Revista Investigações, Recife, v. 37, n. 1, p. 1 – 13, 2024
https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/index
https://doi.org/10.51359/2175-294x.2024.258330

Poesia mélica e poesia lírica romântica: um estudo comparativo

Thays Lima Silva[*]
https://orcid.org/0000-0002-1866-9963

Resumo: Este artigo pretende traçar uma análise comparativa entre a poesia mélica e a poesia lírica moderna, mais precisamente a lírica produzida no Romantismo, buscando evidenciar as características da mélica e da lírica romântica. Para tanto, utilizaremos a noção de poesia ingênua e de poesia sentimental de Schiller (1991), os estudos sobre poesia mélica de Havelock (1996), de Ragusa (2013, 2019, 2021), de Ragusa e Brunhara (2017), de Rocha (2012) e de Dos Santos (2017), as contribuições a respeito de poesia romântica de Schlegel (1997), de lírica moderna de Friedrich (1978) e de discurso indireto das imagens de Balakian (1985).
Palavras-chave: estudo comparativo. poesia mélica. poesia lírica romântica.

Melic poetry and romantic lyric poetry: a comparative study

Abstract: This article aims to do a comparative analysis of melic and modern lyric poetry – more precisely the lyric produced during Romanticism, seeking to highlight the characteristics of melic and Romantic lyric. For this purpose, we employ Schiller's (1991) notions of naïve and sentimental poetry, Havelock's (1996), Ragusa's (2013, 2019, 2021), Ragusa and Brunhara's (2017), Rocha's (2012), and Dos Santos' (2017) studies on melic poetry, Schlegel's (1997) contributions concerning Romantic poetry, Friedrich's (1978) contributions on modern lyric, and Balakian's (1985) indirect discourse of images.
Keywords: comparative study. melic poetry. romantic lyric poetry.

La poesía mélica y la poesía lírica romántica: un estudio comparativo

Resumen: Ese trabajo pretende realizar un análisis comparativo entre la poesía mélica y la poesía moderna, más precisamente la lírica producida en el Romanticismo, buscando resaltar las características de la mélica y de la romántica. Para ello, utilizaremos la noción de poesía ingenua y de poesía sentimental de Schiller (1991), los estudios respecto a poesía mélica de Havelock (1996), de Ragusa (2013, 2019, 2021), de Ragusa y Brunhara (2017), de Rocha (2012) y de Dos Santos (2017), las contribuciones sobre la poesía romántica de Schlegel (1997), de lírica moderna de Friedrich (1978) y de discurso indirecto de las imágenes de Balakian (1985).
Palabras-clave: estudio comparativo. poesía mélica. poesía lírica romántica.

[*] Universidade Federal de Pernambuco. Doutoranda pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Mestrado na área de Teoria da Literatura e Graduação em Letras - Licenciatura em Língua Portuguesa - pela mesma universidade. E-mail: lima.thays@hotmail.com.

Este artigo está licenciado sob forma de uma licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio, desde que a publicação original seja corretamente citada.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR.

1 Introdução

Em termos temáticos, é comum pensar a poesia lírica como espaço de expressão de estados da alma de um "eu", ou, ainda, como o texto em que há alta intensidade emotiva. Caso vista de forma diacrônica, entretanto, a poesia lírica apresentará nuances e particularidades típicas de uma determinada época que a diferenciarão de outro momento, por exemplo.

Não pretendemos traçar a história de tal poesia, mas sim realizar um estudo comparativo entre a poesia mélica, ou seja, entre a poesia grega arcaica e a clássica, considerada posteriormente como poesia lírica, e a poesia lírica propriamente dita, mais especificamente a poesia romântica. Faremos, pois, uma caracterização de ambas as formas de poesia por acreditarmos que comumente se considera a subjetividade como característica definidora da poesia lírica *grosso modo*. Mas, é somente na modernidade que a ideia de subjetividade surge, passando, no Romantismo, a caracterizar o fazer poético dessa época. Aplicar essa noção retrospectivamente a toda poesia, sobretudo à mélica, é inverossímil, uma vez que:

> A poesia lírica – ou aquilo que hoje é convencionalmente chamado de lírica – possuía fins utilitários na Grécia arcaica, era parte das práticas cotidianas da Pólis. A lírica, surgida ainda em uma cultura oral, era cantada, tinha função social, e não subjetiva, algo contrastante com a ideia de poesia na modernidade, período em que esta perdeu sua finalidade prática. (Dos Santos, 2017, p. 129-130).

Mas o caráter social da poesia mélica perdeu-se com a cisão do homem da natureza, pela cultura, o que transformou a própria relação do poeta com a poesia: "A medida que a natureza foi [...] desaparecendo da vida humana como experiência e como sujeito (agente e paciente), nós a vemos assomar no mundo poético como Ideia e como objeto" (Schiller, 1991, p. 56). O poeta moderno "[...] reflete sobre a impressão que os objetos lhe causam e tão-somente nessa reflexão funda-se a comoção a que ele próprio é transportado e nos transporta" (Schiller, 1991, p. 64), diferentemente dos gregos, que sentiam naturalmente os objetos e, por isso, limitavam-se à imitação da realidade. Em

linhas gerais, é partindo dessa concepção dual de poesia lírica (e de poeta), que o nosso estudo analisará aspectos da mélica grega e da lírica romântica.

2 A poesia mélica arcaica e clássica: o eu coletivo

A poesia grega sempre esteve direcionada para a mimesis da natureza. Ainda que ao poeta coubesse mimetizar não o que aconteceu, mas sim o que poderia ter acontecido (Aristóteles, 2008), a fabulação não ocorria a partir da subjetividade do poeta e de seu universo pessoal temático, mesmo nas formas em que havia o emprego do "eu", como é o caso da poesia mélica. A mélica se valia da "[...] presença marcada da 1ª pessoa do singular, em contraste com [...] a poesia épica, a hínica e outros gêneros" (Ragusa, 2021, p. 1). Na épica, um narrador contava uma história; na dramática, quem falavam, encenando, eram os personagens; já na mélica, quem falava diretamente ao público suas percepções, universais, era o poeta.

A mélica era um tipo de poesia cantada em solo (monódica) ou em coral, acompanhada de diversos instrumentos, como da lira, e da dança, sendo a monódica performada em simpósios, e a coral em festivais cívicos-religiosos. Com relação à metrificação utilizada:

> As estrofes da canção monódica são em geral mais breves e metrificamente menos complicadas do que da coral. Há certa tendência na monódica em ser estrófica (cada estrofe tem uma estrutura métrica idêntica) e na coral, triádica (o metro da 1ª estrofe é repetido tal e qual na antístrofe imediatamente subsequente, após a qual há um epodo de padrão métrico diverso; essa trinca é repetida certo número de vezes). (Most, 1982, p. 89-90 *apud* Ragusa, 2013, p. 19).

O conteúdo da mélica solo é mais variado do que o da mélica coral. Esta versava sobre histórias mitológicas, sobre a própria ocasião da *performance* e da atuação do coro, aquela, por sua vez, desenvolvia temas ancorados na contemporaneidade do poeta e ligados ao dia a dia da vida na *pólis* (Ragusa, 2013). Além disso, os eventos mimetizados na mélica monódica eram pertencentes a um passado mais recente e não a um mítico-lendário, por isso, os acontecimentos estavam associados a experiências vivenciadas

pelos humanos e não pelos deuses (Ragusa, 2013). Conforme já citado anteriormente, a voz poética se realizava na primeira pessoa do singular, que estabelecia um diálogo com "tu" ou um "vós" (Ragusa, 2013), como podemos observar em um poema de Safo:

> Parece-me aquele homem igual
> aos deuses ser, que, diante de ti,
> está sentado e, próximo, de cabeça baixa, ouve-te
> elevar a doce voz
> e sorrir com graça, isso, juro,
> atingiu de paixão o meu coração no peito,
> pois, quando olho de relance em direção a ti, então não é possível
> eu dizer mais nada,
> mas a língua racha em silêncio, e fino,
> imediatamente, um fogo corre sob a pele,
> com os olhos nada vejo, zumbem
> os ouvidos,
> sobre mim um suor frio se espalha, um tremor
> toma-me toda, mais verde do que uma erva
> estou, e pareço faltando pouco
> para morrer [....].
> (Ragusa, 2013, p. 35)

No poema, o eu-mélico constrói uma cena em que um homem está próximo a uma mulher, e essa mulher provoca sensações corpóreas até a impressão de semimorte, tamanho *páthos* amoroso, no eu que a observa. Após a descrição do momento amoroso observado, o eu-mélico passa a se focalizar, expressando os efeitos em si do idílio amoroso. Ainda que as imagens poéticas sejam provenientes de um eu que se mostra, que se coloca textualmente, é inverossímil dizer que esse poema de Safo é a expressão de um eu particular ou de uma consciência individual. As marcas de pessoalização discursiva, como os usos da primeira pessoa do singular tanto de verbos quanto de pronomes, são meros recursos expressivos. Não se pode afirmar que há identidade entre o eu biográfico e o eu mélico do poema, tampouco que as experiências descritas se referem biograficamente à poeta ou a outrem. A poesia de Safo não é uma poesia íntima, nem sequer autobiográfica, pois o "eu" corporizado no poema assume sentido coletivo.

Conforme defende Havelock a respeito da mélica grega, a "[...] psicologia da composição não pode ser compreendida nos limites assinalados pelos pronomes pessoais" (Havelock, 1996, p. 27). A mélica era uma produção orientada socialmente para o outro, que surge expresso nas linhas do poema não como figura abstrata, mas sim como elemento concreto, através de termos específicos, como é o caso do pronomes

pessoais, utilizados para representar a audiência com a qual a voz mélica dialoga (Havelock, 1996). Como a realização da mélica estava ancorada em tal situação comunicativa específica, "[...] a poesia só existia de fato no momento de sua *performance*, ou seja, de sua apresentação, de certa audiência, de certo modo, em certa ocasião [...]" (Ragusa, 2013, p. 13).

As composições orais, no entanto, pelo que pode parecer, não eram feitas de improviso (Havelock, 1996), tampouco os poetas obedeciam regras previamente estabelecidas e nem eram impelidos a seguir normas de determinado gênero literário (Ragusa, 2013). Mas, entre os séculos IX e VI a.C., o aperfeiçoamento do "[...] sistema de instrução oral, envolvendo dança, música instrumental e recitação, por cujo meio certas obras de composição oral foram seletivamente memorizadas, recitadas, ampliadas [...]" (Havelock, 1996, p. 22) de maneira disciplinar e transmitidas aos jovens como introdução na comunidade oral da qual deveriam ser partícipes, revela que o próprio ato de composição da poesia mélica era oral (Havelock, 1996), o que a inscreve num universo cultural e contextual isento de caráter privado e íntimo.

A poesia mélica cumpria funções pragmáticas nas cidades gregas, como transmissão de valores sociais, morais, éticos e políticos. Ela participava do ideal formativo do cidadão grego, estimulando a *areté*, com o prazer e o deleite do canto. Por isso, a mélica foi, durante muito tempo, a única forma de paideia grega (Brunhara; Ragusa, 2017). À Safo, por exemplo, poeta mélica que, juntamente com Álcman, Alceu, Anacreonte, Estesícoro, Íbico, Baquílides, Simônides e Píndaro, formam o cânone da poesia mélica grega, caberia a orientação para o "[...] desabrochar da feminilidade das *parthénoi*, futuras esposas a serem preparadas para tal condição" (Ragusa, 2019, p. 92, itálico nosso).

Parthénoi eram virgens moças que recebiam uma formação de acordo com os valores instituídos na competição para a *performance* a ser realizada, no evento cívico-cultural, em que elas se apresentariam. Nesse evento elas seriam "[...] apresentadas à cidade, às famílias de seus futuros maridos, dos noivos em potencial" (Ragusa, 2019, p. 92). Ainda de acordo com Ragusa (2019), Safo, assim como outros poetas mélicos, exercia a função de *khorodidáskalos*, ou seja, ela desempenhava aquela função formativa com o auxílio de sua poesia.

Por isso, diferentemente das leituras modernizantes da poesia sáfica, que veem nos poemas da poeta elementos íntimos referentes a uma voz privada,

> [...] as composições de Safo tinham um propósito público, e se destinavam a serem apresentadas pela própria Safo (ou por outro performer solo) ou por um coro diligentemente instruído. (Ragusa, 2019, p. 93-94).

E mesmo as composições que não eram performadas em festivais, a mélica monódica, fosse a de Safo, fosse a de outros poetas, estavam em conformidade com a função no grupo de *parthénoi*, "[...] um tipo de escola destinada a transformar jovens alunas em mulheres através de *performance* da canção, da música e do ato culto [...]" (Calame, 1996, p. 118)[1].

O surgimento da cultura letrada na Grécia não findou por completo as recitações e as composições orais nem tampouco o compartilhamento comunitário em que a mélica outrora se alicerçava, como defende Havelock (1996). Nas tragédias, por exemplo, ainda se veem componentes pertencentes à cultura oral. Analisando o prólogo das tragédias de Eurípides e de Ésquilo, o autor pontua diferenças na forma como ambos procediam com relação a tal parte do texto trágico.

O primeiro apresentava a matéria a ser tratada no drama logo na introdução, enquanto o segundo a introduzia de maneira indireta e implicitamente (Havelock, 1996). É o que se observa em *Os sete contra Tebas*, por exemplo. No prólogo, dois personagens dialogam e "[...] exprimem interesses que suprem informação de fundo" (Havelock, 1996, p. 306), como se os interlocutores, ainda que visasssem a um público externo, não intentassem prestar informações ao espectador. Na verdade, executando dessa forma, Ésquilo incorporava "[...] à cena dramática uma declaração explanatória [...]" (Havelock, 1996, p. 308), misturando informação e ação.

Havelock mostra que esse método dramático adveio do gênero épico, pois nele a matéria didática precisava ser integrada ao extrato narrativo da poesia para que esta se tornasse memorizável, uma vez que "A memória oral viva prefere o panorama de atos e eventos; prefere a narrativa em qualquer forma, curta ou longa, épica, lírica, dramatica" (Havelock, 1996, p. 308). Na perspectiva euripidiana, a separação do prólogo aumenta a

[1] No original: "[...] a sort of school for femininity destined to make the young pupils into accomplished women through the performance: of song, music and cult act [...]" (Calame, 1996, p. 118).

clareza e a lógica; na esquiliana, a presença do elemento oral, num drama, o torna novidadeiro, autoconsciente e livresco, como se assim fosse substituída "[...] uma poesia dotada de consciência orgânica por uma prosa do intelecto" (Havelock, 1996, p. 308).

Ora, sabe-se que a mélica grega até ser editada, copiada e compilada, no período clássico, circulava majoritariamente através da oralidade, a partir da repetição das *performances*. Foram o advento do alfabeto na Grécia e a sua paulatina popularização que provocaram transformações nas formas de composição, de produção e de circulação da poesia, além de alterações profundas na cultura Grega. "[...] o alfabeto converteu a língua grega falada num artefato, deste modo separando-a do locutor e tornando-a uma 'linguagem', isto é, o objeto disponível para inspeção, reflexão, análise" (Havelock, 1996, p. 16), ainda que tenha sido só no século V, posteriormente a trezentos anos de utilização do alfabeto, que o discurso veio a se tornar objeto de análise (Havelock, 1996). Além disso, o regime escrito, por possibilitar que o elemento gráfico existisse sem o aparato da memória, implicando possibilidades de recomposição, de reoordenação e de reflexão da palavra, fez com que se produzissem tipos de discursos até então indisponíveis socialmente devido às limitações que a memória impõe aos homens (Havelock, 1996).

Foi o que ocorreu com o surgimento do discurso histórico. As obras de Heródoto e de Tucídides "[...] celebram a substituição da poesia pela prosa como veículo apropriado de registro" (Havelock, 1996, p. 28) histórico e mesmo da oralidade na poesia, cuja sistematização em secretor começou a ocorrer, depois de séculos de circulação oral, nas *poleis* gregas, por incentivo de Aristófanes de Bizâncio, quando da organização da biblioteca de Alexandria (Rocha, 2012). É, então, nesse contexto, que o termo "lírico" começa a ser utilizado.

3 A tradição moderna e o surgimento da subjetividade lírica: a poesia romântica

A poesia lírica, poesia moderna fundamentalmente, é uma poesia que em muito dista da poesia mélica, e não só por dela estar distante temporalmente, mas sim – e sobretudo – porque as transformações operadas social e culturalmente no ocidente

afetaram a relação do homem com a própria poesia. Uma dessas mudanças diz respeito ao surgimento da noção de indivíduo – ser único e particular – e, dela decorrente, da ideia de subjetividade – o que concerne ao sujeito, como emoções e ideias.

Na Renascença, começa a se pensar o homem como sendo livre de influências externas que não mais o determinavam de forma atávica. O indivíduo passa a ser concebido e a se conceber como um ente separado da transcendência e, por isso, capaz de fundar a si próprio como sujeito pensante. O cogito cartesiano, por exemplo, colocará, no cerne de toda reflexão filosófica, o ato de pensar, considerado, agora, como individual e pessoal, pois que liberado do divino. Para Heidegger, foi Descartes o responsável por "[...] fundar o fundamento metafísico da liberação do homem para o cerne da nova liberdade como a auto legislação segura de si mesma" (Heidegger, 2007, p. 108).

É nesse contexto de exacerbada valorização da razão do eu, fundador de toda realidade, que, junto com o Romantismo, a poesia lírica será concebida como a expressão da subjetividade do eu empírico do poeta. Diferentemente do eu poético da poesia mélica, cuja voz era instruída e autorizada a falar para o povo, com o qual estava em comunhão; o sujeito lírico moderno, ao perder o lastro com a transcendência e com o outro, tornar-se-á interioridade. Consequentemente, as experiências do "eu" tornam-se incomunicáveis a um "tu" e a um "vós", e essa incomunicabilidade do vivido faz com que o poeta perca sua força de porta voz da tradição e sua poesia o que tinha de caráter formativo.

Diversos foram os escritores que versaram sobre tal transformação através da imagem da morte do poeta. Álvares de Azevedo, por exemplo, autor ligado à segunda geração do Romantismo brasileiro, diz:

> Morreu um trovador — morreu de fome.
> Acharam-no deitado no caminho:
> [...]
> Ninguém ao peito recostou-lhe a fronte
> Nas horas da agonia! Nem um beijo
> Em boca de mulher! nem mão amiga
> Fechou ao trovador os tristes olhos!
> Ninguém chorou por ele... No seu peito
> [...].
> (Azevedo, 2002, p. 9).

Charles Baudelaire, poeta francês romântico, também versou sobre a morte do poeta em *O albatroz*:

> Às vezes, por prazer, os homens da equipagem
> Pegam um albatroz, imensa ave dos mares,
> Que acompanha, indolente parceiro de viagem,
> O navio a singrar por glaucos patamares.
> Tão logo o estendem sobre as tábuas do convés,
> O monarca do azul, canhestro e envergonhado,
> Deixa pender, qual par de remos junto aos pés,
> As asas em que fulge um branco imaculado.
> Antes tão belo, como é feio na desgraça
> Esse viajante agora flácido e acanhado!
> Um, com o cachimbo, lhe enche o bico de fumaça,
> Outro, a coxear, imita o enfermo outrora alado!
> O Poeta se compara ao príncipe da altura
> Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar;
> Exilado no chão, em meio à turba obscura,
> As asas de gigante impedem-no de andar.
> (Baudelaire, 1985, p. 111).

Interessante perceber que, ainda que os textos tratem do mesmo tema, cada poeta o faz a sua maneira. No primeiro, o eu-lírico compara o poeta a um trovador; no segundo, a comparação se dá entre o poeta e o albatroz. A subjetividade no poema de Álvares tende a uma maior objetividade; no poema de Baudelaire, por sua vez, a subjetividade tende a uma maior abstração. Cada poeta convoca recursos linguísticos e cria imagens poéticas a partir do seu repertório pessoal. A criação lírica não decorre de moldes determinados seja pela situação em que a declamação ou o canto ia ocorrer, seja pelo metro a ser utilizado ou ainda pelo tema próprio de cada forma, como ocorria na mélica grega.

Chama atenção, pois, que é matéria de outro poema de Azevedo a descrição de um espaço íntimo, como é o quarto. Como veremos adiante, essa descrição ocorre a partir da subjetividade do próprio poeta, que seleciona e enforma no texto imagens que não mais fazem parte de um repertório coletivo; estão elas ligadas ao eu do poeta:

> Reina a desordem pela sala antiga,
> Desce a teia de aranha as bambinelas
> À estante pulvurenta. A roupa, os livros
> Sobre as cadeiras pouca se confundem.
> Marca a folha do Faust um colarinho
> E Alfredo de Musset encobre às vezes
> De Guerreiro ou Velasco um texto obscuro.
> Como outrora do mundo os elementos

> Pela treva jogando cambalhotas,
> Meu quarto, mundo em caos, espera um Fiat!
> (Azevedo, 2002, p. 18).

No prefácio de *Lira dos vinte anos*, diz Azevedo, referindo-se a seus poemas, que são "Cantos espontâneos do coração" (Azevedo, 2002, p. 4). Vê-se que o sujeito lírico da poesia azevediana exprime uma experiência assumidamente particular, subjetiva, portanto, que é a experiência do eu biográfico, na medida em que declara que sua lira provém do coração. Poesia como expressão da interioridade do eu do autor é a concepção romântica de toda lírica *grosso modo*:

> A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. [...]. Pode se perder assim naquilo que descreve, a ponto de fazer pensar que seu único fim é caracterizar os indivíduos poéticos de todos os tipos; e contudo ainda não há qualquer forma capaz de expressar a totalidade do espírito de um autor: de modo que muitos artistas que desejavam apenas escrever um romance acabaram nos fornecendo um retrato de si mesmos. Só a poesia pode se tornar, como a épica, um espelho do mundo circundante, imagem da época. E, entretanto, é ela que pode também [...] pairar a meio caminho entre o retratado e o retratista, nas asas da reflexão poética, e elevar incessantemente esta reflexão a um poder cada vez mais alto [...]. (Schlegel, 1997, p. 55-56).

O trecho acima é o *Fragmento 116*, de Friedrich Schlegel, publicado na revista *Athenaeum*, no final do século XVIII, fundamental para a compreensão da poesia lírica moderna romântica. Do exposto, algumas conclusões podemos obter: a poesia romântica guardaria relações com o real. Ela seria uma visão do mundo, mas iria além do visível e do circunstancial. Da mimesis ela se distanciaria, porque produto da reflexão e não mais da cópia da natureza a ser realizada conforme metro, assunto e *performance* tacitamente determinados. Será Baudelaire quem precursoramente cultivará, em sua poesia e em seus escritos críticos, a ideia do fazer lírico como produto do intelecto. É o poeta francês o responsável pelo início da despersonalização da lírica na modernidade (Friedrich, 1978). A partir dele, a valorização dos estados da alma como sendo o substrato da poesia lírica dará lugar a uma poesia libertada do sentimentalismo confessional biográfico:

> Interioridade neutra em vez de sentimento, fantasia em vez de realidade, fragmentos do mundo em vez de unidade do mundo, mistura daquilo que é heterogêneo, caos, fascinação, por meio da obscuridade e da magia linguística, mas também um operar frio análogo ao regulado pela matemática, que alheia o habitual: esta é exatamente a estrutura dentro da qual se situarão a teoria

> poética de Baudelaire, a lírica de Rimbaud, a de Mallarmé e a dos poetas hodiernos. (Friedrich, 1978, p. 29).

Friedrich fala em "teoria poética", pois, com *As Flores do Mal*, Baudelaire inaugurará na modernidade uma noção outra de poetar, a qual será tomada como norte por importantes nomes da lírica moderna, como Rimbaud, Mallarmé e Verlaine. Além daquelas características descritas por Friedrich, poderíamos também falar na preponderância das imagens poéticas sobre o significado poético, o qual ficará cada vez mais turvo na lírica moderna (Friedrich, 1978). É em *Harmonia da tarde*, por exemplo, que podemos ver o que Anna Balakian denomina de "Discurso indireto das imagens" (Balakian, 1985, p. 35):

> Chegado é o tempo em que, vibrando o caule virgem,
> Cada flor se evapora igual a um incensório;
> Sons e perfumes pulsam no ar quase incorpóreo;
> Melancólica valsa e lânguida vertigem!
>
> Cada flor se evapora igual a um incensório;
> Fremem violinos como fibras que se afligem;
> Melancólica valsa e lânguida vertigem!
> É triste e belo o céu como um grande oratório.
>
> Fremem violinos como fibras que se afligem,
> Almas ternas que odeiam o nada vasto e inglório!
> É triste e belo o céu como um grande oratório;
> O sol se afoga em ondas que de sangue o tingem.
>
> Almas ternas que odeiam o Nada vasto e inglório
> Recolhem do passado as ilusões que o fingem!
> O sol se afoga agora em ondas que de sangue o tingem...
> Fulge a tua lembrança em mim qual ostensório!
> (Baudelaire, 1985, p. 219).

Percebe-se que enformam o poema imagens de alto teor sugestivo e não mais discursivo, em virtude de construções que sugerem o evanescente: flor que se evapora, sons e perfumes no ar, lânguida vertigem, fremem violinos, o sol se afoga em ondas, almas ternas recolhem do passado o nada, fulge tua lembrança. Além disso, no texto não vemos "[...] nenhuma exposição direta das emoções do poeta: tudo que sentimos de seus sentimentos chega-nos através do discurso indireto das imagens [...], que tanto têm valor subjetivo quanto objetivo" (Balakian, 1985, p. 35). O lirismo em Baudelaire pouco se efetua tal qual o de Álvares de Azevedo, ou melhor, vai além do lirismo do poeta romântico brasileiro, para quem, como observamos, o canto provém do coração. No

poeta francês, a subjetividade é deslocada para o trabalho com a linguagem para que assim se chegue ao desconhecido.

4 Conclusão

As análises aqui empreendidas demonstraram que a poesia mélica e a poesia lírica moderna, especificamente a romântica, apresentam mais características que as separam do que as aproximam, ainda que tenha se convencionado utilizar o termo "poesia lírica" indistintamente, de modo a abarcar todas as experiências poéticas que supõem um eu, tratando de assuntos emotivos. "A poesia mélica era "eurístico-mimética (nela se dava a reatualização ou representação e invenção através do canto, da melodia dos instrumentos, da dança e da gestualidade de ações e vocalizações de animais e de homens)" (Rocha, 2012, p. 94), sempre mantendo relação com à realidade vivida do poeta e do povo, ao passo que a poesia moderna romântica "[...] é intimista, usa linguagem simbólica abstrata e fictícia não necessariamente ligada ao mundo existente" (Rocha, 2012, p. 95).

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Ana Maria Valente. 3 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2008.

AZEVEDO, Álvares. **Poesias completas**. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Campinas: Unicamp, 2002.

BALAKIAN, Anna. **O simbolismo**. Tradução: José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva S.A.: São Paulo, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. Tradução: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BRUNHARA, Rafael; RAGUSA, Giuliana. Paideia na 'lírica' grega arcaica: a poesia elegíaca e mélica. **Filosofia e Educação**, Campinas, v. 9, p. 45-62, 2017.

CALAME, Claude. Sappho's Group: An Initiation into Womanhood. *In*: GREENE, E. (Ed.). **Reading Sappho:** Contemporary Approaches. Berkeley: University of California Press, 1996. p. 113-124.

DOS SANTOS, Adrio J. R. Poesia lírica: problemas concernentes à definição de gênero e à subjetividade. **Littera online**, Maranhão, n. 13, p. 129-144, 2017.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna:** da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução: Marise M. Curione. São Paulo: Duas cidades, 1978.

HAVELOCK, Eric A. **A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais**. Tradução: Ordep José Serra. São Paulo; Rio de Janeiro: Editora da Universidade Estadual Paulista; Paz e Terra, 1996.

HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche**. Tradução: Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, v. I, 2007.

RAGUSA, Giuliana. **Lira grega:** antologia de poesia arcaica. Tradução e organização: Giuliana Ragusa. Hedra: São Paulo, 2013.

RAGUSA, Giuliana. A coralidade e o mundo das parthénoi na poesia mélica de Safo. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 29, n. 4, p. 85-111, 2019.

RAGUSA, Giuliana. **Para conhecer a "lírica" grega arcaica – edição 2021**: os gêneros poéticos da mélica, da elegia e do jambo. *In*: FARIA, J. R. (Org.). São Paulo: FFLCH, v. 1, 2021. p. 1-17.

ROCHA, Roosevelt. Lírica Grega Arcaica e Lírica Moderna: Uma Comparação. **Philia&Filia**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 84-97, 2012.

SCHILLER, Friedrich. **Poesia ingênua e sentimental**. Tradução: Márcio Suzuki. Iluminuras: São Paulo, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. **O Dialeto dos fragmentos**. Tradução: Marcio Suzuki. Editora Iluminuras: São Paulo, 1997.

Recebido em 25/04/2023.

Aprovado em 24/03/2024.