



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL
MESTRADO EM LETRAS

ALEXSANDRA DOS SANTOS BISPO

**ENTRE O ÉPICO E O LÍRICO:
HIBRIDISMO NA POESIA DE LEDA MIRANDA HÜHNE**

São Cristóvão – SE
Fevereiro de 2021

ALEXSANDRA DOS SANTOS BISPO

**ENTRE O ÉPICO E O LÍRICO:
HIBRIDISMO NA POESIA DE LEDA MIRANDA HÜHNE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Sergipe, como requisito para a obtenção do título de Mestra em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Christina Bielinski Ramalho.

São Cristóvão – SE

Fevereiro de 2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

B622e Bispo, Alexandra dos Santos
Entre o épico e o lírico : hibridismo na poesia de Leda
Miranda Hühne / Alexandra dos Santos Bispo ; orientadora
Christina Bielinski Ramalho. – São Cristóvão, SE, 2021.
115 f. : il.

Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal
de Sergipe, 2021.

1. Literatura brasileira. 2. Poesia épica – História e crítica.
3. Poesia lírica – História e crítica. I. Hühne, Leda Miranda. II.
Ramalho, Christina Bielinski, orient. III. Título.

CDU 821.134.3(81)-1.09

ALEXSANDRA DOS SANTOS BISPO

**ENTRE O ÉPICO E O LÍRICO:
HIBRIDISMO NA POESIA DE LEDA MIRANDA HÜHNE**

Aprovada em: 26/02/2021.

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestra em Estudos Literários e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe pela seguinte Banca Examinadora.

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Christina Bielinski Ramalho (Orientadora)
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Prof^a. Dr^a. Natali Fabiana da Costa e Silva (Membro Externo)
Universidade Federal do Amapá (UNIFAP)

Prof. Dr. Fernando de Mendonça (Membro Interno)
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

À minha mãe, Marlene, meu grande
exemplo de vida,
e aos meus filhos, Sebastião e João
Pedro, os amores de minha vida.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, meu agradecimento a Deus por todas as bênçãos e por me conceder saúde e força para enfrentar as batalhas do dia a dia, pois sem Ele nada seria possível.

À minha mãe, amor da minha vida, por todo o apoio e incentivo aos estudos e por estar ao meu lado em todos os momentos.

À minha querida e amada orientadora, Prof^ª. Dr^ª. Christina Bielinski Ramalho, que tanto contribuiu e contribui para meu crescimento intelectual e por ser uma inspiração na minha vida e na de tantos outros. Agradeço por sua dedicação, sua atenção, seu carinho e sua paciência. Muito obrigada pelas valiosas contribuições.

A todo corpo docente e administrativo do PPGL da Universidade Federal de Sergipe.

Às amigas nascidas na sala do Mestrado, em especial a Elton Jônathas Araújo, Jeane Rocha, Joseana Fonsêca e Joilda Oliveira.

Às amigas Daiane Rodrigues, Eliliane Ferreira, Franciele Nascimento e Tatianne Dantas pelas palavras de incentivo e força.

À CAPES pela concessão da minha bolsa de Mestrado.

“A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro.”

(Octavio Paz)

RESUMO

A presente pesquisa estuda parte da produção poética de Leda Miranda Hühne com o objetivo de mostrar que seus poemas longos configuram casos de hibridismo entre os gêneros lírico e épico. Para isso, empreende-se uma análise das obras *Fim de Um Juízo* (1986) e *As Cantilenas do Rei-Rainha* (1988), que revelam, entre outros aspectos, que sua poética faz-nos despertar para uma consciência sociopolítica mais crítica, permitindo-nos refletir sobre a violência das relações autoritárias como uma das marcas da sociedade brasileira. De outro lado, em termos estéticos, são visíveis em sua produção tanto a influência da poesia concreta quanto a unidade estrutural, que, mesmo nos casos em que estejam presentes poemas individualmente intitulados, conferem à obra como um todo um princípio, meio e fim que dita a sequência da leitura. Assim, os poemas longos de Hühne, tal como se demonstra, caracterizam-se pelo hibridismo entre o lírico e o épico e se inserem, inclusive, na trajetória do épico a partir do século XX, quando a presença do hibridismo é bastante relevante. Na área das expressões literárias, de forma geral, é possível observar um grande percentual de interpenetrações de gêneros. As abordagens teóricas que compõem esta pesquisa buscam, como fundamento, o diálogo entre estudos da crítica e da teoria literária, como os de Aristóteles (1973) e Staiger (1977); os do hibridismo, como os de Ramalho e Silva (2007); os do gênero épico, como os de Bowra (1950), Gancedo (2009), Silva (2007) e Ramalho (2007, 2013), e os do gênero lírico, como os de Frye (1957), Friedrich (1978), Paz (1982), entre outros.

Palavras-chave: Crítica sócio-política. Hibridismo de gênero. Leda Miranda Hühne. Poesia épica.

ABSTRACT

The present research studies part of the poetic production of Leda Miranda Hühne, with the objective of showing that her long poems constitute cases of hybridism between the lyrical and epic genres. To this end, an analysis of the works *Fim de Um Juízo* (1986) and *As Cantilenas do Rei-Rainha* (1988) is undertaken, which reveal, among other aspects, that his poetics awakens us to a more critical socio-political awareness, allowing us to reflect on the violence of authoritarian relations as one of the hallmarks of Brazilian society. On the other hand, in aesthetic terms, both the influence of concrete poetry and the structural unity are visible in their production, which, even in cases where individually titled poems are present, give the work as a whole a principle, means and end that it dictates. the reading sequence. Thus, Hühne's long poems, as will be demonstrated, are characterized by the hybridism between the lyric and the epic and are even inserted in the trajectory of the epic from the 20th century, when the presence of hybridity is quite relevant. In the area of literary expressions, in general, we can observe a large percentage of interpenetrations of genres. The theoretical approaches that make up this research seek, as a foundation, the dialogue between studies of criticism and literary theory, such as those of Aristotle (1973) and Staiger (1977); those of hybridism, such as those of Ramalho and Silva (2007); those of the epic genre, such as those by Bowra (1950), Gancedo (2009), Silva (2007) and Ramalho (2007, 2013), and those of the lyrical genre, such as those by Frye (1957), Friedrich (1978), Paz (1982), among others.

Keywords: Socio-political criticism. Gender hybridity. Leda Miranda Hühne. Epic poetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 OS GÊNEROS ÉPICO E LÍRICO E AS FORMAS HÍBRIDAS	14
1.1 O gênero épico.....	15
1.2 O gênero lírico e suas facetas.....	30
1.3 O hibridismo.....	48
2 ENTRE FILOSOFIA, LITERATURA E HISTÓRIA: LEDA MIRANDA HÜHNE	54
2.1 <i>Fim de Um Juízo</i> (1986).....	60
2.2 <i>As Cantilenas do Rei-Rainha</i> (1988).....	70
3 A POESIA ÉPICO-LÍRICA DE LEDA MIRANDA HÜHNE	75
CONCLUSÃO	107
REFERÊNCIAS	110
ANEXO A – Capa e contracapa dos livros	115

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo as obras *Fim de Um Juízo* (1986) e *As Cantilenas do Rei-Rainha* (1988), da poeta norte-riograndense Leda Miranda Hühne, e tem como objetivo mostrar que ambas se configuram como manifestações literárias híbridas que transitam entre os gêneros lírico e épico. Para realizar a leitura pretendida, empreende-se uma análise das duas obras que, além do já destacado hibridismo, revelam, entre outros aspectos, uma poética que nos desperta para uma consciência sociopolítica mais crítica, permitindo-nos refletir sobre a violência das relações autoritárias como uma das marcas da sociedade brasileira.

Dada a intenção da abordagem de igualmente destacar e valorizar a contribuição de Hühne para a Literatura Brasileira, é importante frisar alguns aspectos biobibliográficos e integrar ao estudo proposto algumas informações sobre o conjunto de sua obra. Leda Miranda Hühne nasceu no dia 13 de abril de 1934 em Natal, Rio Grande do Norte. Filha de Júlio e Anna, foi criada entre oito irmãos e aos quatro anos já morava no estado do Rio de Janeiro, cidade em que reside até hoje. Estudou Filosofia na Universidade Santa Úrsula – USU, instituição de Ensino Superior no Rio de Janeiro, onde descobriu, no curso de Estética, com o poeta Tasso da Silveira, a vocação para a poesia. Aos vinte e três anos, formou-se em Filosofia na USU e passou a lecionar na referida instituição, onde também exerceu cargos administrativos. É Mestre em Filosofia pela UFRJ, com a dissertação *O Sentido Hermenêutico da Poesia, segundo Martin Heidegger* (1979), e Doutora em Letras pela PUC do Rio de Janeiro, com a tese *A Estética Aberta de Mário de Andrade* (1999). Vejamos um depoimento da autora sobre sua biografia:

Nasci no Rio Grande do Norte, numa cidade que é um lindo cartão de Natal. Não sei de suas dunas, coqueiros, faróis, a não ser fotografias. Passei por Recife, de lembrança ficou um barco num rio e mangas rosas nas margens. Aportei no Rio de Janeiro e lancei raízes. Uma mesa comprida, nas cabeceiras, pai, mãe e nós, oito irmãos. Subindo a ladeira, de uniforme, meias compridas, cursei colégio de freiras, muito terço e orações [...]. Escapulia, às vezes, das aulas, para ver o desabrochar das pétalas roxas das ninféias. E o contemplar me levou à poesia e à filosofia. Aprendi na faculdade de filosofia que a poesia era obra da imaginação e da sensibilidade, incompatível com o pensar lógico. Segui o magistério, mas o estudo e a pesquisa não conseguiam destronar a imaginação. E nas horas inesperadas os poemas irrompiam, ainda mais que o casamento e a maternidade me faziam experimentar novos e profundos sentimentos. Entre brincadeiras com as crianças, preparação de aulas, fui continuando a minha carreira acadêmica,

ingressando no mundo da escrita, e depois no campo da editoração (HÜHNE, 1999).

O interesse em estudar as obras de Hühne surgiu devido a uma experiência anterior, ainda na graduação, relacionada ao projeto de pesquisa do qual participei como voluntária de Iniciação Científica durante um ano, sob a orientação da professora doutora Christina Bielinski Ramalho, envolvendo-me em diversas atividades que me proporcionaram um maior conhecimento sobre o gênero épico e a alegoria. Depois, escolhi aprofundar a pesquisa desenvolvida na Iniciação Científica no Trabalho de Conclusão de Curso, devido à riqueza do *corpus* e às inúmeras possibilidades de desenvolver, a partir da poesia épica, reflexões sobre o caráter contestador da literatura de Hühne.

Assim, quando decidi tentar o mestrado, optei por continuar a pesquisar a presença épica na poesia de Hühne e analisar com mais vigor algumas de suas obras, com o intuito de contribuir para o reconhecimento que ela merece, dada a extensão de sua produção literária e a qualidade estética que nela se pode observar. Além do mais, fiz pesquisas sobre o estado da arte, consultei algumas plataformas digitais como a SciELO e o Periódicos Capes e pude constatar que não existem muitos trabalhos de análises voltados para as obras de Hühne, a não ser alguns de Christina Ramalho¹, um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), de Jéssica Mayara Lisboa Leite², e os de minha autoria.

Meu envolvimento com o Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos, o CIMEEP³, do qual sou membro temporário, me possibilita estar em contato com visões atuais sobre a presença da epopeia em suas diversas formas e em diferentes espaços e tempos. Essa participação também me permitiu publicar artigos⁴

¹ RAMALHO, Christina. Entrevista com Leda. In: _____. **Vozes épicas**: história e mito segundo as mulheres. 2004. 825f. Tese (Doutorado em Letras, Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

RAMALHO, Christina. **Poemas épicos**: estratégias de leitura. Rio de Janeiro: Uapê, 2013.

RAMALHO, Christina. **Elas escrevem o épico**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC/Ed. Mulheres, 2005.

RAMALHO, Christina. **A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes**: o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal. Aracaju: Artner Comunicação, 2015.

² LEITE, Jessica Mayara Lisboa. **A cor da terra**: representação mítico-simbólica do Brasil. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português) – Universidade Federal de Sergipe, 2016.

³ Pode ser visitado neste site: www.cimeep.com.

⁴ BISPO, A. S.; RAMALHO, C. B. O épico em *As Cantilenas do Rei-Rainha*, de Leda Miranda Hühne. In: **Anais Eletrônicos do VI ENPOLE**, v. 1, p. 1-14, 2015.

BISPO, A. S. O plano histórico em *As Cantilenas do Rei-Rainha*. **Revista Barbante**, n. 16, p. 7-16, 2016.

BISPO, A. S. O épico e a alegoria em *As Cantilenas do Rei-Rainha* de Leda Miranda Hühne. **Revista Épicas**, p. 1-12, 30 jun. 2018.

e desenvolver verbetes⁵ sobre poemas de Hühne para o “Mapeamento de Obras Épicas”⁶. E tudo isso, sem dúvida, ampliou meu interesse pelo *corpus* escolhido e pela investigação proposta. Alguns poemas de Hühne já haviam sido contemplados por Ramalho (2004) em sua tese de doutorado, que se voltou para a relação entre a produção épica e a autoria feminina. Minha dissertação, nesse sentido, amplia o olhar para a obra de Hühne, investigando mais detalhadamente seus traços épicos, de modo a elaborar um estudo vertical que permita um maior conhecimento sobre o hibridismo que a caracteriza. Nesse contexto, destaca-se a contribuição teórica de Anazildo Vasconcelos da Silva, autor da teoria “Semiotização épica do discurso”, desenvolvida nos anos 80 do século passado, e que tem servido de base para inúmeros estudos, em nível de pós-graduação, da produção épica através dos tempos.

Integrando o desenvolvimento da pesquisa, será apresentada uma análise dos aspectos formais dos poemas citados no começo desta introdução, tais como: número de versos, divisões internas, metrificacão, temas trabalhados, recursos linguísticos utilizados pela autora etc. Mais adiante, terá lugar uma reflexão sobre categorias épicas (RAMALHO, 2013) em que analiso a presença ou ausência dessas categorias nos poemas longos de Hühne, que, como já destaquei, se caracterizam pelo hibridismo entre o lírico e o épico e se inserem, por isso, na trajetória da epopeia brasileira a partir do século XX, quando a presença do hibridismo é bastante relevante, tal como se verá mais adiante. Portanto, para realçar e dimensionar a epicidade dos poemas longos da autora, será feita uma revisão teórica sobre o gênero épico. Nesse sentido, as abordagens teóricas que compõem esta pesquisa buscam, como fundamento, o diálogo entre estudos da crítica e da teoria literária, como os de Aristóteles (1973) e Staiger (1977); os do hibridismo, como os de Hall (2005) e Ramalho (2007); os do gênero épico, como os de Bowra (1950), Florence Goyet (2009) Gancedo (2009), Silva (2007) e Ramalho (2007, 2013); e os do gênero lírico, como os de Frye (1957) e Paz (1982), entre outros, configurando a necessária base

BISPO, A. S. A representação da violência sexual nos contos ‘Beatrice’ e ‘Ponto de Ônibus’ de Leda Miranda Hühne. **Revista Barbante**, Ano VII, p. 10-16, 2019.

⁵ BISPO, Alexsandra dos Santos. *As Cantilenas do Rei-Rainha*. Obra híbrida. **Revista Épicas**, Ano 3, Número Especial 2, p. 1-4, set. 2019.

BISPO, Alexsandra dos Santos. *Fim de Um Juízo*. Obra híbrida. In: **Mapeamento de Obras Épicas**. Disponível em: <https://www.cimeep.com/mapeamento>.

⁶ Disponível no site <https://www.cimeep.com/mapeamento>.

metodológica para uma pesquisa de feição qualitativa, com ênfase na análise de conteúdo das obras literárias em foco.

Em relação à estrutura do trabalho, apresento, no primeiro capítulo da dissertação, alguns aspectos teóricos sobre os gêneros épico e lírico e sobre o hibridismo, dando especial destaque à visão teórica mais atual sobre o épico, visto ser a partir da recepção crítica às novas formas épicas que muitos poemas longos puderam e podem ser melhor compreendidos.

No segundo capítulo, trago mais alguns registros biobibliográficos de Hühne, com especial destaque para a relação entre Filosofia e Literatura, dada a formação acadêmica da autora, e a apresentação de alguns traços estéticos que caracterizam sua escrita. Para isso, sustentarei minhas reflexões em algumas colocações de Antonio Cicero (2012, 2004), Benedito Nunes (2009) e Giorgio Agamben (2009), entre outros, além do estudo de Ramalho sobre a poesia de Hühne, que mereceu capítulo no livro *Elas escrevem o épico* (2005). Em seguida, abordo, ainda sem o recorte épico propriamente dito, as obras *Fim de Um Juízo* (1986) e *As Cantilenas do Rei-Rainha* (1988), com o objetivo de já permitir que se reconheçam aspectos de narratividade oriundos da presença explícita ou implícita de fatos históricos relacionados à ditadura brasileira.

As duas obras serão, como já foi dito, lidas à luz da teoria épica de Silva e de Ramalho, em diálogo com outras abordagens, e das considerações sobre o hibridismo, sublinhando, a partir de suas matérias épicas, o envolvimento da autora com as questões filosóficas, sociológicas e políticas relacionadas ao Brasil dos séculos XX e XXI. Por isso, o terceiro capítulo trará uma análise dos aspectos líricos e épicos presentes nas obras de Hühne para que, a partir das conclusões a que chegarmos, seja possível confirmar a hipótese de que o hibridismo épico-lírico é uma marca da produção da poeta no que se refere às obras em questão. Algumas questões serão discutidas como: Que tipos de imagens míticas estão presentes nas obras estudadas? A que tipo de fontes Hühne recorreu? Que heróis ou heroínas aparecem nas obras de Hühne? Que tratamento esse(s) heroísmo(s) recebe(m)? Essas questões, ratificadas pelo conhecimento sobre a trajetória da autora e sobre sua produção, são fundamentais para quem deseje observar a produção de Hühne à luz do gênero épico ou de formas híbridas possíveis.

Além disso, destacarei os vínculos das matérias épicas trabalhadas nas obras com o contexto político e social brasileiro, visto que a autora, muitas vezes de forma

alegórica, insere questões como a ditadura e a desigualdade social como temas e subtemas de seus poemas. Dada a especificidade do texto épico de fundir o real e o maravilhoso, buscarei, com a leitura crítica das obras, realçar os recursos da autora para promover a projeção do histórico no maravilhoso e vice-versa.

Espera-se, com esta pesquisa, contribuir para que as obras de Hühne tenham maior visibilidade e reconhecimento crítico, assim como somar as reflexões aqui feitas à fortuna crítica relacionada à presença do gênero épico na Literatura Brasileira.

1 OS GÊNEROS ÉPICO E LÍRICO E AS FORMAS HÍBRIDAS

[...] A literatura, precisamente, nos põe na presença de um discurso em que várias coisas são significadas ao mesmo tempo, sem que o leitor seja chamado a escolher entre elas.

(Paul Ricoeur)

Tal como afirma a epígrafe, a *literatura* nos permite estar na presença de um discurso que pode significar muita coisa simultaneamente, como as experiências da sensibilidade e a do conhecimento. Conforme Silva (2007, p. 50), o discurso é um processo de organização “da significação, único e inesgotável em si mesmo, passível de múltiplas manifestações”. A organização das manifestações do discurso literário a partir do critério de “gênero literário” teve sua origem na antiguidade greco-romana (MOISÉS, 1974) e, embora motivo de muitas controvérsias, até hoje fundamenta abordagens críticas a obras literárias. Moisés explica o termo: “‘gênero’ designaria, portanto, os aspectos primários, amplos e reiterantes de uma série de obras” (1974, p. 245-246). A formulação aristotélica dos gêneros lírico, épico e dramático atravessou os tempos, transformando-se e se atualizando conforme se notavam transformações e novas criações no âmbito das manifestações do discurso literário. No entanto, em relação ao gênero épico, a observação das transformações não atendeu de forma suficiente à realidade das produções.

Segundo Michal Glowinski (1995), o gênero literário é “uma espécie de regulador da leitura, da qual orienta, e até certo ponto determina o desenrolar” (1995, p. 113), e isso acontece “porque o receptor acomoda o seu aparelho cognitivo às exigências do gênero que um dado texto representa e esforça-se, ao longo de sua leitura, por adoptar uma leitura consentânea com o que o texto sugere ou mesmo impõe” (GLOWINSKI, 1995, p. 113).

No entanto, uma observação importante sobre as variantes internas de um mesmo gênero vem do próprio Glowinski:

Quanto mais internamente diversificado é um gênero (isto é, quanto mais variedades comporta), mais complexo se torna nas suas realizações textuais, pressupondo o aparecimento de estruturas diferentes, e mais essa esfera das necessidades tem um caráter geral: no limite, chega a ser dificilmente identificável ao longo de toda a história de um gênero. Em casos dessa natureza, torna-se difícil determinar, para um dado gênero, aquilo que é necessário em todas as etapas de sua evolução histórica e aquilo que só parece sê-lo numa fase do seu desenvolvimento (1995, p. 117).

As transformações por que passou o gênero épico, portanto, geraram o que poderíamos chamar de subgêneros épicos, como, por exemplo, as epopeias cristãs ou religiosas, de forma geral. De igual modo, o destaque, maior ou menor, do plano histórico ou do plano maravilhoso também pareceu, segundo uma visão mais ortodoxa, “desvirtuar” algumas obras. Nesse sentido, buscaremos, a seguir, evidenciar algumas leituras teóricas e críticas mais atuais sobre o gênero épico, para, depois, trazeremos algumas considerações sobre o gênero lírico e, finalmente, refletirmos sobre o conceito de “hibridismo”, buscando fundamentar o caminho que nos levou a perceber no hibridismo entre o épico e o lírico um traço da produção literária de Hühne.

1.1 O gênero épico

O gênero épico abarca várias modalidades de texto. É um texto literário por meio do qual são trabalhados acontecimentos baseados em fatos reais, míticos, lendários, entre outros. Conforme Silva (2007), o épico foi o único gênero, dentre os que Aristóteles propôs, que ficou crítica e teoricamente estagnado, e isso causou o impedimento do reconhecimento desse discurso como um gênero independente, que, na trajetória da Literatura Ocidental, passou por transformações tal como aconteceu com os demais gêneros. A falta de percepção teórica e crítica sobre a evolução do gênero épico fez com que a manifestação épica clássica se tornasse um modelo, um padrão de reconhecimento de todas as manifestações épicas existentes, o que provocou, no decorrer dos séculos, a impressão de anacronismo nas expressões épicas e mesmo a visão do esgotamento do gênero.

Embora tudo o que Aristóteles tenha afirmado sobre o gênero épico tenha sido “absolutamente correto, só vale para aquela manifestação do discurso épico que constituiu o corpus criticamente delimitado, a epopeia grega, e não para todas as demais manifestações posteriores desse mesmo discurso” (SILVA, 2007, p. 48). Contudo, mesmo quando a crítica defendeu uma assimilação da epopeia pelo gênero narrativo, compreendendo o romance como a produção que teria substituído a epopeia, não foi possível deixar de reconhecer que, ao longo dos séculos XVIII e XIX, manifestações épicas, na forma de epopeias, continuaram presentes nas mais diversas literaturas. Por isso,

Geralmente negligenciado pelos estudos críticos a partir do século XVIII, o gênero épico, sob o enfoque teórico aqui realizado, jamais perdeu, contudo, seu potencial expressivo, ainda que suas manifestações tenham recebido tratamento crítico muitas vezes deslocado das questões associadas ao epos ou mesmo à permanência e à transformação da forma épica (SILVA; RAMALHO, 2007, p. 13).

Em virtude dessa controversa visão sobre o gênero épico, durante muito tempo epopeias que surgiam não recebiam ou recebiam mínimas atenções teóricas voltadas para a renovação e transformação da epopeia como gênero literário. No entanto, ainda que em menor número, houve pesquisadores e pesquisadoras que, a seu tempo, fizeram reflexões sobre essas transformações. Podemos, por exemplo, destacar algumas abordagens relevantes para a compreensão das manifestações épicas, principalmente as surgidas a partir do século XVIII, quando o crescimento gradual do gênero ficcional romance passou a também integrar temas ou “matérias épicas”, gerando algumas confusões conceituais sobre o que seria uma epopeia. E, nesse sentido, centros e grupos de pesquisa, como o *Réseau Euro-Africain de Recherches sur les Épopées* (REARE), o Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicas (CIMEEP) e o *Projet Épopée*, além de periódicos como *Le Recueil Ouvert* e *Revista Épicas*⁷, são fontes fundamentais para se realizar um contato direto com abordagens atualizadas, que contribuíram e continuam contribuindo para o resgate teórico e crítico das manifestações épicas. No âmbito do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe⁸, já existem duas teses de Doutorado e algumas dissertações de Mestrado defendidas, como também há uma tese de Doutorado em andamento.

⁷ Sites: *Réseau Euro-Africain de recherches sur les Épopées* (REARE) – <https://reare.univ-rouen.fr/qui-sommes-nous>; Centro Internacional de Estudos Épicas (CIMEEP) – www.cimeep.com; *Projet Épopée* – <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/programmes/projet-epopee/>; *Le Recueil Ouvert* – <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/> e *Revista Épicas* – www.revistaepicas.com.

⁸ *South America mi hija: uma viagem épica pela América do Sul*, de Gisela Reis de Gois (Tese de Doutorado, 2020); *Canto General e Latinomérica: da geografia à história, das pátrias à transnação*, de Éverton de Jesus Santos (Tese de Doutorado, 2021); *“Eu-mundo-homem”: a estética holística da trilogia épica de W. J. Solha* (2016), de Éverton de Jesus Santos; *Os Lusíadas e Paraíso Perdido: dois momentos estéticos da poesia épica* (2016), de Gisela Reis de Góis; *O herói Sepé em duas versões: O Uruguai e Sepé - o morubixaba rebelde* (2016), de Ellen dos Santos Oliveira; *A confederação dos tamoios e Os timbiras: historicidade do índio brasileiro* (2017), de Ariene Braz Palmeira; *Quatro representações de Zumbi dos Palmares em cordel épico* (2018), de Luciara Leite de Mendonça; *“O Concílio dos Deuses” de Os Lusíadas em versões adaptadas da epopeia de Camões* (2019), de Marta Ginólia Lima Barreto, e *O “Projeto Brasil”, de Stella Leonardos: uma rapsódia, um cancionista e um romancista* (2019), de Mayara dos Anjos Lima Nascimento. Disponíveis em: <http://bdtd.ibict.br/vufind/>.

Neste capítulo, portanto, fazemos considerações sobre o gênero épico já o considerando como um gênero teórico e criticamente resgatado, ainda que seja fundamental que se ampliem os espaços de circulação das conquistas já realizadas nessa direção. Nesse caso, em particular, tomamos como base fundamental a “Teoria Épica do Discurso”, do semiólogo brasileiro Anazildo Vasconcelos da Silva (professor aposentado da UFRJ), que, nos anos 80, desenvolveu largo estudo sobre obras épicas de diferentes nacionalidades e épocas e apresentou, teoricamente, os aspectos que, durante as transformações do gênero, se constituíram como eixos fundamentais para a recepção à epopeia. Além de Silva, faremos uma incursão por visões que contribuem diretamente para o entendimento das marcas épicas que nos permitem compreender os poemas aqui estudados como poemas épico-líricos.

Caracterizado por sua natureza híbrida, o gênero épico, segundo Silva (1984), apresenta a dupla instância de enunciação, mesclando na voz expressa em suas manifestações os gêneros lírico e narrativo. Por isso, Silva reconhece a presença de uma instância híbrida de enunciação, denominada eu lírico/narrador, em que a predominância de uma sobre a outra não vai modificar a sua natureza épica. Na concepção de Silva (2007), a produção de poemas épicos é privilégio dos poetas, pois, além de integrar na elaboração da expressão formal uma estrutura narrativa, também é indispensável a presença de um eu lírico, visto que uma epopeia também faz uso dos recursos líricos de criação, que envolvem imagens figuradas, recursos sonoros e mesmo a presença da subjetividade que caracteriza o gênero lírico, ainda que essa presença seja mais discreta quando se fala de epopeias clássicas ou de influências clássicas, como as renascentistas e as neoclássicas. Por isso, Silva afirma que “Assim posto, a instância de enunciação híbrida do eu-lírico/narrador, distinguindo o discurso épico e suas manifestações dos demais discursos e suas respectivas manifestações, sustenta sua autonomia de discurso e de gênero” (2007, p. 54). Também nesse sentido, o próprio Emil Staiger (1977), um dos maiores estudiosos suíços na área dos estudos literários, explica em seus estudos que não devemos chegar à conclusão de que exista uma obra exclusivamente lírica, épica ou dramática, uma vez que qualquer obra participa em diferentes níveis e modos dos três gêneros. No gênero épico, contudo, tal como sublinha Silva, o hibridismo da instância de enunciação é uma condição definidora do próprio gênero, e, caso haja predominância de uma sobre a outra (o eu lírico e o narrador), não altera em nada a sua natureza épica. Silva continua:

[...] mas tão somente por sua natureza híbrida, então ele deve ser reconhecido como um discurso autônomo. A instância de enunciação duplamente semiotizante do eu-lírico/narrador distingue o discurso épico dos demais, inclusive daqueles que lhe fornecem a geratriz híbrida, o narrativo e o lírico, que são, em contraposição a ele, discursos de instâncias de enunciação unissemiotizantes (2007, p. 52).

Dessa forma, assim como Silva (2007) pontuou, essa instância de enunciação híbrida do eu lírico/narrador não somente define o gênero/discurso épico, como também o diferencia dos demais gêneros/discursos. Uma vez que o gênero épico também apresenta elementos narrativos, cabe falarmos com mais profundidade sobre este aspecto, o qual é de suma importância: a diferença entre a epopeia e a narrativa de ficção.

Uma diferença fundamental entre epopeia e narrativa de ficção, apontada por Silva, “é a natureza da proposição de realidade estruturada” (2007, p. 52). Ou seja, na narrativa de ficção há uma elaboração imaginária da relação existencial do homem com o mundo, tudo sustentado por uma proposição de uma realidade ficcional, sendo uma criação, invenção de uma realidade. Já a epopeia sustenta-se numa proposição de realidade histórica em que temos a realidade do plano histórico e o mito, presente no plano maravilhoso, juntos constituindo uma sentença da realidade histórica, formando assim a matéria épica. No entanto, cabe ressaltar que uma narrativa também pode desenvolver uma matéria épica. O equívoco crítico, entretanto, está em tratar essa narrativa como “epopeia”, quando, na verdade, se trata de uma “narrativa épica” ou de um “romance épico”. Embora haja elementos da narrativa, a epopeia jamais se confundirá com a narrativa de ficção, pois não somente apresenta versos, como também há uma exploração de recursos rítmicos e sonoros, estrofes, divisão das partes/canto/livro e inserção de traços subjetivos, enquanto a narrativa de ficção apresenta um texto em prosa, uma voz narrativa e uma divisão feita em capítulos.

Sintetizando, Silva (1984, 1987, 2007, 2017), como dissemos, estabeleceu uma revisão sobre o gênero épico baseada nos pressupostos aristotélicos. Conforme o teórico, a epopeia mescla os gêneros narrativo e lírico: de um lado estão os elementos da narrativa (como personagens, espaço, acontecimento e narrador, os quais são inseridos numa estrutura verbal de uma suposição da realidade) e de outro os elementos da lírica (eu lírico, espaço lírico e motivação lírica) postos na expressão subjetiva de uma experiência lírica.

Para Staiger (1977), outro estudioso que se debruçou sobre o gênero e que serve de exemplo para que se entenda a estagnação da abordagem às produções épicas, o épico está relacionado ao lembrar, e é por meio da memória que mantém o afastamento temporal e espacial, para que o que se encontra a grande distância no tempo ou no espaço seja trazido ao presente, para diante de nossos olhos. Ainda segundo ele, esse distanciamento pode ser diminuído em algumas partes da obra, mas não chega a desaparecer completamente em parte alguma. Dessa forma, não podemos pensar que o autor desaparece por trás da história porque ele aparece nitidamente como narrador.

Como se percebe, para Staiger, o narrador épico vai trazer o longínquo para o presente, ou seja, vai dar vivacidade a um acontecimento passado, não o recordando como o gênero lírico, mas sim memorizando-o, é o que ele denomina de lembrar épico. O lírico não fala do que aconteceu, do passado, das memórias, mas sim do tempo das fantasias, sendo mais ligado às emoções do ser humano do que à memória, ou seja, ao tempo da recordação. Assim, “[...] para o poeta lírico não existe uma substância, mas apenas acidentes, nada que perdure, apenas coisas passageiras. Para ele, uma mulher não tem ‘corpo’, nada resistente, nada de contornos” (STAIGER, 1977, p. 21).

Ainda para Staiger, a paisagem tem cor, luz, aroma, porém não tem chão, nem terra como base. Da mesma maneira, para ele, ao falarmos de poesia lírica, especificamente de imagens, não lembramos de pinturas, entretanto podemos nos lembrar de diversas visões, ilusões que aparecem e desaparecem sem se preocupar, ou até mesmo sem comprometimento, com o tempo ou com o espaço. O estudioso ainda afirma que “[...] O autor épico nos apresenta o mundo exterior, o lírico, seu mundo interior” (STAIGER, 1977, p. 27). Segundo Staiger, o gênero épico vai tornar presentes acontecimentos passados, ao passo que o lírico

[...] nem torna presente algo passado, nem também o que acontece agora. Ambos estão igualmente próximos dele; mais próximos que qualquer presente. Ele se dilui aí, quer dizer ele “recorda”. ‘Recordar’ deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto, para o *um-no-outro* lírico. Fatos presentes, passados e até futuros podem ser recordados na criação lírica (STAIGER, 1977, p. 29).

Para Staiger, o épico dá vivacidade ao passado, e o lírico dissolve-se em diversos tempos, como passado e presente, por exemplo. Quer dizer,

O poeta lírico [...] pode recordar fenômenos presentes, passados, e mesmo futuros. Ao contrário, agora, o recordar recebe evidente conotação pretérita. Mas nisso não vai uma contradição. Quando dizemos que o poeta lírico é capaz de recordar presente, passado e futuro, tomamos já as dimensões como tempo tornado presente [...] (STAIGER, 1977, p. 91).

Assim, “[...] o poeta lírico recorda, o épico torna presente. [...] o épico traz tudo para diante de nossos olhos, como se estivesse vendo com os seus” (STAIGER, 1977, p. 91), o que vai ocasionar um efeito positivo na epopeia, uma vez que esta é uma manifestação literária híbrida. Outro dos ensinamentos do estudioso versa sobre o pensamento de Spitteler, para quem o fato de o poeta épico poder esclarecer a história, tornando-a um acontecimento vivo, é um privilégio para o poeta épico. Além disso, para Staiger, há a questão da métrica, que, na visão dele sobre o gênero, é fixa e uniforme. Esse aspecto possui uma grande importância para ele, é tanto que cita o *Messias*, poema de Klopstock, como o menos épico por passar algumas vezes a ritmos livres, e a *Pentesléia*, de Leuthold, por conter estrofes longas, com diversos tipos de versos. Esse ponto de vista de Staiger, por estabelecer critérios que não abrem espaço para a dimensão lírica na poesia épica, nos mostra que houve uma recusa por parte da crítica quanto a aceitar a evolução do gênero. Assim, cabe ressaltar que todas as reflexões sobre o gênero épico propostas pelo referido autor partem das epopeias homéricas (SILVA; RAMALHO, 2007).

No tocante à linguagem épica, um aspecto a partir do qual ela pode ser estudada, segundo Staiger (1977, p. 42), é o de que ela apresenta, mostra e aponta alguma coisa, ou seja, apresenta-nos a realidade como esta existe. Esclarecer tudo como se fosse algo que estivesse acontecendo, eis o privilégio do poeta épico, segundo o estudioso, que afirma que “a objetividade da epopéia se explica por apresentar esta realidade como ela existe, independente da pessoa do poeta” (STAIGER, 1977, p. 27). Vemos, portanto, que, para Staiger, a linguagem tem uma significação própria, ela vai expressar justamente o que se intenciona. Outro aspecto importante da conclusão do escritor foi a impossibilidade de o amor ser tema da poesia épica, tornando-se não fundamental para a narração dos acontecimentos. Além disso, ele enfatiza a autonomia das partes como uma das características principais da poesia épica.

Do mesmo modo que Aristóteles, o qual teve na obra de Homero o *corpus* principal para definir as especificidades do gênero épico, para Staiger a epopeia, por

se tratar de uma narrativa, desfruta de uma vantagem especial: representar muitas partes como simultâneas. Nesse sentido, a divisão, seja em cantos ou em partes, integra tradicionalmente a estrutura formal de uma epopeia. Para Ramalho (2013), a finalidade dessa divisão é compatível com a natureza do texto épico, o qual, por ser extenso, exige uma pausa e engloba, muitas das vezes, diversos períodos históricos que destacam episódios enfocados. No entanto, diferentemente de Staiger, Ramalho não considera a divisão em partes como uma condição estruturante do gênero épico, visto que manifestações modernas e pós-modernas, em muitos casos, não fazem uso desse recurso ou, pelo menos, não da forma tradicional, como veremos mais adiante.

Destacando outro olhar para o tema, apontamos alguns aspectos abordados por Gancedo (2009), que traz à luz o pensamento de Octavio Paz sobre a epopeia. Segundo Gancedo, Paz introduz o relativismo ao determinar os limites do poema longo. O estudioso observa que o número de versos não pode ser um critério, na medida em que o que pode ser considerado um longo poema para um pode ser considerado curto para outro. Paz, conforme nos conta Gancedo, propõe que não podemos isolar as partes do poema longo. Gancedo, entretanto, sublinha que, embora não tenha existência completa e autônoma, cada parte possui aspectos próprios que podem ser considerados isoladamente, ainda que para se voltar, depois, ao conjunto.

Para Ramalho (2013), a tradição épica clássica, também denominada “homérica”, destaca *Ilíada* e *Odisséia* como modelos fundadores da estrutura formal do texto épico, e, no que se refere à divisão em cantos ou livros, se percebe uma organização conduzida pela narração episódica, a qual tem como intuito amarrar os acontecimentos que sustentam a matéria épica – temática resultante da fusão de duas dimensões: uma real e outra mítica –, porém sem tirar a autonomia desses acontecimentos em termos de significação. Ramalho ainda afirma que, desde Homero, cada canto ou livro caracterizava-se pela simultânea independência (no sentido de ter um sentido em si mesmo) e dependência (no sentido de se estar ligado a uma supraestrutura que nos faz compreender em qual aspecto cada canto ou livro contribui para a formação da matéria épica).

Esse aspecto é importante para as abordagens que nos propomos a realizar, dada a existência de divisão em partes nas duas obras escolhidas para estudo, tal como descrevemos na introdução. Resta verificar em que medida, em cada uma delas isoladamente, essa divisão configura igualmente uma unidade, aproximando a obra do épico; ou, ao contrário, tem um índice mais relevante de autonomia em relação ao

conjunto, direcionando a leitura para uma valorização mais evidente do lirismo de cada parte, ainda que traços narrativos estejam também presentes, configurando um hibridismo épico-lírico. Voltemos a Ramalho.

Prosseguindo com o dimensionamento do tema teórico, o livro *Poemas épicos: estratégias de leitura* (2013), de Ramalho, por meio de uma linguagem clara e objetiva, não só aprofunda a maneira de discutir criticamente a poesia épica, como também estabelece categorias épicas que auxiliam na identificação de textos épicos. Trata-se de “[...] uma metodologia que parte do estudo das categorias épicas tradicionais (proposição, invocação e divisão em cantos) e das categorias levantadas por Silva, em sua teoria épica: plano histórico e plano maravilhoso” (RAMALHO, 2013, p. 9). Visto que delas faremos uso nas leituras críticas a que nos propomos, apresentamos, sinteticamente, a seguir, cada uma delas.

Segundo Ramalho (2013), a proposição é uma parte, que pode ou não ser nomeada, cuja função é apresentar o teor da matéria épica. De igual modo, Tavares (2002) define essa categoria como uma parte que apresenta o assunto que se propõe a cantar. Ou seja, a proposição é uma parte que antecipa o conteúdo que será tratado. Ramalho (2013, p. 31-59) ainda propõe diferentes categorias de proposição a partir de três diferentes focos, a saber: “Quanto à forma e à inserção na epopeia”; “Quanto ao centramento temático” e “Quanto ao conteúdo”. Para desenvolver sua abordagem, Ramalho recorre à leitura de diversas epopeias de diferentes épocas e nacionalidades.

Quanto à forma e à inserção na epopeia, Ramalho apresenta: proposição não nomeada integrada ao primeiro canto (“não nomeada” porque não traz o título, a proposição é integrada ao corpo do poema); proposição nomeada, em destaque e em forma de prosa (apresenta título e acentua a dimensão real da matéria épica); proposição nomeada, em destaque e em forma de poema (também apresenta título, mas, por ser uma proposição em versos, há uma valorização do feito e do caráter mítico do herói); proposições múltiplas (nesse caso cada uma das partes da epopeia aparece antecida por uma proposição que pode ou não retomar o assunto que foi tratado anteriormente); proposição dispersa ou multifragmentada (apresenta em quase todos os cantos trechos que referenciam a motivação do cantar); proposição ausente (nessa categoria há toda uma narração, com apresentação do herói, do espaço, do tempo, porém não há uma síntese do que será falado; como o próprio nome diz, não há proposição).

Quanto ao centramento temático da proposição, o qual se refere à matéria épica, Ramalho discrimina: o enfoque no feito heróico; o enfoque na figura do herói; o enfoque no plano histórico; o enfoque no plano maravilhoso; o enfoque no plano literário e múltiplos enfoques.

Já em relação ao conteúdo da proposição, Ramalho (2013) define estes tipos: referencial, em que há um registro funcional, ou seja, a proposição explícita de forma contextualizada todo o conteúdo da matéria épica; simbólico, em que a proposição mapeia os aspectos que ganharão densidade semântica no decorrer do texto e, para isso, faz uso de estratégias de representação que requerem uma leitura decifradora de códigos adotados pelo autor ou pela autora; e metalinguístico, quando a proposição versa sobre a criação épica como registro literário.

Reconhecer a presença de proposição ou de proposições épicas nas obras escolhidas para a realização deste estudo é, certamente, um dado importante para o entendimento do perfil épico que pode caracterizar as obras ou, ao menos, algumas delas – individualmente falando.

Outro aspecto épico importante é a invocação, geralmente posicionada no início das epopeias, que consiste em um chamamento. Conforme Tavares (2002), a invocação é uma parte da epopeia em que o/a poeta, por meio do eu lírico/narrador, pede inspiração a musas ou divindades, quer dizer, é um chamamento que o eu lírico/narrador faz. Segundo Ramalho (2013), a invocação pode estar posicionada no início das epopeias, contudo nem sempre é possível que a encontremos de forma fácil, pois pode estar inserida em outras partes ou mesmo aparecer repetidas vezes. Ainda de acordo com a referida autora, pode-se encontrar, no surgimento do Cristianismo, epopeias em que o destinatário da invocação passou a ser Deus ou alguma figura relacionada à religiosidade cristã. Mais adiante, salienta Ramalho, a invocação ganhou outros destinatários, como a natureza, as musas mulheres, o povo, entre outros. A estudiosa aponta que a invocação pode, ainda, conter diversos sentidos, como o de deprecação (pedido ou súplica), de comando (liderança ou intimidação), de apóstrofe (interpelação súbita), entre outros. A partir dessas explanações, Ramalho (2013, p. 61-79) propôs o estudo da invocação considerando três aspectos: o destinatário, o posicionamento e o conteúdo.

A invocação em termos de destinatário abrange as seguintes classificações: pagã (quando o receptor/destinatário é uma figura das mitologias que não são judaico-cristãs); judaico-cristã (quando o(a) receptor(a) não pertence ao mundo cristão);

invocação-humana (quando o destinatário é um ser humano, seja um herói ou uma heroína, um povo, ou até mesmo uma coletividade social); invocação à natureza (elementos da natureza são invocados a socorrer o poeta em sua criação literária); invocação à pátria (quando menciona a pátria); invocação simbólica (não há como perceber a essência, o modo de ser do destinatário); multirreferencial (há um acúmulo de referentes pagãos, cristãos, místicos em geral e humanos); metainvocação (o próprio poema é chamado) e autoinvocação (a voz épica dialoga com sua própria capacidade de criação).

A invocação quanto ao posicionamento pode ser: tradicional, quando é inserida logo no começo do poema; mesclada à proposição ou dedicatória, quando os versos do poema pertencem às duas dimensões – proposição e dedicatória; recorrente, quando é repetida diversas vezes no decorrer do poema; multipresente, quando está presente em diversas partes do poema e assumindo diferentes destinatários; ou mesmo ausente.

Já a invocação, quanto à análise do conteúdo, pode ser: metatextual, quando o conteúdo é extremamente centrado no fazer poético, e convocatória, quando convoca ou faz chamamento aberto à participação tanto de ouvintes quanto de destinatários na matéria épica.

Em nosso estudo, verificaremos se as obras registram a presença dessa estrutura épica, o que, em caso positivo, nos auxiliará a compreender os possíveis vínculos das obras com o gênero épico.

A divisão em cantos, terceira categoria proposta por Ramalho (2013, p. 83-97), tem como função dar pausas, ao mesmo tempo que engloba e reúne em um todo largos períodos históricos. De acordo com a autora, houve uma evolução do gênero épico, e, por mais que essa categoria não tenha sido valorizada na tradição clássica nas obras posteriores, esse recurso passou a ser mais valorizado. Para explicar essa evolução e ao mesmo tempo a manutenção da forma clássica nas obras da pós-modernidade, a respectiva autora elenca algumas funções da divisão em cantos, são elas: divisão episódico-narrativa; espacial ou geográfica; temática; simbólica e híbrida. A divisão episódico-narrativa é herdeira da tradição homérica. Esse tipo de divisão se centra em um único episódio, específico, geralmente fazendo referência ao tempo. A divisão espacial ou geográfica se centra na estrutura do espaço, quer dizer, relaciona-se ao limite espacial ou geográfico. Já a divisão temática valoriza os temas relacionados à matéria épica, ao passo que a simbólica centra-se na valorização dos

signos metafóricos. A divisão híbrida envolve várias funções simultâneas. Quanto à nomeação, a estudiosa elenca três categorias: a tradicional (nomeação em cantos ou livros); a inventiva (divide-se em partes) e a inexistente (o poema não apresenta quaisquer divisões). Tal como foi dito antes, a observação da divisão presente em cada obra será um importante aspecto de reflexão sobre sua possível epicidade.

Segundo Ramalho (2013), o plano literário é uma categoria que envolve um conjunto de intervenções criativas pelo poeta ou pela poetisa para que seja desenvolvida a matéria épica em questão. Esse plano integra os planos histórico e maravilhoso, o heroísmo, a linguagem, o diálogo ou não com a tradição épica, bem como outras categorias, como a proposição, a dedicatória, a invocação e a divisão em cantos. Dessa forma, a partir de Ramalho, podemos concluir que o plano literário abrange todas as instâncias da produção de uma epopeia, ou seja, podemos dizer que é a organização de todas as categorias que são usadas numa epopeia. O plano literário, segundo Ramalho (2013), pode ser assim descrito: I. o plano literário quanto ao reconhecimento do lugar da fala autoral, no qual podemos identificar uma voz alienada, uma voz engajada (o poeta apresenta uma visão crítica, defende seus ideais sociais, políticos, entre outros) ou uma voz parcialmente engajada (quando o poeta ou a poetisa apresenta por um lado uma visão crítica em relação aos aspectos do plano histórico e por outro uma visão alienada, sendo parcial); II. o plano literário quanto ao uso da linguagem pode ser predominantemente narrativo com traços de oralidade (pelo uso dos recursos estéticos: rima, ritmo, a musicalidade e o uso do vocabulário mais simples), predominantemente lírico com traços de oralidade, lírico-simbólico ou híbrido. Assim, concluímos que no plano literário há uma intervenção poética para selecionar elementos e construir a estrutura do poema.

Por sua vez, no plano histórico manifesta-se a dimensão real da matéria épica mediante a inserção de acontecimentos históricos na obra. Conforme Ramalho (2015, p. 209), após o século XX, “fundou-se uma nova forma de representação da História em que a estrutura narrativa se dispersa em fragmentos metafóricos, próprios da linguagem mais lírica”. A epopeia de forma fragmentada acaba promovendo a junção metafórica ou simbólica de aspectos históricos de um povo.

Nesse sentido, a poesia épica, ao “coletar histórias”, ainda que na concepção fragmentada da épica contemporânea, contribui para a consolidação e para a compreensão de uma identidade que, se não pode ser caracterizada como individual, dadas as injunções das interpenetrações culturais de nossos

tempos, pode, ao menos, pautar uma representação cultural legítima que “nesse coletar de histórias” acaba se traduzindo (RAMALHO, 2015, p. 272).

A presença do plano histórico na epopeia abrange categorias críticas específicas, a saber: I – o plano histórico quanto às fontes: explicitamente referenciadas, quando as referências do plano histórico se presentificam na concepção literária; e não explicitamente referenciadas, quando as referências não ficam explícitas, sendo necessário o leitor buscar informações em outras fontes; II – o plano histórico quanto à apresentação: perspectiva linear, quando a epopeia tem caráter narrativo mais acentuado; e perspectiva fragmentada, quando a epopeia tem caráter lírico predominante; e III – o plano histórico quanto ao conteúdo: especificamente histórico, quando há exclusividade de acontecimentos que referenciam especificamente assuntos históricos de uma sociedade; e predominantemente geográfico, quando explicita contundentemente aspectos geográficos, culturais, entre outros.

Dado o caráter muitas vezes político e social das obras de Hühne, será importante verificar como cada uma das duas obras apresenta registros históricos capazes de levar a recepção crítica a identificar um plano histórico preestabelecido no processo de composição de cada obra.

Ramalho (2013, p. 120-140) nos diz que, no plano maravilhoso, manifesta-se a dimensão mítica da matéria épica. De acordo com a estudiosa, entender o plano maravilhoso em uma epopeia é justamente compreender o vínculo do homem com o mistério, assim a concepção dessa categoria depende de imagens míticas. Por seu turno, a presença de imagens míticas pode ser lida a partir de considerações sobre sua fonte. Assim, a fonte é caracterizada como fonte mítica tradicional, quando as imagens míticas do poema são tiradas da tradição cultural; como fonte mítica literariamente elaborada, quando ocorre a fusão de um potencial mítico formado no núcleo de uma sociedade e uma estrutura criada que constituem o plano maravilhoso; e, por fim, como fonte mítica híbrida, quando a fonte é formada tanto pelas imagens míticas da tradição cultural como pela junção dos planos histórico e maravilhoso por meio da elaboração literária.

Por fim, Ramalho dimensiona o heroísmo épico (2013, p. 141-155). Como foi dito anteriormente, além dos planos histórico e maravilhoso, essa categoria também faz parte do plano literário. “[...] a construção do heroísmo na epopeia dependerá , de um lado, de algumas circunstâncias históricas e míticas e, de outro, de opções feitas

pelo poeta ou pela poetisa no que se refere à concepção do plano literário de seu poema” (RAMALHO, 2013, p. 145). Para atingir o status de épico, o herói – ou a heroína – precisa de uma dupla condição existencial. Ele(a) precisa ser um ser histórico para agenciar o plano histórico e realizar o ato histórico, bem como também precisa de uma condição mítica para realizar o ato maravilhoso. O poema épico trabalha com o(a) herói/heroína, entretanto é um novo modelo de herói/ heroína: o que sobrevive às mazelas, um(a) herói/ heroína do cotidiano que exige capacidade de superação e não o(a) herói/ heroína que mata com armas.

Ramalho discute o heroísmo épico a partir de alguns focos. O primeiro se refere à forma como o heroísmo é inicialmente caracterizado na epopeia: heroísmo histórico individual, quando o herói ou a heroína é destacado(a) de forma individual a partir de sua incorporação no plano histórico; heroísmo mítico individual, quando o foco parte da inscrição do herói ou da heroína focado(a) no plano maravilhoso; heroísmo histórico coletivo, quando o plano inicial é histórico, todavia o herói ou a heroína é coletivo(a); heroísmo mítico coletivo, quando o poema épico apresenta herói/ heroína coletivo(a) tomado(a) a partir da integração no plano maravilhoso; heroísmo híbrido histórico, quando os poemas épicos valorizam inicialmente o plano histórico, mas também destacam heróis e heroínas individuais e anônimos(as); e heroísmo híbrido mítico, que se vê nas epopeias que estão centradas no plano maravilhoso, integrando heróis e heroínas individuais e anônimos(as).

O segundo foco analisa o heroísmo épico quanto ao percurso heroico: do histórico para o maravilhoso; do maravilhoso para o histórico; percurso alternado, quando as trajetórias alternam entre os planos histórico e maravilhoso; percurso simultâneo, quando as trajetórias se apresentam entre os dois planos; e percurso cíclico, quando se caminha do histórico para o maravilhoso, voltando ao histórico, ou seja, esse caso “implica um retorno ao ponto de partida” (RAMALHO, 2013, p. 147).

Por fim, o heroísmo épico quanto à ação heroica pode apresentar: feitos bélicos e/ou políticos, feitos aventureiros, feitos redentores, feitos artísticos, feitos cotidianos, feitos alegóricos e feitos híbridos (mesclam os bélicos e/ou políticos, os artísticos, os cotidianos, os redentores, os alegóricos e os aventureiros).

Sobre a definição de possíveis subcategorias do épico, relembramos as considerações de Cecile M. Bowra (1950). Vejamos a seguir.

Em seu texto, Bowra (1950) define o poema épico como sendo uma narrativa que trata de fatos de grandeza e importância. Para ele, a poesia épica causa um

prazer especial, pois os fatos e as pessoas exaltam a nossa crença no valor dos feitos humanos e na dignidade e nobreza do homem. Segundo o crítico literário, há dois tipos de poesia épica, a espontânea e a literária, que divergem entre si. A espontânea recorda os cantos inspirados pelo(a) poeta que ainda não está corrompido(a) pela cultura, e a literária sugere uma poesia elaborada e artificial, sendo que cada poema segue sua orientação própria, bem como contribui para uma visão e compreensão da vida. Bowra (1950) ainda destaca que não podemos dizer que a poesia épica espontânea é melhor do que a literária, apenas podemos assimilar diferenças entre elas e sentir o prazer que cada uma delas causa.

Bowra chama especial atenção para dois tipos de poesia épica: a oral e a escrita, ou seja, “aquilo que foi feito para se ouvir e o que se fez para se ler, entre o que é recitado e o que é lançado em livro” (1950, p. 10). Em relação aos aspectos da épica oral, Bowra destaca o improviso, o domínio de grande número de versos e frases necessárias, bem como a grande reserva de histórias narrativas. Já a poesia épica escrita atrai pela sua contextura poética, pela escolha de palavras adequadas e impressivas, bem como pelo rico significado de frases, versos e parágrafos. Assim, Bowra destaca que a poesia escrita procura evitar omissões e contradições, ou seja, dar unidade a todo o conjunto. No caso da poesia épica oral, o estudioso ainda afirma que essa é a forma amadurecida que “brotou da poesia improvisada”, sendo que “as condições de improvisação e de recitação criaram uma espécie de poesia” (BOWRA, 1950, p. 10) em que é perceptível a utilização de repetições e de fórmulas. É um tipo de poesia que tem simplicidade, força, objetividade e a brilhante clareza dos efeitos principais.

Outra contribuição interessante vem de Florence Goyet, que dirige o *Projet Épopée* e a revista *Le Recueil Ouvert*. Em seu artigo intitulado “*La victoire du vaincu*”, Goyet (2009) começa questionando se há uma ruptura ou permanência da antiga epopeia na poesia épica do século XX e vai discutindo sobre a continuidade daquela sobre esta. Segundo a autora, na linhagem de Lukács e Hegel, epopeias antigas eram consideradas textos sem sombras [objetividade da coisa], uma manifestação das sociedades cantando os valores estabelecidos. Goyet, no entanto, por meio da análise de algumas epopeias, explica que o épico é o lugar dos conflitos e, dilacerado por verdades contraditórias, inventa a novidade política.

Para Goyet, o épico é um gênero que se altera de modo contínuo, dinâmico, aquele que problematiza situações e questões políticas. Em sua visão, os textos

modernos, por encontrarem o aspecto fundamental do épico antigo, emergem uma voz incrível e possibilitam ao público descobrir uma novidade radical, demonstrando que, embora façam os textos com seus próprios meios e interesses, eles passam pelo mesmo trabalho dos épicos antigos. Para tanto, o poeta busca na forma épica trazer uma voz que nós jamais ouvimos, e isso faz com que os textos sejam considerados épicos da maneira mais profunda, pois, conforme Goyet, a própria dinâmica do épico é trazer “a luz”, o entendimento, o esclarecimento da coisa, e esses textos proporcionam determinadas reflexões, colocando diante de nós fatos já esquecidos pela história e fazendo com que percebamos assuntos ou coisas que talvez nunca pudéssemos perceber se não houvesse tais textos. A partir daí, a referida escritora chama-nos a atenção para o impacto que o leitor sentirá ao ler Césaire, Hikmet, Neruda ou Akhmatova, uma vez que sua leitura se constitui uma descoberta de um mundo plenamente desconhecido, talvez “um mundo que o seu pertencimento geográfico e histórico” nem conheçam.

Dessa forma, Goyet (2009) aponta o caráter essencial das epopeias canônicas (como *Ilíada*, *A Canção de Rolando* ou até mesmo epopeias japonesas, tais como *Hôgen* e *Heiji*), que é justamente fazer com que acontecimentos esquecidos, que muitas das vezes não foram vistos nem ouvidos, existam. Com efeito, ao observarmos os cânones literários, concluímos que alguns poetas trazem essa “voz desconhecida, em sua nova verdade” (GOYET, 2009, p. 189) para retomarem o gênero épico e refletirem questões do seu tempo. Ao final de sua abordagem, Goyet aponta o “trabalho épico”, que, segundo a autora, seria um tipo de valor inerente ao texto que elabora uma visão nova de mundo, trata-se do lugar que confronta as diversas visões de mundo do seu tempo, ao mesmo tempo que se desenvolvem diferentes posições possíveis para fazerem brincar diante dos ouvintes, de forma que permitam confrontar possíveis respostas/soluções, julgando/mostrando as consequências de cada uma delas. Passamos a complementar as reflexões feitas até aqui, voltando-nos para a questão do hibridismo, destacando, antes, que a dupla instância de enunciação já confere ao gênero épico um caráter híbrido. No entanto, ao considerar uma obra como “épico-lírica”, estaremos evidenciando que, além do hibridismo natural da instância de enunciação épica, essa obra terá uma presença relevante de aspectos líricos que a deixam na fronteira entre um gênero e outro.

Passemos agora a algumas considerações sobre o gênero lírico.

1.2 O gênero lírico e suas facetas

[...] A poesia é uma varinha de condão com a qual o poeta toca a realidade e ela se transforma num espaço de identificação da problemática humano-existencial.
(Anazildo Vasconcelos da Silva)

O tema em epígrafe diz respeito a uma das mais importantes atribuições do gênero lírico: alcançar a poesia das coisas. Assim, como nos diz Silva (2002, p. 121), a poesia possibilita-nos adentrar os problemas da vida, gerando reflexão, permitindo que nós tenhamos uma percepção da complexidade do mundo e dos seres que nos rodeiam.

Dada a inserção no século XX da poesia de Hühne aqui estudada, buscamos em reflexões sobre a poesia moderna, principalmente em Hugo Friedrich, Northrop Frye, além de Massaud Moisés, Octavio Paz, Emil Staiger e Anazildo Silva, as bases para a posterior abordagem à estética híbrida de Hühne.

O gênero lírico, no que se refere ao conteúdo, é composto por poesia. Dessa forma, podemos afirmar que o gênero lírico é intrínseco à poesia, a qual é intrínseca à realidade humana. No que diz respeito à poesia, Paz (1982) alega ser uma atividade que revela e pode transformar o mundo. Conforme esse autor, é uma experiência estética que pode ser representada em forma de texto ou imagens. Como exemplo, Paz cita o poema, que traduz a poesia do mundo por meio de sonoridade, ritmo, métrica e, em muitos casos, rimas. Nesse sentido, Paz chama atenção para o fato de que todo poema pode conter poesia, mas nem toda poesia será necessariamente traduzida em forma de poema devido a este ser um texto, organismo verbal que contém, emite e suscita poesia; enquanto aquela – a poesia – pode estar presente numa escultura, numa fotografia, num quadro, enfim, em qualquer manifestação artística. Assim sendo, podemos afirmar que, ao lermos um poema, podemos perceber que dele emana a poesia.

Silva (2007), por sua vez, afirma ser o poema uma manifestação do discurso lírico por meio do qual se acessa uma imagem da realidade de mundo na expressão subjetiva do eu lírico. Logo, ainda segundo ele, “[...] quanto maior for a elaboração referencial da proposição da realidade pressuposta na expressão subjetiva do eu-lírico, mais significativa será a hibridação ensaística no poema” (SILVA, 2007, p. 44). Conforme o referido teórico, a experiência lírica acontece no âmbito constituído da

imagem de mundo, interveniente à interrupção do processo de experiência fatural do sujeito histórico.

Recorrendo à “periodização da lírica”, é permitido afirmar, ainda segundo Silva, em relação à nossa Literatura, que a lírica nacional se forma com base no princípio diferenciador da brasilidade, configurando na lírica o projeto poético brasileiro, “De modo que, em seu percurso, a lírica inscreve as etapas de evolução desse projeto poético brasileiro que a realiza artística e culturalmente através do processo de ruptura com a tradição importada e de integração da tradição nativa” (SILVA, 2002, p. 25).

Sendo assim, a lírica é definida como sendo uma estrutura verbal da expressão dos sentimentos, das emoções individuais, da subjetividade do eu lírico que supõe antecipadamente a proposição de uma realidade, realizando assim uma experiência lírica. E essa pressuposição da realidade, conforme o autor mencionado, constitui uma experiência lírica que desenvolve uma manifestação subjetiva do eu lírico. Destarte, “a proposição de realidade pressuposta, referenciada significativamente no poema, integra sempre a experiência lírica, como significante da expressão subjetiva do eu-lírico” (SILVA, 2002, p. 28).

O alemão Friedrich nos apresenta *Estrutura da Lírica Moderna*, uma das principais referências para o estudo da lírica. Segundo ele, a lírica europeia do século XX não é fácil de se compreender, é obscura. Entretanto, tem uma capacidade de produzir com grande rendimento: “[...] é de uma produtividade surpreendente” (1978, p. 15). Conforme o estudioso, a força de expressão da lírica não é inferior à das demais áreas de conhecimento, como a filosofia e a música, nem a outras formas literárias, como o romance ou o teatro.

Para Friedrich (1978), essa obscuridade que fascina o leitor também o deixa confuso. E, embora a compreensão fique meio desorientada, o sentido de mistério e a magia da palavra procedem profundamente, e essa caracterização é usada para definir a poesia e não para desvalorizá-la. Para explicar de maneira sintetizada a sua teoria, o teórico cita T. S. Eliot: “A poesia pode comunicar-se, ainda antes de ser compreendida” (ELIOT apud FRIEDRICH, 1978, p. 15). Dessa forma, compreendemos que “a cognição de tal poesia acolhe sua difícil ou impossível compreensibilidade como uma primeira característica de sua vontade estilística” (FRIEDRICH, 1978, p. 19).

De acordo com Santos (2012), Friedrich retrata uma linha de racionalistas críticos que enxergam essa modernidade artística fundamentada num novo

racionalismo, baseado na incompreensibilidade, na própria obscuridade. Conforme Friedrich (1978), a junção da incompreensibilidade e do fascínio pode ser denominada dissonância, uma vez que há uma tensão inclinada mais para a inquietude do que para a serenidade, ao passo que essa dissonância é um objetivo das artes modernas, pois “sua obscuridade é intencional” (FRIEDRICH, 1978, p. 16).

Dessa forma, podemos concluir, segundo o estudo do crítico Friedrich, que a lírica moderna é qualificada por aspectos de tensão, de obscuridade e de negatividade. É necessário destacar que “[...] Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, transformar – é esta última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua” (FRIEDRICH, 1978, p. 17). Do ponto de vista do referido autor, a palavra “transformar” será o fio condutor da poesia moderna, caracterizando-se assim como um aspecto importante para a definição da poesia moderna.

Para Friedrich (1978), basta observarmos a poesia romântica e a moderna e veremos as transformações. Enquanto na romântica temos a lírica como uma linguagem do estado de ânimo, da alma, em que mesmo o homem, por mais solitário que seja, compartilha com outros, a poesia moderna evita todo tipo de intimidade comunicativa. Nesse contexto, a transformação, para Friedrich (1978), apresenta-se como algo importante para definir a poesia moderna devido a constituirmos um entendimento do sujeito lírico do estado de ânimo, comparando com a poesia romântica. Como descrito por Ramalho (2015), as manifestações artísticas e literárias, em geral, passam por transformações ao longo dos tempos.

Ainda segundo o crítico Friedrich (1978, p. 147), não é de agora que os líricos desenvolvem uma reflexão poético-teórica, mas sim desde Poe e Baudelaire, sendo que essas reflexões não foram feitas por questões didáticas, mas sim devido à convicção de que “o ato poético é uma aventura do espírito operante e, ao mesmo tempo, observador de si mesmo, e que este, com a reflexão sobre seu ato, até reforça a alta tensão poética”. Segundo o crítico, grandes líricos do século XX reforçaram a concepção de uma teoria que já era colocada no final do século XIX, bem como também depois foi sustentada por Mallarmé, de que “a lírica é o fenômeno mais puro e mais sublime da arte poética” (FRIEDRICH, 1978, p. 147).

Para Friedrich (1978), existem duas exposições teóricas que permitem verificar os pontos fundamentais da poética do século XIX que passaram para o século XX. Segundo ele, a primeira teoria é a de Guillaume Apollinaire, a qual foi publicada em

1918, “L’esprit nouveau et les poètes”, do qual se pode extrair um pensamento fundamental: o da liberdade. Vejamos:

A liberdade na poesia leva a acolher todos os assuntos sem limitação, sem ter em conta seu nível. A poesia se inflama com nebulosas e oceanos, mas também com um lenço que cai, com um fósforo que se acende. Extrai o nunca percebido das coisas mais imponentes como das mais triviais, transformando-o em surpresa irritante em “novas alegrias, embora sejam dolorosas de suportar”. O objeto mais significativo lhe serve para saltar em “infinidade desconhecida, onde cintilam os fogos das significações múltiplas”, mas também para entrar nos crepúsculos do inconsciente. O absurdo ocupa a mesma posição que o heróico. Mas a nova poesia inclui também novas realidades da civilização técnica, telefone, telegrafia, aviões e “as máquinas, filhas sem mãe dos homens” (FRIEDRICH, 1978, p. 147-148).

Friedrich fala ainda sobre a definição da poesia, atentando-se para o inesperado, para a originalidade poética do objeto. Conforme o crítico, a poesia deve estar sempre atenta à surpresa, sendo essa para Apollinaire a verdadeira diferença entre a poesia nova e a antiga. Não é à toa que “[...] O escrito de Apollinaire é o mais importante elo de ligação teórica entre Rimbaud e os líricos do século XX”.

Já a segunda teoria é a do discurso retrospectivo sobre Góngora, o qual Garcia Lorca proferiu em 1928, “La imagem poética en Don Luís de Góngora”. Conforme o crítico Friedrich (1978), esse discurso é um testemunho importante do renascimento de Góngora no século XX, entretanto também compõe a estética da poesia moderna. Lorca chama Góngora de pai da lírica moderna. Para Góngora, segundo Friedrich, quanto mais a poesia estivesse distante da normalidade do mundo exterior e interior, mais valor a poesia teria. Ele detestava a realidade, mas tinha o poder absoluto dos reinos poéticos. As criações dele surgiam dele mesmo, Góngora trazia acontecimentos e coisas que não deveriam ser medidos com a realidade, mas com ele mesmo. “A força transformadora reside na fantasia metafórica. Esta produz imagens irreais que têm o valor de mitos e aproximam os campos mais distantes entre si” (FRIEDRICH, 1978, p. 149).

De acordo com Friedrich (1978), interpretar um poema moderno não é tão simples, pois se deve demorar mais no estudo da técnica da expressão do que na dos conteúdos, temas ou motivos, sendo essa uma consequência do seu objetivo, do seu propósito. Como exemplo, o crítico relata que não é aceitável interpretarmos um texto de Eliot, Ungaretti ou Saint-John Perse partindo do conteúdo, mesmo que explique claramente a compreensão de cada autor. Para ele, a diferença referente à lírica anterior está justamente no equilíbrio do conteúdo e do modo de expressão, sendo o

conteúdo posto de lado devido à predominância do modo de expressão. Dessa maneira, a teoria de Friedrich (1978) ensina que a lírica moderna institui à linguagem uma tarefa incoerente, que é a de expressar e omitir, ao mesmo tempo, um significado. Ainda em suas palavras,

A obscuridade converteu-se em princípio estético dominante, afastando demais a poesia da função normal de comunicação da linguagem, para mantê-la flutuando numa esfera da qual pode mais afastar-se que se aproximar de nós [...]. A lírica obscura fala de acontecimentos, de seres ou de objetos, dos quais o leitor desconhece causa, lugar ou tempo e nem virá a ser informado dos mesmos. As informações não são completadas mas, ao contrário, interrompidas. Muitas vezes, o conteúdo consiste só de movimentos variáveis da linguagem que deslizam, brusca – apressada – ou suavemente, para os quais os acontecimentos, concretos ou afetivos, são apenas materiais, sem sentido decifrável (FRIEDRICH, 1978, p. 178).

Conforme o crítico, é esclarecedor que alguns dos líricos contemporâneos valham-se do mais enigmático, uma vez que sempre houve poetas que se atribuíram objetivos proféticos, exprimindo-os com uma obscuridade elevada. “São numerosas as manifestações dos líricos, determinando programaticamente o poeitar obscuro, às vezes, também justificando” (FRIEDRICH, 1978, p. 178). O estudioso utiliza-se da seguinte afirmação: “[...] Com o afã da obscuridade se apresenta o problema da compreensão”. Sabemos que o fato de o gênero lírico ser subjetivo o torna complexo, de difícil compreensão, devido a ser suscetível a várias interpretações, sendo esse um dos motivos pelo quais muitos docentes não colocam a poesia em prática na sala de aula. T. S. Eliot, conforme Friedrich, afirma ser a poesia um objeto independente, sendo a relação entre autor e poesia diferente da relação do leitor e da poesia, pois pode acontecer de o leitor obter significados diferentes da intenção do autor: “[...] graças ao leitor, a poesia entra num novo jogo de significados que tem seu direito próprio, mesmo quando se desvia da intenção – aliás não fixada – do autor” (1978, p. 179). Ainda em sua concepção,

O sentido da composição é claro: a obscuridade deriva do fato de resguardar-se do mundo exterior; o mundo interior se abre; livre do tumulto e do caráter mortal da vida, transforma a escuridão – a ausência do real – em luz [...]. Apenas na irrealidade que obriga a poesia a ser obscura, tem êxito a perfeição da criação poética (FRIEDRICH, 1978, p. 179).

Segundo o crítico, é nesse pensamento que se encerra uma decisão essencial da lírica moderna. Outro crítico literário que também dá sua contribuição para a

compreensão da Lírica é Frye. Em *Anatomia da Crítica*, especificamente no último ensaio, Frye traz um capítulo intitulado “O ritmo da associação: a lírica”, e o autor já abre o capítulo abordando a lírica como um gênero em que o escritor não só volta as costas para a audiência, como também mostra o núcleo hipotético da literatura, a narrativa e o sentido em seus aspectos literais, como a ordem e a configuração das palavras (FRYE, 1957).

Frye abre o capítulo tratando do ritmo métrico, refletindo sobre libertar o ritmo distinto do lirismo que tinha uma inclinação para padrões estróficos regulares. Ele diz que “A unidade mais natural da lírica é a unidade descontínua da estância, e nos períodos mais antigos a maioria da lírica tendia a ter padrões estróficos completamente regulares, refletindo o predomínio do épos” (1957, p. 267), os quais estavam sendo ameaçados pela influência de Poe:

O *Poetic Principle* de Poe sustenta que a poesia é *essencialmente* oracular e descontínua, que o poético é o lírico, e que o épos em verso consiste realmente de passagens líricas mescladas a prosa versificada [...] o objetivo é libertar o ritmo distintivo da lírica. A meta do verso “livre” não é simplesmente a revolta contra as convenções do metro e do épos mas a articulação de um ritmo independente, igualmente distinto do metro e da prosa. Se não reconhecermos esse terceiro ritmo, não teremos resposta para a observação ingênua de que, quando a poesia perde o metro regular, torna-se prosa (FRYE, 1957, p. 268).

Vejamos que Frye aborda o ritmo semântico ou de prosa, o ritmo de decoro e aponta para um terceiro, que, quando observamos com atenção, podemos percebê-lo. É o chamado ritmo oracular, descrito pelo crítico como o primeiro passo predominante da lírica. Outro ensinamento de Frye é sobre a relação da lírica com a música. Conforme o autor, as ligações tradicionais da lírica são basicamente com a música. As poesias líricas eram chamadas pelos gregos de “tá mele” (1957, p. 268), podendo ser traduzidas como poemas para serem cantados, sendo o renascimento um período em que a lírica associava-se constantemente com a lira e o alaúde (instrumentos musicais).

Entretanto, segundo Frye, poderíamos obter uma visão mais clara da lírica se reproduzíssemos “tá mele” (1957, p. 269) como poemas que seriam entoados, devido ao fato de a entoação ser uma ênfase nas palavras enquanto palavras. A história da música desenvolve estruturas contrapontísticas elaboradas, as quais, na música vocal, exterminam as palavras, mas também mostram uma tendência recorrente que visam reformar e simplificar estruturas musicais com o objetivo de dar supremacia às

palavras. E, embora isso seja devido a uma pressão religiosa, as influências literárias também têm agido. A exemplo temos o madrigal, uma forma poética relacionada com a música, como se representasse algo próximo a um limite de condescendência da poesia à música. No madrigal encontramos diversas passagens absurdas ou o que podemos chamar de uma coleção de palavras próprias para vozes ou cordas, indicando assim que as palavras podem ser abandonadas, desprezadas. E isso levou ao descontentamento dos poetas, fazendo com que estes apoiassem o estilo do século XVII: isolar as palavras em linhas melódicas simples, originando o estilo que tornou a ópera possível (FRYE, 1957). Na concepção do estudioso, “Isso por certo nos leva para mais perto da poesia, embora a música ainda predomine no ritmo. Mas quanto mais o compositor se aproxime de enfatizar o ritmo verbal no poema, tanto mais perto chegará da entoação, que é a base rítmica efetiva da lírica” (FRYE, 1957, p. 269).

Outro expoente que também discorre sobre a origem da lírica e sua relação com a música é Moisés (1962). Segundo o teórico, a lírica origina-se da lira, um instrumento utilizado tanto por poetas gregos, como também pelos latinos para recitar e cantar as composições feitas por eles. Embora as declamações da poesia fossem perfeitas com o acompanhamento do instrumento (lira, flauta ou outro), com o decorrer do tempo esses foram abandonados, deixados de lado, e a poesia passou a ser somente recitada. Todavia, mesmo sem utilizar o instrumento durante as declamações, a poesia manteve o caráter musical, contudo transformado e amenizado.

Já para Staiger (1977), que também traz uma abordagem da poesia lírica, o valor dos versos líricos está justamente entre a significação das palavras e sua música, uma música espontânea; em consequência disso, na poesia lírica é insubstituível e imprescindível cada sílaba ou palavra. Para o estudioso, trocar, substituir ou eliminar uma palavra ou até mesmo uma letra acaba prejudicando o verso. Como exemplo, ele cita “Canção Noturna do Viandante”, *Wanderers Nachtlid*, e pede a quem discordar que faça a troca de uma letra ou palavra desse poema para ver se não há mudança. Para o crítico, quanto mais lírica, mais intocável será. Entretanto, Staiger (1977, p. 8) também chama atenção para o fato de que todos, ao ouvirem versos líricos, épicos ou dramáticos, afirmam sentir ou pressentir algo ao ouvi-los, mesmo não conhecendo a língua, eles

Ouvem os sons e ritmos, e sentem-se tocados pela disposição (*Stimmung*)

do poeta, sem necessitarem de compreensão lógica. Aqui se insinua a possibilidade de uma compreensão sem conceitos. Parece conservar-se no lírico um remanescente da existência paradisíaca (STAIGER, 1977, p. 8).

Esse remanescente é a própria música, uma linguagem que pode se comunicar sem palavras, embora se expanda entoando-as. No canto o conteúdo das frases não tem muita importância para os ouvintes, é tanto que muitas das vezes nem o próprio cantor tem entendimento sobre o que se fala no texto, porém há toda uma elaboração do ritmo. Assim, chega-se à conclusão de que o cantor não dedica o tratamento necessário para o ato da criação artística. Não apenas o ritmo, a música das palavras, nem somente sua significação desenvolvem o milagre da lírica, mas sim os dois unidos em um.

Voltando a Frye, vamos encontrar o seguinte esclarecimento: “Mas agora que temos a música numa fronteira da lírica, e a ênfase puramente verbal da entoação no centro, podemos ver que a lírica se relaciona com o pictórico, por outro lado, e essa relação é igualmente importante” (1957, p. 269). Segundo o crítico, podemos ver isso numa impressão de uma poesia lírica, especificamente numa página impressa, na qual é visualizada e ouvida a furto. Existem diversas poesias líricas tão concentradas em imagens visuais que mais parecem estarem pintadas. Nesse seguimento, o movimento denominado imagismo produziu uma grande quantidade de elementos pictóricos na lírica, sendo que muitos dos poemas imagísticos poderiam ser expostos como legendas de pinturas invisíveis. Levar as palavras para o ritmo repetitivo e enfático da música ou da anuência da pintura estabelece o que habitualmente chama-se de escrita experimental. Entretanto, uma questão que vem sendo pouco discutida é justamente a medida que a poesia pode sumir na pintura ou na música e voltar com um ritmo distinto (FRYE, 1957). Voltemos a Staiger.

Para Staiger (1977), o gênero lírico não está relacionado a pinturas, mas sim a visões efêmeras que surgem e desaparecem rapidamente sem terem comprometimento com o tempo e o espaço. E, quando acontece de aparecerem visões mais fixas, já não fazem mais parte do lírico. O estudioso ainda associa a linguagem da poesia lírica à memória, em que temos o poeta lírico que revive o passado, trazendo para o presente a memória do que foi vivido. Conforme o autor, o poeta lírico não produz coisa alguma, o elemento lírico é dado por inspiração, resultado da disposição anímica do autor, assim o que o artista lírico pode fazer é esperar pela inspiração. Diz Staiger: “O poeta lírico não exige coisa alguma; ao

contrário, ele cede, deixa-se levar para onde o fluxo arrebatador da ‘disposição anímica’ [...] o queira conduzir” (1977, p. 21). Staiger ainda alega que “O passado como objeto de narração pertence a memória. O passado como tema do lírico é um tesouro de recordação” (1977, p. 26). Sendo assim, o autor explica que o gênero lírico não é objetivo, mas sim subjetivo, o qual vai mostrar a reprodução dos acontecimentos por meio da consciência individual do artista lírico e que poesia lírica é histórica, não possui causa nem consequências.

Do mesmo modo, Paz (1996) afirma que a linguagem do lírico parte do sentido da recordação, pois há um resgate da memória, do que foi vivido. O referido autor ainda alega que a história não esgota o sentido do poema, pelo contrário: o poema não teria sentido e nem existência sem a história. As palavras do poeta são históricas e pertencem a um momento de fala de um povo, de uma sociedade; para exemplificar, Paz cita as obras *Ilíada* e *Odisséia* para mostrar que foram constituídas por uma realidade histórica, a da Grécia. Segundo o crítico, a linguagem que alimenta o poema é referência e significação que fazem alusão a um mundo histórico. Assim, o poema é uma mediação entre a experiência do que foi vivido e o conjunto das ações e experiências vividas posteriormente à elaboração do poema, que adquirirão coerência somente após a primeira experiência ser consagrada pelo poema. Paz utiliza-se da seguinte afirmação:

Como toda criação humana, o poema é um produto histórico, filho de um tempo e de um lugar; mas também é algo que transcende o histórico e se situa em um tempo anterior a toda história, no princípio do princípio. Antes da história, mas não fora dela. Antes, por ser realidade arquetípica, impossível de datar, começo absoluto, tempo total e auto-suficiente. Dentro da história - e ainda mais: história - porque só vive encarnado, reengendrando-se, repetindo-se no instante de comunhão poética. Sem a história [...] o poema não poderia nascer nem encarnar; e sem o poema tampouco haveria história, porque não haveria origem nem começo (1996, p. 53-54).

Nesse sentido, a história é essencial para a construção do poema. Sendo assim, segundo Paz (1996), podemos afirmar que o poema é histórico por dois fatores. Primeiro por ser algo criado, um produto social; e segundo por ser uma criação que extrapola o histórico, entretanto necessita ser representado novamente através da história para que seja realmente histórico. É importante também ressaltarmos que o poema não é uma obra finalizada pelo fato de estar sempre aberto para ser completado ou até mesmo vivido por um ou mais leitores. Eis uma novidade para os poetas da Antiguidade: a de poderem ser outros sem deixarem de ser eles mesmos.

Dessa forma, o que o poeta aborda é justamente a revelação de nós mesmos, de nossa própria condição e até mesmo de reconciliação do próprio poeta consigo mesmo. Eis o grande núcleo da palavra poética, sendo esta uma revelação do que somos pelo próprio poeta, uma experiência em que nossa condição revela-se e se manifesta por si mesma (PAZ, 1996). Conforme o crítico, essas ideias se parecem mais com o caráter da lírica, pois nesta o homem é visto como indivíduo, único, e não como coletividade, como se vê no épico. Logo, entendemos que

Épica e teatro são formas nas quais o homem se reconhece como coletividade ou comunidade, enquanto que na lírica se vê como indivíduo. Daí pensar-se que nas duas primeiras a palavra comum - o dizer sobre isto ou aquilo ocupa todo o espaço e não deixa lugar para que a “outra voz” se manifeste. O poeta épico não fala de si mesmo, nem de sua experiência: fala de outros e seu dizer não tolera ambigüidade alguma. A objetividade do que conta o torna impessoal. As palavras do teatro e da épica coincidem inteiramente com as de sua comunidade e não é fácil - exceto no caso de um teatro polêmico, como o de Eurípedes ou o moderno - revelarem verdades distintas ou contrárias às de seu mundo histórico (PAZ, 1996, p. 58).

Embora haja algumas diferenças entre a lírica e a épica, podemos afirmar que não há conflito entre a história e a poesia: “A coincidência entre história e poesia, entre palavra comum e palavra poética, é tão perfeita que não deixa brecha alguma por onde escapar-se uma verdade que não seja histórica” (PAZ, 1982, p. 235). Assim, de acordo com o poeta, podemos chegar à conclusão de que todo poema, seja ele lírico, dramático ou até mesmo épico, possui um pouco do histórico, da história.

Assim como Staiger, o professor Moisés também argumentou sobre o fato de uma obra não ser exclusivamente lírica ou épica, deixando-nos a concluir que há sim o hibridismo entre o gênero épico e o lírico. Uma obra pode sim ser híbrida, participando em diferentes níveis e modos de outros gêneros, como foi abordado no tópico anterior sobre a hibridização dos gêneros, conforme Staiger (1977). Segundo Moisés (1962), devemos considerar que a poesia épica é de origem necessariamente lírica, a qual se submete a acontecimentos egotistas, quer dizer, que falam de si mesmo e que estão à frente de qualquer expressão objetiva ou coletiva. Para comprovar sua teoria, o professor cita

[...] os episódios lírico-amorosos dos *Os Lusíadas*, que acabam por ser bem mais importantes que o resto. “Inês de Castro”, “Gigante Adamastor”, [...] constituem-se, ao fim de contas, no melhor do Poema, enquanto as cenas históricas, bélicas ou semelhantes, têm relevo menor (MOISÉS, 1962, p. 26-27).

O professor também alega que diversos poetas românticos, como Vitor Hugo, Castro Alves, entre outros, empregaram recursos característicos da épica na elaboração dos seus poemas líricos, bem como também podem ser empregados recursos líricos em poemas que possuam um núcleo epicizante. Como exemplo Moisés (1962) menciona “I-Juca Pirama”, de Gonçalves Dias, poema que, segundo o estudioso, foi construído sob esquemas métricos da poesia lírica.

Moisés (1962) caracteriza a poesia lírica como subjetiva, repleta de sentimentos e emoções íntimos do poeta. Para o professor, todo poeta é lírico, sendo “imediato deduzir que o ato lírico estaria na raiz de todo ato estético e sobretudo do ato poético. Todo artista começa por ser lírico, em obediência às perplexidades de quem começa na vida ou na arte” (MOISÉS, 1962, p. 28). Segundo o referido autor, o poeta lírico preocupa-se mesmo é com o “Eu” e não com coisas exteriores, mas sim com as vivências mais profundas de um ser, e, quando se projeta para o mundo exterior, o poeta vê a si mesmo ligado ao que lhe é exterior. Encontramos em Moisés o seguinte esclarecimento:

[...] não se pode, não se deve, sob pena de confundir os planos, encarar o épico e o lírico, enquanto espécies poéticas, segundo essas razões esquemáticas, superficiais e extrínsecas. O problema deve ser analisado em toda a sua profundidade. Há que apelar para uma análise mais rigorosa, que, penetrando na interioridade das duas espécies, permita uma visão intrínseca, reveladora de sua essência. E, ainda, que considere o épico e o lírico em seu dinamismo. A tradição, pela lei do mínimo esforço, solidificou-os, estereotipou-os em verdades assentes, o que não corresponde à verdade do organismo vivo, que é, sempre, a Literatura (1962, p. 27).

Dessa forma, devemos estar mais atentos a esse dinamismo dos gêneros épico e lírico e veremos que é possível haver casos de um complementar o outro. Segundo Moisés (1962), uma das primeiras características do lírico é a ambiguidade por conter múltiplos sentidos, decorrentes do ato de se autoanalisar, autflagelar-se partindo de si mesmo, do seu íntimo, para fazer uma obra de arte e tentar reconstruir um mundo exterior. Na opinião de Frye (1957), o poeta lírico finge conversar consigo ou com outra pessoa, sendo a lírica uma exibição feita pelo próprio poeta da imagem com relação a ele mesmo:

O princípio da apresentação na lírica é a forma hipotética daquilo que em religião é chamado a relação “eu-tu”. O poeta, por assim dizer, volta as costas

para seus ouvintes, embora possa falar por eles, e embora eles possam repetir algumas de suas palavras atrás dele (FRYE, 1957, p. 245).

Afirma Silva (2002) que a lírica brasileira, iniciada no século XVII, tinha como proposição de realidade uma matriz literária originada dos longos séculos da civilização ocidental. Ela inventava as formas artísticas, conceituava a condição humano-existencial, estabelecia a concepção literária barroca, bem como fazia com que houvesse questionamentos sobre a relação do homem com o mundo a partir da vivência adquirida da Idade Média e do Renascimento, ou seja, das culturas europeias. Segundo o teórico, era justamente a matriz importada que fazia o homem ser culto e ajustado com o seu tempo, pronto para desenvolver sua criação literária.

Entretanto, no século XVII contava-se com a bagagem cultural da literatura de informação e com a emergência social dos centros comunitários e da natureza tropical, sendo que, por mais que o brasileiro culto daquela época, educado na Europa, tivesse sua identidade pessoal do estar no mundo formada de acordo com a nova mentalidade, não podia desconsiderar por completo a sua realidade nativa, originada do espaço/tempo em que estava inserido. Assim, a experiência lírica inicial, que dá origem à lírica nacional, surge de uma matriz literária que se transplantou temporal e espacialmente por uma mítica do Novo Mundo e, historicamente, pelas coordenadas de uma sociedade nativa. Logo, essa é a imagem de mundo que passa a fazer parte da lírica inicial como significativo da expressão subjetiva do eu lírico (SILVA, 2002). Ainda de acordo com ele,

Assim, ao mesmo tempo em que o poeta sentimentalizava a matriz importada, convertendo-a em significante de sua expressão subjetiva, no que diz respeito à sua cosmovisão, às suas concepções filosóficas, aos seus condicionamentos psicológicos e à condição humano existencial de um modo geral, sentimentalizava também a moldura nativa, tornando-a igualmente significante da experiência subjetiva, ainda que referenciada de forma crítica, ou mesmo preconceituosa (SILVA, 2002, p. 29).

Como caracteriza Silva (2002), todo movimento literário rompe com a tradição literária em vigor e integra uma nova concepção literária. A exemplo temos o Barroco, que, ao propor uma nova criação literária, atualiza o rompimento com a corrente literária vigente do Renascimento. Como não tínhamos uma tradição literária brasileira, o processo de ruptura deu-se na própria matriz literária que foi trazida de fora, gerando uma expressão lírica não condizente com a brasilidade que inaugurou o projeto poético brasileiro, ao passo que essa expressão lírica incorporada ao

Barroco foi marginalizada. Sendo assim, a primeira etapa do projeto político brasileiro concluiu-se no século XVIII, quando a expressão lírica diferenciadora da brasilidade passa a fazer parte da matriz importada, consumada pelo Arcadismo. Do ponto de vista de Silva (2002), a concepção literária arcádica muda a proposição de realidade pressuposta numa imagem de expressão subjetiva do eu lírico através da reduplicação lírica da linguagem e da realidade. E, por meio dessa reduplicação da lírica, a matriz literária importada passa a ser significante da lírica diferenciadora à qual se integrou permanentemente. Além disso, podemos perceber que os poetas árcades desenvolveram um papel importante na Literatura: integraram a expressão lírica diferenciadora barroca à matriz literária que veio de fora, conferindo-lhes o aperfeiçoamento artístico e a universalidade e legitimando a expressão artística do século XVIII.

A segunda etapa do projeto também é arquitetada por meio dos processos de ruptura (modificado pelo Romantismo) e de integração (criado pela poética parnasiano-simbolista). A experiência lírica se dá por meio de uma imagem de mundo restaurada, em que as duas matrizes se misturam, fazendo com que haja uma aceitação do nacionalismo que já existia como um legado do colonizador. Porém, essa etapa se completa apenas com a integração da expressão lírica à matriz literária importada produzida com a atividade poética dos parnasianos e dos simbolistas. Com o movimento do Romantismo, foram acrescentados à expressão da brasilidade símbolos nacionalistas, como o índio, mas também um imaginário e uma sentimentalidade nativistas que, ao serem incluídos na matriz importada pelos parnasianos e simbolistas, tiveram aprimoramento artístico, assim como todos os poetas desse momento uniram-se devido ao forte vínculo que tinham em relação à identidade lírica brasileira. Dessa forma, é resgatada a contribuição dos parnasianos para com a formação da lírica nacional, pois foram eles que atribuíram o valor da qualidade e universalidade poéticas, reconhecendo a matriz literária como uma verdadeira expressão artística do século XIX (SILVA, 2002).

Em relação à terceira etapa do projeto poético brasileiro, cabe enfatizar, conforme Silva (2002), que ela ocorreu devido ao processo de ruptura causado pela poética do Modernismo, bem como de integração da lírica pós-moderna. O modernismo vai converter a proposição de realidade em significante da expressão subjetiva do eu lírico por meio da lírica da linguagem e da realidade. E, por meio do processo de ruptura modernista e da mentação lírica da linguagem e da realidade,

essa tradição nativa passa a ser autônoma, e, com a incorporação pós-modernista, as tradições nativa e importada se incorporam uma à outra, constituindo uma única expressão da brasilidade. Entretanto, como descrito por Silva (2002), é devido à realização de uma poética explícita que revela, configurada numa proposta teórico-crítica dos manifestos, e de uma poética implícita, baseada na composição de poemas de obras individuais, que acontece a ruptura modernista.

Conforme o teórico, os modernistas entenderam perfeitamente o início transformador da brasilidade na elaboração da lírica nacional, cientes de que o hábito nativista não podia se separar da tradição original importada, mas sim incorporá-la ao movimento. Também é por meio da mentação lírica da linguagem e da realidade que o Pós-Modernismo, segundo momento da retórica moderna, suscita a integração das tradições nativa e importada aprimoradas pela ruptura modernista, finalizando, assim, o final da etapa de naturalização da matriz literária que foi importada (SILVA, 2002). Uma vez que a lírica brasileira teve sua matriz importada e por a lírica moderna ter influenciado não só poetas brasileiros, mas a produção lírica de modo geral, é interessante voltarmos à obra do alemão Friedrich (1978), *Estrutura da Lírica Moderna*, já citada no começo deste subcapítulo, e refletirmos um pouco sobre a poesia de Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud, uma vez que estes dois foram os fundadores da lírica moderna. Vejamos a afirmação do crítico a seguir:

Os fundadores e, ainda hoje, mestres da lírica moderna da Europa são dois franceses do século XIX, Rimbaud e Mallarmé. Entre eles e a poesia de nossa época, perduram elementos em comum que não se pode explicar como simples influxos nem se precisa explicar como tal, mesmo nos lugares em que os influxos sejam reconhecíveis. Trata-se de elementos estruturais em comum ou, melhor, de uma tessitura básica, surpreendentemente constante nos mais variados fenômenos da lírica moderna. Essa estrutura, originária de muitos filões, alguns dos quais já existentes no século XVIII, fundiu-se – por volta de 1850 na teoria poética e por volta de 1870, na prática – em um todo que é certamente, muito complexo, mas também muito coerente. Isto ocorreu na França. As leis estilísticas dos poetas atuais tornam-se claras a partir de Rimbaud e Mallarmé, e, por outro lado, o espantoso modernismo destes últimos é explicado a partir dos poetas hodiernos (FRIEDRICH, 1978, p. 9-10).

Segundo Friedrich (1978), é com Baudelaire que a influência da lírica francesa exercida sobre Alemanha, Inglaterra, Itália e Espanha passa a ser de domínio europeu. O referido autor cita Eliot para afirmar em sua teoria que Baudelaire é o poeta da modernidade: “O inglês T. S. Eliot chama-o de ‘o maior exemplo da poesia moderna em qualquer língua’” (ELIOT apud FRIEDRICH, 1978, p. 35). Conforme o crítico

alemão, Baudelaire é um dos que criam a palavra modernidade: empregada em 1859, o poeta ao usá-la pede desculpas, mas explica que há uma necessidade de utilizá-la para manifestar a natureza individual do artista moderno: justamente mostrar “[...] a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então [...]” (FRIEDRICH, 1978, p. 35), quer dizer, mostrar que pode ocorrer a poesia na civilização comercializada e técnica, é essa a questão de Baudelaire.

Na visão de Friedrich (1978), o poeta Baudelaire tem uma poesia que mostra o caminho, enquanto a prosa analisa-a atentamente, caminho esse que, segundo o crítico alemão, orienta a uma distância maior possível do que é realmente banal até o que é misterioso, e o faz de tal forma que chega à conversão dos estímulos civilizados da realidade, presentes nessa zona de mistério, em poéticos e vibrantes, iniciando assim a poesia moderna. Ainda conforme o crítico, uma das principais características de Baudelaire é a sua doutrina espiritual, bem como a clareza da sua consciência artística. Além do mais, o poeta da modernidade une o gênio poético e a inteligência crítica, fazendo com que suas ideias sobre a atuação da arte poética estejam no mesmo nível do seu poetar/criar, e muitas das vezes chegam até a avançar. Em suas poesias, Baudelaire não datou seus textos, bem como não há nenhuma só poesia que possa explicar-se em sua própria temática à base de dados biográficos do poeta, e como exemplo Friedrich (1978) cita *Les Fleurs du Mal*, um livro do poeta com situações de teor individual, porém que não compõem uma lírica de confissão. O crítico alemão explica que foi com Baudelaire que se iniciou a “despersonalização da lírica moderna”, quer dizer, a lírica passa a não ser considerada como fruto da poesia e da pessoa empírica do artista, como pretenderam os românticos.

Baudelaire desenvolve suas afirmações semelhantemente às de Edgar Allan Poe, e isso não diminui seu valor, pelo contrário, indicam que está na linha certa. Poe separou fora da França a lírica e o coração, quer dizer, ele desejou como sujeito da lírica um entusiasmo que não estivesse relacionado com a paixão pessoal e nem com a embriaguez do coração. E Baudelaire segue as palavras de Poe quase à risca, variando com suas formulações próprias quando diz que a capacidade de sentir o coração não condiz com o trabalho poético. A contribuição mais importante de Baudelaire para o nascimento da lírica e da arte moderna estabelece-se nas discussões sobre a fantasia, esta é para ele a capacidade criativa criada pelo intelecto, a mais soberana das capacidades humanas. Essa é uma concepção que dispensa

todo o sentimentalismo pessoal a favor de uma fantasia que vê claramente e realiza tarefas mais difíceis. Por mais que quase todas as poesias presentes em *Les Fleurs du Mal* falem a partir do “eu” voltado para si mesmo, nada olha para o seu eu empírico (FRIEDRICH, 1978).

O mesmo se dá na poesia de Mallarmé; conforme explica o crítico alemão, há em sua poesia um aniquilamento da realidade e das ordens normais lógicas e afetivas, bem como há uma despersonalização que serviu também como uma ruptura da visão romântica. Constata-se nele a ausência de uma lírica de sentimento e da inspiração, mas há uma fantasia guiada pelo seu intelecto. Segundo Friedrich (1978), a lírica de Mallarmé, além de ser temida, famosa e obscura, também apresenta uma estrutura poética, e suas articulações têm origem no Romantismo, mas que foram se definindo cada vez mais através de Baudelaire. A lírica dele é de um homem que teve sua vida percorrida por trilhas burguesas e que, mesmo tendo sofrido muito, possuía bondade, bem como não demonstrava nenhuma sensação de tristeza ou angústia, e de maneira sarcástica falava de si mesmo, surgindo da poesia de Mallarmé um novo tipo de lírica moderna: “[...] Mallarmé aperfeiçoa a concepção, conhecida desde Baudelaire, que a fantasia artística não consiste em reproduzir de forma idealizadora mas, sim, de formar a realidade” (FRIEDRICH, 1978, p. 96).

Deixar a palavra oscilar, ser alvo de mudança, em seus diversos significados, sempre foi um privilégio da lírica. E Mallarmé leva essa eventualidade até o limite, transformando a potencialidade imensa da linguagem no verdadeiro conteúdo de suas poesias e conseguindo dessa forma um sentido de mistério que não somente o deixa livre da realidade opressiva, como em Baudelaire, mas também permite que a transcendência vazia por meio da análise das coisas existentes no mundo, a natureza do ser e a realidade sejam expressas na linguagem através do afastamento do familiar. Em muitas reflexões houve o esforço de Mallarmé para dar fundamento à sua linguagem singular (FRIEDRICH, 1978), vejamos:

Suas reflexões giram em torno da ideia que se tem de restituir à linguagem aquela liberdade na qual ela fica aberta aos “raios primitivos da lógica” [...], ainda não gasta por nenhuma finalidade de comunicação e ainda não cristalizada em clichês que impediram a poesia e o pensamento de se exprimirem como algo completamente novo (FRIEDRICH, 1978, p. 117).

Outro ensinamento de Friedrich (1978) é que, para Mallarmé, poetar significava a renovação do originário ato criativo da linguagem, que o dizer fosse sempre o dizer

do não dito até então. O autor ainda alega que esses pensamentos já haviam sido falados antes do poeta, todavia Mallarmé leva-os teórica e praticamente até longe, é tanto que a primeira expressão verbal do não dito conserva seu caráter originário para que fique impedida de retornar ao caminho habitual, caso haja algo que não possa ser compreendido por parte de uma compreensão restrita. Também é necessário voltar ao conceito de *poésie pure*, usado por Mallarmé tomando como base o significado das palavras puro e pureza, as quais aparecem frequentemente em Mallarmé significando “sempre ‘puro de alguma coisa’ [...]”. Quando Mallarmé chama um objeto de puro, refere-se à pureza de sua essência ao fato de ele estar livre de imisções que o atrapalham” (FRIEDRICH, 1978, p. 135).

Como descrito por Friedrich (1978, p. 135), a pureza para a lírica de Mallarmé em geral significa “[...] Descompor e desgastar os objetos em nome de uma pureza central”, o que torna a desconcretização o pressuposto da pureza poética moderna, conceito usado por Mallarmé e transmitido para outra época consecutiva. As outras características da lírica moderna baseiam-se nesse conceito, pois ocorre na poesia a exclusão de alguns conceitos como: temas da experiência cotidiana, conteúdos didáticos, sentimentos triviais, entre outros. Segundo o referido autor, Mallarmé falou frequentemente sobre a proximidade entre a música e a poesia, inclusive algumas de suas expressões serviram depois para definir o que era *poésie pure*. Para Mallarmé, não se deve entender a música somente com a harmonia do som da linguagem, mas, também, com os conteúdos intelectuais da poesia e as tensões abstratas, que podem ser compreendidos mais pelo ouvido interno do que pelo externo. Assim,

[...] o conceito de *poésie pure* se insere de forma coerente na disposição fundamental da lírica mallarmeana. É, em seu significado privativo, o equivalente teórico poético do Nada, em torno do qual ela gira. Mais além, depois de Mallarmé, este conceito conserva sua validade para toda a lírica que não pretenda ser sentimento e reação aos conteúdos do mundo, mas jogo da linguagem e da fantasia (FRIEDRICH, 1978, p. 136).

A poesia é um procedimento localizado na linguagem e não nas coisas. A lírica tornou-se a linguagem de um mundo criado quase particularmente pela fantasia que destrói ou passa por cima de uma realidade. Lembremo-nos de Rimbaud, que, conforme explica Friedrich (1978), foi poeta, considerado uma das personagens centrais da poesia francesa, viveu durante trinta e sete anos e teve sua vida poética iniciada logo na adolescência; irrequieto viajante, aventureiro, ao longo de sua vida

passou por diversos lugares, embora tenha tido uma carreira literária efêmera, pois a interrompeu depois de quatro anos, teve um ritmo furioso de evolução, e, logo após dois anos, criou uma linguagem que continua sendo uma linguagem originária da lírica moderna.

Conforme Friedrich (1978, p. 61), sobre Rimbaud, sua obra se adéqua a esse movimento rápido e, mesmo sendo exígua, teve uma manifestação súbita, explosiva. Ele começou com versos encadeados, mas passando para o livre e desarticulado, e logo depois às poesias ritmadas assimetricamente. A poesia dele tinha um efeito desconcertante, “uma poesia obscura, que se evade do mundo explicável do pensamento extremamente científico para lançar-se ao mundo extremamente enigmático da fantasia”, uma poesia que para ser moderna aos olhos de Rimbaud deveria ser acompanhada de uma reflexão sobre a arte poética. O objetivo do poeta é chegar ao desconhecido, ou seja, ouvir o imperceptível, examinar o invisível, essas são palavras que indicam a transcendência vazia, são significados que derivam de Baudelaire, mas que Rimbaud tão pouco detalha, na medida em que suas poesias permanecem na caracterização negativa do objetivo perseguido, mas desprovido de conteúdo, pois “Também em Rimbaud, o ‘desconhecido’ é um pólo de tensão destituído de conteúdo. A visão poética penetra no mistério vazio através de uma realidade intencionalmente feita em pedaços” (FRIEDRICH, 1978, p. 62).

Nesse contexto, Friedrich declara que a poesia de Rimbaud é desumanizada, não fala a ninguém, monologa, parece conversar com uma voz que não tem intérprete conceptível, na qual o eu imaginado cede lugar a uma expressão sem o eu. O crítico fala sobre o ato inicial da fantasia ser uma decomposição – a qual para Baudelaire pertence à deformação – e se torna com Rimbaud o procedimento efetivo da poesia. A realidade, considerada objeto de expansão, desmembramento, tensões em contraste, chegam a tal ponto que sempre passam a ser uma passagem para o irreal, assim podemos medir heurísticamente a poesia baseada na realidade (FRIEDRICH, 1978).

Do ponto de vista de Friedrich (1978), a lírica desde Rimbaud e Mallarmé transformou-se cada vez mais em magia da linguagem, bem como, nas teorias poéticas do século XX, ao falar na questão do efeito lírico, surge o conceito de sugestão. Segundo o autor, a sugestão se inicia no momento em que a poesia, conduzida pela inteligência, causa forças anímicas mágicas e emite radiações às quais o leitor não pode escapar, mesmo sem compreender absolutamente nada.

Essas radiações derivam das forças sensíveis da linguagem, as quais atuam de acordo com o que chamamos de tons semânticos superiores, ou seja, significações que se encontram nos limites de uma palavra ou se produzem devido a uma associação anormal de palavras.

A poesia baseada na magia da linguagem e na sugestão atribui à palavra o poder de ser o primeiro autor do ato poético, sendo que, para essa poesia, real mesmo não é o mundo, mas sim as palavras. Por isso, os líricos modernos insistem que a poesia não significa, mas é (FRIEDRICH, 1978). Segundo Alfredo Bosi (1977), a atividade poética busca uma relação intensa com o mundo da vida, e a compreensão da relação desse processo entre palavra e realidade vital proporciona o entendimento de vários caracteres comuns aos grandes textos poéticos. Um deles é o fato de a linguagem da poesia ser mais singularizada que a da não poesia, singular não no sentido de isolado, mas de concreto: o ser múltiplemente determinado, múltiplo de união aos sentimentos e aos ritmos da experiência, múltiplo de condições históricas e sociais, ou seja, concreto no sentido de que precisamente cresceu junto. Por isso, “[...] A épica e a lírica são expressões de um tempo forte (social e individual) que já se adensou o bastante para ser reevocado pela memória da linguagem” (BOSI, 1977, p. 111).

Feitas todas essas considerações sobre o gênero lírico, mais adiante retomados em alguma medida, passamos às reflexões sobre o hibridismo, sublinhando que tudo o que foi visto de algum modo também foi útil para que se percebam as aproximações entre o lírico e o épico.

1.3 O hibridismo

Considerando o hibridismo como uma marca estética de nossos tempos, é importante ampliarmos a compreensão sobre esse aspecto. Conforme o jamaicano Stuart Hall (2005), algumas pessoas argumentam que o hibridismo é uma fonte criativa poderosa, digamos que apropriada mais à modernidade tardia do que às identidades do passado. Ainda que Hall se reporte ao hibridismo cultural e não ao hibridismo estético e de gêneros literários – que é o que nos interessa para a abordagem pretendida –, é importante levarmos em consideração suas colocações, uma vez que também podem incidir sobre a ampliação do hibridismo no trabalho com as linguagens. Teceremos, daqui para frente, considerações mais específicas sobre

o hibridismo que importam para esta pesquisa, fazendo, contudo, algumas vezes, principalmente a partir de Lucia Santaella, considerações mais abrangentes.

Para a concepção grega de *hybris*, nome que determina em grego toda espécie de desmedida, o híbrido era resultado de uma mistura que infringia leis naturais, regras preestabelecidas. Assim, o termo já surgiu com um tom pejorativo que marcou períodos de transição em que muitas estéticas se uniam numa mistura, trazendo em si excessos de um período em esgotamento e alguns traços característicos do vindouro.

Voltando-nos para uma reflexão atual sobre o termo, para Santaella (2008), as palavras híbrido, hibridismo, hibridação e hibridização são termos que constantemente têm sido utilizados para qualificar as diversas facetas das sociedades contemporâneas. Para ela, essas quatro palavras podem ser utilizadas tanto para as formações sociais, as convergências de mídias, quanto para a combinação eclética da linguagem. Conforme a referida autora,

No sentido dicionarizado, “hibridismo” ou “hibridez” designa uma palavra que é formada com elementos tomados de línguas diversas. “Hibridação” refere-se à produção de plantas ou animais híbridos. “Hibridização”, proveniente do campo da física e da química, significa a combinação linear de dois orbitais atômicos correspondentes a diferentes elétrons de um átomo para a formação de um novo orbital. O adjetivo “híbrido”, por sua vez, significa miscigenação, aquilo que é originário de duas espécies diferentes. Na gramática, esse adjetivo se refere a um vocábulo que é composto de elementos provindos de línguas diversas (SANTAELLA, 2008, p. 1).

De acordo com Santaella (2008), o que podemos ver de comum entre as palavras é justamente a mistura de diversos elementos para formar um elemento composto. O hibridismo, além de significar a mistura do que é diverso, tomou conta de diferentes níveis da realidade, como das culturas contemporâneas às mídias, tal como se apresentam nas redes de comunicação, e entre os signos textuais, sonoros e visuais que por elas circulam.

Ramalho (2004, p. 175), por sua vez, traz alguns questionamentos: “o termo híbrido destaca a natureza de que espécies de objetos? Pode-se chamar de híbrido tanto um texto como uma escultura ou uma ideia? Basta ser ‘mistura’ para ser híbrido?” e afirma serem plurais as respostas para tais perguntas, pois o termo não está vinculado somente à materialidade ou à abstração do objeto identificado como híbrido, mas sim à sua qualidade de impuro. Assim como Ramalho, Robert J. C. Young (2005) afirma que “não há um conceito correto de hibridismo ou apenas um: ele muda

conforme se repete, mas também se repete conforme muda [...]” (apud AZEVEDO FILHO, 2008, p. 60).

Segundo Azevedo Filho (2008), o crítico e historiador Young proporciona uma arqueologia dos diversos usos do hibridismo, que vão do âmbito das ciências da vida, em especial a Botânica, às origens biológicas. Para Young, o hibridismo era o centro da teoria racial, uma vez que todo o processo histórico de colonização britânica foi uma força de hibridação por meio do dúbio desejo branco entre a atração e a recusa dos corpos negros.

Como se vê, a questão do hibridismo está presente em vários campos do conhecimento, o que amplia as possibilidades de reflexão sobre o tema, a depender do *corpus* “híbrido” sobre o qual se debruça. Acerca da questão do hibridismo na literatura, é necessário demarcar duas questões: a que se refere ao hibridismo de gêneros e a que se relaciona ao hibridismo estético, pois são enfoques distintos. Um se refere à mescla de aspectos relacionados a diferentes gêneros literários; o outro diz respeito às obras nas quais se percebem influências estéticas de diferentes momentos, em geral sequenciais, de que é exemplo a obra *O mulato*, de Aluísio Azevedo, em que Romantismo e Naturalismo se fazem presentes.

Conforme Ramalho (2007), em termos de hibridismo estético na literatura, o Romantismo abriu espaços definitivos a manifestações transgressoras que engendraram objetos estéticos híbridos, continuando assim com o processo de rupturas das fronteiras formais. É interessante atentarmos para o fato de que

A transgressão romântica, todavia, não abrangia formulações teórico-críticas sobre a questão, visto existir, também na época, uma certa rejeição a abordagens críticas de caráter racionalizante, tidas como formas e permanência do normativismo. Por isso embora no âmbito da produção os românticos tenham praticado, de modo consciente, o exercício do hibridismo de gênero, pouco se refletiu teoricamente sobre esse exercício como fenômeno discursivo. A diluição das fronteiras proposta pelo Romantismo foi historicamente absorvida como espírito reformista de repúdio ao clássico, porém, não houve ali, ainda, a definição de uma consciência teórica reveladora dos processos discursivos que estavam a gerar novas formas literárias (RAMALHO, 2007, p. 214).

Assim, ainda conforme a estudiosa, a consciência estético-crítica da ruptura com as formas clássicas começou a se configurar mais explicitamente somente no fim do século XIX, quando alguns escritores e algumas escritoras optaram por linguagens de transgressão. Ramalho atribui à ousadia dos românticos um passo fundamental para fazer da ruptura a marca da diferença que explodirá, na literatura, mais para o

final do século XIX e ao modernismo a retomada da transgressão tanto no nível da expressão artística quanto no nível da investigação crítica, fazendo com que o híbrido se estendesse da arte para a crítica. Segundo Ramalho (2007), a expansão do híbrido na literatura levou algum tempo para ser teórica e criticamente problematizada, uma vez que houve, no século XIX, um retorno ao padrão clássico defendido pelo Parnasianismo. Além disso, entre o Romantismo e o início do Modernismo, a propagação das tendências transgressoras das Artes Plásticas provocou um “caos estético” impossível de ser decifrado naquele momento, “visto estar a própria crítica de Arte envolvida na consolidação de sua importância como instrumento legítimo para apreensão/compreensão do mundo e para a historicização do literário” (RAMALHO, 2007, p. 215-216).

Outra vertente destacada por Ramalho (2007, p. 219) se refere à “estética híbrida, representada, na literatura, principalmente pelos textos literários produzidos nas chamadas ‘fases de transição’ da historiografia literária”. Conforme a estudiosa, grande parte dessas obras foi e continua negligenciada tanto por reproduzir uma estética decadente quanto por tentar harmonizar uma estética já desgastada à outra que ainda está iniciando e que, por isso, não foi totalmente assimilada. Sob essa postura, cria-se uma estagnação em relação às fronteiras estéticas que faz com que a construção historiográfica apresente, muitas vezes, uma evolução diacrônica duvidosa, que não permite que se percebam e valorizem o aparecimento de estéticas vizinhas e nem mesmo o desenrolar do processo de transição.

O fato de um texto literário apresentar um processo de hibridação estética revela o encadeamento que promoverá as transformações estético-literárias. Assim, o hibridismo estético torna-se uma fonte de compreensão histórica resistente e reveladora; além do mais, a compreensão das transformações nas manifestações épicas depende substancialmente desses momentos híbridos de transição (RAMALHO, 2007).

Já no plano do hibridismo de gêneros literários, recorreremos, inicialmente, a Olinto e Schollhammer trazidos por Duarte:

A literatura hoje não preserva a ilusão clássica da pureza dos gêneros, nem da romântica da autonomia criadora do espírito, mas encontra-se sempre hibridamente articulada em contato com gêneros não-literários e com meios de comunicação e expressão não-discursivos. Nesse sentido, o hibridismo é hoje o fundamento e a regra para o escritor e não a exceção (2011, p. 4).

No âmbito específico da epopeia, Ramalho (2007) afirma que o fato de a epopeia ser uma manifestação literária híbrida, tanto por possuir a dupla instância de enunciação quanto por associar dois planos distintos, histórico e maravilhoso, possibilita-nos refletir sobre os próprios conceitos de híbrido e de hibridismo para saber quais são os fatores que levam o hibridismo a ser uma forma de representação com um grande poder de expressão e em que medida isso se relaciona ao gênero épico em si mesmo e às fronteiras entre o épico e o lírico ou entre o épico e outras formas literárias⁹.

Diante de tal situação, a referida autora ainda aborda que essa visão do híbrido foi alterada ao longo dos tempos devido ao fato de a cultura ocidental ter construído sua própria identidade por meio de misturas pouco rigorosas. Dessa forma, Ramalho (2007) chama atenção para a questão de que surgiram diversos críticos, como exemplo temos Santaella, que viram nessas misturas marcas culturais de sociedades pós-industriais, pós-modernas e globalizadas. E assim o que antes era visto como negativo passou a ser um traço positivo, importante, para a identidade cultural. Não é de se negar que, na área das expressões literárias, podemos observar um grande percentual de interpenetrações de gêneros. Sendo “o texto literário híbrido, na qualidade de objeto de leitura crítica, gera a necessidade de revisões teóricas, sem as quais, sua apreensão crítica torna-se, senão infrutífera, ao menos problemática” (RAMALHO, 2007, p. 213). Logo, precisamos acionar certos mecanismos e investigar as especificidades do texto para compreendermos sua estrutura, sua organização, seu valor estético. Vejamos:

Sobre essa questão, Michal Glowinski destaca o cuidado da análise crítica quando se vê diante de um texto cuja variedade estrutural remete a um hibridismo de gênero, para que não se chegue a vinculações ou identificações que fujam à história peculiar de cada gênero (RAMALHO, 2007, p. 213).

Sendo assim, devemos ter cuidado ao analisar criticamente textos literários que remetem a um hibridismo de gêneros, levando sempre em consideração a própria trajetória individual desses gêneros. Nessa perspectiva, reiteramos o pensamento de Silva (2007) de que a hibridação dos gêneros consiste num processo que opera várias em vertentes associadas a diversas áreas do conhecimento. Para o teórico, a

⁹ Lembramos aqui que, no CIMEEP, há abordagens relacionadas ao teatro épico, às narrativas épicas, ao cinema épico, entre outras.

simultaneidade das formas ensaísticas com as ficcionais contribui para entrecruzar imaginação e memória, sendo que os escritores realistas optaram por uma manifestação mais direta da realidade, neutralizando assim “a tensão emotiva e os excessos imaginativos dos românticos” (SILVA, 2007, p. 42), bem como colaboraram para misturar as personagens históricas e as literárias. Outro princípio complementar sobre esse processo de hibridação, segundo Silva (2007), é o de que tanto escritores realistas quanto parnasianos, mesmo conservando-se na objetividade temática e no aparato formal, foram incentivados pela filosofia positivista e por questões científicas que marcaram o século XIX. Silva explica esse processo:

É possível surpreender esse processo na distante Idade Média, quando a prosa ensaística de resgate da cultura greco-romana, de cunho filosófico e histórico, se mescla com a prosa ficcional dos “romances” medievais, ou, mais distante ainda, na multiplicidade das formas da prosa na Antiguidade. Há antecedentes remotos e próximos que fazem da hibridação das formas ensaísticas com as formas ficcionais, ou do discurso ensaístico com o narrativo, uma consequência natural do desenvolvimento das formas artísticas (2007, p. 42).

Desse modo, percebemos a hibridação como algo natural ao discurso ensaístico, “por isso, a hibridação do discurso ensaístico com os discursos miméticos ocorreu sempre, mas de uma forma discreta sem interferir na especificidade mimética das manifestações literárias” (SILVA, 2007, p. 43). Para o teórico, o discurso narrativo é manifestado não só na narrativa de ficção, mas também na epopeia, pois há, como já vimos, um compartilhamento da estruturação da matéria épica entre as instâncias lírica e narrativa, possibilitando, dessa maneira, a expressão formal lírica na estrutura narrativa por meio do eu lírico/narrador, utilizando recursos rítmicos e sonoros, além da utilização do verso e da divisão em cantos/partes.

Todos os aspectos teóricos aqui elencados configuram recursos metodológicos que nos permitirão apontar, em cada uma das duas obras estudadas, as marcas de um hibridismo que conduz a recepção dessas obras, em maior ou menor grau, aos domínios da epopeia.

Na próxima seção, faremos uma breve apresentação sobre a vida e a obra da autora, mais especificamente das obras épico-líricas de Hühne, atentando para toda a parte estrutural, os temas trabalhados, entre outros aspectos.

2 ENTRE FILOSOFIA, LITERATURA E HISTÓRIA: LEDA MIRANDA HÜHNE

Poeta, romancista, contista, ensaísta, organizadora de diversos livros didáticos de filosofia, autora de diversas obras críticas e literárias, Leda Miranda Hühne reúne cerca de 90 publicações, entre poemas, romances, poemas longos de feição épica, contos e estudos literários. Hühne também fundou a editora UAPÊ – Espaço Cultural Barra, editou livros de Filosofia, Ciências Humanas e Artes e foi responsável pelo projeto *Poesia Viva* – jornal, revista e saraus, bem como recebeu vários prêmios da UBE – União Brasileira de Escritores (a mais antiga associação de escritores do Brasil).

O texto a seguir, escrito pela própria autora, compõe um pequeno relato de sua vida. Ele reveste a orelha da contracapa do livro *Jardim Silencioso*, publicado pela UAPÊ em 1995. Vejamos:

[...] casei com Hans e tivemos três filhas e agora sete netas. Na infância pouco brinquei, pouco li ou estudei. Vivi dos meus sonhos, espectadora do ritmo da natureza e do teatro dos adultos. Aprendi a me concentrar e a deixar a realidade entrar em mim, até que um dia, no vigor da juventude, imagens explodiram em forma de poemas, contos e romances. Transfigurando o mundo e me transfigurando.

Durante anos, guardei os trabalhos num baú, e tarde, bem mais tarde, descobri que as obras queriam e deviam ter vida própria e me lancei na difícil carreira de ser escritora.

Hühne também fala um pouco das influências que teve ao longo de sua formação:

O que considero influências universalizantes na minha formação foram aquelas feitas sobre a relação poeatar e pensar com Martin Heidegger no curso de mestrado e trabalho do fazer literário através da teoria e prática numa oficina de criação literária.

Hoje, com a fundação do Espaço Cultural UAPÊ e a promoção de atividades e de publicações, passei a enfrentar, com alegria, as duas vertentes filosofia e poesia, que um dia me pareceram inconciliáveis.

Por meio do seu relato, concluímos que, um dia, para a escritora, a Filosofia e a Poesia lhe pareceram inconciliáveis. Entretanto, ela passou a enfrentar as duas vertentes com muita alegria e desconstruiu a visão que tivera. É tanto que algumas obras de Hühne reúnem aspectos literários e filosóficos. Na perspectiva de Antonio Cicero (2012), vamos encontrar o esclarecimento de que a poesia e a filosofia são totalmente diferentes uma da outra. Para ele, a poesia requer mais tempo, exige uma

dedicação total. Segundo Cicero, o poema é uma obra de arte, pois estimula nosso pensamento em todos os sentidos. Já a elaboração de um ensaio de filosofia é mais simples, uma vez que exige apenas que se desenvolva e explique/ensine alguma ideia ou prove alguma tese a partir de referências que sustentem ou respaldem argumentos defendidos.

Para sustentar seu argumento, Cicero (2012) chama atenção para o fato de que não lemos um poema como se fosse um texto de Filosofia para tirar dúvidas ou entender algo, mas sim porque a leitura de um poema nos causa prazer. De acordo com ele, para analisar um poema é necessário dedicar-lhe tempo, bem como, para escutar uma palestra de Filosofia ou ler um texto filosófico, também é necessário ter tempo, pois ambas as expressões exigem atenção, questionamentos e discussões.

Ainda conforme Cicero (2012, p. 25), “Uma das respostas que poderão dar aqueles que acreditam no parentesco entre a poesia e a filosofia é que o poeta não fala literal ou explicitamente sobre os assuntos dos filósofos, mas os aborda de modo figurativo e implícito”. Para o referido autor, talvez esteja aí a aproximação da Poesia com a Filosofia. Cicero destaca também que é importante observar que muitos poetas utilizam considerações filosóficas, porém esse fundo filosófico “está longe de ser a razão da excelência de tais poemas” (2012, p. 29). O autor aborda que a Filosofia não é o “ponto de chegada” do poema, mas se constitui como um dos seus elementos. E acrescenta:

[...] o valor de uma obra de filosofia enquanto filosofia depende em grande medida da originalidade das teses filosóficas que ela afirma; o valor de uma obra de poesia enquanto poesia não depende da originalidade das teses filosóficas que ela afirma (CICERO, 2012, p. 30).

O autor chama nossa atenção para a diferença que existe entre a Filosofia e a Poesia: “[...] Sustento que a poesia enquanto poesia é inteiramente diferente da filosofia enquanto filosofia” (CICERO, 2012, p. 30)”, além de afirmar que isso não quer dizer que não haja poemas que contenham teses filosóficas ou vice-versa. Conforme Ramalho (2005, p. 109), Hühne, em suas produções, oferece uma extensa série de significações que, se analisadas profundamente, revelará “maior contundência em termos de revisionismo e engajamento histórico”, sendo que, certamente, o conhecimento filosófico da escritora contribuiu para a formação da sua expressividade poética.

Também no que diz respeito a essa relação entre a Filosofia e a Poesia, o crítico e também filósofo Benedito Nunes, em seu ensaio “Poesia e Filosofia: uma transa” (2009), chama-nos atenção, já de início, por meio do título, para a relação existente entre as duas áreas. O referido crítico literário utiliza o termo “transa” justamente para pensarmos na aproximação existente entre a Filosofia e a Poesia e na decorrente relação entre elas.

Na perspectiva de Nunes (2009), a Filosofia nomeia tanto o pensamento de cunho racional quanto a elaboração reflexiva das concepções do real e de seu conhecimento respectivo. O crítico ainda enfatiza que o sentido na poesia não fica limitado ao poema, mas também acompanha o poético presente no romance, no conto e na ficção em geral e que a acepção da Filosofia também distende-se em relação à “elaboração reflexiva à denominação dos escritos, textos ou obras filosóficas que os formulam” (NUNES, 2009, p. 17). Ele explicita seus pressupostos mostrando três tipos de relações entre a Filosofia e a Poesia: a *disciplinar*, a *supradisciplinar* e a *transacional*.

A relação *disciplinar* é considerada uma subordinação hierárquica em que temos a Filosofia e a Poesia como unidades separadas, aquela como entendimento da razão e do conhecimento do real e esta como sendo de domínio da criação verbal, do imaginário. Na relação *supradisciplinar*, a Filosofia e a Poesia foram desvinculadas dos modelos clássicos, em que aquela deveria ligar-se a esta, ou seja, visava-se a um entrosamento entre ambas. Esse tipo de relação legitimou a relação da Poesia e da Filosofia com produtos híbridos. Nesse sentido, segundo Nunes, “Em comum, visavam o entrosamento de ambas, tentando legitimar produtos híbridos: Filosofia poética e poesia filosófica, poetas-filósofos e filósofos-poetas” (2009, p. 25). Por sua vez, a relação *transacional* é, para Nunes, “uma relação de proximidade na distância”, quer dizer, “de ir de uma a outra” (2009, p. 29), cada uma com sua identidade, sem estar em uma posição inferior ou superior à outra. Ou seja, a Filosofia jamais deixará de ser Filosofia tornando-se poética, e nem a Poesia deixará de ser poesia tornando-se filosófica.

Para Nunes, o elo da transa é a linguagem, pois “é ela, em que cabem a verdade, a mentira e o fingimento, o meio transacional do relacionamento entre filosófico e o poético” (2009, p. 31). Ou seja, a transa da linguagem é o que aproxima Filosofia e Poesia, segundo o crítico. Do ponto de vista de Cicero (2012), muitos

filósofos na antiguidade clássica eram poetas e, por isso, também transmitiam seus pensamentos por meio de poemas.

O mesmo Cícero, em outro ensaio, cujo título é “Poesia e Filosofia”, presente na coletânea *Literatura e filosofia: diálogos* (2004), observa que a Filosofia é o oposto complementar da Poesia, uma vez que esta é o objeto-discurso terminal (aquele que tem como função não falar sobre discurso algum e nem falar de coisa alguma) e aquela, o metadiscurso terminal: “o discurso que pode ter por objeto outros discursos e outras coisas, mas que não pode, ele mesmo, ser objeto de nenhum discurso fora de si, pois todo discurso que o tem por objeto é, ele mesmo, filosófico” (CÍCERO, 2004, p. 25).

Dessa forma, podemos perceber que Cícero refere-se a um conceito *lógico-linguístico* para explicar a Filosofia como oposto complementar da Poesia. Ele faz referência ao metadiscurso (aquele que fala sobre outro discurso) e ao discurso-objeto (aquele sobre o qual um outro discurso fala). Nesse sentido, Cícero (2004, p. 26) afirma:

Enquanto o valor da poesia não é dado pelo que fale sobre coisa alguma, o valor do discurso filosófico está no que fala sobre as coisas, ainda que a coisa de que fale seja a própria filosofia. Se o poema é a ordem de uma palavra, isto é, de um objeto, o discurso filosófico é da ordem de uma proposição, isto é, de uma ação.

Sendo assim, o discurso filosófico, para Cícero (2004), é um ato de fala (realizado com distintas palavras) e é aí que está seu valor: no que fala sobre as coisas. Já o poema é um elemento dotado de um elevadíssimo grau de escritura. E ainda acrescenta:

Esses dois polos do pensamento, poesia e filosofia, não podem ser reduzidos um ao outro [...]. Hoje, é mais frequente tentar-se reduzir os discursos filosóficos a espécies de poemas que se desconhecem enquanto tal. Mas é necessário que haja tanto o discurso-objeto terminal – a poesia – quanto o metadiscurso terminal: a filosofia. É esta que ambiciona conhecer a verdade (CÍCERO, 2004, p. 27).

Para Cícero, a Poesia “constitui a afirmação radical e imanente do mundo fenomenal, aleatório, finito”, enquanto a Filosofia “é o núcleo do empreendimento moderno de crítica radical e sistemática das ilusões e das ideologias que pretendem congelar ou cercear a vida e, conseqüentemente, congelar e cercear a própria poesia” (2004, p. 28).

Como afirmou Ramalho em capítulo de *Elas escrevem o épico* (2005), em que caracteriza a poesia de Hühne por sua “Epicidade Plural”, não é de se negar que o conhecimento filosófico da escritora colaborou para a sua expressão poética, e não somente em função de a escritora ser mestra em Filosofia, mas sim porque sua escrita nos propõe uma reflexão, desperta em nós uma consciência crítica, principalmente acerca das estruturas autoritárias de poder. E, nesse sentido, as duas obras de Hühne aqui estudadas também dialogam com a História, visto que destacam referentes históricos relacionados ao período em que a ditadura militar foi instalada no país, provocando, com imagens ora explícitas ora alegóricas, a necessidade de se realizar uma reflexão sobre a própria existência humana amarrada a estruturas perversas de dominação e violência.

A produção poética de Hühne reúne *Cartão de Natal* (1976); *Em memória de um poeta anônimo* (1981); *A cor da terra* (1981); *Fim de Um Juízo* (1986); *As Cantilenas do Rei-Rainha* (1988); *Porta-Bandeira* (1989); *O Jardim Silencioso* (1995); *Meia-culpa* (1999); *Natureza: imagens e versos* (2000, com Hans Hühne); *Fantasmasia* (2007); *Brasileira* (2008); *Mentirosa* (2009); *Coleção Anos Oitenta* (11 livros: *As teias do cativo*, *Exogafia*, *Desligamente*, *Falácia*, *Ibiara*, *Na magia das flores I*, *Na magia das flores II*, *O mito da paineira*, *Três cantos*, *Uma mandala rosa cor de rosa*, *Zio*); *Cabo frio em contraste* (2005, com Hans Hühne); *Ludus* (2013); *Poesia Incompleta* (2013, em dois volumes) e *A Sombra* (2018). Entre essas obras, podemos observar traços épicos, pelo menos, em *Fim de Um Juízo* (1986); *As Cantilenas do Rei-Rainha* (1988); *Porta-Bandeira* (1989); *O Jardim Silencioso* (1995) e *Brasileira* (2008).

Considerando a afirmação feita por Bosi (2015) de que somos contemporâneos de uma realidade social, econômica, política e cultural que se estruturou a partir de 1930, podemos afirmar que Hühne é uma poeta contemporânea. De acordo com o referido autor, o vocábulo contemporâneo, muitas das vezes, costuma trair a geração de quem o utiliza devido a ser por natureza elástico. O fato de reconhecermos esse novo sistema cultural que surge depois de 30 não significa cortar as linhas que unem a sua literatura com o movimento anterior, o Modernismo, mas sim a possibilidade de vermos novas configurações históricas a exigirem inovações no âmbito das experiências artísticas. Separar com exatidão os momentos internos que vêm do período de 1930 até os dias de hoje não é fácil; diversos poetas, ensaístas e narradores que iniciaram em torno desse divisor de águas continuaram a escrever até

hoje, oferecendo muitas das vezes exemplos de uma admirável capacidade de renovação (BOSI, 2015).

Como exemplo disso temos a produção poética de Hühne, escritora que tem acompanhado os movimentos literários desde 1956, e a partir de 1976 inicia sua produção literária com *Cartão de Natal*, que une poemas de sua autoria ao trabalho fotográfico de seu marido, Hans Hühne, abordando diversos temas como o amor, a paz, a denúncia e a violência social. Em sua poesia, em especial, Hühne apresenta o engajamento em questões sociais, culturais e políticas, o revisionismo e o engajamento histórico, tudo sustentado por uma estrutura alegórica que referencia, subliminarmente, o cenário histórico-político brasileiro, principalmente na época da ditadura militar. Segundo Agamben, o poeta contemporâneo “mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros” (2009, p. 62). Quer dizer, o contemporâneo consegue olhar para seu próprio tempo e enxergar as frestas. Assim, ele pode perceber as luzes que o cercam e constatar que, entre essas luzes, há um espaço de escuridão, e é nesse espaço que o sujeito contemporâneo vai fixar seu olhar numa perspectiva crítica.

O filósofo italiano também nos diz que “por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós” (2009, p. 62). Ou seja, o referido autor chama nossa atenção para a difícil compreensão do que está oculto no contexto em que nós, indivíduos, estamos inseridos. E Hühne faz isso, ela olha para seu tempo e produz poemas longos que buscam despertar no leitor uma consciência crítica, principalmente acerca das estruturas autoritárias de poder.

Nos tópicos a seguir, serão apresentadas as obras *Fim de Um Juízo* (1986) e *As Cantilenas do Rei-Rainha* (1988), com o intuito de contribuir para o reconhecimento da autora dada a extensão de sua produção literária e a qualidade estética que nela se pode observar. Também durante a apresentação, que não envereda ainda pela questão do hibridismo, embora os comentários algumas vezes apontem claramente para essa questão, terá destaque a presença concretista na organização dos poemas no papel.

2.1 *Fim de Um juízo*

Na obra *Fim de Um juízo*, publicada em 1986, logo após o fim da ditadura militar no Brasil (1964-1985), pela editora Casa do Escritor, Hühne retrata o regime ditatorial e nos oferece a possibilidade de refletir sobre as arbitrariedades do poder, quer dizer, o poema longo problematiza questões históricas ligadas ao contexto político e econômico da ditadura militar no Brasil. Estruturalmente, a obra apresenta três divisões internas: “ALHEAMENTO”, “CONTRA-ORDEM” e “DESFORRA”, totalizando 2.209 versos em variados padrões métricos e estróficos.

A primeira divisão, “ALHEAMENTO”, apresenta duas subdivisões. A primeira, intitulada “QUIMERA”, apresenta um total de 272 versos, divididos em 75 estrofes, distribuídas em 4 monósticos, 15 dísticos, 12 tercetos, 32 quartetos, 7 quintilhas, 2 septilhas, 1 nona, 1 décima e 1 irregular. Nessa parte, o eu lírico/narrador¹⁰ faz uma reflexão sobre as arbitrariedades cometidas na época da ditadura. A segunda subdivisão, “RECUO”, apresenta um total de 198 estrofes, divididas em 29 monósticos, 62 dísticos, 49 tercetos, 44 quartetos, 6 quintilhas, 2 septilhas e 2 irregulares. O próprio subtítulo já insinua sobre o que vai ser tratado, que é justamente sobre um recuo da civilização, pois nela há sequestros, invasões e a descrição de um povo alienado. Não há direitos humanos, mas sim restrições à liberdade e à participação política.

Na segunda divisão, denominada “CONTRA-ORDEM”, há três subdivisões. A primeira, denominada “DESTRATO”, possui 124 estrofes, distribuídas em 13 monósticos, 49 dísticos, 28 tercetos e 30 quartetos. Nessa parte, o eu lírico/narrador se apresenta como súdito, porém levanta a hipótese de que, caso tivesse nascido rei e vivesse nas mordomias da realeza, talvez pudesse se corromper. A segunda subdivisão, “MALVERSAÇÃO”, apresenta 9 dísticos, 16 tercetos, 32 quartetos, 2 quintilhas e 2 sextilhas. O eu lírico/narrador chama atenção para a justiça, afirmando a inutilidade de se torturar ou executar membros da realeza, sugerindo que deixá-los viver sem liberdade seria o pior castigo que poderiam ter. Além disso, o eu lírico/narrador reflete que, para uma luta ser vitoriosa, não adianta o esforço de um, mas de todos. Na terceira subdivisão, intitulada “CONFESSO”, há 82 estrofes, distribuídas em 11 monósticos, 6 dísticos, 27 tercetos, 16 quartetos, 4 quintilhas, 7

¹⁰ Apesar de não entrarmos aqui na questão do hibridismo, já faremos uso da dupla instância de enunciação para caracterizar a voz poemática.

sextilhas, 1 septilha, 8 oitavas, 3 nonas e 5 irregulares. Nessa parte, o eu lírico/narrador medita sobre a procura pelos desaparecidos e sobre a onda de violência, além de relatar acontecimentos de injustiças e massacres coletivos, com ênfase em dez casos que evidenciam a representação brutal da violência no Brasil.

A terceira e última divisão, “DESFORRA”, apresenta duas subdivisões. A primeira, “QUEDA”, tem 132 estrofes, distribuídas em 36 monósticos, 58 dísticos, 9 tercetos e 25 quartetos. O eu lírico/narrador aborda a decadência dos pobres, marginalizados:

NO JOGO
DAS CONTAS
VENCE A
FORTE VEIA
(HÜHNE, 1986, p. 160).

No entanto, os marginalizados se libertam e não se deixam iludir pelo discurso do Rei. O povo grita mais alto que o soberano, e os soldados com medo algemam algumas pessoas, mas o povo não para de gritar e começa uma guerra, na qual os políticos batem, espancam e atiram nos inocentes:

NO TIROTEIO

A MIRA

OS ALVOS

OS OLHOS
TAPADOS

BAQUEIA O
INOCENTE

NAS MÃOS
FACÍNORAS

FARDADAS DIS-
FARÇADAS
(HÜHNE, 1986, p. 171).

A segunda subdivisão, “OCASO”, apresenta um total de 74 estrofes, distribuídas em 4 monósticos, 24 dísticos, 34 tercetos, 9 quartetos e 2 sextilhas. Nessa parte, chega ao fim um Reino, uma oligarquia militar, e a manifestação popular se faz presente. O eu lírico/narrador inicia o poema falando que o homem não tem o direito de matar, pois ninguém deu ao homem o direito de ser Deus. No entanto, finaliza

afirmando que Deus faz justiça. Nessa última parte, o eu lírico/narrador relata que o povo se une, e, por estarem unidas, lutando contra o abuso de poder, as pessoas vencem e passam a ter o poder nas mãos:

JÁ SE VÊ O FALO
A FALA

DO POVO

UNIDO – NIDO
REUNIDO

(HÜHNE, 1986, p. 194).

Todas essas subdivisões têm pontos em comum: há o uso do espaço em branco e de alguns sinais de pontuação, como o ponto de interrogação, as reticências, o ponto de exclamação e as aspas; há também o uso de caixa alta e versos livres. A forma revela os laços com a literatura moderna e contemporânea, visto que a intenção dos escritores dessa época era justamente criar algo novo para romper com os padrões clássicos de metrificacão, como veremos mais adiante.

Na primeira parte, “ALHEAMENTO”, o eu lírico/narrador feminino, em primeira pessoa, a própria Hühne, inicia de forma lírica, sob a ótica de quem esteve protegida em casa e mantida sob as injunções e arbitrariedades do poder. O poema reflete sobre o direito de julgar ou matar alguém que não corresponde a ninguém, mas a Deus. Esse eu lírico/narrador conta que, quando criança, pedia à babá para lhe contar uma estória, entretanto a “bá” dizia para deixar “a boiada passar” (HÜHNE, 1986, p. 18). Essa boiada representa a história do poder. Vejamos alguns trechos que comprovam essa afirmação e também a presença explícita da poeta como identidade do eu lírico/narrador:

QUANDO EU PEDIA

“BÁ-BABÁ
ME CONTA
MAIS UMA VEZ
UMA ESTÓRIA

ELA ME ACALENTAVA

LEDA-LEDINHA
DEIXA
A BOIADA

PASSAR
(HÜHNE, 1986, p. 18).

Assim, Hühne deixa a boiada passar, mas hoje, no presente, o eu lírico/narrador vê as marcas que o passado deixou, pois, mesmo antes de ela nascer, a história do Brasil já acontecia recheada de arbitrariedades. Dessa forma, a instância de enunciação faz uso de referentes históricos datados dos anos de 1922, 1934, 1955, 1964 e 1968. Há, portanto, um retrocesso do eu lírico/narrador no tempo em busca da vivência simbólica de acontecimentos envolvendo injustiças e carnificinas. Vejamos:

A HISTÓRIA DO BRASIL SE REFAZIA
EM 1922
E EU NEM NASCIA
E SE ABRIU
EM 1934.....
.....
ENREDOU-SE EM CAMINHOS
QUE NÃO VI...NÃO PERCEBI...1955
...ENVOLVIDA ESTAVA DENTRO
DAS NUVENS BRANCAS...CÚMULOS
(HÜHNE, 1986, p. 20).

EM 1968 SE INSTALAVA A CAÇADA
CHOVIA SANGUE EU NÃO ME MOLHAVA
GUARDADA DENTRO DE UMA ÁRVORE
OUVIA CANTOS DISTANTES VIVOS
TÃO PONTEAGUDOS...ME CORTEI
E ACORDEI BEM DEVAGAR PARA
O ENCONTRO.....CONFRONTO
(HÜHNE, 1986, p. 21).

E, a partir desses referentes históricos, o eu lírico/narrador conta que, enquanto aconteciam essas carnificinas, ela ficava dentro de casa, ocupada com os afazeres domésticos. De repente, por meio do devaneio, o eu lírico/narrador vê-se na experiência de estar vivenciando os anos passados, e, a partir daí, problematiza questões históricas ligadas ao contexto político e econômico da ditadura militar no Brasil.

Em uma entrevista concedida a Ramalho (2004), Hühne comenta que em *Fim de Um Juízo* há uma série de poemas de fundo crítico em que o clima da ditadura militar é sentido e vivido por uma mulher que fica estagnada no seu mundo doméstico em que calada sofre por perder amigos que foram exilados, torturados e escondidos. Vale ressaltar que, nessa obra, a referida autora coloca na contracapa do livro alguns nomes de pessoas que foram perseguidas, presas e torturadas até a morte durante o

regime ditatorial. São pessoas que lutaram contra o poder dos militares e tentaram romper a censura, levando seus protestos por meio da rádio e da televisão. Vejamos:

Marilena Villas Boas Pinto. Segundo Chuquel, Canabarro e Etcheverry (2018), Marilena nasceu em 8 de julho de 1948, no Rio de Janeiro; era estudante de Psicologia na Universidade de Santa Úrsula, viveu de forma clandestina devido à sua participação no movimento estudantil, por isso parou de frequentar o curso ainda no segundo ano, isso em 1969. Iniciou sua militância na ALN (Aliança Libertadora Nacional) e depois passou a participar de outra organização política, o MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro). Marilena foi presa e morta em 03 de abril de 1971, aos 22 anos. Ela teria sido ferida num tiroteio e, embora tenha sido levada ao Hospital Central do Exército (HCE), acabou não resistindo, falecendo algumas horas depois. O corpo dela foi liberado somente após cinco dias de sua morte, sendo entregue aos familiares num caixão lacrado. Outracitada é Sonia Maria Lopes de Moraes Angel Jones. Conforme Teles (2015), ela foi casada com Stuart Angel e sequestrada pelos agentes do DOI-CODI/SP (Departamento de Operações de Informações e Centro de Operações de Defesa Interna – um órgão responsável pela repressão do regime militar) aos 27 anos de idade, sendo que, antes de ela ser assassinada, foi presa, torturada e estuprada com um cassetete. Ainda segundo Teles (2015) informações dadas à Comissão Nacional da Verdade por testemunha ocular, cuja identidade é ocultada, revelam que Sonia estava deformada e foi torturada com um rato introduzido em sua vagina. Outro nome que aparece na contracapa do livro é o de Stuart Angel. Segundo Medeiros (2020), Stuart era filho de Zuzu Angel e de um norte-americano, era estudante de Economia na UFRJ e participava do MR-8, um movimento composto por membros do PCB e por estudantes universitários. Foi casado com Sonia Maria, mas, em maio de 1971, foi perseguido, preso e torturado. Conforme Herler (2015), o MR-8 foi formado visando o enfrentamento à ditadura, sendo que foi uma das primeiras organizações principais dos grupos de luta armada durante o período militar no Brasil, bem como uma das primeiras a serem destruídas. Rubem Paiva, outro citado, iniciou sua vida política no Movimento Estudantil; segundo Cremonese (2018), foi deputado do PTB e teve seu mandato cassado pela ditadura em 1964 e, no dia 20 de janeiro de 1971, foi preso em sua própria casa, no Rio de Janeiro, e levado para o DOI/CODI, e somente muito tempo depois sua família descobriu que ele havia sido morto pelos militares. Outros nomes que Hühne traz em

seu livro são o de Manuel Paiva¹¹ e Santo Dias. Santo Dias, segundo Diniz (2019), nasceu no dia 22 de fevereiro de 1942 em Terra Roxa, no interior de São Paulo, sendo operário metalúrgico e membro da Pastoral Operária de São Paulo; morreu em 30 de outubro de 1979 após ser baleado durante uma greve. Por fim, Wladimir Herzog, que, segundo Costa e Lemos (2020), foi um jornalista nascido em 27 de maio de 1937 na antiga Iugoslávia, mas que chegou ao Brasil aos 9 anos de idade com seus pais Zigmund e Zora Herzog. Estudou na Faculdade de Filosofia e iniciou sua carreira de jornalista em 1959, no jornal *O Estado de São Paulo*, tendo se casado com Clarice Ribeiro Chaves. Diretor de jornalismo da TV Cultura em 1975, compareceu voluntariamente ao DOI-CODI e foi sufocado, espancado e eletrocutado, o que ocasionou a sua morte. Ainda conforme Costa e Lemos (2002), o assassinato de Wladimir Herzog é uma das marcas do sistema autoritário e violento estabelecido pelos militares à sociedade brasileira.

Em *Fim de Um Juízo*, existem analogias intencionais criadas pela referida autora que nos fazem pensar num segundo sentido para a história “oficial” dessas mortes, ao mesmo tempo que sugerem a coragem como forma de vivência consciente da cidadania e da política. Vejamos as estrofes a seguir:

SAIU UMA VERSÃO NAS MANCHETES
DAMA DAS ALTURAS MADAME NO TÚNEL
DESGOVERNOU O AUTO DE CORRIDA
NA ESTRANHA E VINGADORA MADRUGADA
E ARRANCADA FOI NOS FERROS
DO ABATEDOR RECOLHEDOR COCHE

SÓ QUE A NOTÍCIA SURTIU ÀS AVESSAS
NO SOPRO DO POVO POVINHO A SUSURRAR
A SENHORA DONA-MÃE DE UM REVOLTOSO

MORREU PORQUE VIVIA A COSTURAR FATOS
CONTACTOS COM PARAGENS DE FORA
DECLARANDO COROAS DE TORTURAS E PRO
CLAMANDO CÂMARAS DE LOUCURAS E ZUM
O REI GAVIÃO NÃO DIGERIU E REVIDOU
(HÜHNE, 1986, p. 146).

Nas estrofes acima, Hühne, por meio da alegoria, problematiza a morte de Zuleika Angel Jones, mais conhecida como Zuzu Angel, uma das mais importantes estilistas da história da moda no país. Mãe de Stuart Jones (assassinado pela ditadura

¹¹ Pesquisamos sobre Manuel Paiva, mas não encontramos nenhum documento que falasse sobre a vida dele.

militar), ela passou alguns anos denunciando as arbitrariedades de poder do regime militar até morrer num acidente de carro. Segundo Pinto (2014), Zuzu teve três filhos: Stuart, Hildegard e Ana Cristina com Norman Angel, estadunidense. Porém, o casal separou-se em 1960. A carreira dela como estilista começou no final dos anos 1950, levando-a ao mercado internacional nos anos 1970. Seu filho, Stuart, militante do MR-8 foi preso e torturado até a morte.

A partir daquele momento, Zuzu passou a buscar notícias sobre seu filho, transformando a vida dela em uma procura incansável para saber o paradeiro do corpo dele. Conforme Pinto (2016), foi no ano de 1971 que Zuzu Angel organizou um desfile, considerado como um protesto no consulado brasileiro em Nova York, em que as roupas do desfile incluíam elementos que denunciavam a situação vivida naquele momento no Brasil. A estilista denunciava à imprensa e aos órgãos internacionais as arbitrariedades de poder cometidas no período da ditadura militar.

Dessa forma, a primeira estrofe do poema citado remete-nos ao acontecimento da madrugada de 14 de abril de 1976, ou seja, faz-nos lembrar do acidente que Zuzu sofreu, o qual ocasionou a morte da estilista. Ela dirigia seu carro na Estrada da Gávea e, na saída do túnel Dois Irmãos, em São Conrado (RJ), sofreu esse acidente. Já as duas últimas estrofes chamam atenção para a história que surgiu após a morte dela. Conta-se que o acidente foi causado porque o carro derrapou e saiu da pista, embora, ainda segundo Pinto (2016), em 1998, a comissão especial sobre mortos e desaparecidos políticos tenha julgado o caso e reconhecido como sendo o regime militar responsável pela morte de Zuzu. Segundo depoimentos, a estilista teria sido jogada para fora da pista por um carro pilotado por agentes da repressão. O túnel recebeu o nome da estilista, daí a alusão ao túnel no poema citado.

Hühne também apresenta um diálogo com a tradição concretista. A obra em questão, *Fim de Um Juízo*, está cheia de características do Concretismo. Vejamos:

CLAN

	TINOS
DES	TINOS
	TINOS

CLAN

DES TINOS
(HÜHNE, 1986, p. 53).

Segundo Campedelli e Souza (2000), foi em 1956 que foi lançado oficialmente o movimento da Poesia Concreta no Brasil, o qual ganhou adesões e apoios, comentários espantados e repúdios em face da desintegração total do verso tradicional e da nova forma de adaptação da palavra ao espaço visual. A partir desse momento, o espaço visual do papel passa a integrar o significado do poema, os concretistas fragmentam totalmente o verso, a unidade deixa de ser o verso e passa a ser a palavra manifestada em três dimensões: “verbal (aspecto sintático e semântico), oral (aspecto sonoro) e visual (aspecto gráfico); a palavra libertou-se da distribuição linear da linguagem verbal e aproximou-se do imediatismo da comunicação visual” (CAMPEDELLI; SOUZA, 2000, p. 423).

Bosi (2015) também afirma que a partir de 1956 foi imposta a poesia concreta ou Concretismo, caracterizada como a expressão mais viva e atuante da nossa vanguarda estética. O referido autor ainda alega que no âmbito da poesia brasileira o concretismo expressou-se como contraste à vertente intimista e estetizante dos anos 40 e repropôs formas, temas e posições característicos ao Modernismo de 22 na fase mais polêmica do período; os poetas concretistas levam às últimas consequências processos estruturais que tendem a atingir e explorar o som, a letra impressa, a linha, a superfície da página.

No volume *Teoria da Poesia Concreta*, Augusto de Campos (1965, p. 34) aborda que os poemas concretos caracterizam-se por uma estruturação ótico-sonora que não é reversível e funcional e por ser geradora da ideia, estabelecendo uma associação dinâmica, “‘verbivocovisual’ – é o termo de Joyce – de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema”.

A poesia visual ganhou destaque com o surgimento das vanguardas nos anos de 1950 e 1960. Conforme o crítico Domício Proença Filho (2006), o movimento da poesia concreta teve suas composições centradas na palavra, exercendo influência nas artes gráficas e nas produções publicitárias, abrindo perspectivas para o surgimento de novas formas de criação e também abrindo caminho para uma reflexão em torno do fazer poético. Ainda segundo Campos (1965) o poeta concreto não volta a face às palavras, mas sim olha a palavra em si mesma como um campo de diversas possibilidades, vai direto ao seu centro, ao ponto, para dar vivacidade aos fatos. Para

Campos (1965), a poesia concreta é a linguagem adequada para os contemporâneos, pois permite a comunicação no grau mais elevado.

Como afirmou Lafetá na sua obra *A dimensão da noite*, surgiu, com o Concretismo, uma poesia sofisticada que aproveita o espaço gráfico como elemento de estruturação do poema, a redução da frase, quer dizer, sem linha frasal, uma desintegração da palavra que transforma o fazer poético num jogo elaborado, bem como uma nova educação ao leitor.

A obra poética de Hühne, como um todo, revela a influência da poesia concreta, o que é perceptível, por exemplo, na distribuição dos versos pelo branco do papel e na repetição de palavras, tal como se vê a seguir:

É PROIBIDO
PISAR
NO VERDEOLIVA

NO VERDEOLIVA
PISAR
É PROIBIDO

PISAR NO
VERDEOLIVA
É PROIBIDO

(HÜHNE, 1988, p. 65).

A partir das estrofes citadas, percebemos o jogo de palavras que também sugere um segundo sentido, ou seja, elas foram usadas metaforicamente para atacar as pessoas que eram responsáveis pelo autoritarismo. O eu lírico/narrador, ao trazer a cor “verdeoliva” e ao dizer que “é proibido pisar no verdeoliva”, faz uma associação ao serviço militar e ao autoritarismo daquela época em que não havia Direitos Humanos, mas sim restrições às liberdades individuais e à participação política.

Conforme Lafetá (2004), os poetas concretistas fizeram um investimento na linguagem tendo como objetivo ocasionar uma revolução formal. O estudioso também comenta a influência francesa do Concretismo, uma vez que Mallarmé traz a proposta da poesia visual: “Os teóricos do Concretismo dão como ponto de partida da sua poética o texto de Mallarmé *‘Un coup de dés jamais n’abolira le hasard’* (1897), primeiro poema em que a comunicação não se faz no nível do tema, mas no da própria estrutura verbo-visual” (BOSI, 2015, p. 551). Na visão do referido autor, os poemas

concretos, por meio do trabalho com o grafismo da linguagem e o branco do papel, retratam desabafo, gritos, protestos.

Em *Fim de Um juízo* (1986), portanto, Hühne retrata a ditadura militar para refletir sobre as arbitrariedades do poder e a repressão existente nesse período e, para isso, explora recursos estéticos que dialogam com o Concretismo, inserindo, entretanto, em seus poemas, uma dimensão histórica sempre presente – alegórica ou referencialmente:

TORTURA E TIRA
A PALAVRA
TORTURA E TIRA
O ESPAÇO
DO HOMEM

QUE HOMEM TEM O DIREITO
DE SER DEUS?

NINGUÉM DEU AO HOMEM
O DIREITO DE SER DEUS
(HÜHNE, 1986, p. 16).

Fim de Um Juízo, assim, apresenta uma reflexão sobre o período da ditadura, quando muitos não tinham direito a ter voz. Exemplos disso foram Chico Buarque e Raul Seixas, que não podiam expressar em suas letras de músicas tudo o que acontecia no Brasil naquele tempo. Não somente os cantores, mas diversos artistas que escreviam foram cortados pela censura. Por isso, o poema diz:

O POVO TEVE DE SER AUTÔMATO
SOLDADINHO DE CHUMBO
UM DOIS UM DOIS
A MARCHAR CEGAMENTE
SEM SABER AONDE IR

O POVO TEVE DE SER CARNEIRO
ABAIXAR A CABEÇA COMER
CAPIM SEGUIR SEGUIR
O PASTOR E O REBANHO
SEM SABER AONDE IR

O POVO TEVE DE SER ÁRVORE
FIXAR-SE COMO RAIZ NÃO SE
EXPRIMIR OU REUNIR SEM NEM
TIRAR DA SEIVA O SUMO VERDE
AMARELO SEM RIR SORRIR
(HÜHNE, 1986, p. 31).

Podemos, nesta abordagem inicial, concluir que *Fim de Um Juízo* é composto por poemas longos, integrados por um fio narrativo que retrata a ditadura militar e que busca despertar no leitor uma consciência crítica acerca de estruturas autoritárias de poder. No próximo tópico, atendendo ao objetivo principal desta pesquisa, trataremos das especificidades que nos permitiram chegar ao hibridismo estético como traço identitário das obras estudadas, assim como traremos algumas considerações sobre a outra obra selecionada.

2.2 As Cantilenas do Rei-Rainha

As Cantilenas do Rei-Rainha, publicada em 1988 pela editora Tempo Brasileiro, reúne 1.563 versos organizados em cinco partes. A primeira divisão, “CONFRONTO”, contém 246 versos, divididos em 115 estrofes e distribuídos por 18 monósticos, 61 dísticos e 35 tercetos, que se agrupam na folha à moda vanguardista (RAMALHO, 2005), provocando o ritmo do olhar-leitor com jogos de palavras e leituras diagonais. A segunda divisão, intitulada “ENREDOS”, contém 365 versos, divididos em 131 estrofes e distribuídos por 23 monósticos, 38 dísticos, 29 tercetos, 35 quadras ou quartetos, 2 quintilhas e 1 dodecassílabo. A terceira divisão, denominada “PROTESTO”, apresenta 360 versos, divididos em 141 estrofes e distribuídos por 13 monósticos, 54 dísticos, 52 tercetos, 13 quadras ou quartetos e 4 quintilhas. Na quarta divisão, intitulada “DESTERRO”, existem 280 versos, divididos em 125 estrofes e distribuídos por 38 monósticos, 39 dísticos, 25 tercetos e 22 quadras ou quartetos. A quinta e última divisão, “CONTRAPONTO”, contém um total de 312 versos, divididos em 124 estrofes e distribuídos por 36 monósticos, 29 dísticos, 28 tercetos, 24 quartetos, 2 quintilhas, 1 sextilha, 1 septilha e 1 dodecassílabo. *As Cantilenas do Rei-Rainha* é uma obra que está repleta de características do Concretismo. Há uma distribuição linear das palavras, todos os versos estão em caixa alta, e a métrica não é fixa.

A temática de *As Cantilenas do Rei-Rainha* (1988), a partir do nosso olhar, é justamente a resistência ao autoritarismo. O poema nos mostra o jogo de poder político que existe na sociedade e todo o contexto envolvido no enfrentamento heroico a esse sistema autoritário. Tal como em *Fim de Um Juízo*, há, na obra, um fio narrativo

que, interligando a individualidade dos poemas, compõe uma história que nos vai sendo contada.

Na primeira parte/divisão, “CONFRONTO”, percebemos a voz do eu lírico/narrador em primeira pessoa, mais precisamente uma mulher que se vê dentro de um castelo, num tempo distante, medieval, e observa as injustiças que são cometidas silenciosamente. Em um determinado espaço, vê soldados de terno e o Rei-Rainha sentado em torno de uma mesa, restando aos criados sujeitarem-se somente a obedecer. Enquanto isso, o Rei-Rainha ficava a conversar com as pessoas ignorantes, arquitetando algum plano para cobrar impostos, sem guerras, sem violência, de forma pacífica. Ao entrar nesse reino, capatazes ficam admirados e perguntam se ela estava “sozinha nos muros dos escorpiões” (HÜHNE, 1988, p. 28). O eu lírico/narrador questiona o fato de que todos os que estavam no reino viam o problema e a real dimensão dele. A partir disso, o eu lírico/narrador decide se unir com a plebe, fazendo um pacto contra o Rei-Rainha e traz uma comparação com as ninfas, refletindo que estas são divindades fabulosas, mas que se vingam de quem já cometeu coisas absurdas.

Na segunda parte, “ENREDOS”, temos uma sequência dos fatos narrados pelo eu lírico/narrador, que descreve a força que o poder tem de destruir, de corromper, de provocar violência. O eu lírico/narrador também atenta para o fato do jogo político, que, quando corrupto, não permite que ninguém seja incorruptível:

NEM ADIANTA

CERZER O PANO

RASGADO

TODA E QUALQUER FIBRA

SE ESGARÇA

(HÜHNE, 1988, p. 37).

Além do mais, o Rei-Rainha, de alguma forma, faz agrados para controlar o povo, enquanto, perversamente, por meio do poder, planeja e provoca destruições que prejudicam a população. Na corte há ódio e amor, o Rei-Rainha faz e desfaz coisas por prazer, e, se desconfiar de traições, manda matar e cortar a cabeça do inimigo para colocar numa bandeja e desfilar com ela em praça pública, de forma que todos vejam e saibam quem é o poderoso. O Rei-Rainha caminha entre os povos, fingindo ser alguém que não é, escondendo as garras e se transformando em um

artista devido aos fingimentos. A personagem descreve o bobo da crte, que de bobo não tinha nada, pelo contrário, fazia todos rirem, entretanto o intuito era fazer o povo refletir sobre si mesmo. Os bobos da corte eram inteligentes, atrevidos e sagazes e diziam ao rei o que o povo gostaria de dizer. O poema também menciona as condenações de pessoas que tinham dogmas contrários aos do Rei-Rainha.

Na terceira parte, "PROTESTO", o eu lírico/narrador chama ateno para a recusa que fez ao Rei-Rainha, sendo ela considerada uma ofensa, por isso a ordem real a condena. O eu lírico/narrador recusa os banquetes devido ao fato de que do outro lado dos banquetes faustosos haviam famintos. Por sua oposio àquela realidade, ela é condenada, fixada nas masmorras e em vo reclama, pois a plebe não toma atitude de ajudá-la. O povo fica em silêncio. Diante disso, o Rei-Rainha a chama de "VENOSA SERVA" (HHNE, 1988, p. 72). Contrariando o trono que dizia que era lei salvar as minas de ouro, o eu lírico/narrador bradava que os enganados morreriam escravos. Enquanto isso, a raiva tomava conta do eu lírico/narrador, que espera a hora de ir  praça pública para gritar a verdade para todos, mas de repente surgem soldados que a obrigam a "RECOLOCAR A TOGA/ E O ANEL" (HHNE, 1988, p. 78). O eu lírico/narrador fecha os olhos para não mais ver o duelo que crescia, quando de repente surge um fantasma que afaga a todos, mas que logo foge e tranca todos os portões do palácio, deixando tudo em silêncio. Porém, ficam "EXPOSTOS/ NA PRAÇA/ PÚBLICA/ ESTATUTOS/ DO AMOR E/ DO ÓDIO" (HHNE, 1988, p. 83), enquanto acontecem os gritos dos guerreiros ausentes na entrada do castelo, e o Rei-Rainha vê-se no dever de salvar o reino de cavaleiros portentosos. Assim o eu lírico/narrador desce a escada sozinha, mas o rei não a olha, e para na escada, indagando-o sobre o porquê de ele aceitar ser chefe desse tipo de batalha, de ter coragem para matar, de lançar golpe contra ela, e afirma ao Rei-Rainha que o reino dele não é, na verdade, para todos.  somente uma utopia, ou seja, não se realiza, é um reino para todos apenas na fantasia, na imaginação.

Na quarta parte, intitulada "DESTERRO", o eu lírico/narrador aborda a realeza como um lugar de torturas, de mortes. Como exemplo, é descrita a morte de um homem, o qual é colocado no tronco, torturado, enquanto o povo silenciosamente fica a observar de joelhos, esperando tudo ser resolvido. Sem saberem quem será crucificado, as pessoas têm os olhos em movimento e indagam quem será a vítima. Essa parte do livro relembra a passagem bíblica da crucificação de Jesus Cristo. O eu lírico/narrador, portanto, faz uma comparação da crucificação de um homem com a de

Cristo. Mais adiante temos a informação de que esse homem é um camponês barbudo tido como um herói por defender as pessoas tolas e atacar poderosos, reis, empresários. Por isso esse homem chega a ser morto, sendo crucificado pelos soldados, porém, antes de morrer, se vingou de muitos, deixando marcas em muitos “CORPOS DESAVERGONHADOS” (HÜHNE, 1988, p. 105). Os versos seguintes apresentam a comparação entre a crucificação do homem do campo e a de Jesus Cristo. Vejamos a seguir:

SOLDADOS
 DESFARDADOS
 ENTREGAM
 O SUDÁRIO

REENCONTRO
 UM CRISTO
 DESFIGURADO
 FINGIDO?

(HÜHNE, 1988, p. 105).

Enquanto isso, há a multidão de pessoas carentes, pobres que têm fé de que a tempestade, os momentos difíceis, irá passar. Para o eu lírico/narrador, bastaria o “CHEIRO/ DE AMOR/ PARA FAZER/ RENASCER/ JARDINS/ NA PRAÇA” (HÜHNE, 1988, p. 106), ou seja, para a paz, a tranquilidade, renascer.

Na quinta e última parte/divisão, intitulada “CONTRAPONTO”, o eu lírico/narrador diz não ter sonhos, nem coroa, quer dizer, não é líder de nada, que anda pelos corredores porque não há mais cobranças, “NEM VISTOS/ DE COBRAS” (HÜHNE, 1988, p. 118), não há pessoas maléficas. O eu lírico/narrador apresenta um contraste ao elogiar o Rei-Rainha, dizendo ter ele grandeza na alma por tentar resolver todos os problemas da Corte. No entanto, no salão do juízo, ao vê-lo lançar sentenças, percebe o verdadeiro ser do Rei-Rainha. A máscara cai, e o eu lírico/narrador pede que Deus a livre, pois não encontra asas na liberdade, mas sim uma liberdade que dispensa instrumentos que a protejam. Nessa parte, a instância de enunciação chama atenção para o homem que espera a qualquer momento ladrões e inimigos; estando ciente de que pode morrer ou matar, planeja ciladas, mesmo sem saber para quem. Apresenta-se, ainda, como teatral a cena em que o Rei-Rainha condena os súditos e se esconde nas torres do palácio, e a alegria morre no pátio do palácio sangrento. Nesse momento, o eu lírico/narrador tem temores, olha para o soldado fardado de general com o intuito de secá-lo, de feri-lo. Entre pactos e sigilos há um soberano

vivendo exilado e que reza enquanto os vassalos lustram o trono e promessas são feitas.

O eu lírico/narrador destaca as figuras de Dom Quixote e Joana D'Arc como personagens que socorrem os necessitados. O eu lírico/narrador, primeira pessoa no feminino, sozinha, faz uma reflexão sobre tudo o que foi vivido, os "DIAS OBSCENOS" (HÜHNE, 1988, p. 134), ou seja, dias vividos sem nenhuma moral, causadores de indignação. Ela questiona o porquê de o Rei-Rainha tê-la jogado nas grades, na prisão, de ter insistido em apresentá-la em praça pública de manto vermelho. Ela se pergunta se seria uma enviada querida do demônio para ser tratada daquele jeito. Ao final da história que se conta, o eu lírico/narrador diz que marcaria audiência novamente e iria desarmadamente ao encontro do Rei-Rainha somente para ver as ninfas nos lagos e poder sentir o brilho da paz e esperar a transformação do reino, em que o Rei-Rainha jogaria o cinto repressor, acabaria com as guerras e com todas as medidas de repressão e entregaria o reino à plebe, e todos se saciariam nas sobras do amor. Ao mesmo tempo, o eu lírico/narrador questiona-se se seus sonhos são apenas histórias. Em *As Cantilenas do Rei-Rainha*, há vários recortes que privilegiam diversos acontecimentos históricos, como a Inquisição, a crucificação de Jesus Cristo, entre outros. Também percebemos que há religiosidade envolvida na narrativa, assim como em *Fim de Um Juízo*.

Os poemas *Fim de Um Juízo* (1986) e *As Cantilenas do Rei-Rainha*¹² (1988) constituem, no âmbito da fortuna crítica da autora, uma fonte de reflexões sobre como, por meio da alegoria, Hühne driblou nos anos 80 a realidade de um Brasil ainda marcado pela sombra da censura.

Feitas as primeiras considerações sobre a autora, a sua trajetória e as obras escolhidas, passemos agora à leitura direcionada às marcas de hibridismo nas duas obras.

¹² No Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado *O Épico e a Alegoria em As Cantilenas do Rei-Rainha de Leda Miranda Hühne*, disponível em <https://ri.ufs.br/handle/riufs/9377>, tratamos sobre a questão da alegoria na referida obra, buscando mostrar os elementos alegóricos que se juntam para denunciar o jogo de poder existente numa sociedade.

3 A POESIA ÉPICO-LÍRICA DE LEDA MIRANDA HÜHNE

Algumas das obras de Hühne, como *Fim de Um Juízo* (1986) e *As Cantilenas do Rei-Rainha* (1988), quando interpretadas à luz da teoria desenvolvida neste trabalho, podem ser classificadas como poemas épico-líricos, pois, em sua estrutura formal, no conteúdo e no trabalho com a linguagem, é possível notar o hibridismo entre os gêneros épico e lírico. Como se sabe, um texto épico-lírico envolve particularidades tanto da epopeia quanto da lírica. Neste capítulo, culminância da pesquisa realizada, apontaremos, principalmente, os aspectos épicos que se observam nas duas obras, visto que, em geral, elas seriam usualmente recebidas como poesia lírica. Ainda assim, em muitos momentos, destacaremos os aspectos líricos que reforçam a ideia de hibridismo estético, assim como daremos relevo às influências concretistas que se percebem nas duas obras.

De forma sintética, a relação com o gênero lírico, que, inicialmente, é a mais evidente, nasce da observação do fato de cada livro apresentar poemas com títulos próprios que não sugerem, imediatamente, uma narratividade, além da forma estética, que remonta ao Concretismo. No entanto, a leitura atenciosa faz-nos logo perceber que há uma estrutura maior que une os poemas e propõe uma leitura horizontal e ordenada dos poemas.

No que tange à faceta épica das obras, e tomando como base a teoria de Anazildo Vasconcelos da Silva e Christina Ramalho, podemos afirmar que *Fim de Um Juízo* (1986) e *As Cantilenas do Rei-Rainha* (1988) apresentam diversos aspectos épicos. E aqui encaminharemos as reflexões no sentido de salientar esses aspectos, afirmando que podemos encontrar nas obras em estudo: matéria épica, dupla instância de enunciação, proposição, invocação, divisão em partes, plano literário, plano histórico, plano maravilhoso e heroísmo épico. Trataremos, a seguir, de dimensionar a presença específica dessas categorias épicas.

A matéria épica é um elemento de suma importância para a epopeia e se define como uma temática constituída por meio da história e do mito que se fundem. É interessante, nesse sentido, abordarmos a diferença entre matéria épica e epopeia:

Matéria épica e epopéia guardam estreita relação entre si, mas não se confundem, teórica e operacionalmente, uma com a outra. Sendo a epopéia uma realização literária específica de uma matéria épica, fica implícita a pré-existência desta em relação à primeira. Tem-se na matéria épica a configuração de uma ideia ou temática que, impregnada no imaginário

coletivo e social, suscita manifestações discursivas e/ou artísticas de natureza diversa, tais como epopéias, romances, pinturas, filmes e mesmo relatos de cunho científico investigativo. Já a epopéia só existe como criação literária (SILVA, 2007, p. 57).

Dessa forma, entendemos que a epopeia só existe se tiver matéria épica, ou seja, é uma realização literária específica de uma matéria épica, sendo que esta preexiste à epopeia, porém não a caracteriza. “A matéria épica é uma unidade articulatória que se constitui a partir da fusão de um feito histórico com uma aderência mítica, a qual exerce sobre o mesmo uma ação desrealizadora” (SILVA, 2007, p. 54), isto é, a matéria épica é uma temática que envolve história e mito.

A partir do nosso olhar, a matéria épica de *As Cantilenas do Rei-Rainha* (1988) é a resistência ao autoritarismo projetada no maravilhoso a partir do investimento literário, de natureza alegórica, em imagens míticas. O poema nos mostra o jogo de poder político que existe na sociedade e todo o contexto envolvido no enfrentamento heroico a esse sistema autoritário.

Em *Fim de Um Juízo* (1986), não é diferente. Hühne retrata a ditadura militar para refletir as arbitrariedades do poder. São poemas que podem ser caracterizados por possuírem uma dimensão mais social e de expressivo conteúdo político, a qual, no entanto, projetada em uma arquitetura simbólica, abre espaço para a valorização do heroísmo que reside na resistência ao poder político arbitrário e opressor. Vejamos nos versos a seguir a representação de um tempo monárquico em que há a presença de um soberano que comandava tudo, inclusive seus povos, um tempo em que o rei tomava decisões autoritárias sem dar espaço para que se pudessem expressar quaisquer pensamentos. O zoomorfismo¹³, ao passo que funciona como um recurso lírico figurativo, também dá realce à perda da expressividade humana em uma realidade de opressão e censura:

CANTEI E AINDA
CANTO BAIXO
NESSE MOMENTO
EM QUE O REI
COMANDA
ATÉ O RITMO
DO SOL
E ESMAGA

¹³ Conforme Soares (2017, p. 55), o processo de zoomorfização sempre foi um elemento constante na Literatura. Em suas palavras, “[...] A zoomorfização assume posição de característica no movimento realista, no entanto não podemos centralizá-lo às modas literárias, pois, assim como o estilo de cada autor, tais características são atemporais”.

AS FLORES
DA TERRA
E AFASTA
AS BORBOLETAS
E AS CIGARRAS

ME SINTO
UM BESOURO ESTATELANDO-
SE
(HÜHNE, 1986, p. 28).

Em *As Cantilenas do Rei-Rainha*, também podemos observar a força que o poder tem para destruir a paz e gerar a violência na sociedade. Vejamos os seguintes versos:

INABARCÁVEL
PODER

A ROMPER
CORROMPER
PODER CORROER

OS ELOS DE HARMONIA
ENTRE ANIMAIS AMIGOS
INIMIGOS

A FORJAR CAÇADAS
A ROMPER MATILHAS
GATILHOS

(HÜHNE, 1988, p. 39),

que nos revelam a angústia de uma época em que o poder corrompia “os elos de harmonia” entre os seres, levando-nos a refletir se o poder realmente corrompe ou se faz com que a pessoa mostre de fato o seu verdadeiro caráter. O zoomorfismo volta a ser utilizado como recurso para distinguir não o humano e o animal, mas o humano e o desumano, que assim se torna pela impossibilidade de ter voz.

Os poemas de Hühne (1986, 1988), sendo híbridos, tal como vimos defendendo no decorrer da abordagem, também são manifestações do discurso lírico, uma vez que temos a imagem da realidade de mundo na expressão subjetiva do eu lírico. Por isso, de ambas as obras se extraem passagens em que o eu lírico/narrador investe mais na subjetividade do impacto íntimo das imagens retratadas, criando a obscuridade intencional de que falou Friedrich (1978). No entanto, se observados em conjunto, os poemas, nas duas obras, também se ligam por um fio de narratividade

que clareia um pouco a obscuridade das imagens no momento em que nos faz ver o cenário político-histórico envolvido nas obras como um todo. Ou seja, faz com que percebamos o todo que configura a matéria épica, que, conforme assinalamos, é a mesma.

Em termos de recursos formais, como abordado anteriormente, a poética de Hühne apresenta influência do Concretismo; como exemplo disso temos o uso da caixa alta, a colocação intencional dos versos e das estrofes com deslocamentos espaciais, bem como o caráter repetitivo, o qual é típico da poesia concreta. Sobre esse assunto, Hühne diz:

Inegavelmente foi decisiva na maneira de criar o meu estilo, um tanto visual, a descoberta da poesia concreta. Para mim, ela não significava a destruição do ritmo e conteúdo, mas abria horizontes para uma concepção de poesia onde o espaço tinha o poder de criar o poema. Um meio de construir pela imagem o que o poema envia e pode mostrar. De fato a parte gráfica passou a ter grande importância no meu trabalho. Reaprendi a fazer poemas como um escultor que vai modelando a imagem através das palavras, no espaço em branco (2013, p. 5-6).

E é isto que acontece nas obras de Hühne (1986, 1988): “[...] A palavra liberta-se de uma distribuição linear da linguagem verbal, aproximando-se, assim, da comunicação visual, fazendo com que o espaço do papel passe a integrar o significado do poema” (BISPO, 2016, p. 13).

NA BABEL

DAS SIGLAS

OS NOMES

PERDIDOS

EM LETRAS

TROCADAS

OS FIOS
ESFACELADOS

EM LIGAS
ALIANÇAS

O REI BRINCA
NA CORTE
COM UM PUNHADO
DE PARTIDOS

PAR

TI
DOS
(HÜHNE, 1986, p. 166).

Como se vê, há um aproveitamento do espaço em branco e a utilização de recursos tipográficos. Conforme Campos (1965), o Concretismo é uma linguagem adequada para os contemporâneos, bem como a palavra apresenta três dimensões: gráfico-espacial, acústico-oral e conteudística, que agem sobre os comandos das palavras.

A narração nas duas obras, *Fim de Um Juízo* (1986) e *As Cantilenas do Rei-Rainha* (1988), é feita na primeira pessoa do singular, a própria Hühne, que, por meio da dupla instância de enunciação, a lírica e a narrativa – daí o motivo de chamarmos, tal como já afirmamos antes, a voz do poema de eu lírico/narrador, pois a instância de enunciação é híbrida.

A leitura de cada poema, se observarmos sua dimensão narrativa, nos permite ver personagens, espaço, acontecimento e narrador, todos integrados no relato dos aspectos e acontecimentos que constituem o plano histórico da obra. De outro lado, na dimensão lírica, encontraremos o eu lírico, o espaço lírico e a motivação lírica, todos inseridos na expressão da subjetividade, nesse caso no uso da primeira pessoa – que reflete liricamente sobre o uso abusivo de autoridade e o enfrentamento a esse sistema autoritário. São momentos em que, dentro do conjunto da história, surgem os questionamentos subjetivos, como em *Fim de Um Juízo*:

EU VIA O POVO BOI
MANSO SEGUINDO
TODO-O-DIA PARA
O MATADOURO

E OS GAVIÕES
E OS AVIÕES
E OS CANHÕES
E OS GALERÕES?

ME INQUERIA
COMO DERRUBAR
A REALEZA
COM GRANADAS?

NÃO ESTARIAM ELES
DE PRONTIDÃO
ATENTOS NOS PICOS
DO CONTINENTE?

(HÜHNE, 1986, p. 44).

Temos nos versos anteriores um eu lírico que interioriza, mentaliza a matéria épica, inserindo-a na subjetividade. Trata-se de um eu lírico/narrador que descreve um pouco a vida de um povo caracterizado como povo-boi devido a não ter capacidade para tomar atitudes firmes e por aceitar passivamente as mortes violentas e as chacinas que aconteciam enquanto o eu lírico/narrador questiona-se sobre como fazer para derrubar o poder da realeza, se haviam homens preparados para atacar/castigar os subalternos a qualquer momento. Em *As Cantilenas do Rei-Rainha*, não é diferente. Vejamos:

NO PÁTIO
DAS CARRUAGENS
COCHEIROS E OLHEIROS
SUSSURAVAM

SOZINHA
NOS MUROS
DOS ESCORPIÕES?

TODOS VIAM
E SÓ EU NÃO VIA
O EMBLEMA?

OU VIA E TEMIA
PERDER O ANEL
MÁGICO

CAPAZ DE ABRIR
AS PORTAS SECRETAS
DE TODOS OS TEMPLOS

FIRME FAZER
RESSOAR A VOZ
NA PRAÇA

(HÜHNE, 1988, p. 28).

Os versos acima confirmam a presença do eu lírico/narrador feminino na primeira pessoa do singular. Uma mulher que entra no reino do Rei-Rainha, fazendo com que trabalhadores do reino questionem o fato de ela estar sozinha em um lugar que não é seguro. A subjetividade do eu lírico/narrador se projeta no reino das injustiças cometidas silenciosamente e, elemento estranho, é também a consciência da necessidade de uma voz firme a ser ouvida na praça e que proteste contra todos os abusos cometidos no reino.

É nessa mescla entre referentes históricos, políticos e sociais e as construções de imagens líricas permeadas de simbolismo que epicidade e lirismo se interpenetram. Voltemo-nos agora às categorias épicas.

A proposição épica, ao apresentar a matéria épica, promoveria, com isso, um ritual de leitura (RAMALHO, 2015). Em *Fim de Um Juízo e As Cantilenas do Rei-Rainha*, não encontramos um poema introdutório ou uma apresentação da autora que explicita a matéria de cada poema na forma tradicional de uma proposição. No entanto, existem elementos paratextuais que incidem para a configuração desse ritual de leitura, conduzindo à percepção do “todo” composto por cada uma. Vejamos adiante.

Em *Fim de Um Juízo*, há um texto em prosa que se encontra na orelha da capa e no prefácio do livro. Observemos:

FIM DE UM JUÍZO

O poema que o leitor tem agora em suas mãos
 não o deixará impune,
 é bem dito.
 Estamos diante de uma estória e
 gostaríamos que fosse só assim,
 mas a autora não nos permite esta distração¹⁴.

Nesse trecho, já percebemos a relação da história com os poemas a serem apresentados. E mais: há um tratamento no singular – “o poema que o leitor tem em mãos”. Esse trecho, ainda que metatextual, assinala a perspectiva do todo de que já falamos em relação ao poema épico. Frederico A. Guida, autor do texto, relata que estamos diante de uma estória (termo que sugere uma narrativa de ficção) e que gostaria que assim fosse (ficção). Entretanto, não o é. E Hühne não nos permite essa distração porque a história (conhecimento do passado) invade violentamente a narrativa, guardando laços de verossimilhança com uma realidade histórica. Vejamos agora alguns trechos do prefácio:

[...] Este seu novo livro é, de certo modo, o testemunho de uma conversão que já se anunciava: Dos fatos aos atos; da natureza à história, o despertar progressivo e inadiável para a força dos acontecimentos acaba dando sentido à denúncia aurida na compreensão definitiva de que o mundo pode e deve ser menos violento, pode e deve ser mais justo.

Mas a poesia de Leda não é aqui apenas a maturidade da consciência sofrida, que soube enfrentar a ferida que lhe abriram nos olhos [...]. Pois deparar-se-nos uma Poesia que nasce toda inteira na expressão: Quero dizer que o modo de ver o mundo constrói-se através do escrupuloso apuro da linguagem (BORNHEIM Apud HÜHNE, 1986, p. 7).

¹⁴ Guida apud Hühne, 1986. Trecho extraído da orelha do livro *Fim de Um Juízo*.

Tal como se percebe, também o prefácio já nos dá uma ideia sobre o que a obra vai versar: a denúncia de um mundo violento que pode e deve ser justo. É um texto introdutório que, de certa forma, tem como pretensão apresentar de forma concisa o conteúdo. Assim, o texto da primeira orelha e o prefácio de *Fim de Um Juízo* nos remetem a uma condição de recepção que já começa a criar um entorno épico, seja pela afirmação da unidade do conjunto (“o poema”), seja pelo destaque que se dá à presença do referente histórico.

Depois, ao longo da obra, é possível reconhecer momentos em que alusões à matéria do poema se explicitam no próprio poema. Logo nos primeiros versos, temos:

QUE DIREITO TEM O HOMEM DE JULGAR
O HOMEM

QUE DIREITO TEM O HOMEM DE MATAR
O HOMEM

SOMENTE O HOMEM
ONIPOTENTE
ONISCIENTE
ONIPRESENTE

SOMENTE O HOMEM
IMPOTENTE
INSIPIENTE
INSISTENTE

SOMENTE O HOMEM-
DEUS
(HÜHNE, 1986, p. 15).

Temos aí um eu lírico/narrador que aborda as injustiças e os abusos de poder cometidos e faz uma reflexão sobre o fato de nenhum ser humano ter o direito de matar e julgar alguém. Considerando o tema abordado pela obra, esse poema de abertura manifesta um ponto de vista inicial que percorrerá todo o poema.

As *Cantilenas do Rei-Rainha* apresenta em sua abertura um trecho da dedicatória de *O príncipe*, de Maquiavel. Essa citação, implicitamente, anuncia sobre o que se vai discorrer: questões políticas, mais precisamente o poder político:

Nem quero que se repute presunção o fato de um homem de baixo e ínfimo estado discorrer e regular sobre o governo dos príncipes, pois os que desenham os contornos dos países se colocam na planície para considerar a natureza dos montes, e para considerar a das planícies ascendem aos

montes, assim também para bem conhecer a natureza dos povos é necessário ser príncipe e para conhecer a dos príncipes é necessário ser do povo (HÜHNE, 1988, p. 5).

Ao lermos essa dedicatória da ilustre obra *O príncipe*, somos convidados a pensar que o poder político deve ser analisado tanto pela ótica de quem o exerce quanto pela ótica de quem por ele é subjugado.

Já o trecho

NÃO CARREGO
NAS COSTAS

AS VESTES
AS PESTES

AS CRUZES
AS LUZES
DO MUNDO
AZUL AZUL

CARREGO
SOMENTE

UMA TUMBA
BATE-REBATE

LINDA-LENDA
DO REI-RAINHA

(HÜHNE, 1988, p. 16),

que está na segunda página do poema, de certo modo também nos leva à matéria épica do poema, ainda que na forma figurada proposta por um jogo antitético de linguagem (vestes/pestes, cruzes/luzes) em que as duas estruturas (quem detém o poder e quem por ele é subjugado) que reconhecemos na dedicatória citada são expandidas. Além disso, os versos “carrego/ somente/ uma tumba/ bate-rebate” sugerem, também de forma figurada, a opção do eu lírico/narrador por se fazer voz (“bate-rebate”) diante de uma realidade velada (“tumba”).

Por meio dos dois poemas, Hühne faz, assim, uma reconstrução da história, buscando despertar no leitor uma consciência crítica em relação às estruturas autoritárias de poder. Em *Brasileçu*, a poeta registrou sua visão sobre esse compromisso da voz poética: “Se a poesia não contém pólvora pelo menos deixa escapar o tiro da revolta diante de um mundo que aos poucos desmorona por obra e

desgraça de alguns homens”¹⁵. É possível dizer, a partir dessa exposição de argumentos, que Hühne preocupa-se com questões sociais relacionadas ao direito humano, à religiosidade, à mulher, à cultura, entre outros aspectos.

Já no que se refere à invocação, e em termos de destinatário, *Fim de Um Juízo* (de Hühne) apresenta uma invocação humana que surge logo no começo do poema. Ao longo do texto, a invocação se espalha pelo poema, assumindo outros destinatários e tendo conteúdo metatextual, uma vez que o conteúdo está centrado no fazer poético. Vejamos:

QUANDO EU PEDIA

“BÁ – BABÁ
ME CONTA
MAIS UMA VEZ
UMA ESTÓRIA

(HÜHNE, 1986, p. 18).

Temos aí um eu lírico/narrador que chamava a sua babá e pedia que lhe contasse histórias, essa é a primeira invocação que aparece no poema e que está relacionada com a matéria épica, uma vez que o eu lírico/narrador no decorrer dos poemas vai relatar a história – conhecimento do passado –, que vai do seu passado ao presente, retratando o jogo de poder que existia na sociedade e as torturas sofridas por aqueles que decidiam revoltar-se e enfrentar esse sistema autoritário. Segundo Ramalho, “Para compreender a visão horrenda, o ELN recua no tempo e vivencia episódios de rebelião política, de injustiças e morticínios. O não-sujeito do não-saber descobre a realidade e ganha uma identidade social e cívica” (2005, p. 101). E esse processo de rememorar conduz o entrelaçamento dos poemas, indicando a narratividade e a composição de cenas que configuram o plano histórico do poema:

DAVA AGONIAS VER
UM CARRO PARADO
NAS CERCANIAS

SERIA AGORA A NOSSA
VEZ? NÓS SABÍAMOS
DAS PENAS AO LADO

SEM TOCAR NOS CARDOS
OS ENCAPUÇADOS EMPURRARAM
AS PORTAS E EM SILÊNCIO

¹⁵ Trecho extraído da orelha da contracapa do livro *Brasileçu*, de Leda Miranda Hühne.

PUXARAM O CASAL
ASSUSTADO REBELDES
OURIÇOS PACÍFICOS

DE IMEDIATO COLOCARAM
SACOS E OS JOGARAM NAS CARROÇAS E
DESCAMINHARAM

NA CADEIA O LENTO
RITUAL DO INTERROGATÓRIO
CORPOS NUS ÂNUS
(HÜHNE, 1986, p. 140).

O eu lírico/narrador descreve que só de ver um carro parado pelos arredores já sentia angústia porque já imaginava as torturas que podia sofrer e relata o sequestro de um casal que mantinha resistência possivelmente contra agentes de autoridade, mas que foi preso e passou por terríveis sessões de tortura na prisão. É através desses e de outros fragmentos que o poema vai mostrando acontecimentos que nos lembram a ditadura militar no Brasil e as torturas que aconteciam devido ao uso abusivo de poder. Sobre esse assunto falaremos mais detidamente adiante, na parte que corresponde ao plano histórico. Atentamos agora para a invocação, categoria épica proposta por Ramalho (2013).

Normalmente, a invocação aparece no começo das epopeias, e isso se dá exatamente por estar relacionada à ideia de preparo e fôlego para continuar uma criação que exige persistência e inspiração. Para compreender o tom de invocação de um chamamento dentro de um poema longo, deve-se analisar se esse chamamento tem sentido dentro do dimensionamento da matéria épica (RAMALHO, 2015). No decorrer do poema *Fim de Um Juízo*, temos alguns trechos em que o eu lírico/narrador dialoga com sua própria criação (o “rei” e a “rainha”), interpelando-a para que traga respostas:

Ó REI
Ó RAINHA

O TEMPO VAI
O TEMPO VEM

OS SENHORES VÃO
OS SENHORES VÊM

SEM VER
A MAGIA
DO REINO

ONDE SE

É VASSALO
OU REBELDE

Ó REI
Ó RAINHA

ONDE MORA
A VERDADE
REAL?
(HÜHNE, 1986, p. 86).

As figuras do “rei” e da “rainha”, em *As Cantilenas do Rei-Rainha*, ganharão protagonismo. Essa segunda obra também apresenta invocação humana, multipresente e metatextual.

VEM REI
VAI RAINHA

HOMEM À
CRUZ

E A INQUISIÇÃO
EM GRANDES SINOS

ATURDE
A PLEBE

REINVENTA
CRISTOS

APAZIGUANDO
PODEROSOS E CRENTES

(HÜHNE, 1988, p. 110).

Podemos interpretar a primeira e a segunda estrofes dos versos acima como um chamamento do eu lírico/narrador que invoca ao rei para que faça algo pelo povo, em especial a plebe, então o eu lírico pede-lhe que surpreenda o povo, tranquilizando a relação daqueles que têm o poder para como os crentes. São versos que retratam a súplica de alguém pela paz entre os povos. Mais adiante temos um exemplo de autoinvocação em que o rei é chamado de rei-rainha; são trechos que mostram o eu lírico/narrador como se estivesse dialogando com sua própria capacidade de criação:

POR QUE REI-
RAINHA?

DE ARMADURA
TE REVESTISTE
E ACEITASTE
SER CHEFE

DE TAL BATALHA

LUTASTE DISPUTASTE
PARA SALVAR
O CANTÃO
MATASTE TIVESTE
CORAGEM

AO DESEMBANHAR
O LANCE CONTRA MIM
POR QUE CERRAVA FILEIRA
COM SOLDADOS
DO ÚLTIMO ESCALÃO?

(HÜHNE, 1988, p. 86).

Por meio dos trechos acima, que compõem *As Cantilenas do Rei-Rainha* (1988), percebemos a invocação espalhando-se pelo poema e assumindo diferentes destinatários, uma hora “rei”, outra “rainha” ou “rei-rainha”. Por isso, em relação a seu posicionamento, temos uma invocação multipresente.

No tocante à função da divisão em cantos, as duas obras de Hühne apresentam divisões, como já foi explicado no capítulo anterior, não nomeadas em cantos, mas em partes, eis aí o motivo de a divisão, em relação à nomeação, ser inventiva. Lembramos que a divisão quanto à função na epopeia pode ser classificada como temática, uma vez que cada parte envolve uma temática baseada na matéria épica. Cada parte apresenta títulos/subtítulos ligados à temática.

No que diz respeito ao plano literário, já citado no começo deste trabalho, podemos dizer que se refere à intervenção criadora, que seleciona os elementos para construir a estrutura do poema. Esse plano inclui tanto aspectos formais (dedicatória, proposição, invocação, divisão em cantos, inserção do plano histórico, plano maravilhoso e heroísmo) como também o dimensionamento da fala autoral e da linguagem. Uma vez que dedicatória, proposição, invocação e divisão em cantos já foram analisadas, passemos agora a uma breve análise no que diz respeito ao plano literário quanto ao reconhecimento do lugar da fala autoral e ao uso da linguagem em *Fim de Um Juízo* (1986) e *As Cantilenas do Rei-Rainha* (1988).

Em primeiro lugar, reportamo-nos ao reconhecimento do lugar da fala autoral nas duas obras de Hühne (1986, 1988) e à evidente identificação de uma voz engajada, cujos indícios mais contundentes se apresentam quando o eu lírico/narrador, manifestado em primeira pessoa, a própria Hühne, referencia acontecimentos ligados a questões sociais e políticas relacionadas com a ditadura militar no Brasil. Temos uma linguagem lírico-simbólica em que a poeta, por meio do

eu lírico/narrador, utiliza signos metafóricos para compor a figuração de uma realidade. Se observados a partir do viés lírico, esses recursos metafóricos poderiam ser relacionados à faceta obscura da lírica já comentada neste estudo. No entanto, por aquilo que a totalidade de cada obra expressa, podemos relacionar esse recurso criativo ao próprio plano literário que configura um poema épico:

SIM EU VI A PLANTA CRESCER
SIM EU VI OS BROTOS SE ESTENDER

SÓ NÃO VI A CAVALGADA
NEM A QUEIMADA
NO CERCO O CÉU AZUL DESVIAVA
O PALCO DO CADAFALSO
ANIIL ERA A LINHA DO HORIZONTE

EU ME AQUECIA NO CALOR DA
FORNALHA OS BULBOS CREPITAVAM
AS CRIAS CEVADAS ARREDONDADAS
SE OLHAVAM NOS OLHAVAM SÓ RISOS
SÓ CHOROS DE FARTURA

COMO ESCUTAR AS GARGALHADAS
DOS CARRASCOS E OS GRITOS ABA-
FADOS PELO SOM DAS PEDREIRAS
NADA VI NADA QUASE OUVI APESAR
DAS PANCADAS E TIROS NOS TELHADOS
(HÜHNE, 1986, p. 22).

SABES ATÉ DO SOL
EM QUE ME ENTREGARÁS
A GUARDA IMPERIAL

FELIZ JÁ REGOZIJAS
NAS CHAMAS DA FOGUEIRA
ACESAS EM TEUS OLHOS

ENCAPUÇADA
A COMITIVA PASSA
E FINGE NÃO VER
O CARRASCO
(HÜHNE, 1988, p. 51).

Os trechos citados nos revelam vários versos constituídos por signos como “planta”, “broto”, “queimada”, “bulbo”, “carrasco”, “fogueira”, “cavalgada”, “guarda imperial”, entre outros que contribuem para que o uso da linguagem seja considerado lírico-simbólico.

Em *Fim de Um Juízo e As Cantilenas do Rei-Rainha*, percebe-se, ainda, uma inserção dos eventos organizados em recortes que privilegiam registros históricos.

Sendo assim, e tomando por base as categorias críticas elencadas por Ramalho (2013), podemos afirmar com exatidão que as referidas obras dispõem de um plano histórico em que as fontes não são explicitamente referenciadas, pois nas duas obras temos uma alta concentração de referentes históricos, porém suas referências não ficam explícitas, sendo necessário o leitor buscar informações acerca da natureza historiográfica do fragmento em outras fontes. Entretanto, vale destacar que “[...] Ao se analisar uma epopeia, não se está entrando, pois, em contato com a História de forma abstrata, mas com versões nas quais se basearam as linhas mestras do plano histórico no poema” (RAMALHO, 2013, p. 112).

De acordo com Ramalho (2015), não é de se negar que houve um interesse tanto de poetas quanto de poetisas pela elaboração da poesia épica, estabelecendo, assim, uma nova forma de representar a história, de modo que a estrutura narrativa se dispersa em fragmentos metafóricos, próprios da linguagem lírica. Vejamos a seguir os trechos iniciais do poema épico-lírico *As Cantilenas do Rei-Rainha* e verifiquemos a referência inicialmente histórica à figura de Jesus Cristo, o qual é projetado no simbólico por meio das palavras “tronco” e “sangra”, que transferem o corpo de Cristo para o corpo da Oliveira, numa imagem metafórica e metonímica, o que fortalece a visão crítica de quem luta pela defesa de um ideal, nesse caso político e social (BISPO, 2016):

SANGRA O TRONCO

DAS OLIVEIRAS

DECEPADO

NOS MANTOS

DO TRONO

(HÜHNE, 1988, p. 15).

Esses versos são recortes que nos permitem pensar na história de Jesus Cristo, que foi torturado e depois colocado em uma cruz. Conforme Bispo (2016),

[...], lembramos que Jesus, o Messias, costumava ficar no Monte das Oliveiras, sendo constantemente assediado pela multidão que lhe pedia ajuda para derrubar as tropas romanas e Pilatos. Jesus, porém, não lhe dava ouvidos. Como reflexo dessa visão, a multidão tinha Jesus como solução para se chegar à liberdade do jugo romano. Pilatos prende Jesus, porém, mais

tarde, libertou-o, pois constatou que ele apenas fazia o bem, sem intenções políticas. Nova denúncia relacionada aos poderes do Messias e à ideia de que Ele estava subvertendo a nação exigem a intervenção de Pilatos, que, na verdade, sabia haver nessa denúncia muito mais um teor relacionado à inveja desse homem que fazia milagres que propriamente um perigo para o domínio romano. Porém Pilatos, apesar de saber disso, para defender o cargo e agradar a multidão, acabou colocando sua carreira à frente de sua consciência. Assim, embora acreditasse na inocência de Jesus, permitiu que este fosse chicoteado e entregou-o para que fosse morto na estaca. Os soldados levaram o Messias, e fizeram formar toda uma corte à roda dele (Conforme MATEUS, 27: 24-31).

E é interessante observarmos que a autora inicia as duas obras com poemas que envolvem imagens de religiosidade, tal como ocorre nas estrofes já citadas de *Fim de Um Juízo* que atribuem apenas a Deus o poder de interferir na vida humana. São versos (“SOMENTE O HOMEM-/ DEUS”) que revelam não só uma visão bíblica de Deus, mas um conceito da ideia de Deus, tido como o todo-poderoso, que sabe tudo e está em toda parte. Por isso só a Ele caberia julgar, só Ele teria o direito de tirar a vida de alguém. Sendo assim, temos aí um contexto histórico que nos convida à apuração de referentes em outras fontes, como recorrer à Bíblia, por exemplo. Se pegarmos o livro dos Salmos, especificamente no capítulo 139, *Ao Deus onipresente*, veremos que podemos refletir sobre as três particularidades que Hühne coloca na terceira estrofe: onipotente, onisciente e onipresente. Nesse capítulo, mais precisamente dos versículos 1-4, é falado sobre Deus onisciente, que Ele sabe de todas as coisas, sejam elas simples, como se sentar, se levantar, andar, deitar, ou complexas, como palavras e pensamentos que ainda não foram abordados. Vejamos:

¹Ao regente do coro. Salmo de Vós me sondais e me conheceis, Javé: ²sabeis quando me sento ou me levanto.* De longe penetrais meus pensamento;* ³discernis quando ando ou me deito,* todos os meus caminhos conheceis. ⁴Pois a palavra ainda não me chegou à língua e vós, Javé, já sabeis inteiramente (BÍBLIA, 2018, Salmos 139: 1-4).

Mais adiante, nos versículos de 7-12, fala-se sobre a onipresença, que Deus está em todo o lugar:

⁷Para onde irei, longe de vosso espírito?* para onde fugirei de vossa face? ⁸Se subo ao céu, lá estais; se desço ao abismo, aí vos achais. ⁹Se tomo as asas da aurora e vou morar nos confins do mar, ¹⁰também lá vossa mão me conduz e vossa mão direita me sustenta. ¹¹Se eu digo: “Que ao menos a escuridão me esconda e que a luz se faça noite a meu redor”; ¹²nem as trevas são escuras para vós* e a noite é clara como o dia; para vós as trevas são como luz (BÍBLIA, 2018, Salmos 139: 7-12).

Em seguida, os versículos 13-15 relatam a onipotência de Deus, que só Ele pode todas as coisas, inclusive dar a vida. Vejamos:

¹³Fostes vós que criastes minhas entranhas* e me tecestes no seio de minha mãe. ¹⁴Dou-vos graças porque me fizestes maravilhoso; estupendas são vossas obras, bem o sei. ¹⁵Não vos eram ocultos meus ossos quando eu era formado em segredo e era tecido nas profundezas da terra (BÍBLIA, 2018, Salmos 139: 13-16).

As duas obras de Hühne (1986, 1988) envolvem, como já foi dito, questões de religiosidade com imagens do universo bíblico, como a referência à uva e ao trigo, ao calvário e a personagens bíblicos como Pilatos, Verônica, Marias, João, Judas, Nossa Senhora. Vejamos, agora, alguns trechos de *As Cantilenas do Rei-Rainha*:

JUNTOS FIZEMOS
O PACTO

DE SÓ GOVERNARMOS
EM MESA REDONDA

QUEBRAMOS COPOS
A UVA SE DERRAMOU

SUAMOS E CEIFAMOS
DEBULHAMOS O TRIGO

COLHEMOS E AFINAL
VINHO E PÃO DOADOS

DISTRIBUÍDOS PARA
TODO O REINO
(HÜHNE, 1988, p. 29)

PILATOS
VOZ
GRAVE

OLHAR
CHEIO

DÁ VOLTAS

RISO

GARGALHE A DOR
DOR

RETIRA
CRISTO
DA VIA
CRUCIS

E AFINAL
CRUZA
OS BRAÇOS

E SE FAZEM
VERÔNICAS

SE INVENTAM
MARIAS

SE ESCONDEM
JOÃOS

NA PROCISSÃO
PASSA

DE BOCA
EM BOCA

(HÜHNE, 1988, p. 97-98).

Quanto à apresentação do plano histórico, podemos classificá-la, tanto em *Fim de Um Juízo* (1986) como em *As Cantilenas do Rei-Rainha* (1988), como fragmentada, uma vez que o plano histórico está constituído por diversos recortes que priorizam registros históricos, tais como a história de Zuzu Angel, Joana D’Arc, Dom Quixote, sobre a Inquisição, além de fragmentos que retratam a ditadura militar, por meio dos quais vemos o passado sendo reconfigurado de forma crítica. É tanto que, na orelha da contracapa do livro *Fim de Um Juízo* (1986), Guida escreve:

Não nos enganemos a verdade histórica não nos poupa é duro aprendizado. Leda nos descreve a caminhada de nosso povo num tempo onde a realidade vai sendo construída do rei (fantasia, realeza) à res (às coisas, ao real) ou ainda das nuvens ao solo que os pés obreiros pisam na construção do solo Pátrio. Canta o poema um período de nossa história de “evasivas” e “invasões”. Nos obriga a refazer o caminho de um tempo tão profundamente seu que é nosso, histórico [...]. Não podemos ler esse texto em suas partes é um só poema uma só sentença (por sua autora) intitulada, Juízo.

Conforme Ramalho (2015), existe a mediação de poetas e poetisas épicos/as para a união de aspectos retirados da realidade sociocultural, os quais formam o plano histórico, e demandas de imagens míticas, gerando poemas épicos de alta originalidade no plano literário. Vejamos alguns trechos de *Fim de Um Juízo* (1986) que remetem ao tempo histórico da ditadura militar:

A HISTÓRIA DO BRASIL ACONTECIA
EM 1964
NÃO SABIA DORMIA E SONHAVA
A HISTÓRIA DO ESPAÇO EXÍLIO DA
FANTASIA.....NINHOS
E O BRASIL ENTROU NA GUERRA CONTRA
O BRASIL...LAÇO A LAÇO...DESLAÇOS
(HÜHNE, 1986, p. 20).

A GALOPE

PASSAVAM OS NOMES
PASSAVAM OS CORPOS

PASSAVAM AS AVES
PASSAVAM AS PENAS

CÉLERES
LA MARCAS

MARCOS
PAIVAS
MARCOS
ALVES

(HÜHNE, 1986, p. 69).

Por meio dos versos citados, podemos revisitar o passado, mais precisamente o tempo da ditadura militar, para podermos debater sobre os caminhos da democracia. Lembremos que os militares governaram o Brasil por 21 anos, de 1964 a 1985, eis o regime ditatorial. Ao lermos as primeiras estrofes – cabe lembrarmos que *Fim de Um Juízo* foi publicado após o término da ditadura militar, em 1986, e tal fato não foi em vão –, nos lembramos da ditadura militar, um tempo em que muitas pessoas desapareceram, outras foram torturadas e mortas. É tanto que a autora, ao citar Marcos Paivas e Marcos Alves, faz referência – no plural – a Rubens Paiva e Mário Alves, como também aos diversos estudantes, sindicalistas, entre outros que foram mortos brutalmente pelo regime militar.

Conforme Gaspari (2002), Rubens Beirodt Paiva era deputado federal pelo PTB (Partido dos Trabalhadores Brasileiro), levava uma vida de próspero engenheiro e vivia com a mulher e mais cinco filhos, porém teve seu mandato cassado. No início da tarde de 20 de janeiro de 1971, seis homens ocuparam a casa dele, e ele foi preso. Escoltado, Paiva foi guiando o seu carro até o quartel; chegando lá, levaram-no para uma sala, colocando-o na presença de duas senhoras, e foram obrigados a ficarem de pé com os braços levantados. Esse era um trabalho que já vinha sendo puxado pelo serviço de informação do governo dois dias antes, e essas mulheres haviam visitado os filhos, e, ao retornarem para o Rio de Janeiro, foram presas ao desembarcarem, sendo que na bagagem de uma delas havia duas cartas endereçadas a Paiva. No momento em que estavam no quartel com os braços levantados, uma das senhoras passou mal, e Paiva tentou ampará-la, porém o ex-deputado foi golpeado pelo oficial, mas teve tempo ainda de responder ao oficial com

um palavrão. Surrado, Paiva ficou deitado no chão durante horas. Depois levaram-no ao Aparelhão, o DOI, onde teria sido torturado até a morte.

Já Mário Alves, conhecido como Vilas, era secretário-geral do Partido Comunista Brasileiro Revolucionário. No dia 16 de janeiro de 1970, saiu de casa no bairro da Abolição, e, segundo Gaspari (2002, p. 171), nunca mais foi visto: “Mário Alves ficou oito horas na Sala Roxa. No início da manhã seguinte, o cabo da guarda chamou quatro prisioneiros para limpá-la. Num canto, havia um homem ferido. Sangrava pelo nariz e pela boca. Tinha sido empalado com um cassete”.

Por todas essas menções, vemos que os poemas de Hühne têm um fundo crítico que expressa a relação humano-existencial de forma engajada nas questões sociais e políticas. No entanto, o encontro com os fatos históricos, pela linguagem figurada e pela ausência de fontes, requer a busca pelas informações implícitas. Outros trechos de *Fim de Um Juízo* podem ser trazidos para reforçar a configuração do plano histórico da obra, conforme segue:

ESCUTO AINDA
OS BRADOS
ACORDES DA MÃE
ABATIDA PELAS
DORES CHIBATAS
LOMBADAS
REPRESÁLIAS
DA VIDA

A REPETIR SEM CESSAR:
COMO ACEITAR? PRIMEIRO
A MINHA FILHA COMO
GUERRILHEIRA SEGUNDO
ACEITAR A FILHA COMO
FORASTEIRA TERCEIRO
ACEITAR A MORTE NUM
GOLPE CERTEIRO E
PARA CULMINAR COMO
ACEITAR A DESCULPA
DO POLICIAL ORDEIRO:
ELA (ANJO) ACIDENTALMENTE
FOI ATROPELADA! (?)

(HÜHNE, 1986, p. 133).

Os versos mais uma vez nos dão indícios acerca dos acontecimentos da ditadura militar, quando muitos foram assassinados, outros desapareceram, e seus familiares buscavam por notícias, como a mulher de Alves e a de Paiva, que buscaram notícias sobre o cadáver de seus maridos. É visível que os poemas presentes nas

referidas obras são marcados pela memória da ditadura militar, são poemas que a rememoram, podendo ser entendidos como registros que não deixam morrer a história de outras gerações; ao contrário, nos fazem reviver o passado e sugerem uma reflexão para buscarmos transformar o presente e o futuro.

Como afirmou Paz (1982), a poesia é uma atividade que revela e pode transformar o mundo. Assim, olhando para *Fim de Um Juízo* (1986), a partir do lirismo revelador, também é possível perceber uma expressão de emoções, visto que o eu lírico/narrador mostra um olhar do próprio passado, rememorando o enfrentamento de uma sociedade contra um sistema autoritário por meio de uma perspectiva poética. Dessa forma, esse passado que é trazido a partir de um prisma poético assume um papel de recordação, apresentando também um caráter intimista.

Ao longo da terceira subdivisão da segunda parte do livro, percebemos um maior investimento na fala do eu lírico, bem como transcrições das falas de outras pessoas relatando casos cruéis de violência no Brasil. Uma intensidade emotiva e afetiva percorre os versos, sendo que, para Staiger (1977), o caráter intimista configura o passado como tema do gênero lírico e como um tesouro da recordação. Há uma reprodução de acontecimentos através da consciência individual do artista lírico. Por isso, ao lado do que chamamos de plano histórico da faceta épica do poema, temos essa expressividade lírica, como se vê no poema citado anteriormente.

Vale lembrarmos que, segundo Friedrich (1978), sentir, observar e transformar são maneiras da composição lírica, sendo essa última o fio condutor da poesia moderna. É o que Staiger (1977) aborda sobre a linguagem da poesia lírica estar associada à memória, em que temos um eu lírico que revive o passado, trazendo para o presente os acontecimentos vividos. Nessa perspectiva, Staiger corrobora a ideia de Paz na direção de esclarecer que no lírico há um resgate da memória, do que foi vivido. E os poemas de Hühne são conduzidos por um eu lírico/narrador que rememora a opressão que houve durante o regime militar, enfatizando a necessidade do eu poético de falar por si. Assim, temos um sujeito de enunciação ao mesmo tempo individual e coletivo, empenhado em relatar os sofrimentos do passado e mostrar a resistência à opressão. Citamos *Fim de Um Juízo*:

EU VI PUBLICAMENTE
NO CAMPUS A UIVAR
A BRAMAR NO MOMENTO
DA OFERENDA: EU VI
O PAI - MÉDICO - MILITAR

A DESABAFAR EXCLAMAR
 ELES PROMETERAM
 MEUS COLEGAS CURADORES
 PROMETERAM RESGUARDAR
 A MINHA FILHA
 UM LÍRIO IMACULADO

ENCONTREI-A MORTA
 NUMA SUJA VALA FLOR
 MURCHA ESTRAÇALHADA
 E OS COLEGAS DE QUARTEL
 ME INFORMARAM: É
 LAMENTÁVEL ELA NÃO AGÜEN-
 TOU SÍNCOPE INEVITÁVEL
 MAL POSSO ACREDITAR
 MEUS COLEGAS CURRA-DORES
 (HÜHNE, 1986, p. 136).

Esse trecho retrata o caso de um “pai-médico-militar” que encontra a filha morta pelos próprios colegas do quartel. Um ponto a ser destacado é a presença de paralelismo, como também são visíveis algumas figuras de linguagem, como a paronomásia – como exemplo dela, temos, no excerto acima, as palavras “curadores” e “curra-dores”, em que há uma aproximação das palavras com sons semelhantes, mas significados totalmente diferentes. Além disso, encontramos a presença da anáfora, que se manifesta na repetição de algumas palavras no começo dos versos. Vejamos outros casos, uma vez que, no decorrer do trabalho, já foram apresentados versos extraídos das duas obras que apresentam anáforas:

NÃO PODEMOS CAIR NO PASSADO
 NÃO PODEMOS RECANTAR SAUDADES
 NÃO PODEMOS INVENTAR SERENATAS
 (HÜHNE, 1986, p. 77).

VAMOS TIRAR O CETRO?
 VAMOS TIRAR O TRONO?
 VAMOS TIRAR O COFRE?
 (HÜHNE, 1988, p. 69).

Diante desse ir e vir da história para a subjetividade e vice-versa, podemos considerar a poesia de Hühne como um desafio à interpretação, o que é coerente com a teoria de Friedrich (1978) no que diz respeito ao enigmático. Conforme o crítico, o fato de o gênero lírico ter forte grau de subjetividade o torna complexo, de difícil compreensão, devido à possibilidade de diversas interpretações. A leitura atenta da obra poética de Hühne, no entanto, permite-nos concluir que o aspecto construtivo da sua lírica vai além da inspiração. Conforme vimos em Friedrich (1978), citado no

primeiro capítulo, a lírica do século XX não é fácil de se compreender devido à presença da obscuridade. Todavia, é uma obscuridade que nos encanta. Em *Fim de Um Juízo e As Cantilenas do Rei-Rainha*, temos um pouco dessa obscuridade, pois a própria poeta expressou suas ideias por meio da representação alegórica, fazendo com que o leitor busque interpretar o que está nas entrelinhas para poder compreender os poemas e visualizar os registros históricos. Hühne apresenta versos convertidos em imagens alegóricas, insinuando um segundo sentido, que faz com que o leitor tenha vontade de saber mais sobre os casos que aconteceram no país, bem como de refletir sobre esses momentos históricos.

Nos poemas que compõem *Fim de Um Juízo e As Cantilenas do Rei-Rainha*, temos a presença de versos compostos por variados padrões métricos e estróficos formados por versos livres, já que não possuem uma métrica fixa. São poemas cuja distribuição no espaço denota um teor visual. Eles possuem ritmo, pois, mesmo em versos irregulares, há uma estrutura por meio de frases repetidas, sendo que essa repetição também dá o tom lírico dos poemas, com jogos de palavras e alguns sinais de pontuação estratégicos, como reticências, dois-pontos, hífen, interrogação, por exemplo. Temos uma sonoridade peculiar provocada pela assonância, figura de linguagem de som ou harmonia que consiste na repetição de vogais. Vejamos algumas passagens das duas obras:

CONFIDENTES
INCONFIDENTES
CONFIDÊNCIAS
ME FAZIAM
(HÜHNE, 1986, p. 43).

INABARCÁVEL
PODER

A ROMPER
CORROMPER
ROER CORROER
(HÜHNE, 1988, p. 39).

DIANTE
DE
UM FIO

PARADO
CORTADO

ESTREMEÇO

ESTREMECIDO

ROMPIDO

CORROÍDO

LONGO

LONGO

FIO

(HÜHNE, 1988, p. 76).

E também temos a presença da aliteração, caracterizada pela repetição de consoantes:

BEIJO BEIJA
BAJULAÇÃO

OS CORTESÃOS
GRATOS
RELUZEM
SOL DE MEIO DIA

BRILHO BRILHA
BRILHAÇÃO

(HÜHNE, 1988, p. 38).

EVASIVAS

EVASIVAS

EVASÕES

INVASÕES

(HÜHNE, 1986, p. 42).

O uso da assonância e da aliteração colabora para a atribuição de sentido ao poema, causando, algumas vezes, um efeito musical, e também é uma das marcas da lírica que serve de base para construir uma linguagem poética. Entretanto, os poemas que compõem *Fim de Um Juízo* e *As Cantilenas do Rei-Rainha* não apresentam apenas a contribuição musical que Frye (1957) e Moisés (1962) abordam, porque, simultaneamente a essas imagens, vão compondo, como já dissemos, um plano histórico contextual.

Voltando a Frye (1957), lembramos que ele aborda a relação da lírica com o pictórico, sendo uma relação tão importante quanto a da lírica com a música. E isso

pode ser visualizado na impressão de uma poesia lírica, especificamente numa folha em que podemos ver e ouvir rapidamente. Conforme o crítico, existem poesias líricas concentradas em imagens visuais, e podemos observar um pouco dessas imagens nos poemas de Hühne (1986, 1988) a partir da palavra. Vejamos o poema transcrito a seguir:

SOLDADORES
SOLDA
SOLDOS

SOLDA
A GRELHA
SALVADORES

SALVA
A TERRA
SALVA
O SOL

SOLDA
SOLDADOS
SOLDA-DORES

SOLDADOS
A
B
C

(HÜHNE, 1986, p. 188).

A estrutura desse poema, a partir do nosso olhar, faz-nos lembrar da marcha dos soldados, bem como passa a imagem da disciplina aplicada às instituições militares, entendida como uma obediência às funções que deverão exercer.

Hühne cria um segundo sentido crítico, e é através da representação alegórica e dos fragmentos que a referida poeta mostra o jogo de poder existente na sociedade e a repressão que existiu no tempo da ditadura militar, quando as pessoas que decidiam rebelar-se eram torturadas (BISPO, 2016). Vejamos alguns versos que compõem *As Cantilenas do Rei-Rainha* para observarmos, mais uma vez, essa fusão entre a expressão subjetiva e o relato histórico:

O PODER
ADORNA E É
ADORNADO

COM LÍRIOS
DE NOBREZA

PÕE

DEPÕE
COMPÕE

(HÜHNE, 1988, p. 23).

TENTO GRITAR
ME FIXAS NAS
MASMORRAS

PORTA
ENTREABERTA

NUMA PATENA SUJA
ENTREGUEI OS AGRAVOS
DA SUADA PLEBE

ORDEIRA
DESORDEIRA
(HÜHNE, 1988, p. 70-71).

Voltando-nos aos aspectos épicos, esclarecemos que o plano maravilhoso nas referentes obras de Hühne mostra que a poeta uniu um potencial mítico a uma sociedade literariamente criada e a um repertório histórico que caracteriza o plano histórico de cada poema. Nesse sentido, tanto em *Fim de Um Juízo* quanto em *As Cantilenas do Rei-Rainha* o plano maravilhoso, no que concerne à fonte das imagens míticas tomadas, caracteriza-se como uma fonte mítica literariamente elaborada. Isso porque Hühne (1986, 1988) monta uma estrutura simbólica para tratar de uma matéria épica relacionada ao autoritarismo, às arbitrariedades do poder e à/ao resistência/enfrentamento de um povo a esse sistema autoritário, o que incidiu para a projeção desse enfrentamento no plano do heroísmo mártir. O poema monta uma estrutura simbólica da experiência humano-existencial. É um plano maravilhoso que, de igual modo, está voltado para a projeção idealizadora de liberdade e justiça para todos. Vejamos um trecho de *Fim de Um juízo*:

ILUDI-ME
NA ILUSÃO
DE PARAR
A HISTÓRIA

ME ENGANOU
O LIMBO-AZUL
DO TEMPO

NA QUIMERA

O MUNDO
ME FIXOU

ME ENCONTREI
NOS ANOS
PUÍDOS
FINDOS

(HÜHNE, 1986, p. 27).

Temos aí um eu lírico/narrador que foi iludido e enganado pelo tempo com o pensamento de que poderia parar a história, os acontecimentos, entretanto o eu lírico se vê preso nos sonhos, no mundo da fantasia, desgastado, morto. Mais adiante, temos mais trechos que mostram o eu lírico/narrador num mundo “onírico”, surreal, num mundo de sonhos em que vê diversas imagens distorcidas; entre luzes e sombras vê uma teia na qual os segmentos dela se estendem e se comprimem. Ao mesmo tempo, o eu lírico/narrador se vê num lugar obscuro, luxuoso, para a realeza, diante de um assassinato coletivo:

AINDA ME ENCONTRO NUM PAÍS ONÍRICO
DIANTE DE IMAGENS DISTORCIDAS ENTRE
LUZES E SOMBRAS DE UMA DEVASSADA TEIA
ONDE AS FENDAS SE ALARGAM E ME COMPRIMEM

ME DEPARO NOS TRAÇOS DE UMA CHACINA
ENTRE OS MARCOS DOS PASSOS PEÇONHOSOS ME
ACHO NO PAÇO DE UMA INGLORIOSA FÚRIA
NAS TRANÇAS CRESPOSAS TREMO ADORMEÇO E SONHO

SE DEITO O CORAÇÃO NO SOLO OUÇO O PULSAR
DOS CORPOS REMEXIDOS CARCOMIDOS PUTREFATOS
A RECRIAR O PARQUE DAS FLORES DO AMANHÃ

OUÇO TAMBÉM OS URROS LAMENTOS E VENTOS
AS VAIS E O LUTO NO SOLENE ABRIR DOS BULBOS
ME ACOSSAM OS EMBATES ENTRE OS INSURRETOS FIOS
(HÜHNE, 1986, p. 32).

Também podemos perceber nesses fragmentos um eu lírico/narrador que acredita ser possível ouvir o palpitar dos mortos, criando novamente o parque das flores.

Já em *As Cantilenas do Rei-Rainha* será o “Rei-Rainha” que vai configurar a fonte mítica literariamente elaborada, compondo assim o arcabouço mítico que vai projetar o histórico no maravilhoso. E é a invasão ao castelo, realizada pelo próprio

eu lírico/narrador, que fará uma experiência que remete a movimentos reais e históricos de revolução (BISPO, 2016):

NÃO SEI
SE ENTREI
NO CASTELO

DO REI-RAINHA
OU DA MINHA
LOUCURA

MANSÃO
DE TORRES
MEDIEVAIS

OS SINOS
A TOCAR
EXÉQUIAS

PARA PASSAR
PELOS FERROS
DO PORTÃO

OS RITOS
ASPERGIR
FAZER CRUZ

DIANTE
DOS SOLDADOS
FARDADOS
(HÜHNE, 1988, p. 19).

São versos que bem expressam o plano maravilhoso, pois o eu lírico/narrador declara a possibilidade de estar no castelo da loucura, sendo esse um fato que vai além do que a realidade pode explicar. Mais adiante aparecem mais potenciais simbólicos que configuram o plano maravilhoso. Vejamos:

FECHEI A
CORTINA

PARA NÃO
MAIS VER
O TRONO

O DUELO
RECRESCIA
- SILÊNCIOS –

QUANDO ABRISTE
O PORTAL

POR INSTANTES
UM FANTASMA
NOS AFAGOU

RÁPIDO ESCAPULIU
SEM TOCAR

A CARNE

(HÜHNE, 1988, p. 79).

Temos aí a presença do eu lírico/narrador, que sugere fechar a cortina para não mais ver o trono, pois o duelo só aumentava, porém se abre um portal e deste surge um fantasma que faz carinhos, entretanto desaparece rapidamente, como se fosse um aviso para ter esperanças de que tudo poderia terminar bem.

E, por fim, a última categoria de análise da epopeia proposta por Ramalho (2013), o heroísmo épico, que se projeta tanto no histórico como no maravilhoso. Dadas as classificações no começo deste trabalho, podemos definir as obras de Hühne (1986, 1988) como sendo dotadas de um heroísmo histórico coletivo, em que um eu lírico/narrador se projeta na matéria épica, fazendo-se representante do povo oprimido. Caminhando entre os planos histórico e maravilhoso até voltar ao histórico, os poemas revelam um percurso cíclico no qual são realizados feitos híbridos que mesclam ações cotidianas, políticas, sociais, redentoras, religiosas.

O heroísmo na poesia de Hühne (1986, 1988), portanto, firma-se no domínio da resistência engajada em ideais de justiça, igualdade de direitos e liberdade. Vejamos algumas estrofes de *Fim de Um Juízo* (1986):

O REI NO PALANQUE
DISCURSANDO
VEEMENTE

PROMETENDO
PARTILHAS
NOS VEIOS
DE OURO

O POVO
NA PRAÇA
IMPLORANDO
JUSTIÇA

CONDENANDO
OS VASSALOS
FLAGELADORES
SUBORNADORES

O POVO GRITANDO
ALTO
MAIS ALTO
QUE O REI
(HÜHNE, 1986, p. 168).

Temos um herói coletivo, o próprio povo, que toma consciência e projeta valores de resistência e compromisso de se libertar e não deixar ser iludido pelo discurso do soberano e que grita mais alto que o rei; soldados, com medo, algemam

os cantadores, mas o povo não para de gritar. E começa a guerra em que o policial começa a bater, espancar e atirar nos inocentes:

ASSUSTADOS
OS SOLDADOS
ALGEMAM OS
CANTADORES

O POVO GANINDO
ESGANIÇADO
GRITA MAIS
ALTO

E MAIS ALTO
GRITA
A BANDA
MILITAR

O POLICIAL
BATE ESPANCA
EXPLODE
ATIRA

BOTA A BESTA
FORA MEDRA
INTIMIDA

(HÜHNE, 1986, p. 169-170).

Os poemas apresentam um sentido simbólico em que temos um povo que se estrutura numa linha de resistência e de recusa ao seu opressor, anunciando a liberdade futura:

DEUS VOMITA
O FAUSTO VERDE
SUPÉRFLUO

DEUS CHORA
NO CHEIRO
DA FOME

DEUS
BRASILEIRO
OBREIRO

ELE FAZ
JUSTIÇA

DEUS
BRASILEIRO
OBREIRO

ELE PISA
A VERDADE

(HÜHNE, 1986, p. 192).

O eu lírico/narrador mostra por meio dos versos que Deus também chora ao vê-lo, o povo, em situações desfavoráveis, como a da fome. Deus também faz justiça e se soma à força heroica do povo. A religião assume uma forma de resistência.

Em *As Cantilenas do Rei-Rainha*, também temos algumas pessoas que lutam por liberdade, aparecendo algumas menções heroicas no texto, como a Joana D’Arc, por exemplo, o que atribui à história um caráter mítico-metafórico. Vejamos nas estrofes abaixo:

JOANA D’ARC
MONTADA
NO CAVALO
SONHA
SALVAR O REINO

NA PRESSA
NÃO VÊ
PATAS
QUEBRADAS
NEM
FORUM
DO
CASTELO
QUEIMANDO
SONHO
DE LIBERDADE
DA
PLEBE
(HÜHNE, 1988, p. 130).

São versos que mostram o heroísmo de Joana D’Arc, personagem muito importante na história francesa que teve por missão salvar sua terra da guerra, o que a levou a enfrentar algumas batalhas, entretanto foi capturada, julgada e condenada à morte.

Vejamos a seguir outros versos que, assim como em *Fim de Um Juízo*, mostram um herói coletivo que enfrenta uma organização opressora:

DESCI AOS PORÕES
FORRADOS DE JORNAIS

À ESPERA
A ESCOLTA A PLEBE

JUNTOS FIZEMOS
O PACTO

DE SÓ GOVERNARMOS

QUEBRAMOS COPOS
A UVA SE DERRAMOU

EM MESA REDONDA

COLHEMOS E AFINAL
VINHO E PÃO DOADOS

SUAMOS E CEIFAMOS
DEBULHAMOS O TRIGO

À REVELIA E O REI-
RAINHA ESPIA
(HÜHNE, 1988, p. 29).

DISTRIBUÍDOS PARA
TODO O REINO

Nos versos citados anteriormente, temos um eu lírico/narrador que relata a fuga de si mesmo, mas que se encontra com a plebe que estava à espera, e juntos fazem um acordo de governarem em “mesa redonda”. Eles se unem e a partir daí vão lutar para que todos estejam em pé de igualdade, vão lutar por um sistema democrático.

Assim, os poemas longos de Hühne são exemplos da poesia épico-lírica, pois observamos o sentido épico pela presença das categorias épicas expostas, bem como pela apresentação em versos, pela expressão das emoções, pela valorização do “eu”, que são marcas do discurso lírico. Temos, com efeito, uma matéria épica que é formada tanto pela dimensão real quanto pela mítica.

O que pretendemos demonstrar é que a leitura crítica dos poemas, ao dialogar com aspectos épicos e líricos, tem a possibilidade de reconhecer o hibridismo que caracteriza, nas duas obras, a estética de Hühne, que, tal como foi dito, não se restringe a *Fim de Um Juízo e As Cantilenas do Rei-Rainha*, o que abre possibilidades para uma futura continuidade nos estudos sobre a vasta produção da autora, com destaque para sua contribuição para a renovação do gênero épico, que, em muitos casos, apresentará uma face híbrida, fundindo recursos épicos e recursos líricos.

CONCLUSÃO

A poesia de Leda Miranda Hühne é enriquecedora em todos os aspectos. Trata-se de uma ferramenta fundamental para ampliarmos a compreensão sobre o hibridismo estético, uma vez que, de acordo com as teorias elencadas no decorrer deste trabalho e as análises realizadas, pudemos constatar que as obras estudadas apresentam aspectos épicos e líricos que se mesclam e se complementam.

Vimos que o hibridismo estético é uma fonte criativa e poderosa que faz parte de um processo em que se operam diversas vertentes relacionadas aos gêneros literários, podendo ser mesmo considerado uma marca estética de nosso tempo. Também vimos que o gênero épico em si mesmo é híbrido desde sua origem, pois há nele a existência de aspectos relacionados ao hibridismo, como, por exemplo, a dupla instância de enunciação, composta de duas instâncias reflexivas, uma relacionada ao processo do discurso em si mesmo e a outra a manifestação desse discurso no mesmo discurso, gerando um eu lírico/narrador. No entanto, nas obras estudadas, o hibridismo natural do gênero épico extrapola essa presença lírica e narrativa para penetrar mais especificamente no âmbito do gênero lírico, com destaque para a forma concretista e o investimento na linguagem cifrada.

A pesquisa desenvolvida também reforça a visão de que o gênero épico não “morreu” – como boa parte da crítica havia decretado no século XVIII –, mas permanece vivo entre nós. E as possibilidades de abordar o fenômeno épico ganham desdobramentos quando nos damos conta da diversidade de áreas de conhecimento que se fazem presentes nos planos histórico e maravilhoso de uma epopeia.

Este estudo permitiu-nos perceber que a matéria épica constitui-se como um elemento essencial para a epopeia, assim como seus três planos estruturais – o plano histórico (manifestado a partir da dimensão real), o plano maravilhoso (manifestado por meio da dimensão mítica) e o plano literário (manifestado por meio da intervenção poética para selecionar os elementos que formam a estrutura do poema) – e o heroísmo épico. A observação desses elementos possibilita que se percebam as transformações por que passaram e passam as manifestações do discurso épico, ora ampliando o hibridismo do gênero, ora revelando estruturas mais tradicionais que ainda podem ser encontradas na produção épica contemporânea.

Em relação aos traços líricos das duas obras, foi necessário que nos voltássemos para o concretismo, movimento literário que surgiu na década de 50,

constituindo-se um movimento que rompe com os padrões clássicos e inova o campo da arte, sendo que o espaço passa a integrar o significado do poema. A inequívoca presença da herança concretista nas duas obras reforça a ideia do duplo diálogo de *Fim de Um Juízo* e *As Cantilenas do Rei-Rainha* com o épico e o lírico.

As análises realizadas também nos permitem realizar reflexões sobre acontecimentos que ocorrem no tempo presente, como o jogo de poder político na nossa sociedade, realçando a atemporalidade dos poemas e também o anacronismo de nossa realidade política e social. *Fim de Um Juízo* (1986) e *As Cantilenas do Rei-Rainha* (1988) apresentam recortes que privilegiam alguns acontecimentos históricos, e isso nos possibilita visitar a história para pensar nosso presente. São obras compostas por poemas de fundo crítico, os quais nos alertam para o jogo de poder existente numa sociedade. Hühne traz, com isso, uma voz que busca despertar no leitor a consciência crítica.

Assim, é possível destacar que as referidas obras de Hühne apresentam um conteúdo muito afinado com o que temos vivenciado recentemente no que diz respeito ao poder político existente na nossa sociedade. Prova disso é o descontentamento da “plebe” de nosso tempo com o funcionamento da nossa democracia. Não é de se negar que há uma grande massa de pessoas insatisfeitas com os rumos de uma democracia ainda jovem e frágil, e a insatisfação na grande maioria das vezes reflete esse jogo de poder político existente entre partidos e governos.

No Brasil do Rei-Rainha contemporâneo, a luta heroica é contra uma pandemia avassaladora que vem destruindo muitas famílias, a pandemia de COVID-19, causada pelo novo do coronavírus, sendo este um momento que exige de todos muita persistência e solidariedade e que, no entanto, tem sido permeado, aqui e em diversas partes do mundo, pela intolerância, pelo autoritarismo e pela violência. Por exemplo, temos acompanhado, por meio das notícias sobre a vacinação contra o vírus, um suposto favorecimento de algumas pessoas com ligações políticas que nem sequer fazem parte dos grupos prioritários na vacinação contra a COVID-19, mas que estão recebendo ou que receberam a dose da vacina. Em outras palavras, são pessoas que se utilizam do poder político para se beneficiar enquanto outros padecem, situação também presente nas obras estudadas.

Por outro lado, temos um governo que rejeitou milhões de doses da vacina – recusou-se a assinar um contrato para comprar uma vacina que poderia salvar muitas vidas –, o que resulta numa escolha política que pode atrapalhar um processo de

imunização. Assim, se retomarmos os poemas que compõem a segunda parte de *As Cantilenas do Rei-Rainha* – em que temos um eu lírico/narrador que descreve a força que o poder tem de destruir, de corromper, bem como mostra um “Rei-Rainha” que diz se preocupar com a plebe, fazendo agrados, quando na verdade arquiteta planos que prejudicam a população – e os relacionarmos com este tempo que estamos vivenciando, veremos que Hühne apresenta-nos uma poesia que nos faz refletir sobre ações do nosso tempo, como o jogo/abuso de poder político.

Esperamos, por fim, com a pesquisa realizada, contribuir para a fortuna crítica de Hühne e também enriquecer o conjunto já sólido de reflexões sobre a literatura realizadas na área de Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradutor Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ARISTÓTELES. Poética. In: **Teoria Literária**. Obras. Madrid: Aguilar, 1973.
- AZEVEDO FILHO, Carlos Alberto Farias de. **Hibridismo e ruptura de gêneros em João Antônio**. 210f. Tese (Doutorado) – Assis, 2008. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103666/azevedofilho_caf_dr_assis.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 25 jun. 2020.
- BÍBLIA. **Aparecida**. [S.l.]: Editora Santuário, 2018.
- BISPO, Alexandra dos Santos. **O épico e a alegoria em As cantilenas do rei-rainha de Leda Miranda Hühne**. TCC (Graduação em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, Itabaiana, SE, 2016. Disponível em: <https://ri.ufs.br/handle/riufs/9377?locale=en>. Acesso em: 21 jan. 2021.
- BORNHEIM, Gerd A. Prefácio. In: HÜHNE, Leda Miranda. **Fim de Um juízo**. Rio de Janeiro: Casa do Escritor: Brasília: CNDA, 1986.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- _____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BOWRA, Cecile. **Virgílio, Tasso, Camões e Milton**: ensaio sobre a epopeia. Porto: Livraria Civilização, 1950. p. 9-41.
- CAMPEDELLI, Samira Yousseff; SOUZA, Jésus Barbosa. **Literaturas Brasileira e Portuguesa**: teoria e texto. Volume único. São Paulo: Editora Saraiva, 2000.
- CAMPOS, H. de; CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos de 1950. São Paulo, 1965.
- CHUQUEL, L. F.; CANABARRO, I. S.; ETCHEVERRY, C. M. As interfaces da memória e a construção do testemunho. **Mouseion**, Unilasalle, v. III, p. 1-116, 2018.
- CICERO, Antonio. **Poesia e Filosofia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- _____. Poesia e Filosofia. In: **Literatura e filosofia**: diálogos. Juiz de Fora: UFJF; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.
- COSTA, Rafaela Cândida Tavares; LEMOS, Laís Freire. A dissintonia do estado brasileiro ao pacto de San José da Costa Rica: caso Vladimir Herzog. **Revista Direitos Sociais e Políticas Públicas**, UNIFAFIBE, v. 8, p. 373-402, 2020. Disponível em: <http://www.unifafibe.com.br/revista/index.php/direitos-sociais-politicas-pub/article/view/677/pdf>. Acesso em: 6 fev. 2021.

CREMONESE, Maíra. **Experiências sociais na ditadura civil militar brasileira em ainda estou aqui, de Marcelo Rubens Paiva [manuscrito]**: memória, história e ensino. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, 2018. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/9778>. Acesso em: 5 fev. 2021.

DINIZ, Carlos Alberto Nogueira. A formação do fundo Santo Dias no CEDEM; a construção da memória do mártir operário. **História e Cultura**, v. 8, p. 159-182, 2019. Disponível em: <https://periodicos.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/2888>. Acesso em: 6 fev. 2021.

DUARTE, E. C. C. Literatura em meio digital: um olhar sobre os novos perfis literários. In: **XII Congresso Internacional da ABRALIC**, 2011. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0258-1.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2020.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

GANCEDO, Daniel Mesa. “Les réflexions sur le ‘poem long’ dans l’oeuvre d’ Octavio Paz”. In: NEIVA, Saulo (Dir.). **Désirs et débris d’épopée au siècle**. Bern: Peter Lang, 2009. p. 357-375.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GLOWINSKI, Michal. Os gêneros literários. In: ANGENOT, Marc et al. **Teoria literária**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995. p. 107-121.

GOYET, Florence. La victoire du vaincu. In: RUMEAUS, Delphine (Org.). **Permanence de la poésie épique au XXe siècle (Akhmatava, Hiknet, E. Neruda, Césaire)**. Paris: PUF, 2009. p. 187-193.

GUIDA, Frederico A. (Orelha do livro). In: HÜHNE, Leda Miranda. **Fim de Um Juízo**. Rio de Janeiro: Casa do Escritor: Brasília: CNDA, 1986.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HERLER, Thomaz Joezer. **Formação e trajetória do primeiro MR-8**: possibilidades e limites de construção de uma vanguarda revolucionária político-militar (1964-1969). Marechal Candido Rondon, 2015. Disponível em: <http://tede.unioeste.br/handle/tede/1722#preview-link0>. Acesso em: 5 fev. 2021.

HÜHNE, Leda Miranda. **Fim de Um Juízo**. Rio de Janeiro: Casa do Escritor; Brasília: CNDA, 1986.

_____. **As Cantilenas do Rei-Rainha**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1988.

_____. **Meia-Culpa**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1999.

_____. **Brasilaçu**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2008.

_____. **Exofagia**. Rio de Janeiro: Uapê, 2011a.

_____. **Ibiara**. Rio de Janeiro: Uapê, 2011b.

_____. **Falácia**. Rio de Janeiro: Uapê, 2011c.

_____. **Poesia incompleta**. Rio de Janeiro: Uapê, 2013.

KOTHE, Flávio R. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

LAFETÁ, João Luís. A poesia em 1970. In: _____. **A dimensão da noite**. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

MEDEIROS, Rodrigo Rui Simão de. Manifesto de Tecido: A moda de Zuzu Angel e a ditadura civil-militar. **Revista Discente Ofícios de Clio**, Pelotas, v. 5, n. 8, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/CLIO/article/view/19033>. Acesso em: 5 fev. 2021.

MOISÉS, Massaud. Do épico e do lírico. **Alfa: revista de linguística**, Marília, v. 1, 1962.

_____. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

NUNES, Benedito. Poesia e Filosofia: uma transa. In: _____. **Filosofia e literatura: uma relação transacional**. Ijuí: Unijuí, 2009.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1982.

_____. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, 1996.

PINTO, Ana Paula Moreira. Quem é essa mulher? Zuzu Angel (des)construída. In: **Anais do IV Congresso Internacional de História: Cultura, sociedade e poder**, 2014.

_____. História, biografia e autobiografia: as representações sobre a trajetória de Zuzu Angel. In: **Anais do XI Encontro Estadual de História da ANPUHG – TEXTOS COMPLETOS**. v. 1, n. 3, p. 86-112, 2016.

PROENÇA FILHO, Domício. Poesia brasileira contemporânea: multiplicidade e dispersão. In: _____. **Concerto a quatro vozes**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

RAMALHO, Christina. Entrevista com Leda. In: _____. **Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres**. 2004. 825f. Tese (Doutorado em Letras, Ciência da

Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

_____. **Elas escrevem o épico**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC/Ed. Mulheres, 2005.

_____. **Poemas épicos: estratégias de leitura**. Rio de Janeiro: Uapê, 2013.

_____. **A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes: o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal**. Aracaju: Artner Comunicação, 2015.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

SILVA, Anazildo Vasconcelos; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira**. vol. 1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

_____. **Semiotização literária do discurso**. Rio de Janeiro: Elo, 1984.

_____. **Formação épica da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1987.

_____. **Formação épica da literatura brasileira**. Jundiaí: Paco, 2017.

_____. **A lírica brasileira no século XX**. Rio de Janeiro: OPVS, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. A ecologia pluralista das mídias locativas. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n 37, dez. 2008. Disponível em:
<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:NJnGEPL7GCsJ:revistaseltronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/%2520viewFile/4795/3599+&cd=9&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 26 jul. 2020.

SANTOS, Maicon Araújo dos. **Uma voz lírica em tempos de crise: a poesia de Lêdo Ivo nos anos 1940**. 2012. 103 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012. Disponível em:
http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/3266/1/2012_DIS_MASANTOS.pdf. Acesso em: 3 dez. 2020.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977. Disponível em:
http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:R1wCReeFGUIJ:paginapessoal.utfpr.edu.br/mhlima/emil%2520staiger%2520-%2520conceitos%2520fundamentais%2520da%2520poetica.pdf/at_download/file+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br. Acesso em: 31 jul. 2020.

SOARES, Uesla Lima. O animal humano: os paradigmas da zoomorfização social e sua representação literária. In: **Anais do Festival Literário de Paulo Afonso**. Bahia, 2017. Disponível em:
https://www.unirios.edu.br/eventos/flipa/anais/arquivos/2017/o_animal_humano_os_paradigmas_da_zoomorfizacao_social.pdf. Acesso em: 23 mar. 2021.

TAVARES, Hênio. **Teoria Literária**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

TELES, Maria Amélia de Almeida. Violações dos direitos humanos das mulheres na ditadura. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 23, n. 3, set./dez. 2015. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104026X2015000301001&script=sci_arttext#fn28. Acesso em: 5 fev. 2021.

ANEXO A – Capa e contracapa dos livros.

