

A Musa instável: o antipoético, o hibridismo e a lírica deselegante de Gonçalo M. Tavares

The unstable Muse: the anti-poetic, the hybridism and the inelegant lyric of Gonçalo M. Tavares

Leonardo Freitas de Carvalho

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

leonardofcarvalho94@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9390-7573>

RESUMO

Tendo em vista que a literatura contemporânea refuta os preceitos mais tradicionais dos gêneros literários, comportando-se com base no ecletismo e na instabilidade estético-formal, buscamos neste artigo analisar uma das obras mais emblemáticas de Gonçalo M. Tavares, *O homem ou é tonto ou é mulher* (2002). Esta vai na contramão da configuração clássica do texto literário ao abrigar o afrontamento, ao mesmo tempo que se mostra uma composição antipoética atravessada por cruzamentos de modalidades outrora estáveis: o lírico, o dramático e o narrativo. Ao longo deste trabalho, colocaremos em discussão pensadores e críticos que atravessam séculos de debate, os quais vão do classicismo e do neoclassicismo à modernidade e à contemporaneidade, para que, em seguida, possamos analisar com maior profundidade o texto literário enfatizado.

Palavras-chave: Gonçalo M. Tavares; gêneros literários; contemporaneidade.

ABSTRACT

Considering that contemporary literature refutes the more traditional precepts of literary genres, behaving based on eclecticism and aesthetic-formal instability, in this article we seek to analyze one of the most emblematic works of Gonçalo M. Tavares, *O homem ou é tonto ou é mulher* (2002). This goes against the classic configuration of literary text by embracing confrontation, while at the same time showing itself as an antipoetic composition crossed by intersections of formerly stable modalities: the lyrical, the dramatic and the narrative. Throughout this work, we will discuss thinkers and critics who span centuries of debate, from classicism and neoclassicism to modernity and contemporary times, so that we can then analyze the highlighted literary text in greater depth.

Keywords: Gonçalo M. Tavares; literary genres; contemporaneity.

Talvez o gênio seja uma alucinação

(Álvares de Azevedo)

Estou absolutamente cansado de literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte

(Clarice Lispector)

INTRODUÇÃO

Uma das tarefas mais instigantes da atual teoria da literatura é pensar e investigar o lugar do *gênero literário* na modernidade e na contemporaneidade. Se por cerca de dois mil anos foi dominante a ideia de que o equilíbrio, a clareza, a racionalidade e a imitação da natureza eram alguns dos princípios fundamentais da arte literária, a partir do advento do romantismo esses mesmos pressupostos começaram a ser questionados e desconstruídos diante de um ponto de vista em que a liberdade criativa do gênio deveria ser o elemento mais prestigiado e mais importante de uma obra de arte.

Mais do que isso, os gêneros literários, engessados e outrora enxergados como moldes a serem seguidos *a priori* pelos seus autores, passaram a sofrer na posteridade diversas rupturas, tornando-se alvos até mesmo de *hibridizações*. Mais atualmente, são incontáveis os casos de textos em que se têm, por exemplo, certa dificuldade de enxergar o limite entre o que é prosa e o que é verso, algo que era intensamente refutado pelos pensadores e fruidores situados no período clássico, renascentista e neoclássico. E sobre outros elementos, o prosador e o poeta não excluem mais, da sua parafernália técnica, aspectos como as categorias negativas, o antiético e o antipoético, pois esses fatores, pelo contrário, passam a ser paulatinamente mais explorados pelos escritores.

Com as mudanças de paradigmas, “parece que a ênfase neoclássica no típico, uniforme, notável e familiar como ideais de imitação poética torna a originalidade, ou até mesmo a diversidade, impossível” (Abrams, 2010, p. 62). Talvez, por isso, seja cada vez mais raro, se não é impossível, encontrar novas produções literárias enraizadas no molde engessado e rigorosamente normativo dos gêneros clássicos. No atual contexto da literatura mundial, em que se vê um cenário cada vez mais pautado pela liberdade criativa, pelo experimentalismo e pelo texto multissemiótico, pelo “qualquer coisa” de César Aira

(2018, p. 27), um dos nomes que se mostram mais relevantes é o de Gonçalo M. Tavares, responsável por uma obra já extensa e, muitas vezes, pendida a formas irônicas e afrontosas nos mais diversos sentidos (ético, político, estético-formal):

A ideia de que o moderno é em si uma tradição parece ser parte do projeto literário do escritor português que, conforme dito anteriormente, tem buscado estabelecer diálogos com autores importantes da literatura universal. Contudo, não há aqui uma relação de espelhamento simples, mas uma proposta de representação literária que se faz a partir de uma releitura – muitas vezes irônica – do cânone (Da Silva, 2011, p. 2).

Como mais à frente veremos na seção de análise, a intertextualidade explícita, uma fortíssima tendência na obra do autor em questão, não é simplesmente um diálogo/uma releitura simples que busca somente produzir laços com a tradição ou questionar a mesma, visto que os seus textos, mais ou menos ao modo de um Oswald de Andrade, guardadas as devidas proporções, exploram o *afrontamento* e a *ridicularização*, originando, como consequência, uma narrativa deselegante e agressiva. Além do mais, ao encontro de um dos aspectos já citados nesta introdução, relacionado à dificuldade de se precisar os limites entre o que é prosa narrativa e o que é verso, Tavares explora com assiduidade o hibridismo:

[...] *Uma viagem à Índia* nos oferece um romance escrito em versos, numa paródia explícita ao modelo greco-romano, mas que não obedece aos padrões métricos desse modelo, mantendo por meio dos versos livres, a fluidez e pontuação típicas do romance, mesmo que consigamos identificar um lirismo latente, além do uso de elementos próprios da poesia, como o *enjambement*, por exemplo (Da Silva, 2011, p. 6).

De maneira muito semelhante, oito anos antes do lançamento de *Uma viagem à Índia* (2010), Tavares havia publicado *O homem ou é tonto ou é mulher* (2002), livro estranho, de cruzamentos, no qual parece haver uma mistura do verso com a prosa narrativa e com a modalidade dramática, em que é difícil buscar uma definição mais exata para o texto. Graças a esse fator e a outros, tais como o uso contínuo de palavrões e de xingamentos, o escritor vai na contramão da normatividade clássica e pode sintetizar, de acordo com o nosso entendimento, a postura da arte literária na contemporaneidade: repulsiva a normas, escorregadia em termos de classificação, irônica, dispersa.

Antes que possamos penetrar na nossa análise detalhada sobre alguns dos artificios e aspectos trabalhados por Tavares nesse seu livro, na próxima seção faremos

um breve mergulho em uma reflexão sobre a tradição clássica dos gêneros literários e sobre a sua posterior crise, concentrando-nos principalmente naquilo que diz respeito ao hibridismo. De maneira óbvia, o segmento seguinte do nosso artigo será apenas um apanhado extremamente panorâmico sobre o assunto, dado que a quantidade de debates e de autores e obras ligadas a tal tópico é imensamente ampla. Acreditamos, porém, que as discussões e as ilustrações trazidas a seguir são suficientes para que possamos salientar a nossa premissa e aprofundar os exames sobre o enigmático *O homem ou é tonto ou é mulher*.

OS GÊNEROS LITERÁRIOS, O GESTO OPOSICIONISTA E O CASO DO HIBRIDISMO FORMAL

Ao longo de muitos séculos, em torno de dois mil anos, as tendências no universo literário eram pautadas por uma concepção de que as obras deveriam seguir, rigorosamente, os modelos estipulados *a priori*, isto é, deveriam basicamente tomar as regras canônicas dos gêneros como base para a confecção de um novo produto artístico. Para se compor um poema épico, por exemplo, era necessário seguir os preceitos da epopeia, e a mesma operação servia, em outro caso, para as tragédias. Caso houvesse, por outro lado, uma desobediência em relação às normas quase que sagradas, o criador e a sua criação corriam o risco de serem escanteados ou mesmo excluídos, posto que não obedecer às regras estabelecida em princípio era considerado um afrontamento, era ir na contramão do *modus operandi* desse longo período.

Para dar início às nossas reflexões com maior solidez, pensemos, primeiramente, nas anotações de um dos maiores pensadores da Antiguidade, Aristóteles, um dos primeiros que pensaram na arte literária (evidentemente ainda sem esse nome na época) e numa teoria dos *gêneros*. Na *Poética* (cerca de 335 a.C.), texto que, pela sua configuração, mais nos lembra um manual de composição que mostra o que um autor deveria ou não executar, é anotado: “Assim, os enredos bem compostos não devem nem começar nem terminar em função de um ponto escolhido ao acaso, mas se conformar às ideias aqui mencionadas” (Aristóteles, 2017, p. 91). Percebe-se, aqui, um quê de conselho, para não dizer de imposição, dinâmica que podemos encontrar em outros

comentários, como um em que é dito que “o belo se encontra na extensão e na ordenação” (Aristóteles, 2017, p. 91), o que dita, aliás, o molde estrutural a ser seguido.

Quando Aristóteles fala mais especificamente sobre o hibridismo, observamos que as suas anotações não são tão diretas, mas estão situadas nas entrelinhas. O filósofo grego enfatiza, em um trecho, o perigo de se *misturar* as formas dos gêneros e de cair, por conseguinte, em uma espécie de estrutura híbrida:

É mister lembrar, como já dissemos muitas vezes, que não se deve construir a tragédia com uma estrutura épica – por “épico” entendo o que compreende muitas histórias – como se fizéssemos, por exemplo, uma tragédia contendo todo o conjunto de mitos da *Iliada* (Aristóteles, 2017, p. 153).

Uma leva de informações inclinadas a conselhos ou a mandamentos que devem ser seguidos pelo criador é enxergada nesses trechos. E sobre outro importante pensador da Antiguidade, Horácio, observamos que fórmulas são igualmente impostas, e a dinâmica do texto horaciano nos lembra, de certa forma, daquela de Aristóteles. Na sua obra mais famosa, está presente, igualmente, uma discussão sobre os “problemas” do hibridismo, mas, desta vez, até de modo mais explícito, e logo nos primeiros versos:

Se um pintor a cabeça humana unisse
Pescoço de cabelo, e de diversas
Penas vestisse o corpo organizado
De membros de animais de toda a espécie,
De sorte que mulher de belo aspecto
Em torpe e negro peixe rematasse;
Vós chamados a ver esta pintura,
O riso sofreríeis? [...] (Horácio, 2017, p. 69-70).

Horácio, no caso, refere-se à pintura, mas, versos à frente, o autor abriga algumas considerações semelhantes, apesar de mais implícitas, sobre a arte escrita: “Seja o que se escrever um corpo simples, / Um corpo só. Poetas quase todos / (Ó pai de um pai tal ó dignos filhos) / Co’ aparência do bom nos enganamos” (Horácio, 2017, p. 71). A harmonia e o equilíbrio, decerto, são elementos inegociáveis para esse poeta, “[d]a ordem toda a graça (ou eu me engano) / Não somente consiste em dizer coisas” (Horácio, 2017, p. 72), e em tom imperativo, assim como vimos com Aristóteles, comenta sobre os artificios que podem soar esquisitos na confecção de um texto: “E se te for preciso com estranhos / Termos coisa exprimir desconhecida, / Permissão se te dá para cingi-los / Tais que o antigo Cetego nunca ouviu; / Mas não hás de abusar desta licença” (Horácio, 2017, p. 73).

Séculos mais tarde, já na altura do período neoclássico, em plena corte de Luís XIV, o Rei Sol, buscava-se o belo, que estava enraizado exatamente na universalidade, no equilíbrio, na ordem, na racionalidade e na *pureza*:

Alguns críticos neoclássicos estavam também certos de que as regras da arte, embora empiricamente derivadas, eram, no final das contas, validadas ao se conformarem àquela estrutura objetiva de normas cuja existência garantia a ordem racional e a harmonia do universo (Abrams, 2010, p. 37).

Nos tempos neoclássicos, aliás,

[o] esquema tradicional subjacente a muitas discussões da relação entre poesia e outras formas de discurso no século XVIII pode ser resumido da seguinte maneira: poesia é verdade adornada com fantasia e figuras de linguagem para deleitar e sensibilizar o leitor; a representação da verdade, e nada mais do que a verdade, é não poesia; o uso de ornamentos ilusórios ou inadequados significa poesia de má qualidade (Abrams, 2010, p. 395).

Para que especifiquemos os ditos de Abrams, um dos maiores investigadores do assunto, abriguemos aqui Nicolas Boileau, decerto um dos mais influentes pensadores desse período, tão importante que “os reformadores [do Classicismo francês] se inspiraram na codificação de Boileau [...]” (Candido, 2000, p. 41). O autor teve um impacto tão grande com a sua *Arte Poética* (1674), a propósito, que chegou a influenciar a literatura árcade brasileira: “[...] Boileau e Voltaire contribuíram para fixar cânones que precisaram as distinções dos gêneros clássicos e as normas tradicionais de linguagens e de métrica. E os árcades zelaram pelo ajustamento da sua poesia àqueles cânones [...]” (Bosi, 2014, p. 59).

Em meio ao conjunto de normas estabelecido pelo parisiense, podemos citar, por exemplo, alguns preceitos sobre o poema épico: “Escolha um herói capaz de interessar-me e que seja brilhante no valor e magnífico nas virtudes: que nele, tudo se mostre heroico, até mesmo os defeitos [...]” (Boileau, 1979, p. 48). Em outros casos sobre a epopeia, ele ainda anota: “Não apresente um assunto excessivamente carregado de incidentes” (Boileau, 1979, p. 48); “Que o começo seja simples e sem nenhuma afetação. Não vá desde o início, montado em Pégaso, gritar aos leitores com uma voz de trovão [...]” (Boileau, 1979, p. 49).

Diante desses apontamentos de Boileau, visualizamos não somente a quantidade de regras expostas, como também a presença de um discurso nitidamente voltado ao

campo do conselho, para não dizer da imposição, havendo enunciados construídos por verbos, inclusive, em seu modo imperativo: “escolha”, “apresente”, “vá”. Quando debate sobre a comédia, Boileau (1979, p. 53) comenta, outrossim, sobre o problema do *hibridismo*: “O cômico, inimigo dos suspiros e das lágrimas, não admite dores trágicas, em seus versos [...]”.

É notável, nos trechos vistos de autores clássicos e neoclássicos, que a questão da pureza, do equilíbrio e da ordem é simplesmente fundamental para a confecção do texto. Somente mais tarde, nos entornos do romantismo, é que os paradigmas clássicos começam a ser, finalmente, estremecidos: “Nada estaria mais longe da crítica romântica do que a investigação, cara aos teóricos neoclássicos, de normas e critérios válidos para a arte em geral” (D’Angelo, 1998, p. 169). Em vez de o público e as regras estarem no epicentro de uma produção artística, a fim de respeitar, portanto, a fruição e, principalmente, o *decorum*, o *autor* é quem, na verdade, passa a ser mais centralizado, é o criador quem passa, na verdade, a ditar as regras, é ele quem faz as escolhas, e os elementos exteriores, tais como o fruidor, passam a ser apenas uma consequência, passam a estar em um mero segundo plano:

[...] sinceridade e a unidade integrante do pensamento e dos sentimentos como critérios essenciais da poesia, no lugar de suas contrapartidas neoclássicas – juízo, verdade e adequação – com que a dicção se harmoniza com o falante, com o assunto e com o gênero literário (Abrams, 2010, p. 145).

Com o gênio criativo alçado ao primeiro plano, o gênero lírico, antes pouco discutido e valorizado pelos clássicos e neoclássicos em relação ao épico e ao dramático, passa a ganhar um lugar de destaque com as mudanças dos paradigmas, algo que sucede um pouco antes do advento do movimento romântico. Se uma ordem racional e, mais ainda, ligada à imitação da natureza¹ foi o que posicionou a epopeia e a tragédia no topo do pódio para pensadores e críticos ao longo de centenas de anos, a modalidade lírica, que se baseia ou, ao menos, propõe uma execução intimamente ligada à espontaneidade,

¹ Em uma das suas dezenas de liras, o neoclássico Tomás Antônio Gonzaga aborda com maestria a citada ideia da imitação, igualando a pintura à poesia, como quis perfeitamente Horácio através do famoso lema “ut pictura poesis”, como uma representação fiel da natureza: “Ah!, pinta, pinta / A minha bela! / E em nada a cópia / Se afaste dela” (Gonzaga, 2023, p. 120).

ao transbordamento de sentimentos, para seguir a concepção de William Wordsworth,² é alçada diante das seguintes razões, tomando-se a ode como exemplo:

Pela razão de a grande ode ser a mais arrojada e mais arrebatadora por natureza, Joseph Trapp disse que ela “é, dentre todos os tipos de Poesia, a mais poética”. A ode, por ser a mais antiga forma de poesia, “é mais refinada e mais distante da prosa do que qualquer outra forma”, escreveu Edward Young em seu Prefácio a *Ocean, an Ode* [...] (Abrams, 2010, p. 126).

Diante disso, essa inversão de valores, responsável por colocar o lírico em uma posição de destaque dentre os gêneros literários, alcança o seu ápice por meio das reflexões de John Stuart Mill:

Os elementos “imitativos”, até então considerados o atributo definidor de poesia ou arte, tornaram-se secundários, se não positivamente apoéticos; em seu lugar, aqueles elementos de um poema que expressam sentimentos se tornaram imediatamente sua característica identificadora e seu principal valor poético (Abrams, 2010, p. 128).

Durante o período romântico, por mais que existissem críticos e poetas que ainda visassem a um distanciamento e, até mesmo, um conflito entre prosa e poema, como é o caso de Jean Paul, que “opõe a Fantasia (*Phantasie*) à Imaginação (*Einbildungskraft*) como a Poesia à Prosa, identificando na primeira a verdadeira faculdade criadora e reduzindo a segunda a uma pura reprodução do real” (D’Angelo, 1998, p. 120), o que acontece predominantemente é que

[a] poesia romântica [...] visa misturar e combinar não apenas poesia e prosa, mas também *genialidade*, ou seja, literatura criadora, e crítica, ou seja, reflexão sobre a literatura. A poesia romântica contém em si um momento de reflexão sobre si mesma, é ao mesmo tempo poesia e prosa da poesia (D’Angelo, 1998, p. 164, grifo do autor).

Nesse trecho, compreendemos o fato de a literatura passar a ser não apenas uma criação, como também uma crítica metalinguística, mas é notável, e mais importante para a nossa premissa, o crítico citar o fato de que existe uma combinação entre poesia e prosa

² Segundo os preceitos de Wordsworth, o conceito de poesia liga-se ao princípio de “transbordamento espontâneo de sentimentos intensos” (*apud* Abrams, 2010, p. 41). E tão influente foi essa concepção que “[q]uase todos os grandes críticos da geração romântica inglesa propuseram definições ou afirmações-chave mostrando um alinhamento paralelo que ia da obra para o poeta. Poesia é transbordamento, expressão ou projeção de pensamento e dos sentimentos do poeta [...]” (Abrams, 2010, p. 41).

na era romântica, configurando, com isso, um hibridismo formal. O nosso Afrânio Coutinho chega a comentar brevemente, também, sobre esse mesmo aspecto:

À noção de gênero fixo, imutável, puro, isolado, correspondente a uma hierarquização social, o Romantismo começou a opor as ideias da possibilidade de mistura, evolução, transformação, desaparecimento dos gêneros, seu enriquecimento ou esclerose, o nascimento de novos, a concomitância de diversos numa só obra, abolindo, destarte, o espírito sistemático e absolutista que dominava a compreensão do problema, hodiernamente encarado – diga-se de passagem – através da visão antes descritiva e analista, sem a tendência à fixação de regras (Coutinho, 1997, p. 11).

Em nome da liberdade, a literatura neoclássica aparecendo nitidamente esgotada e esclerosada pela submissão a um sistema de regras para cada gênero, o Romantismo insurge-se contra a distinção dos gêneros, considerando arbitrária a separação e reivindicando, ao contrário, a sua mistura (Coutinho, 1997, p. 11).

Nota-se, aqui, que o crítico e historiador da literatura brasileira não deixa de citar, além das misturas, até mesmo o desaparecimento dos gêneros. E Mikhail Bakhtin, que se interessa tanto pelas composições híbridas, como veremos mais adiante, não deixa de anotar: “Os românticos afirmavam que o romance é um gênero misto (uma mescla de versos e prosa), que incorpora em sua composição diferentes gêneros (os líricos em particular) [...]” (Bakhtin, 2019, p. 11).

A partir do momento em que poetas franceses da modernidade, como é o caso de Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé, para citar alguns dos principais, lançam as suas reflexões e, principalmente, as suas obras literárias, os paradigmas dos gêneros clássicos são de vez colocados em xeque e, em muitos casos, *hibridizados*, transformando-se em novas modalidades sob novas possibilidades. Charles Baudelaire, por exemplo, já havia rompido com a tradição anterior por meio de uma série de aspectos, conforme as palavras do alemão Hugo Friedrich: “[D]e acordo com o conteúdo, elas [as poesias de *As Flores do Mal*] oferecem desespero, paralisia, voo febril ao irreal, desejo de morte, mórbidos jogos de excitação” (Friedrich, 1978, p. 39).

Em relação ao volume considerável de poemas com temas negativos, pessimistas e horrendos, Hugo Friedrich (1978, p. 30) afirma, ainda, que a

amargura, o gosto de cinzas, o turbamento são experiências fundamentais forçadas, mas também cultivadas pelo Romantismo. Para a civilização antiga e pós-antiga, até o século XVIII, a alegria era aquele sumo valor espiritual que indicava a perfeição alcançada pelo sábio ou pelo crente, pelo cavaleiro, pelo

homem da corte, pelo erudito da elite social. A dor, a não ser que fosse passageira, era considerada um valor negativo e pelos teólogos, uma culpa. A partir das tendências para a dor dos pré-românticos do século XVIII [Rousseau e Diderot], estas relações se inverteram. A alegria e a serenidade desapareceram da literatura. A melancolia e a dor cósmica ocuparam o seu lugar.

Não apenas isso, mas esses aspectos negativos citados estão diretamente ligados à desarmonia/desequilíbrio entre forma e conteúdo: “Assim como a poesia separou-se do coração, também a forma se separa do conteúdo. A salvação da poesia consiste na linguagem, enquanto o conteúdo permanece em sua insolubilidade” (Friedrich, 1978, p. 40). Percebe-se, aqui, uma nítida diferença em relação ao equilíbrio, à ordem e à harmonia dos neoclássicos, por exemplo, uma diferenciação cultivada já pelos pré-românticos, como aponta o alemão, mas que, em meio a essa trajetória, parece ter alcançado um patamar ainda mais potente com os poetas modernos, como é o caso de Baudelaire.

O poeta francês, inclusive, explorou incansavelmente o elemento da hibridização, mais especificamente com a modalidade do *poema em prosa*, tipo de texto que já havia sido antes trabalhado, pois Aloysius Bertrand é “considerado o iniciador da poesia em prosa na lírica francesa” (Pires, 2007, p. 4). Mas, com Baudelaire, tal tipo de texto tenha talvez adquirido a sua forma definitiva, digamos assim: “Fora da França, no final do século XIX, é principalmente a partir da obra de Baudelaire que o poema em prosa atinge as várias literaturas ocidentais” (Pires, 2007, p. 7). E é importante acrescentar aqui a informação de que

as origens do poema em prosa ligam-se à importância que a prosa poética adquire, com o Pré-Romantismo e o Romantismo alemães, para a expressão de um novo estado de alma, uma nova concepção de mundo e um novo modo de perquirição do eu, do inconsciente, da natureza (Pires, 2007, p. 4).

No famoso livro *O spleen de Paris* (1869), uma coletânea dos poemas em prosa de Baudelaire, os quais haviam sido publicados anteriormente em revistas ao longo dos anos, o escritor anota em uma dedicatória a Arsène Houssaye: “Meu caro amigo, eu lhe dedico uma pequena obra da qual não se poderia dizer, sem injustiça, que não tem pé nem cabeça, uma vez que tudo nela é, ao mesmo tempo, pé e cabeça, alternada e reciprocamente” (Baudelaire, 2020, p. 7). Decifrando os códigos trabalhados por Baudelaire, podemos interpretar que o trecho em que ele diz que “não tem pé nem cabeça, uma vez que tudo nela é, ao mesmo tempo, pé e cabeça”, podemos inferir que tudo isso é

uma referência à combinação do poema com a prosa, isto é, as obras em questão são *ao mesmo tempo* poema e prosa narrativa. Mais explicitamente, ele discute ainda naquele segmento da dedicatória: “Qual de nós não sonhou, em seus dias de ambição, com o milagre da prosa poética, musical mesmo sem ritmo, nem rima, flexível e compósita a ponto de se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?” (Baudelaire, 2020, p. 7).

Um pouco mais adiante na linha do tempo, um dos maiores teóricos do romance, Bakhtin, oferece-nos uma leitura de que a ficção romanesca, compreendida por ele como não apenas um gênero literário, mas como o maior deles, é envolvido por um grau imensurável de plasticidade. Parte disso, conforme entendemos com o russo, é atravessado exatamente pelo seu caráter *híbrido*. Ele diz, primeiramente, que “[n]as condições do romance, todo discurso direto – o épico, o lírico e o rigorosamente dramático – objetiva-se, torna-se ele mesmo limitado e, muito amiúde, ridículo nessa limitação de imagens” (Bakhtin, 2019, p. 23).

Ainda conforme a premissa do crítico, a maneira como o discurso romanescos absorve os outros gêneros (épico, lírico, dramático) não acontece de modo neutro, mas sim por meio de uma atitude *paródica*: “O romance parodia os outros gêneros (praticamente enquanto gêneros), desvela o convencionalismo de suas formas e de sua linguagem, desloca alguns gêneros, incorpora outros à sua própria construção, reinterpretando-os e reacentuando-os” (Bakhtin, 2019, p. 68). Através dessa concepção, somos levados a compreender que o romance, uma das maiores modalidades, quiçá a maior, dos últimos séculos, um “gênero em eterna procura, que está em eterno estudo de si mesmo, sempre redefinindo todas as suas formas constituídas” (Bakhtin, 2019, p. 110), é de veras dono de uma plasticidade gigante, que permite e que *necessita* do hibridismo.

Essa liberdade criativa, ou toda essa flexibilidade do texto literário, abre cada vez mais espaços para a cristalização de textos híbridos, o que, afinal de contas, muitas vezes representa o que é o gesto da arte e da literatura na contemporaneidade: “O gesto oposicionista seria próprio do moderno enquanto o contemporâneo exige uma lógica da multiplicidade, da composição, do hibridismo” (Magri, 2020, p. 540). Embora tenhamos traçado nesta seção uma linha do tempo que discute os gêneros literários e a questão das categorias negativas/oposicionistas e do hibridismo, não tivemos a intenção de afirmar, de modo algum, que houve uma *evolução* da matéria literária, mas, sim, que aconteceram

mudanças com o passar do tempo, em especial a partir do advento do romantismo. Tendo, agora, uma base mais sólida para a avaliação seguinte, do objeto literário principal deste artigo, debruçemo-nos, enfim, nos seus aspectos linguísticos e vejamos o seu modo de atuação.

SEM PÉ NEM CABEÇA, AO MESMO TEMPO QUE PÉ E CABEÇA

Dando início à análise de *O homem ou é tonto ou é mulher*, é necessário dizer que existem diferentes elementos que, como já adiantamos em outra oportunidade, rompem com aquela antiga forma elegante, pura e racional da lírica de outrora. Dito isso, começemos o exame através do caráter *afrentoso* do enunciador, pois ele se mostra desrespeitoso e chega a ser, em alguns momentos, violento contra o próprio leitor. Vejamos alguns exemplos: “É claro que tive de lhe dar um soco, porque estava muita gente / a ver e eu não podia deixar que pusessem a minha / masculinidade em questão. / Poeta, eu?! / Como é possível, eu que gosto tanto de mulheres” (Tavares, 2005, p. 42); “As mulheres são muito fáceis de caçar” (Tavares, 2005, p. 46); “Em suma, somos todos uns grandes imbecis” (Tavares, 2005, p. 67).

Graças ao tom estabelecido e justamente pela maneira direta com a qual o eu lírico dirige as suas falas ao leitor, percebemos um modo de comportamento agressivo que pode ser entendido também como antiético e irônico. Em primeiro lugar, é de grande facilidade identificar o seu comportamento antiético, e ofensivo, na medida em que se nota um direcionamento preconceituoso para com os poetas, que, segundo a sua premissa, são isentos de masculinidade, e quando mais diretamente ofende as mulheres, por exemplo, colocando-as como presas, ao dizer que elas são “fáceis de caçar”.

No momento em que o enunciador, curiosamente, em um dos fragmentos anteriores, agride a criação literária (“Poeta, eu?!”), está agredindo, por conseguinte, a si próprio, a sua própria produção textual, dado que essa sua mensagem (às vezes violenta) é veiculada através de *palavras*, de um *livro*, da *literatura*, por isso a tonalidade impressa no texto soa, portanto, zombeteira. Tão irônica é a voz do texto que frases como esta são declaradas, e mais uma vez com um direcionamento ofensivo ao ofício do escritor: “Gosto de inventar coisas. / Principalmente coisas inúteis. / Por isso mesmo umas pessoas chamam-me poeta, outras / vagabundo” (Tavares, 2005, p. 69).

Não é preciso nos estendermos tanto, novamente, em relação a alguns preceitos clássicos e neoclássicos para compreendermos os porquês de o eu poético de Tavares ir na contramão da duradoura tradição clássica. Imaginemos um espectador qualquer situado na corte de Luís XIV, ou mesmo um leitor mais apurado, a exemplo de um Nicolas Boileau, que tanto prezava a clareza, a pureza e o equilíbrio da obra literária, deparando-se com uma escrachada reflexão metalinguística (“Poeta, eu?!”) enraizada na agressividade e tomada por vocábulos de baixo calão. Tal situação imaginada soa, no mínimo, cômica. Imaginemos, desta vez, o cenário montado neste parágrafo em relação ao seguinte trecho, que incentiva o errado, o antiético: “O que eu aconselho, pessoalmente, é primeiro: ver se o / vizinho tem ou não pedras maiores que as nossas. / Se não tiver, aí sim, podemos atirar pedras ao vizinho” (Tavares, 2005, p. 89).³ Em pleno Classicismo francês, quem seria apedrejado, na verdade, seria o próprio Tavares!

Palavrões e xingamentos, seja com menções diretas ou não ao leitor, são presenças constantes no livro em questão, e às vezes são mostrados, não ironicamente, em caixa alta: “E quando ele vai mesmo começar a empombar, nós dizemos: / – Vá À MERDA!” (Tavares, 2005, p. 36). Não bastasse a presença de uma palavra agressiva, ela ganha ainda mais destaque, graficamente falando, por aparecer sob uma forma maior do que as outras, e isso não é gratuito no texto de Tavares. Em outro caso, observamos uma série de xingamentos (“analfabetos” e “burros”) se misturarem a direcionamentos agressivos. Vejamos: “Vocês também não sabem nada. / São uns analfabetos. / Uns burros com cabelo, óculos e um ingresso / para o espetáculo” (Tavares, 2005, p. 77).

Para além do que já citamos, sendo ainda deveras deselegante, o enunciador relata e descreve passagens *abjetas*, como a seguinte: “Quando cuspo para o chão passo as doenças / de dentro para fora” (Tavares, 2005, p. 24); “Depois há ainda as outras necessidades básicas. Vejamos: / um – urina / dois – fezes” (Tavares, 2005, p. 30). No primeiro desses fragmentos, é possível inclinar a dupla de versos a uma situação em que, além de desagradável visualmente falando, podemos notar a presença, novamente, de algo antiético, pois a voz do texto expõe uma busca, meio que doentia, de expor doenças para o exterior. Já no segundo fragmento, não é preciso que nos estendamos muito para que

³ Se estamos analisando um poeta que rompe com a tradição clássica e desobedece às normas impostas por esta, incentivando o errado, como não nos lembrar, por exemplo, de um Antônio Carlos de Brito, mais conhecido como Cacaso? “Dá um teco no cara / Mija no cano / E joga a arma no rio” (Cacaso, 2020, p. 179).

visualizemos dois elementos nojentos e colocados em primeiro plano de forma explícita: “urina” e “fezes”.

Essa questão das doenças, exposta em um dos trechos do parágrafo anterior, está em primeiro plano em diversos momentos do livro, não estando relacionada apenas a uma dor do amor/da paixão, ou a algo passageiro, como ocorria mais comumente na lírica clássica, mas a dores fisiológicas diversas e dominantes. Citemos alguns casos em que podemos destacar tais elementos: “Deve ser uma glândula demasiado inflamada. / Uma inflamação no órgão de Não Ser Submisso” (Tavares, 2005, p. 36); “Às vezes fico dias com uma comichão nos dedos, / outras vezes aparecem borbulhas que duram meses” (Tavares, 2005, p. 45). Nesse caso, lemos uma conjunção de palavras e de expressões que estão vinculadas a um campo semântico negativo, e é difícil não nos lembrarmos de um dos pais da lírica moderna, Charles Baudelaire, poeta que explorou domínios discrepantes daqueles mais elegantes e lípidos da poesia tradicional: “E torcerei tão bem essa árvore nefasta, / Que não poderá dar seus brotos infectados” (Baudelaire, 2019, p. 33); “Troncos dignos das máscaras! Grotescos torsos! / Magros, ventrudos, flácidos, ó corpos torços!” (Baudelaire, 2019, p. 33).

Dando aprofundamento maior à nossa leitura, os vocábulos de baixo calão, as declarações polêmicas e o homem adoecido são aspectos que se combinam às cenas violentamente cruas que fazem parte igualmente da conjunção de fatores transgressores/negativos de *O homem ou é tonto ou é mulher*. Nesse caso, é necessário dizer que os aspectos violentos, se isolados, podem não dizer muita coisa em termos de ruptura estético-formal, mas, quando combinados à enxurrada de outros artificios, aos citados e aos que serão ainda citados, ganham uma força potente de acordo com a nossa análise: “Agrada-me arrancar as patas dos caranguejos, uma a uma, / enquanto eles estão vivos. / Depois de mortos já não me interessam. / O que importa é sentirmos que eles sentem os efeitos. / Se eles já não sentem nada, o jogo perde toda a piada” (Tavares, 2005, p. 24). Não basta, como vemos nesse trecho, a violência simplória, mas sim a presença de uma violência cruel, fria, baseada na dor de um (do crustáceo) e no prazer sádico e doentio do outro (do eu lírico), o que complexifica a figura do enunciador e provoca, pela imagem cristalizada, o incômodo no público.

Percebe-se que as situações contadas por Tavares em sua lírica deselegante são ora afrontosas, ora abjetas, ora horríveis. Não necessariamente inclinados a um campo do

mal, ou a uma modalidade negativa, existem outros relatos que provocam um impacto de um outro modo, de uma maneira menos agressiva e afrontosa e mais sutil e implícita. É notável, por exemplo, o fato de o enunciador de Tavares sempre, de algum modo, se apropriar de *numerais*, classe de palavras que, da forma como é combinada ao longo da obra, em excesso, decerto quebra a fluidez poética do enunciado, isto é, vai na contramão de algo magicamente bonito/belo, pendendo-se a uma esfera do *não poético*: “O desejo estraga tudo. / Tenho 32 planos. / 52 projetos. / 30 estruturas perfeitas. O dia é claro e calmo e tem 24 horas. De repente chega o desejo e entrega tudo” (Tavares, 2005, p. 10). Em um trecho tão curto, que compreende versos igualmente concisos, percebemos uma quantidade considerável de números, de números que parecem aleatórios e que não são especificados ou explicados pelo eu poético, que deixa lacunas na obra: são 32 planos sobre o quê? São 52 projetos sobre o quê? São 30 estruturas perfeitas sobre o quê? Em outro pedaço do texto, um pouco mais adiante, notamos a presença do termo “cálculos” e da expressão “centenas”, sendo que esta última está atrelada à palavra “questões”, não havendo mais uma vez um desenvolvimento adequado sobre quais questões seriam essas: “Os mortos confiam. / Os vivos olham primeiro, fazem uns cálculos, / Obrigam-nos a responder a centenas de questões, [...]” (Tavares, 2005, p. 15). Em outra passagem, os números aparecem novamente e com grande destaque, mas desta vez parece haver uma situação ainda mais estranha, pois há a presença de um trabalho de adição e subtração em meio a um cenário abstrato, que parece fazer pouco ou nenhum sentido: “Sofro 50 e danço 150. / Fico a ganhar 100 de dança” (Tavares, 2005, p. 21). Chama a atenção como o escritor, ironicamente, é tão poético sendo antipoético.

Com base em versos geralmente muito curtos e rápidos, tal qual os pensamentos do enunciador, que pelo conteúdo exposto parece viver sob a correria, e sob números, como vimos, estamos em geral diante de um discurso estranhamente matemático: “Temos de conhecer todos os números. Depois, sim, podemos começar a viver” (Tavares, 2005, p. 41). Mais do que isso, seguindo não a construção do *páthos*, comumente impresso no clássico gênero lírico, o enunciador pende-se muitas vezes ao *logos*,⁴ propriedade geral dos gêneros narrativos: “Quem assiste a algo é porque desiste de fazer. Assistir é não fazer, isto parece-me lógico” (Tavares, 2005, p. 77). Além de uma declaração final que

⁴ Diferenciando o gênero lírico daquele narrativo, mais especificamente da epopeia, Staiger (1997, p. 46) aponta: “A poesia lírica carece tão pouco de conexões lógicas, quanto o todo de fundamentação. Na poesia épica quando, onde e quem terão que estar mais ou menos esclarecidos antes da história iniciar-se”.

justifica a questão levantada, “isto parece-me lógico”, o enunciador explora volumosamente, ao longo da execução do texto, diversas conjunções coordenativas explicativas (“porque”, “pois”), como a vista no fragmento, e conjunções coordenativas conclusivas (“portanto”, “por isso”), o que provoca, graças à necessidade de explicar e de amarrar uma sequência de causa e consequência, um encadeamento *lógico*.

De acordo com Emil Staiger, alguns tipos de conjunções são antilíricas e o melhor caminho, conforme o crítico alemão, para provocar o lirismo da poesia é o uso da parataxe, isto é, a *ausência* de conjunções: “As canções não são igualmente sensíveis a todas as conjunções. As causais e as finais provocam os efeitos mais desagradáveis. Um ‘se’ ou ‘mas’ de quando em vez quase não perturbam o clima lírico, mas o que melhor se adapta no caso é a parataxe simples [...]” (Staiger, 1997, p. 40). Em Tavares, contudo, logo nos primeiros segmentos do livro, vários trechos são pautados, ao contrário, por diferentes conjunções, mesmo que as palavras e frases estejam organizadas sob versos e estrofes: “Quando penso dói-me a cabeça” (Tavares, 2005, p. 7); “Se eu abrir o livro começo a falar, mas digo sempre a mesma coisa” (Tavares, 2005, p. 7); “Se quiseres telefona-me” (Tavares, 2005, p. 11); “O copo transformou-se em vidro porque os berros da / geladeira foram demasiadamente alto” (Tavares, 2005, p. 20); “Gosto de viajar quando o mundo dorme / porque assim consigo ver as coisas a respirarem naturalmente” (Tavares, 2005, p. 21).

Mas, por mais lógico que possa ser em determinados instantes, como vimos, o enunciador mostra-se contraditório, ambíguo, já que apresenta segmentos pautados por elementos paradoxais e formados por oxímoros: “Tenho flores a sair da porta dos armários e / nunca tive um armário na minha vida” (Tavares, 2005, p. 19). Se, mais implicitamente falando, uma parcela considerável do livro é baseada em sequências que formam de fato discursos lógicos, é mesmo contraditório observar que existem passagens como a citada, além da seguinte, uma autocontradição: “Não fazem sentido as lógicas, / as filosofias, / as discussões” (Tavares, 2005, p. 92). Depois de tantos trechos em que se ecoa a expressão “isto parece-me lógico”, falta coerência às falas do enunciador. Nesse último trecho citado, a propósito, existe uma frase ilógica, justamente por ser afirmado que a lógica não faz sentido. Como a lógica não faz sentido? Isto parece-me *lógico*!

Observa-se que não há mesmo um norte tão claro e equilibrado a ser seguido. E um outro ponto, aliás, que segue perfeitamente essa ausência de um norte é a mistura

constante dos gêneros literários clássicos: o narrativo, o dramático e o lírico. Não bastassem, por exemplo, a escrita em *versos*, um lirismo escasso, porém presente, e até mesmo o *enjambement*, recursos próprios da modalidade lírica, o *dramático* aparece em rubricas, que, no livro, soam como estranhas e inusitadas indicações cênicas: “Uma capacidade inata. / Deve vir dos genes ou então dos meus pais (risos)” (Tavares, 2005, p. 18); “Agora vou dançar um bocadinho. (dança)” (Tavares, 2005, p. 39); “Vejam bem o tempo que duram as marcas dos contatos com os poderosos. / (olha longamente para as mãos) / Duração: 6 meses. / Contato muito perigoso” (Tavares, 2005, p. 45). Levando em consideração ainda que o livro é atravessado por praticamente um grande monólogo, o andamento teatral parece estar aqui presente também.

Vimos anteriormente que o texto híbrido e plural de Tavares possui uma preferência predominante pelo *logos* no lugar do *páthos*, proporcionando, com isso, um caráter mais fortemente *narrativo* do texto. Deparamo-nos, também, com segmentos em que existe a presença da polifonia, natural dos textos dramáticos e das prosas ficcionais, e não tanto do lírico, ainda mais quando se trata da lírica clássica: “Por isso é que eu escolhi ser genial. / Um dia os meus pais perguntaram-me: / – Filho, o que queres fazer da vida? / E eu respondi-lhes: / – Tudo, exceto ser espectador” (Tavares, 2005, p. 78). Nesse trecho, observamos que existe mais de uma voz: a do enunciador principal (de um lado em verso corrente/padrão, de outro modo em discurso direto) e a dos seus pais. Tudo se torna mais radical quando o hibridismo se torna declarado e, ainda nos primeiros blocos da obra, causam um considerável estranhamento pelo momento declaradamente narrativo que interrompe o andamento constante da disposição em versos:

No outro dia, por exemplo, olhei para um senhor bem vestido que estava sentado no topo de uma mesa, e quando falava / obrigava todos os outros a calarem-se, e quando alguém falava para ele falava como que a pedir aprovação, olhei, então, para esse senhor e disse:

– Você é o presidente, não é?

E ele respondeu:

– Sim, eu sou o presidente (Tavares, 2005, p. 18).

É verdade que muito do que foi debatido nesta seção já foi explorado anteriormente por outros poetas consagrados. Em Baudelaire, por exemplo, encontramos menções diversas às doenças, à violência cruel e a outros elementos citados aqui, em especial em *As flores do mal* (1857), principal obra do “poeta maldito”. Para citar outro caso, desta vez com o brasileiro Oswald de Andrade, em *Memórias sentimentais de João*

Miramar (1924), observamos uma configuração híbrida logo no primeiro segmento do livro.

Jardim desencanto
O dever e procissões com pálios
E cônegos
Lá fora
E um circo vago e sem mistério
Urbanos apitando nas noites cheias
Mamã chamava-me e conduzia-me para dentro do oratório de mãos grudadas.
– O Anjo do Senhor anunciou à Maria que estava para ser mãe de Deus
(Andrade, s.d., p. 15).

Em Giuseppe Ungaretti, é possível encontrar, em *L'allegria* (1914-1919), mais ao final do livro, pequenos contos em prosa narrativa, de diferentes estilos e propostas, que sequenciam os poemas vistos ao longo de todo o livro do autor italiano. E, finalmente, para citar apenas mais um exemplo, é uma constância na obra do brasileiro Carlito Azevedo, mais contemporâneo a Tavares, encontrar uma mescla constante entre o verso e a prosa narrativa, como podemos ver em seu *Monodrama* (2009), fora passagens que, ao propor piadas e deboches, lembram demais o exercício realizado pelo poeta português: “Adorei aquela tarde / no Hotel da Lapa / eu nunca imaginei / que você tivesse / seios tão apóstolos / seu coração está aí atrás?” (Azevedo, 2009, p. 24).

Quando estão combinados todos esses elementos (doenças, violência crua, elementos negativos, caráter debochado, mistura de modalidades e de gêneros), Gonçalo M. Tavares, segundo a nossa concepção, parece não apenas realizar, portanto, um gesto *moderno*, tal qual vemos com os dois grandes poetas europeus citados: Baudelaire e Ungaretti. Diante de tantos afrontamentos e de um lirismo rarefeito, o que encontramos, na verdade, é um gesto *contemporâneo*, pois nos parece que o poeta português ultrapassa os limites vistos com a modernidade. Relevando o fato de *O homem ou é tonto ou é mulher* ser um livro de poemas, um texto dramático ou mesmo um romance,⁵ já que essa confusão/indefinição é, para nós, um dos traços mais instigantes e geniais da obra, o nosso objeto de estudo parece ir ao encontro do que diz Antoine Compagnon (2010, p. 119):

Se eu tivesse de citar um romance pós-moderno, reunindo todos os traços frequentemente mencionados – a indeterminação do sentido, o questionamento da narração, a exibição dos bastidores, a retratação do autor, a interpelação ao

⁵ A obra também não se assemelha ao poema em prosa, de acordo com o que vimos na segunda seção deste artigo, e é muito difícil encaixá-la em uma classificação mais rigorosa.

leitor e a integração da leitura –, pensaria no belo livro de Louis-René des Forêts, *Le Bavard*. [...] Um personagem narra várias crises de tagarelice, depois se retrata, denuncia sua narrativa como uma mentira e como a verdadeira tagarelice; culpa o leitor e, finalmente, não resta nada.

CONCLUSÃO

No desfecho do primeiro poema/capítulo do livro, é anotado quase que em tom lamentoso, embora depois de uma leitura completa pensemos igualmente em um caráter debochado: “Eu trabalho muito, sou contemporâneo. Ler poesia para quê?” (Tavares, 2005, p. 8). Para além de, mais uma vez, lidarmos com um discurso afrontoso, que diz respeito (negativamente) ao próprio material que temos em mãos (um possível livro de poesias), e do fato de a contemporaneidade estar mesmo alinhada à intensificação técnica e à velocidade, parece sintomática a associação do enunciador ao fato de ele ser contemporâneo.

Como assim *contemporâneo*? Quando nos lembramos de alguns dos principais debates de críticos e de teóricos acerca da arte da contemporaneidade, incluindo a literatura, pensamos imediatamente no caráter eclético, instável e indefinido desta, posto que “[desconfia] de todas as verdades e certezas estabelecidas, sua forma é irônica, e sua epistemologia relativista e cética” (Eagleton, 2019, p. 352-353). Não há dúvidas de que, após a nossa análise ao longo deste texto e de uma brevíssima reflexão sobre o gesto contemporâneo, podemos atrelar *O homem ou é tonto ou é mulher* a uma estética da contemporaneidade. Se esta é tão difícil de classificar e nomear, o mesmo pode ser dito sobre o livro analisado: desordenado, complexo, híbrido, indefinido. É, como o próprio enunciador do texto diz, “[a] lógica infiltrada no amor” (Tavares, 2005, p. 88).

Devido a elementos negativos, antipoéticos, híbridos e outros, pensamos que a Musa normativa dos clássicos e neoclássicos não apenas parece ter substituído as suas características mais estáveis pelas mais instáveis, mas a Musa, aqui, parece estar diferente, é uma Musa desequilibrada, desordenada, isenta de purezas e de normas. Terminemos com um trecho basilar de ninguém menos que Charles Baudelaire (2020, p. 110), palavras que resumem bem o livro de Tavares e a nossa premissa neste artigo:

Abaixo a musa acadêmica! Não tenho nada que fazer com essa velha pudibunda. Invoco a musa familiar, a cidadina, a viva, para que me ajuda a cantar os bons cães, os pobres cães, os cães imundos, que todo mundo afugenta

por pestilentos e piolhentos, exceto o pobre, de quem eles são companheiros, e o poeta, que os vê com olhos fraternais (Baudelaire, 2020, p. 110).

REFERÊNCIAS

- ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- AIRA, César. *Sobre a arte contemporânea*. Tradução de Victor da Rosa. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018.
- ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Noite na taverna*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance III: o romance como gênero literário*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2020.
- BOILEAU, Nicolas. *A arte poética*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Ed. Cultrix, 2014.
- CACASO. Na Corda Bamba. In: Cacaso. *Poesia completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p. 174-203.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil: Era Romântica*. São Paulo: Global, 1997.
- D'ANGELO, Paolo. *A estética do romantismo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- DA SILVA, Telma Maciel. Gonçalo M. Tavares: brincando de ser clássico. *Revista Criação & Crítica*, n. 6, p. 1-17, 2011.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução do texto por Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2023.

HORÁCIO. *Arte poética*. Tradução de Cândido Lusitano. Porto Alegre: Concreta, 2017.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

MAGRI, Ieda. Da dificuldade de nomear a produção do presente: a literatura como arte contemporânea. *Matraga*, v. 27, n. 51, p. 529-541, 2020.

PIRES, Antônio Donizeti. Poema em prosa e modernidade lírica. *Texto poético*, v. 3, n. 4, 2007.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TAVARES, Gonçalo M. *O homem ou é tonto ou é mulher*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

UNGARETTI, Giuseppe. L'allegria. In: UNGARETTI, Giuseppe. *Vitta d'un uomo. Tutte le poesie*. Milano: Monadori Libri, 2018. p. 39-136.

Recebido em: 03/02/2026

Aceito em: 07/04/2026

Leonardo Freitas de Carvalho: doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio Janeiro, foi apoiado financeiramente pela CAPES durante os dois primeiros anos de doutoramento. Após ter obtido o melhor desempenho entre os doutorandos do programa, foi premiado com a Bolsa Doutorado Nota 10, da FAPERJ, e passou a ser apoiado financeiramente pela mesma. É também mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ/CAPES), pós-graduado (Lato Sensu) em

Literatura Brasileira (UERJ) e graduado em Letras (português/italiano) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com as ramificações bacharelado e licenciatura.