aquele não é tão bom como eu julgava... Enfim, cada leitura é nova, sempre.

**Pauliany Martins** – O que você tem gostado de ler nos últimos tempos?

**Ruy Espinheira Filho** – Como disse, leio de tudo, gosto de ler de tudo. Sou considerado mais poeta, mas, veja só, leio muito mais prosa do que poesia... Porque, ao menos no meu caso, poesia vai sendo selecionada ao longo do tempo, você acaba ficando principalmente com alguns poetas indispensáveis, aos quais sempre retorna. São os que chamamos “de cabeceira”. Aqueles dos quais sentimos saudade – como Baudelaire, Pessoa, Camões, Bandeira, Mário de Andrade, Cecília, Drummond, Vinícius, Sósígenes Costa... Como outros mais antigos e mais novos, do Brasil e de fora. Dos mais novos, aliás, prefiro não citar ninguém, para não criar ciúmeiras, que os artistas são muito - muitíssimo - sensíveis, demais, demais...