
**DO EU AO MUNDO: A FUNÇÃO
EXTERIORIZADORA DO OLHAR
PAISAGÍSTICO EM BAUDELAIRE E
DRUMMOND**

From the Self to the World: the Externalizing
Function of the Landscape Gaze in Baudelaire
and Drummond

Júnior Vilarino¹

Isabela Santos Oliveira²

RESUMO: Neste artigo, demonstramos a função de exterioridade ao ensimesmamento lírico desempenhada pela percepção paisagística nos poemas "O Confeiteiro do artista" e "Noturno à janela do apartamento", de Baudelaire e Drummond respectivamente. Nossa hipótese é que a pulsão escópica, nos referidos textos, se constrói como estratégia de simbolização e abertura à alteridade. Para tal fim, recorremos a Michel Collot (2004, 2013) na construção da leitura proposta, sendo esta complementada, de modo circunstancial, pelas reflexões de Marilena Chauí (2002) acerca do olhar. Tais formulações orientam a análise comparada dos poemas, nos quais o olhar figura como ponto de mediação entre interior e exterior, sujeito e mundo, significação inerente e referencialidade histórica.

PALAVRAS-CHAVE: Charles Baudelaire; Carlos Drummond de Andrade; Lírica Moderna; Paisagem.

RÉSUMÉ: Dans cet article, nous cherchons à démontrer la fonction d'extériorité du repli sur soi accomplie par la construction paysagiste dans les poèmes « Le Confeiteiro de l'artiste » et « Noturno à beira do apartamento », de Baudelaire et Drummond, respectivement. Notre hypothèse est que, dans lesdits textes, la pulsion scopique s'avère une stratégie de symbolisation et d'ouverture à l'altérité. À cette fin, nous nous appuyons vers Michel Collot (2004, 2013) pour construire la lecture proposée, qui est complétée de manière circonstancielle par les réflexions de Marilena Chauí (2002) sur le regard. Ces formulations soutiennent l'analyse comparative des poèmes, dans lesquels le regard figure comme un point de médiation entre l'intérieur et l'extérieur, le sujet et le monde, la signification inhérente et la référentialité historique.

¹ Doutor em Literaturas de língua francesa - Professor Associado de Literatura Francesa – UFV

² Mestranda em Estudos Literários - Programa de Pós-Graduação em Letras - UFV

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Todo discurso, como já assinalara Bakhtin (1997), pressupõe a presença do outro. A linguagem é, em sua essência, dialógica. Na poesia lírica que estabelece relações com o mundo extraliterário, como a de Baudelaire e Drummond, essa conexão ganha uma densidade particular: o sujeito da enunciação nunca fala de um lugar neutro ou autônomo, mas a partir de uma rede de vozes, tradições e expectativas que o precedem e o atravessam. A poesia, desde seus primórdios, não se funda como terreno da individualidade, há o coro, a música, a enunciação para o outro. Na antiguidade, o poeta cantava o sentido da vivência coletiva, e a poesia desempenhava um papel fundamental de guardião da memória da comunidade. A arte das palavras não era uma atividade individual voltada à expressão íntima, mas uma forma de comunicação sagrada e social, pela qual se transmitiam valores, histórias e identidades comuns. Em seu percurso rumo à modernidade, a lírica, no entanto, afasta-se dessa tradição. A palavra separa-se do som, a enunciação deixa de pressupor a presença imediata do outro, a poesia não mais nomeia o mundo coletivo e fecha-se em seu íntimo.

O poeta é o doador de sentido. Na Grécia culta e urbana as crianças ainda aprendiam a escrever frases assim: Homero não é um homem, é um deus. No entanto, sabemos todos, a poesia já não coincide com O rito e as palavras sagradas que abriam o mundo ao homem e o homem a si mesmo (BOSI, 1977, p. 141, maiúscula do autor).

O artífice, em meio à crescente lógica burguesa, vê-se deslocado, e a arte poética, que trazia em suas raízes o gene da comunhão, cresce torta e sinuosa em direção ao isolamento. O poeta perde sua capacidade de dialogar e dar sentido comum ao fragmentado mundo moderno, o que ocorre não é apenas a separação social entre o poeta e seu meio, mas da poesia e sua função. A lírica afasta-se da tradição sagrada da palavra que nomeia o mundo e possibilita a descoberta desse pelo homem, e do sujeito em direção à sua essência, como colocado por Bosi (1977). O rito, o mito e a poesia não são mais uma unidade. Diante dessa dissolução, diversas são as formas pelas quais a lírica irá buscar (re)afirmar-se e (re)constituir a harmonia coletiva ora perdida. Surgem movimentos estéticos com maior ou menor articulação com a dimensão

coletiva do mundo, pois a relação entre a arte, seu meio e a realidade que ela expressa também se assenta sobre os signos da desarticulação.

Diante do movimento pendular de abertura e ensimesmamento da arte, Yves Vadé, em *L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique*, historiciza os movimentos literários para propor que, no Romantismo, a articulação de um discurso dirigido ao outro se tornou imperativa novamente. Em um primeiro momento, a poesia romântica estaria relacionada à expressão do autor, tendo como referente a sua intimidade e as similitudes desta com os sentimentos do leitor. A instabilidade toma conta dessa primeira forma, que irá se converter em diversos outros processos. A lírica passa a tangenciar o íntimo do sujeito, mas também a visar ao universal, à voz das coisas e à voz do outro. Assim, o autor aponta que “o sujeito lírico romântico é ao mesmo tempo esse eu e esse não-eu: sujeito clivado de uma enunciação que escapa em grande parte à vontade pessoal”³(VADÉ, 1996, p. 17); de modo que a poesia romântica não seria marcada pela “hipertrofia do eu”, mas pela abertura do sujeito ao mundo. Caminha-se, então, na perspectiva de Vadé, para uma tríade de possibilidades de enunciações: “*je suis toi*”, “*je suis tout*” e “*je est un autre*”. Trata-se de articulações que propõem o atravessamento do discurso e do eu poéticos pela alteridade, enfatizando que a revolução formal empreendida pelos românticos passa necessariamente pela concepção de que o diálogo com a alteridade é constitutivo, implicitamente e socialmente.

A partir da lírica romântica, é resgatada a hipótese de que, no poetar, possa haver a emergência de uma voz plural e impessoal, expressão da relação do sujeito e do mundo. Pela palavra poética abre-se a possibilidade de busca pela comunhão perdida:

Nossa poesia é a consciência da separação e tentativa de reunir o que foi separado. No poema, o ser e o desejo de ser pactuam por um instante – como o fruto e os lábios. Poesia momentânea reconciliação: ontem, hoje, amanhã; aqui e ali; tu, eu, ele, nós. Tudo está presente: tudo será presença. (PAZ, 1982, 348)

Nessa perspectiva, a poesia é o espaço de uma “momentânea reconciliação”: nela, a voz do eu lírico deixa de ser centro e torna-se ponto de convergência de múltiplas vozes, lugares e tempos de enunciação – “ontem, hoje, amanhã”; “aqui e ali; tu”; “eu, ele, nós”. O poema passa a ser, portanto,

³ Le sujet lyrique romantique est à la fois ce moi et ce non-moi: sujet clivé d'une énonciation qui échappe en grande partie au vouloir personnel.

a tentativa de restituir, no interior da palavra, o vínculo que a modernidade perdeu, a comunhão originária entre o poeta e a sociedade. E será na porosidade entre o íntimo e o exterior, implicados nesse discurso, que o sujeito lírico vislumbrará a tradução de si mesmo através das “outridades” (PAZ, 1982). A poesia mostra-se como palco para instauração do eu descentrado, que, pela linguagem, irá constituir-se em confluência com a exterioridade e com o não-eu.

Esse diálogo constitutivo entre o sujeito e aquilo que o excede será o cerne da poesia moderna. Tal literatura levou aos extremos a despersonalização do eu, a impessoalidade e a expressão do universal no discurso lírico (FRIEDRICH, 1978). As transformações históricas, a urbanização, a industrialização e a massificação alteram profundamente a relação entre sujeito e mundo, instaurando uma nova sensibilidade e lançando a literatura numa crise de identidade que se intensifica a partir do século XIX. A representação e a estetização da realidade a partir de um eu fragmentado, atravessado pela experiência da modernidade, é uma das saídas através da qual o poeta reencontra a possibilidade de conhecimento de si e do mundo que o cerca. A lírica moderna não se definirá pela introspecção, mas pela projeção do eu ao externo. O lirismo torna-se, assim, meio pelo qual o sujeito, ao vislumbrar o mundo, abre-se a um exercício de exposição, que passará pelo mergulho do olhar nas paisagens, nos outros e na própria comunhão com o mundo. Nesse movimento, tanto a interioridade quanto a poesia só ganham forma quando atravessadas por essa alteridade.

Charles Baudelaire, poeta e ensaísta francês, em meados do XIX, já preconizava a instauração da alteridade constitutiva do discurso poético. Walter Benjamin (2012, p.40), em seus estudos sobre o autor, assinala que o poeta da modernidade encontra na cidade e na multidão a matéria de sua experiência estética. O *flâneur* baudelaireano vive no trânsito entre anonimatos, dissolvendo-se na alteridade. A crise do eu moderno, descrita como perda de unidade interior, conduz esse sujeito lírico, em poemas como “Os Cegos”, “O cisne”, “As Velhinhas”, a lançar-se para fora de si, em direção à rua, à massa e ao acaso dos encontros. O convívio nas multidões e na ambiência da grande cidade torna-se ocasião propícia para o emergir de uma subjetividade lírica que se exterioriza, se descentraliza e se multiplica, transformando paisagem, alteridade e palavra em operadores de constituição do eu. Postura que pode ser entrevista em versos como: “O poeta goza do incomparável privilégio de ser, à sua vontade, ele mesmo e outrem” (BAUDELAIRE, 1995, p. 289); “Que importa o que venha a ser a realidade colocada fora de mim, se ela me ajudou

a viver, a sentir que sou, e o que sou?” (BAUDELAIRE, 1995, p. 324), dos poemas “As Multidões” e “As Janelas” respectivamente. Se a modernidade tensiona a subjetividade, a arte poética proposta por Baudelaire mostra que tal tensão pode ser também o lugar de uma abertura: a exteriorização como forma de lirismo e a alteridade como sua medida.

Essa questão também pode ser analisada à luz do pensamento de Michel Collot. Em diálogo com a fenomenologia, o autor dos ensaios *O Sujeito lírico fora de si* (2004) e *Poética e filosofia da paisagem* (2013), parte de uma abordagem que considera o sujeito na dinâmica de suas relações sensíveis com o mundo, propondo a existência de uma poética de exteriorização. Segundo o autor, o sujeito lírico experimentaria, na poesia moderna, um movimento de “transporte” e “deportação”:

Ele não pode, então, reaver sua verdade mais íntima pelas vias da reflexão e da introspecção. É fora de si que ele a pode encontrar. Talvez, a e-moção lírica apenas prolongue ou reapresente esse movimento que constantemente porta e deporta o sujeito em direção a seu fora, através do qual ele pode ek-sistir e se exprimir. É apenas saindo de si que ele coincide consigo mesmo, [...] não para se contemplar em um narcisismo do eu, mas para realizar-se como um outro (COLLOT, 2004, p. 167).

Para Collot, a saída do eu de si é uma marca distintiva da modernidade, como proposto na análise da poesia de Rimbaud e Francis Ponge. Desse modo, é a partir de tal despertença do eu que o sujeito alcançaria sua autêntica realização: é no movimento de perda, exteriorização e reformulação de si que o eu se cumpre verdadeiramente. Além disso, ao transpor esse movimento para seu fazer poético, pela via da saída de si apoiada na palavra, o eu reencontraria o outro e, com ele, o poeta reconquistaria sua presença e sentido no mundo, recriando-se: “saindo de si, o sujeito moderno, abrindo-se à alteridade do mundo, das palavras e dos seres, pode se realizar nesse desapossamento” (COLLOT, 2004, p.176). Essa é a espécie de compreensão do sujeito e da expressão lírica propriamente dita, que são propiciadas pela poesia moderna, a qual, ao desestabilizar os dualismos, entre dentro e fora, individualidade e alteridade, prova que o sujeito só se constitui em sua relação com a matéria do mundo, em sua relação com o não-eu, o outro.

Podemos analisar essa postura lírica a partir de duas chaves, considerando um duplo movimento na enunciação da poesia moderna: o sujeito lírico encontra sua verdade não na introspecção, mas na abertura ao mundo, à paisagem, à coletividade; o discurso poético já não é expressão

individual, mas espaço de atravessamento de vozes múltiplas e alteridades. A partir dessa ótica, propomos uma leitura comparada dos poemas “O Confeiteiro do artista”, de Baudelaire, e “Noturno à janela do apartamento”, de Drummond, enquanto textos emblemáticos dessa lírica de subjetividade projetiva.

A PAISAGEM EM BAUDELAIRE: UM OUTRO QUE PENSA

Publicado originalmente em 1862 no jornal *La Presse*, “O Confeiteiro do artista” é o terceiro poema do *Spleen de Paris* (1869). É considerado pelos críticos como texto expositivo da intrincada concepção baudelaireana sobre a relação entre arte e natureza, entre os quais Robert Kopp (1969, p. 178): “[ele] resume a arte poética de Baudelaire”.

Do ponto de vista do gênero, o texto combina dois aspectos: o primeiro, confessional, constitutivo do discurso lírico e historicamente associado com a expressão da intimidade; o segundo, representativo da lírica romântica, da qual se tornou um verdadeiro topos as atitudes reflexivas e subjetivas de sujeitos poéticos diante da imensidão paisagística. *O Caminhante sobre o Mar de Névoa* (1818), de Caspar David Friedrich, é emblemático dessa atitude no campo pictórico. Na filosofia kantiana, ela foi associada ao “juízo estético” do sublime, no qual não entra “um conceito determinado do objeto” (KANT, 2005, p. 104). Na poesia romântica, o topos da interiorização/exteriorização no espaço natural forneceu altos instantes contemplativos em autores como Novalis, Coleridge, Hugo e Álvares de Azevedo.

Na obra baudelaireana, cenas de contemplação ambiental abundam. No poema “Paisagem”, o poeta, parodiando os gêneros poéticos “écloga” e “hino”, exterioriza-se ao contemplar o espaço urbano, a fim de extrair dos elementos antilíricos (canos, rios de carvão) uma sensação de “eternidade”. A experiência transitória, marcada pelo ritmo das estações propícias à contemplação do espaço exterior (outono, verão, primavera), ficará impossibilitada pela reclusão que o inverno impõe ao poeta, e marca o retorno ao recolhimento: “Verei a primavera, o estio, o outono; e quando / Com seu lençol de neve, o inverno for chegando, / Cada postigo fecharei com férreos elos / Para na noite erguer meus mágicos castelos” (BAUDELAIRE, 1995, p. 169).

Entretanto, o enstufamento não tem mais razão de ser, tendo sido perturbado pela exteriorização pregressa do eu. Não há mais fechamento em si, uma vez que, na reclusão invernal, se evocam imagens captadas nas estações propícias à percepção externa. A rememoração paisagística, numa dinâmica dialética entre presença e ausência, dentro e fora, fica investida de heterogeneidade. A respeito dessa função heterogênea da imagem rememorada, Barthes (2010, p. 87) destaca: “Pode acontecer que eu conheça melhor uma foto de que me lembro do que outra que vejo, como se a visão direta induzisse a erro a linguagem”⁴. Por visão direta ou indireta, em contato instantâneo ou memorialístico, perceptivo ou mental, a paisagem baudelaireana cumpre função interpelativa e descentrada do eu.

A perda do eu efetuada pela imagem paisagística revela-se propícia na figuração alegórica, o que é destacado por Laforgue (2000, p. 61-62):

[...] c'est de la parole ou de la représentation de l'autre qu'il s'agit, l'autre de soi, avec à chaque fois cette troublante et indécidable alternative : créer quelque chose où le Moi se perde/créer quelque chose dont le Moi soit l'expression la plus intime – la plus secrète.⁵

Imagem e alegoria, na poética baudelaireana, configuram-se enquanto um sistema representacional da alteridade e da projeção do eu. A operação alegórica, para consistir, recorre à imaginação, pois é ela o meio que permite a arbitrariedade do poeta no ato transgressor das paisagens enquanto meros símbolos inicialmente percebidos. Em Baudelaire (1995, p. 804), as cenas de exteriorização do eu no ambiente natural são construídas apelando-se ao trabalho da imaginação, definida pelo poeta como a “rainha das faculdades”, a qual se faz operante na forja paisagística. O crivo da percepção artificializada e estetizante é o meio pelo qual o “vegetal irregular” se submete ao olhar criativo, situação patente no poema “Sonho parisiense”, no qual o eu lírico se apresenta como “pintor” e “arquiteto”. A natureza é um dado sobre o qual se incrustam as interferências de um eu esteta, perceptor e desnaturalizador da natureza. Assim, se o fenômeno percebido descentra o observador em direção a uma alteridade, em contrapartida o sujeito perceptor declina a coisa em

⁴ Il arrive que je puisse mieux connaître une photo dont je me souviens qu'une photo que je vois, comme si la vision directe orientait à faux le langage.

⁵ É do discurso ou da representação do outro que se trata, o outro de si, sempre com esta alternativa desestabilizadora e indizível: criar algo em que o Eu se perca/ciar algo de que o Eu seja a mais íntima expressão – a mais secreta.

variações que pervertem a lógica do mesmo. Essa tensão entre natureza e artifício, entre os elementos espaciais e sua declinação poético-paisagística, fornece o mote do poema “O *Confiteor* do artista”:

Que penetrante é o cair das tardes de outono! Ah! dolorosamente penetrante! pois há certas sensações deliciosas que nem por serem vagas são menos intensas; e não há ponta mais acerada do que a do Infinito.

Grande prazer mergulhar os olhos na imensidão de céu e mar! Solidão, silêncio, incomparável castidade do azul! uma pequena vela a fremir no horizonte, vela que, pequenina e isolada, lembra a minha irremediável existência; melodia monótona do marulho - todas estas coisas pensam por mim, ou eu penso por elas (pois na grandeza do sonho, o eu de pronto se perde); elas pensam, porém musicalmente, pitorescamente, sem argúcias, sem silogismos, sem deduções.

No entanto, esses pensamentos, quer saiam de mim, quer se derramem das coisas, logo se tornam demasiado vivos e intensos. A energia na volúpia gera um mal-estar e um sofrimento positivo. Meus nervos, tensos ao extremo, só produzem vibrações agudas e dolorosas.

E agora a profundidade do céu me consterna; a sua limpidez me exaspera. A insensibilidade do mar, a imutabilidade do espetáculo, revoltam-me... Ah! terei de sofrer eternamente, ou eternamente fugir ao belo? Natureza, feiticeira desumana, rival sempre vitoriosa, deixa-me! Deixa de tentar os meus desejos e o meu orgulho! O estudo do belo é um combate em que o artista grita de pavor antes de ser vencido. (BAUDELAIRE, 1995, p. 280)

A confissão do eu é a materialização discursiva da experiência-limite do pensamento e da percepção, mobilizados no confronto com os elementos naturais. A natureza não consiste, para o poeta, num conceito que precede a experiência perceptiva. Nesse sentido, a natureza é um elemento, mas não se comporta como um dado. Em relação a esse elemento, “mergulhar o olhar” corresponde ao ato que cria a imagem paisagística. Há distinção, portanto, entre a paisagem e a imagem que dela se cria. O objeto é, pois, criado, o que remete ao juízo estético kantiano: “na composição que é requerida para a representação da grandeza, a faculdade da imaginação avança por si” (KANT, 2005, p. 99). Isso não quer dizer que o elemento natural não afete o sujeito, apenas ele não se exhibe a uma lógica mensurável que o capte e perscrute

objetivamente, a partir da consciência de um sujeito analítico e conhecedor. O sujeito da percepção efetua triagem e criação, mas nunca o fará imbuído da crença onipotente numa razão restituidora de um dado empírico. Trata-se de manipulação intersubjetiva, na qual o eu e o outro se afetam reciprocamente.

A sensação “acerada” do Infinito, no poema, não provém do elemento, mas consiste no produto de uma relação dialética em que o olhar e a coisa se interpenetram, ou, para dizer com Collot (2013, p. 33): “A paisagem implica um sujeito que não reside mais em si mesmo, mas se abre ao fora. Ela dá argumentos para uma redefinição da subjetividade humana, não mais como substância autônoma, mas como relação”. A paisagem é o horizonte onde se projetam as significações e os sentidos mais íntimos do eu poético, mas também é a experiência relacional pela qual ele é atravessado pelos sentidos dispersos do mundo, e ele passa a coexistir com este. Assim, o sujeito se perde na mirada exterior: “na grandeza do sonho, o eu de pronto se perde”, e a impregnação da paisagem e das coisas projeta sua essência num salto em direção à composição e à recomposição do eu, num trânsito com o mundo.

Se, em número considerável de poetas românticos, a natureza se abre enquanto exterioridade mediadora dos sentidos da existência – por meio dela o poeta se acerca da compreensão sobre a fugacidade do tempo, atinge o reconhecimento da natureza na condição de aliada na criação poética –, o Infinito natural, nesta confissão do poeta baudelairiano, se fecha numa aporia. A visão é uma experiência hermética, da ordem do não óbvio. Não que o sujeito se comporte como um exegeta do espaço; ele atua, antes, na condição de forjador em contato com uma materialidade plástica e rebelde. O poeta é projetado no interior de um conflito e se posta diante do insondável: “a insensibilidade do mar, a imutabilidade do espetáculo”, que adquirem estatuto esfíngico e agônico; e “o cair das tardes de outono”, uma vez contemplado, instaura experiências “penetrantes até doer”. O fenômeno óptico toca o sujeito naquilo que retesa a retina e a pele, receptores da influência violenta do meio. A construção paisagística decorrente da impressão é a operação expressiva em que a forma e o sentido atribuídos fazem do espaço o lugar da descontinuidade do sujeito. Da percepção do céu e do mar, o olhar caminha para um pequeno veleiro, metonímia do sujeito em si mesmo, que “lembra [sua] irremediável existência”. A tradução da sua “existência” nas coisas é a ressonância permanente dessa interação entre dentro e fora, eu e outro, o poeta e o mundo.

Ainda sobre a perspectiva óptica, o espectador-poeta exerce a percepção de modo deficitário, ao entrever essa embarcação (“vela pequenina”) na linha do horizonte. Seu ato perceptivo atesta uma impotência

no olhar, pois estar em relação com o objeto não pressupõe a percepção totalizante dele, que por pouco não se permitiria perceber, dada a distância e devido ao arrebatamento que acomete o perceptor. A imagem é, por conseguinte, parcial e ela figura no todo paisagístico como ponto de retesamento e tensão. A dinâmica voyerista se instala: o olhar do voyeur é exercido a partir de lugar pouco propício, em relação ao qual o objeto se furta, pouco tangível ao toque da retina.

A parcialidade da percepção poderia ser pensada a partir da noção de *punctum*, lugar da imagem descrito por Barthes (2010, p. 93) como aquele onde o sujeito descobridor se deixa, ao fim e ao cabo, levar por algo que o excede e extrapola na sua intimidade, uma exterioridade constitutiva: “O *punctum* é, pois, uma espécie de fora-do-campo sutil, como se a imagem lançasse o desejo além daquilo que ela permite ver”⁶. A posição se inverte; então o sujeito passa a ser olhado, ou pensado, como no escopo do poema: “todas estas coisas pensam por mim”. A dialética escópica da atividade-passividade é ilustrada, no poema, como uma metáfora continuada, alegoria erótica na qual o pequeno barco se deixa captar com extrema dificuldade. Ele é a imagem do penoso trabalho do sujeito lírico às voltas tanto com a apreensão ótica parcial e insatisfatória da coisa, quanto com a conversão estética do percebido em objeto de desejo e de representação de si.

Assim, o sujeito submete a coisa à operação simbolizadora da metáfora, mediante pensamento associativo. Ele define tal operação como “sonho”, em cujo emaranhado se dissolve, projetado na coisa insatisfatoriamente percebida, precipitando-se nela e deixando-se afetar. Feito a “pequena vela a fremir no horizonte”, conduzida e lutando contra o vento e o mar magnânimos, ele vai, levado do “prazer” contemplativo até a “volúpia” do trânsito entre dentro e fora, eroticamente demarcado: “esses pensamentos, quer saiam de mim, quer se derramem das coisas, logo se tornam demasiado vivos e intensos”. Aqui é Narciso que “se perde” de seu ensimesmamento, ouve o eco da ninfa Natureza, cede à tentação do “espetáculo” e se evapora na “profundez” do Outro.

O clamor dirigido pelo poeta à Natureza é meramente retórico, pois ele se sabe “vencido” quando pede clemência: “Deixa de tentar meus desejos e meu orgulho!”. Ele apela à complacência do outro, de fato, como o masoquista que não deseja senão atizar a voracidade do objeto. E a alegoria,

⁶ Le *punctum* est alors une sorte de hors-champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir.

no fim do poema, desenha a imagem do embate sexual inelutável, encerrando o processo escópico do incipit do texto. A penetração inicial, que havia provocado “sensações deliciosas”, ritmada pelo “grande prazer” do mergulho do olhar, passou, em seguida, pelo devaneio descobridor da potência do outro. Na sequência, o evento “penetrante” chega às “vibrações agudas e dolorosas” do gozo, para, enfim, ser concluído pela confissão dos “desejos” e do “orgulho” do sujeito lírico. A um só tempo, então, ele empunha e depõe suas armas estéticas diante do quadro: “O estudo do belo é um combate em que o artista grita de pavor antes de ser vencido”. Então, já é o fora que constitui o eu, tanto mais quanto esse fora designa uma experiência visual turbulenta e incompleta, que desafia o olhar à construção do cerceamento estético-poético do Infinito.

Esse cerceamento, em alguma medida, parece estar fundado numa espécie de autorreferencialidade do “*Confiteor* do artista”, numa atmosfera lírica cerrada. Isso torna desafiador abordar a exterioridade do poema, tarefa assaz dificultosa. Não há, no substrato textual, um outro sócio-histórico autoevidente, se a perspectiva adotada na avaliação for a da série histórica como sendo composta por agentes sociais e ideológicos específicos. Porém, se ampliarmos a noção de heterogeneidade, não seria desarrazoado considerar a vizinhança do poema com o discurso pictórico como elemento externo que efetua a inscrição de uma alteridade no discurso poético. De fato, a obra baudelaيرية, em sua totalidade (poética, crítica e teórica), possui estreitos laços com o discurso da pintura e de gêneros pictóricos específicos. Entre estes últimos, a paisagem comparece, frequentemente, transformando-se, inclusive, no título de um dos poemas das *Flores do mal*, que analisamos previamente.

Contudo, o que nossa leitura propõe sobre a função da paisagem, a partir de “O *Confiteor* do artista”, é que ela atue como exterioridade constitutiva da expressão lírica, de um eu textual que se sente pertencer a uma intersemiose artística mais vasta, que o antecede e determina. Desse modo, quer seja a dimensão pictórica da poesia, quer seu lugar eminentemente filosófico e meditativo, há um ele, impessoal e intersubjetivo, que intervém no discurso poemático. Em contato com esse outro, o texto não pode se furtar a estabelecer relações com o meio social e coletivo em que é produzido. Para se propor tal intercâmbio entre o poema e o contexto, é preciso reconhecer algum nível de enlaçamento social na teoria da arte pela arte. Isso seria empreendido por meio dos valores antiburgueses que essa estética professou, sobretudo na postura de dois de seus proeminentes defensores, Baudelaire e Flaubert. Tal engajamento estético, no campo da linguagem, teria aberto o discurso literário

ao atravessamento pelo mundo social, especificamente pelo contexto do Segundo Império francês, no qual novas práticas artísticas, encampadas pelo gosto burguês, tomavam lugar e contra as quais a arte pela arte se posicionou.

Por essa perspectiva, o tom confessional do “*Confiteor* do artista” amplia-se para ecoar questões relativas ao lugar social e crítico da literatura. Na interpretação que aqui propomos, considera-se a confissão desse poema como uma espécie de reconhecimento da inscrição inelutável do outro na obra, obra de fronteira, entre o eu e outro, o literário e o pictórico, o figurado e o alegórico, o elemento natural e a construção paisagística, a autorreferencialidade e a exterioridade social. Enfim, Collot (2013, p. 20) corrobora nossa tese da impossibilidade do refúgio ensimesmado da poesia paisagística no *Confiteor* de Baudelaire: “A paisagem [é] um fenômeno, que não é nem uma pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista”.

DRUMMOND E A JANELA: A NEGAÇÃO DO NIILISMO

O *topos* da janela, no livro *Sentimento do mundo* (1940), comporta-se como alegoria a partir da qual o poeta analisa criticamente a relação de sua obra com o mundo exterior. No poema “Mãos dadas”, símbolo de uma poesia que se deseja atravessada pela experiência da realidade social, o sujeito poético converte a janela em metáfora do lirismo sentimentalista e ensimesmado: “não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela” (ANDRADE, 1985, p. 79). A janela aqui delimita a esfera do isolamento social. O eu não se quer contemplativo e demonstra um firme propósito de se lançar na “vida presente”, de se interessar pelos “homens presentes”.

Em “Noturno à janela do apartamento”, ao contrário, é justamente uma paisagem que se observa – e não fosse o projeto de enunciação lírica do livro como um todo, conectada à referencialidade social como ela se propõe ser –, a construção paisagística no texto pouco estabeleceria elo com o mundo externo. A janela, portanto, circunscreve a enunciação do observador na reclusão de seu apartamento, o que parece fundar uma espécie de autorreferencialidade e demandar uma leitura cerrada:

Silencioso cubo de treva:
um salto, e seria a morte.
Mas é apenas, sob o vento,
a integração na noite.

Nenhum pensamento de infância,
nem saudade nem vão propósito.
Somente a contemplação
de um mundo enorme e parado.

A soma da vida é nula.
Mas a vida tem tal poder:
na escuridão absoluta,
como um líquido, circula.

Suicídio, riqueza, ciência. . .
A alma severa se interroga
e logo se cala. E não sabe
se é noite, mar ou distância.

Triste farol da Ilha Rasa. (ANDRADE, 1985, p. 87)

O noturno, gênero caracterizado pela expressão patética e originário da música romântica, ganha, no texto drummondiano, um acento demasiadamente grave, mas silente, uma vez que o eu declara implicitamente, pela referência ao “silencioso cubo de trevas”, encontrar-se em dificuldades para exprimir-se. Trata-se do último poema do livro *Sentimento do mundo*, e em tudo ele parece se contrapor, em termos enunciativos, à expressão lírica mais fluida do conjunto da ontologia, que estabelece intertextualidade com os discursos social e político. Se, em “Mãos dadas”, o poeta se recusa a cantar a desesperança - como quem não desejasse endereçar ao leitor, “as cartas de [um] suicida” -, no “Noturno à beira da janela” ele se posta exatamente à beira de um precipício existencial, na atmosfera asfixiante e anódina do espaço doméstico e íntimo.

O poema presta-se, assim, a uma indagação sobre a possibilidade de alguma articulação que possa dar contorno simbólico à angústia experimentada pelo eu, já que condições atmosféricas rarefeitas pesam obstruindo momentaneamente a voz lírica. A expressão revela-se, então, inapta a conferir forma verbal ao próprio desespero, o que soa como aparente contradição, se comparada à dicção que se faz coletiva e menos truncada nos poemas do livro em seu conjunto. É o inverso da fluência da palavra verificada em “Congresso internacional do medo”, outro poema da antologia, em que há disposição lírica ao coletivo, enfatizada pela repetição da ação mesma do canto: “cantaremos o medo dos ditadores, o medo dos democratas / cantaremos o medo da morte e

o medo de depois da morte ” (ANDRADE, 1985, p. 71). Assim, comparativamente, o impasse no “Noturno” parece ser decorrente não tanto do solipsismo que aparta o eu do ambiente vislumbrado pela janela, quanto de uma aporia estruturante anterior a essa, relativa ao dissenso entre o eu e a linguagem, cujo impasse se dá a perceber na enunciação.

O poema consiste no relato de uma cena escópica em cujo âmago está a indiferença tanto da coisa percebida (a noite, o mar), quanto do perceptor a estabelecer um elo subjetivo. O enquadramento é feito desde o primeiro verso: “silencioso cubo de treva”, seguido da expressão de uma ideia suicida: “um salto e seria a morte”. De início, a janela não é nada mais senão um meio através do qual o sujeito expressa sua tendência autoaniquiladora. É no dístico seguinte que ele lhe confere função criativa, transformando-a em ponto perspectival do olhar: “Mas é apenas, sob o vento, / a integração na noite”. Há uma relação antitética entre os dois dísticos: no primeiro, o sujeito não apenas se isola, retirando-se de uma potencial cena exterior ou coletiva, ele está mesmo prestes a se retirar da vida; no segundo, o eu volta-se de si mesmo para o fora, tendo seu olhar despertado pela noite, o que interrompe o encapsulamento autodestrutivo. Ele faz frente ao primeiro dístico, relativizando a impossibilidade de articulação, de simbolização do instante no qual parece predominar o indizível.

A coisa, privada de nome, atributo e definição, necessita da reversão que somente uma relação objetual poderia garantir. A perspectivação do eu, no segundo dístico, por mínima que seja, inicia o processo de conversão do signo, por meio da “integração da noite”, refreando o impulso autodestrutivo. Se o símbolo mata a coisa, na contemplação inicial do poema, é, ao contrário, o eu narcísico que se aniquila, por um símbolo que falta, um mínimo de significante, de marca de um sujeito, tão carente de contorno quanto o próprio “silencioso cubo de treva” ao qual se identifica. Nessa imagem imprecisa, o atributo sonoro prepondera sobre o visual. Logo, por projeção metonímica, é o eu que enfrenta uma ameaça de mutismo. Onde e como investir algum objeto, marca do outro, fundação do sujeito, torna-se o desafio em torno do qual se articula o restante do poema.

Nesse sentido, o conectivo adversativo “mas” marca uma virada semântica, a “treva” passa a se nomear “noite”, o eu recluso pode se fazer sujeito relacional, e a “integração” torna possível uma exterioridade potencial a confrontar-se com o narcisismo primário, emudecedor e mortal. Assim, o eu lírico projeta-se na noite, algo conceituado, integrado com seu atributo, pelo ego. Integrar a noite consiste na operação do luto, é como se o eu integrasse ao

ego a própria condição noturna e melancólica, simbolizando-a, liberando-se de sua indiferenciação destrutiva. Destarte, a noite passa a fazer suplência à indefinição inicial. Convertida em símbolo, ela institui juntamente ao eu uma relação objetual, que lança o desejo de vida e a possibilidade da linguagem. A noite, então, pode figurar numa construção paisagística e imagética. A paisagem vista da janela se inverte, e o eu passa a suportar um olhar que lhe é devolvido e o interpela. A integração, nesse sentido, instaura uma copresença intersubjetiva; não se trata de precipitação ou dissolução do eu no outro noturno, mas da marca do encontro, de um enlaçamento com o fora.

Doravante, o poema toma corpo, como se sua materialização também se tornasse possível graças à noite simbolizada, que oferece ancoradouro para o vazio existencial expresso na quadra seguinte: “Nenhum pensamento de infância, / nem saudade nem vão propósito. / Somente a contemplação / de um mundo enorme e parado.” Continua não havendo objeto especificado a que se conecte o sujeito, tampouco rememoração que dê algum sentido ao presente desesperador. No entanto, a contemplação consiste num chamado à reflexão crítica, em que o eu pode, ao menos, constatar a existência de um “mundo enorme”, antagonizado pelo personalismo daquela experiência contemplativa. Se o mundo está “parado”, ou se se trata de uma paralisia do eu, pode-se cogitar que ele tenha adotado uma postura niilista e conformista de um contemplador diante da própria vida e da realidade. Até então, não se encontra no texto um índice de alteridade do mundo social. A atmosfera da cena de contemplação à janela soa como reclusão isolacionista; textualmente falando, ela está aparentemente cerrada numa significação intrínseca.

A terceira estrofe inicia-se com a conclusão de que o niilismo predominou: “A soma da vida é nula”. No segundo verso, entretanto - e pela segunda vez no poema - a conjunção “mas” cria um efeito de exterioridade adversativa, contraposta ao narcisismo: “Mas a vida tem tal poder: / na escuridão absoluta, / como um líquido, circula.” O raciocínio conclusivo abre-se para o outro da adversidade, do dissenso. Na última quadra, o eu constata a impossibilidade de formulação de uma resposta para a ideia suicida. Mas o motivo não é derradeiro, e uma nova dúvida é lançada: “A alma severa se interroga / e logo se cala. E não sabe / se é noite, mar ou distância”.

O aparato semântico do poema repousa sobre uma percepção niilista da experiência, ou, antes, sobre uma dialética entre a consciência acerca da impossibilidade de qualquer sentido amparador da existência e o desafio de ressignificação que sobrevive. Assim, “nada” é o vocábulo empregado, no poema, para se nomear tal embate filosófico. Mas trata-se de um embate, não

da vitória aniquilante da reificação. Esse é o conduto interpretativo que o texto constrói assaz explicitamente, ao qual se alinha Moura (2012, p. 65, grifo do original): “a afirmação niilista é seguida prontamente de sua relativização: a vida é nula, MAS poderosa”. Pode-se propor que tal resistência contra a nadificação remete ao conceito de niilismo ativo, que Deleuze descreve em sua análise de Nietzsche (1976, p. 146): “A destruição torna-se ativa no momento em que, estando rompida a aliança entre as forças reativas e a vontade de nada, esta última se converte e passa para o lado da afirmação”.

Reafirmar, com e pelo outro da paisagem, é estratégia para um eu nulificado, que se reinveste na trama da linguagem: seria um arrobo notívago (a noite), um sentimento de pequenez diante do sublime da natureza (o mar) ou a melancolia pela perda de um objeto distante (a distância), que estaria na origem da submersão do eu nesta atmosfera poemática autorreferente, nesta musicalidade plangente que o invade como se fora um noturno?

O que se lê até a quarta estrofe, em seu conjunto, é a tensão estabelecida na relação entre o eu e elementos da paisagem, um embate entre a nulidade (escuridão absoluta) que se foi contornando paulatinamente pelo olhar de um eu que se fez sujeito, criando na linguagem e reinvestindo na vida. Mas seu vazio não foi suplantado por uma plenitude redescoberta - na poética crítica e problemática de Drummond, a plenitude está para sempre perdida porque a crença na existência de um objeto primordial simbiótico se perdeu -, mas por uma perda. Perdeu-se também o eu, engajado novamente na enormidade do mundo, mundo fraturado e fraturante. Tal qual o poema, ele torna-se forma cindida por uma fratura; é o enunciador de um texto que teve mantida sua regularidade estrófica e simétrica, com quatro quadras, mas cuja estrutura foi quebrada por um último verso, isolado, tão isolado quanto o próprio referente do signo a que remete: “Triste farol da Ilha Rasa.”

É provável que tal verso ofereça um norte para se desvelar a significação, até então demasiado inerente ao texto: “Se o poema não propõe um engajamento direto, tampouco se caracteriza pela pura subjetividade ou pelo meramente confessional” (MOURA, 2012, p. 63). Esse verso desponta como elemento formal estranho, surpreendente, dissonante, chocando o leitor, até então aclimatado a uma ambiência intimista e autorreferencial. Entretanto, ele estabelece ligação entre o dentro e o fora, por meio do farol, objeto que provoca o sujeito contemplativo e o traz definitivamente para fora da esfera autodestrutiva. O farol, metonímia do olhar e da linguagem, ilumina o noturno poemático, reintegrando-o à estética do *Sentimento do Mundo*, reabilitando o fator social da escrita. Revelação e criação do vazio, a escrita é o lugar onde

descobrimos, de acordo Octavio Paz (1982, p. 183), que “somos o fundamento de uma negatividade, mas também a transcendência dessa negatividade”. A negatividade pode ser entendida como uma espécie de efeito autoirônico conseguido por meio do contraste entre o aparente cerramento da significação do poema em comparação com o dialogismo entre o lírico e o social do livro em seu conjunto. Ironia intratextual, essa tensão representa uma marca da alteridade da forma em si mesma.

Moura (2012, p. 65-66) interpreta o farol como índice da historicidade do poema: “como o farol, é preciso resistir, manter-se como centro, ainda que em meio ao naufrágio e à escuridão absoluta, a qual, no livro, se identifica em grande parte com o âmbito históricossocial”. Vonk (2023, p. 522), por sua vez, propõe ser ainda mais referencial o vínculo social estabelecido, ancorado sobre “um sedimento histórico-social depositado no significante”, pois o Farol da Ilha Rasa serviu de “prisão política, recebendo anarquistas detidos por conta das mobilizações de fins dos anos 1910 e, depois, já no decênio de 1930, políticos e militantes antigetulistas”.

O efeito de unidade se mantém em relação ao programa estético e ético do Sentimento do mundo, livro sobre a impossibilidade de “confinamento do lirismo puro” (VONK, 2023, p. 525). A vinculação ao contexto histórico é, pois, no “Noturno”, o meio de vinculação com a obra, convertida no Outro coletâneo de uma peça isolada. Alteridade intratextual, alteridade contextual: o eu do noturno drummondiano não pode oferecer “os ombros [que] suportam o mundo”, ele quer compartilhar com instâncias externas ao texto a experiência lírica. A exterioridade fica garantida, portanto, pelo programa geral da obra, pelo mundo social e, sobretudo, pelo leitor, implicado no efeito de choque e ruptura estrutural no fim do poema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS E APROXIMATIVAS

A análise dos poemas “O *Confiteor* do artista” e “Noturno à janela do apartamento” permite destacar singularidades irredutíveis dos textos e dos contextos entre si, a partir das quais uma aproximação se faz, portanto, possível. Nosso esforço doravante se detém em considerar os elementos indicadores da imbricação entre o eu poético e o outro nas paisagens contempladas, destacando-se a função dialética do olhar destacada por Chauí (1988, p. 33):

Cremos que a visão se faz de nós pelo fora e, simultaneamente, se faz de nós para fora, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Porque estamos certos de que a visão depende de nós e se origina em nossos olhos, expondo nosso interior ao exterior, falamos de janela da alma.

Metáfora da perspectivação do eu, a janela da alma enquadra um olhar que adquire poder de simbolização, tanto em Baudelaire quanto em Drummond, de experiências-limite. Nesse sentido, o olhar ocupa posição nuclear na gênese dos poemas: ele é trânsito entre o exterior e o interior, meio de comunhão e impregnação recíproca. Pela visão, o eu projeta-se no mundo e, simultaneamente, o mundo penetra o eu. Trata-se de um olhar que transforma e inverte as relações: o sujeito não é centro fixo da percepção, mas ponto de passagem onde se trocam interioridade e exterioridade, realidade e imaginação. Há a centralidade do ato do olhar que estetiza a paisagem. Aqui também nos aproximamos da acepção de Collot (2013), pois a paisagem é um efeito do entrecruzamento do mundo com uma perspectiva. Ela não existe sem um sujeito que a perceba, pressupondo um olhar e, portanto, uma subjetividade aberta, permeável, atravessada pelo fora.

A noção do dilema intransponível leva ao aprisionamento do eu nos dois poemas. No “O *Confiteor* do artista”, o sujeito debate-se, entre mente e sensação, diante do impasse da representação do sublime natural; no “Noturno” o eu é presa da ideação suicida. Em ambas as contemplações, a questão que se coloca é da expressão do que não tem nome: “o vago, o intenso, o Infinito” no primeiro; “o silencioso cubo de treva” no segundo.

O limite parece tanto mais imposto quanto o eu se encerra, o que gera o clima de intransitividade dos dois sujeitos poéticos; um se volta para “existência pequena e isolada”, o outro se refugia no próprio niilismo da “vida [que] é nula”. Mas elementos perturbadores dos viciosos círculos narcisistas interrompem momentaneamente a atmosfera rarefeita e autorreferencial: o pequeno barco, em Baudelaire, em que o “eu se perde” de sua totalidade; e a noite em si mesma, em Drummond, integrada pelo eu, nomeada, não mais encarnando um noturno absoluto e indizível, mas uma noite simbolizada. Cria-se, então, uma alternância entre autorreferencialidade e exterioridade, nestes poemas que se estruturam, em sua maior parte, desprovidos de qualquer vinculação social e histórica, a não ser no fim de ambos os textos, quando dois agentes externos irrompem.

No poema baudelaireano, é a Estética, que sabemos se tratar da arte pela arte especificamente, concepção que, embora presumidamente

autorreferente, se contrapôs à circulação e à sedimentação de valores estéticos e práticas sociais burgueses. No poema drummondiano, é a História, alegorizada na figura do farol, referente a eventos políticos na ditadura do Estado Novo.

Em Baudelaire, a confissão soa como o postulado estetizante da arte autônoma, pautado na precedência da arte com relação à natureza e ao real. Em Drummond, a autorreferencialidade dos quatro quartetos contrastam com o programa de imbricação de lirismo e sociedade empreendido no Sentimento do mundo. Mas, inicialmente pela noite em si mesma, e em seguida pelo farol contemplado, restabelece-se tal imbricação e remete-se à experiência histórica o processo de significação, levando-a para o interior de uma enunciação lírica trancafiada e solipsista. Em Baudelaire, o índice da presença do outro é o pequeno barco, que o incita à indagação acerca da angústia e do problema da criação. Aqui, o pequeno barco articula à pulsão escópica mortificadora um elemento vivificante que está investido na função da Arte.

É indubitável que o pequeno veleiro se comporte como um índice de alteridade menos socialmente identificável do que o farol. Todavia, a referência à Arte em Baudelaire não poderia estar desvinculada de um posicionamento na esfera social; isso se considerarmos que a arte pela arte, a despeito de sua pretendida autonomia do campo social, possui uma motivação crítica, exercendo um olhar político contra os valores burgueses da sociedade do Segundo Império na França. A arte pela arte, em Baudelaire, se constitui sobretudo como uma práxis poética empreendida contra a homogeneização, o empobrecimento e o repúdio da arte levados a cabo por Luís Napoleão III.

Logo, quer seja de modo mais implícito, no “O *Confiteor* do artista”, quer de maneira mais ostensiva, no “Noturno à janela do apartamento”, os sujeitos líricos são pensados pelos objetos do mundo social que se imiscuem em suas enunciações. “As coisas pensam”, como diz Baudelaire quando da contemplação do barco na linha do horizonte. Essa questão poderia ser ilustrada, aliás, pelo que Marilena Chauí (1988, p. 34) reporta como sendo a confissão dos artistas sobre a atitude do olhar em sua relação com a realidade social:

janela e espelho: os pintores costumam dizer que, ao olhar se sentem vistos pelas coisas e que ver é experiência mágica [...] em sua atividade – a visão depende de nós nascendo em nossos olhos – e em sua passividade – a visão depende das coisas e nasce lá fora, no grande teatro do mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BAUDELAIRE, Charles. *Charles Baudelaire: poesia e prosa*. Organização: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

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

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro, Forense, 2005.

KOPP, Robert. Notes, éclaircissements et commentaires. In: BAUDELAIRE, Charles. *Petits poèmes en prose*. Édition critique par Robert Kopp. Paris: Librairie José Corti. 1969.

LAFORGUE, Pierre. *Ut pictura poesis: Baudelaire la peinture et le romantisme*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2000.

MOURA, Murilo Marcondes de. Desejo de transformação (posfácio). In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

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

VADÉ, Yves. L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique. In: Rabaté, Dominique. *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presse Universitaire de France, 1996.

VONK, Arthur. “Voz de gente”: espaço e história em dois poemas de Drummond. *Novos Estudos - CEBRAP*, v. 42, n. 3, p. 515–526, 2023.

Data de recebimento: 9 out. 2025

Data de aprovação: 23 jan. 2026