

**VISÕES LÍRICAS:  
CHAVES DE LEITURA  
PARA A VIOLÊNCIA  
EM ALEIJÃO DE  
EDUARDO STERZI**

**Danuza Kryshna da Costa Lima (UFPE)**

danuzakryshna@gmail.com

**RESUMO:** Influenciado por novas ideologias estéticas, compromissado com a palavra que não exclui o social – contudo sem extremismos – e de seu desvencilho do possível caráter inspirativo, visamos apresentar como o texto poético nutrido de um engenhoso trabalho estético exhibe imagens poéticas relativas à violência a partir da leitura e discussão do corpus em análise, Aleijão (2009), de Eduardo Sterzi. Visamos dialogar sobre os dispositivos da linguagem na configuração do binômio literatura/real. Nesta temática, a influência da tradição na produção poética contemporânea como forma de revisitação e aprimoramento do sistema de transformação imagético da poesia, a partir da análise dos poemas, o conceito de paisagem e metáfora negativas e suas aplicabilidades no resgate à historicidade da lírica e o hermetismo poético. Nesta ótica, discutiremos – no campo da forma – como o eu, entendido como “sujeito ético”, encerra em si a imagem vista do outro, a confirmar na prática como a violência está agenciada nos territórios formais do texto poético. Visitaremos as referências que tratam dos temas centrais deste trabalho, como: poesia, teoria literária, leitura de imagens, hermetismo e violência. Dessa forma, far-se-ão necessários o arcabouço teórico de Hugo Friedrich (1978), João Alexandre Barbosa (1986), Fábio Andrade (2010), Octavio Paz (2012, 2013).

**PALAVRAS-CHAVE:** Violência; Poesia Contemporânea; Aleijão; Eduardo Sterzi.

**ABSTRACT:** Influenced by new aesthetic ideologies, committed to the word that doesn't exclude the social - but without extremism - and its disengagement of the possible inspirational character, we aim to present how the poetic text nourished by an ingenious aesthetic work exhibits poetic images related to violence from the reading and discussion of the corpus under analysis, Aleijão (2009), by Eduardo Sterzi. We aim to dialogue about the devices of language in the configuration of the binomial literature / real. In this theme, the influence of tradition on contemporary poetic production as a way of revisiting and improving the system of image transformation of poetry, from the analysis of poems, the concept of negative landscape and metaphor and its applicability in the rescue of the historicity of lyrical and hermetic poetic. In this perspective, we will discuss - in the field of form - how the self, understood as an “ethical subject”, encloses in itself the image seen from the other, confirming in practice how violence is organized in the formal territories of the poetic text. We will visit the references that deal with the central themes of this work, such as: poetry, literary theory, reading of images, hermeticism and violence. Hugo Friedrich (1978), João Alexandre Barbosa (1986), Fábio Andrade (2010), Octavio Paz (2012, 2013).

**KEYWORDS:** Violence; Contemporary Poetry; Aleijão; Eduardo Sterzi.

## INTRODUÇÃO

O texto que é o mundo não é um texto único: cada página é tradução e metamorfose da outra, e assim sucessivamente. O mundo é a metáfora de uma metáfora. O mundo perde sua realidade e se transforma numa figura de linguagem. Octavio Paz. *Os filhos do barro*.

Analisar a composição lírica de Eduardo Sterzi em seu livro *Aleijão* é mergulhar num imenso mar de correspondências textuais, míticas, históricas e imaginativas. O texto obriga o leitor a manter uma atividade crítica diante de uma “leitura palimpsesta”, como definiu João Alexandre Barbosa. É preciso descamar o texto para ter acesso livre aos enigmas do poema. Ler poesia hoje é arregaçar as mangas para a atividade de garimpo, investigação e, sobretudo, ágil ação de decifração dos códigos do poema. A origem mística, induzida pelo caráter mágico das palavras, contrasta com um intenso trabalho estético, revelando ao leitor – participante assíduo da recepção do texto – uma aguda intelectualidade, a fim de dar passagem a este leitor, nos labirintos interpretativos da malha textual. O texto tornou-se o mundo porque é capaz de emoldurar suas imagens e, mais, metamorfoseá-las; este mundo, o envoltório social da obra, e/ou o universo íntimo de leitura e garimpo das formas líricas do próprio poeta.

## SOB A LUZ E O RIGOR DA FORMA

A ação da composição lírica traduz-se em: volver a chave mestra da palavra (o signo) para uma ação centrípeta no sentido do verso, agenciar os mecanismos providos pela linguagem, valer-se de uma miríade de joias mitológicas, acervos imaginativos e fórmulas matemáticas para compor a chama iluminativa do poema, esta chama, sua forma. Mais: surtir tal produto das categorias que a fazem fruto da “dissonância e metafísica da vida”, para utilizar os termos de Georg Lukács, e ungir-se da historicidade que auxilia sua configuração diante da tradição poética. Os terrenos da lírica são vastos, mas tão íntimos e individuais quanto nossos próprios devaneios, porque do mesmo barro que se edifica a estrada da lírica – a vida – nos edificamos, pois que, por toda a parte, resquícios da criação nos apontam a direção a seguir e nos fazem lembrar a matéria bruta da qual culturalmente viemos: o barro continua sendo o barro e o trabalho do poeta resume-se em constante confronto entre o rigor e a forma. É por meio da palavra, que se faz a ponte, apresenta-se a reflexividade do mundo, a poesia então revela a vastidão do mundo no universo subjetivo do Eu.

Pensamos que a forma do poema contemporâneo pode imbricar em uma infinidade de categorias, modos de leitura, características, aspectos estilísticos, contudo,

a delimitação de uma raiz interpretativa para os poemas explorados continuará sob a ordem de uma análise pautada na observação. Sendo assim, pensemos primeiramente na significação da palavra forma, que de acordo com o dicionário da língua portuguesa, Houaiss, significa:

1. **for.ma** s.f. 1. Configuração física dos seres e das coisas; formato, feitio <a.f. da mesa> <a.f. humana> 2. Estado físico de um corpo, de uma substância <f. sólida> 3. Ser ou objeto indefinido <naquela escuridão, só via formas> 4. Maneira, método <encontrou uma f. d terminar a tarefa> 5. Tipo, variedade <uma nova f. do vírus> 6. Condição física <está em ótima f.> 7. Fila, alinhamento.

2 **for.ma** \ô\ s.f. 1. Molde (HOUASSIS, 2008, p. 350).

Molde para a composição, alinhamento dos elementos estéticos dentro deste mesmo molde, modelo, matriz, substância, tal em resumo a significação da palavra forma. Todavia, para além de uma mera definição, a palavra forma, como conceito, foi amplamente divulgada e moldada ao longo dos tempos. O intuito foi sempre analisar, dissecar a maneira como o mundo transforma-se em linguagem sensível. A forma seria, então, a resposta à pergunta essencial de como a vida figura na arte. De acordo com Lukács, para quem o conceito de forma define todo o seu pensamento crítico, a literatura substancializa a essência da vida na forma literária, no presente caso, na forma lírica, no molde, o poema. Segundo Lukács, para quem a definição do conceito de forma se faz de maneira histórico-filosófica, as formas literárias têm “de estreitar e volatizar aquilo que configuram, a ponto de poder sustentá-lo, ou são compelidas a demonstrar polemicamente a impossibilidade de realizar seu objeto necessário e a nulidade intrínseca do único objeto possível, introduzindo assim no mundo das formas a fragmentaridade da estrutura do mundo” (LUKÁCS, 2012, p. 36).

O traço em busca de uma nova forma para o discurso lírico deságua numa pesquisa incessante, por parte do poeta, dos mecanismos de que a linguagem dispõe para a sua conseqüente reinvenção. Se o conceito de forma se fundamenta neste redirecionamento do pensamento e da mentalidade humana, esta reestruturação somente se efetiva com o desvelar da própria linguagem:

Traços de uma origem arcaica, mística e oculta contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a obscuridade, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico (FRIEDRICH, 1978, p. 16).

Caminha-se rumo a uma arquitetura textual. De acordo com Friedrich, responsável por uma “operação” que “consiste em deduzir do conhecido o desconhecido, como faz o analista no sentido matemático” (FRIEDRICH, 1978, p. 29). Gerenciada pela extensa utilização de recursos analógicos, promovendo o que Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, ressalta: a “tradição do novo”. Paz acredita que o moderno não se caracteriza pela constante prática do novo, ou o que o autor denomina também de “tradição da ruptura”. Ao elucidar os quesitos e/ou categorias do moderno, Octavio Paz faz uma verdadeira digressão sobre o quesito tempo, afinal, é por ele e nele que se entrelaçam as categorias do moderno e do tradicional. É neste aspecto, que o próprio autor se permite a utilização do termo “tradição moderna”, ao destacar que o moderno se caracteriza por romper com categorias já estabelecidas, mas também funda-se num dado instante histórico, podendo ser considerado uma tradição, pois ao pensarmos no futuro, é esta “tradição moderna” que promoverá novas rupturas e junções.

### PAISAGEM NEGATIVA

Ao abrir as páginas de *Aleijão*, tende o leitor ao confronto: “CUIDADO AO CÃO / que morde dentro<sup>1</sup>” (STERZI, 2009, p. 11) e, no acréscimo da preposição, evidencia-se o que o leitor encontrará nas páginas seguintes: uma fera à espreita do leitor que a devore, ou a decifre. É lançada a primeira pedra-de-toque ao leitor previamente avisado sobre a atmosfera e a paisagem presentes nos poemas que compõem o livro e que se mantêm acesas durante todo o corpo da obra. Os versos tornam-se a advertência ou o conselho para os desavisos da razão, diante do perigo em confrontar-se com a verdade ou o onírico vacilante que nela habita. A ênfase na negatividade cotidiana revela um mundo fundamentalmente violento, no qual não há esconderijo, o espaço é a projeção da relação ético-ontológica que se firma na negação do “deixar-ser”. Não há ilusões, utopias e refúgios, a única alternativa é degradar-se, aleijar-se. “Para fora d’água” funda a partir de uma cena, capturada dos redutos da memória da infância, a mesma paisagem negativa, desta vez, construída no corpo do poema, por meio da inserção dos espaços vazios e da quebra métrica do verso. Reproduzimos o poema na íntegra:

uma âncora (pois que  
faltam pés)  
desce  
do corpo à

1 Na cidade de Pompeia, antiga Roma, encontrava-se a inscrição em latim *cave canem*. (cuidado com o cão).

calçada: na infância,  
 uma arraia  
     dança  
 no aquário;  
 outra jamanta,  
     sangra  
 arrancada  
 Para fora d'água  
 – trabalho de arpões  
 Improvisados,  
 oco  
 de palavras  
 (escondem-se,  
 sanguinárias,  
 as  
 mãos  
 de meu pai)  
 (STERZI, 2009, p. 23)

Utilizando-se de recurso que muito nos lembra o *flashback* – convém ressaltar que a memória resgata a matéria sensível da vida por meio das cenas que nos são caras, guardadas no inconsciente –. O primeiro verso do poema inicia com o direcionamento que parte do material mais específico para o objeto mais geral, conduzindo o leitor a acompanhar, como que munido de uma câmera filmadora, as cenas para compor o que seria o objeto de maior teor dramático. A cena é projetada a partir da inserção do objeto “âncora” que “desce // do corpo à / calçada”, logo após, o vocativo que explicará o corpo que desce: “uma arraia // dança” e sucessivamente somos levados como que por uma impetuosidade rápida de flash ao “aquário” que agregará “outra, jamanta, // sangra / arrancada // para fora d'água”. Assim como o homem em sua condição de eterno refugiado de seu espaço natural, sujeito a permanecer preso, como no poema anterior, este corpo retido na calçada e a imagem reabilitada pela memória projetam-se pausadamente como tapes desta paisagem memorialística e vão aos poucos desenhando-se “para fora d'água”. As ações estrategicamente postas em versos quebrados: “desce, dança, sangra”, marcam este desenho da memória. Colocadas como quebras dos versos, as palavras prefiguram o movimento que marca três tempos distintos no poema, tomadas de ações que se coadunam ao fim do texto. Tal a engenhosidade na colocação de cada uma delas – o que denuncia a inteligência poética de Eduardo Sterzi –. As ações são gradativas, mas sofrem uma brusca paralisação intencional com a colocação da segunda ação, “dança”. Repitamos os versos a fim de localizar tais pausas:

uma âncora (pois que  
 faltam pés)  
     desce  
 do corpo à  
 calçada: na infância,  
 uma arraia  
     dança  
 no aquário;  
 outra jamanta,  
     sangra  
 arrancada  
 Para fora d'água

Após a inserção das pausas – que soam como o som agonizante do corpo semimorto, o tombo da queda, o rebatimento do peixe e, por fim, o sangue fétido – o foco da cena se modifica e se estreita perante o olhar vigilante do leitor, é aberto um movimento de close prefigural na memória, no qual encontramos: “– trabalho de arpoes / improvisados,” e a bela definição do momento numa metáfora enxuta: “oco de palavras”. O resultado para a não-compreensão da ação revelada: não faltam palavras, elas existem, mas se encontram vazias, somente o silêncio pode traduzir a cena rememorada, e este silêncio surge acima e abaixo do verso “oco de palavras”, como que uma pausa momentânea para engolir a seco o instante. Todo o redesenho da memória para chegar à imagem: “(escondem-se, sanguinárias, / as / mãos / de meu pai)”, posto que todo o poema é construído para apresentar fatalmente esta imagem: as mãos que escondem uma das primeiras lições de violência da vida, as mãos do pai, o que confirma a ideia de que mesmo a infância se torna o reduto de nossa prática precursora da violência, nos pequenos atos, a educação pela pedra amolada da violação. E se neste território onde o que se revela é a decadência, o exílio e a devastação criam a paisagem negativa que emoldura os versos que compõem *Aleijão*.

A tendência à negatividade e a tentativa de responder às dissonâncias da vida por meio da matéria sensível – o texto literário – não é algo novo e convive na poesia desde há muito tempo. Em *Os filhos do barro*, Octavio Paz conclui que a poesia “faz algo mais que dizer a verdade, cria realidades possuidoras de uma verdade: as da sua própria lógica” (PAZ, 2013, p. 113).

O procedimento metafórico – fruto de um processo analógico primeiro – como ferramenta para produção poética torna-se visível diante da crítica e importante

instrumento estético para os poetas desde o Romantismo – como atesta Octavio Paz<sup>2</sup> – e é precisamente utilizado por Eduardo Sterzi para construção de *Aleijão*. O uso corrente da metáfora instaura um tempo preciso na atividade poética, sobretudo, de recepção da obra; o poeta se detém sobre o trabalho com a palavra, verdadeira semente no campo da linguagem. Se o uso da metáfora, até antes do século XIX, promovia uma certa urdidura por parte do leitor sobre o texto, cobrando deste, como a um devedor dos símbolos e da mitologia, as verdades contidas numa esfera exterior ao poema, na poesia contemporânea, esta metáfora é revelação, ela continua em imensa medida. É largamente utilizada como ferramenta estética para não somente construir o sentido, mas fazer volitar perante a leitura atenta e crítica do leitor, o processo de desvirtualização ou mesmo (des)automatização dos dispositivos da linguagem, eis seu caráter revelador.

O que aqui entendemos por metáfora negativa está associado a certa ironia<sup>3</sup>, – característica ou operador formal da poesia – seria, pois, um processamento negativo da matéria tangível, a fim de deslocá-la nas imagens, e no espaço intrinsecamente ligado ao universo da composição lírica. É negativa porque nega a si mesma como tropo e resiste à relação de similaridade abreviada, concorrendo a mais: libertar-se do poder de simplesmente redescrever a realidade. Por isto, em Sterzi, mais parece a metáfora um reduto de autoafirmação nutrida de uma ferida característica, mostrada na forma do poema, pela economia da palavra, sustentada pelo silêncio significante. Vejamos o poema “Mão morta”:

ofereço a mão morta  
em espetáculo; a mão  
cadáver, que dança  
involuntária e desengonçada  
quando a rua chacoalha;  
mão de fantoche ou  
de espantalho; apêndice

2 No ensaio “Analogia e ironia”, in: PAZ, Octavio. *Os filhos do barro – do romantismo à vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 66-83. Segundo o crítico, o uso do procedimento analógico na poesia remonta em primeira instância à própria analogia entre magia e poesia, tema que inclusive reaparece durante os séculos XIX e XX. Esta analogia primeira permite ao poeta e também leitor crer na produção artística como algo que não surge apenas para re-(a)presentar o mundo, mas sobretudo, para impactá-lo, segundo Paz, “se a arte é um espelho do mundo, esse espelho é mágico: muda o mundo (p. 69), a poesia como reconquista deste caráter revolucionário humano, contém em si mesma as experiências da vida, da totalidade do homem para afetar o mundo, adquirindo assim sua verdadeira intensidade.

3 Sobre a ironia, Octavio Paz a revela como pertencente ao “tempo histórico”, é consequência e também consciência da história; “a ferida pela qual a analogia sangra; é a exceção, o acidente fatal, no duplo sentido do termo: o necessário e o infausto” (2013, p. 81)

incômodo (oxalá  
 descartável) que às vezes  
 escondo, outras mascaro:  
 eis que salta do bolso  
 a mão (por ora) palhaço;  
 queres apertá-la?  
 (STERZI, 2009, p. 92).

Na definição seca encontrada no título do poema, a metáfora se constrói sem o elemento que interliga funcionalmente os elementos de uma analogia, na qual A está para B, assim como C está para D. Na formação da metáfora, alcança-se C de D, contudo, Sterzi propõe a fusão de A em C, silenciando os termos B e D. O leitor, então, detentor de um campo de abrangência singular na poesia contemporânea, compreende que “mão morta” revela-nos a impossibilidade real da figura, a mão sendo o escândalo e o espetáculo. “Mão morta”, por processo de sinonímia, transforma-se em “mão / cadáver” – desta vez sem emprego do hífen – para emoldurar o cenário banal de seu convívio, porque esta mão, figurada, é também a analogia do Outro que nos espreita, porque morta é corpo estranho; viva, revela a impossibilidade natural de reconhecimento; incômoda, ela é parte anômala e estrangeira de nós mesmos, porque até o olhar sobre o próprio corpo é atípico e estrangeiro:

ofereço a mão morta  
 em espetáculo; a mão  
 cadáver, que dança  
 involuntária e desengonçada  
 quando a rua chacoalha;

Então viva, este “apêndice / incômodo (oxalá / descartável)” metáfora tangível não serve mais para ofertar, é descarte violável e como parte integrante deste aleijão que se forma é “(por ora)” projetada na forma do texto como a fusão necessária entre o estranhamento diante da perplexidade do mundo e a arquitetura das palavras, que, como todas elas, “são diabólicas. Sozinhas já fazem o diabo, quando se juntam...”<sup>4</sup>

4 PERRONE-MOISÉS, Leyla. Promessas, encantos e amavios in: *Flores da escrivainha*. São Paulo: Rocco, 1990, p. 13-14.

## HERMETISMO EM FACE DA VIOLÊNCIA EM ALEIJÃO

Nos caminhos entre a lírica e sua historicidade, o poeta, munido de uma consciência crítica que culmina numa arquitetura estética do texto, opera no campo da linguagem o processamento visual da fusão entre os espaços do Eu e do Outro, – para relembrarmos a fórmula ontológica e os conceitos totalizantes de individual/universal –. Tal ação culmina em uma reestruturação da atividade poética (uma espécie de modo de leitura que vislumbra um texto dúctil), arguta, permeada de signos plurissignificativos, como peças de um jogo *Lego*, no qual o leitor deve – dotado de sensibilidade e habilidade interpretativa – decifrar os enigmas do texto. Na visão de Fábio Andrade<sup>5</sup> a utilização de “uma linguagem artística profundamente elaborada nasce de uma reflexão crítica” (ANDRADE, 2010, p. 34), dá luz ao hermetismo poético. Localizado entre as zonas de conflito do texto: palavra e signo, o hermetismo configura-se como um alto grau de depuração e trabalho estético, o que em *Aleijão* alia-se a um agenciamento necessário das imagens de violência como fonte de resgate da historicidade lírica<sup>6</sup>. Dos operadores formais observados no discurso lírico empregado por Sterzi para produção de *Aleijão*, o hermetismo acopla todas as outras, por ser a partir desta tomada de consciência crítica para com a linguagem que se processa um modo de leitura diferenciado, ou seja, paisagem e metáfora negativa constituem-se como traços do hermetismo poético em *Aleijão*.

Se a operacionalidade da obra muda a partir da inserção do leitor no processo de recepção da mesma, é imprescindível levarmos em consideração o fato de que boa parte da compreensão far-se-á a partir deste resgate histórico de imagens, gerando ao leitor um campo no qual sua atividade interpretativa será traçada segundo seu conhecimento tanto dos dispositivos da língua no corpo do poema quanto de sua sensibilidade. A poesia contemporânea cria seu próprio campo de significados, é requerido do leitor – como visto anteriormente – que este dispense à sua leitura um grau de depuração e inteligência arguta, a fim de investigar o texto ao limite de sua exaustão – para compreender os caminhos feitos pelo poeta. Se o poema “instaura a reversibilidade dos significados pela criação de um espaço de leitura intertextual” (BARBOSA, 1986, p. 23), é por intermédio da atividade primeira de um garimpo textual que o leitor encontra – dentro do próprio poema – as pistas a serem utilizadas para as respectivas atividades de decifração e, mais do que nunca, a de recifração constante do poema.

5 ANDRADE, Fábio. *A transparência impossível: poesia brasileira e hermetismo*. Recife: Edições Bagaço, 2010.

6 Convém ressaltar que esta união entre hermetismo e resgate da historicidade lírica não faz parte de um traço do hermetismo, pelo contrário, o que propomos é uma visão crítica acerca da obra, pautada na união das categorias estéticas apresentadas, paisagem negativa, metáfora negativa e o hermetismo poético aliados à representatividade da violência no discurso poético contido em *Aleijão*.

No poema “Número” da seção intitulada *Território*, na qual o poeta experimenta por meio da utilização da metáfora negativa e da écfrase – procedimento estético que, segundo o crítico Fábio Andrade, consiste na “apresentação criativa de objetos, de modo a imprimi-los de maneira memorável e contundente na mente do leitor” (ANDRADE, 2010, p. 189) - a construção de um jogo ágil entre o poema, a linguagem do poema e o leitor:

I  
plena inquietude nenhuma  
serenidade

chora  
no céu noturno estivo

no exílio inviável da  
altura

dúzia  
de gaivotas

(STERZI, 2010, p. 142)

Responsável pela reconstrução visual e sensorial de um instante, a écfrase, traço do hermetismo poético, é por Eduardo Sterzi utilizada para construir no leitor a percepção da paisagem negativa, como efeito estético do agenciamento das figuras de violência. No movimento sincrônico do voo das gaivotas, nem mesmo sua alvura física suscita a busca da paz, mas sim, a confirmação terrível de que mesmo a brancura do voo é esgotável e paradoxalmente obscura.

O poema inicia com uma sugestão imagética do silêncio como base sensorial na qual a inquietude suplanta a serenidade da cena. Acompanhado de uma sonoridade pausadamente articulada entre o uso do verbo “chorar” e das palavras “noturno e estivo”, os versos seguintes apresentam uma organização visual contrita, mas sublime; aos poucos, o leitor é levado ao céu noturno de verão, no qual o choro – bela figuração do céu – é revelado não pelos pontículos estelares, mas pela estranheza do voo das gaivotas. Ora, quem, ao perceber-se em tal instante, quase fotográfico, não hesitaria em perguntar-se sobre a presença de tais pássaros de hábitos diurnos em um ambiente noturno? Somente após deglutir os versos seguintes “no exílio inviável da / altura // dúzia / de gaivotas”, a definição deste resgate de memória, pode o leitor perceber a particularidade de tal traço estético: conduzir o leitor aos redutos do devaneio

poético, por meio do trabalho com as imagens carregadas de estranheza. Estas esferas compreendem o processamento estético da negatividade em toda a obra, inclusive do agenciamento das figuras de violência; a própria imagem projetada revela uma violência onírica, na qual as cores branca e negra estão intimamente relacionadas à percepção do Eu deste espaço urbano sempre violado. Na permanente construção visual do instante – posto que no hermetismo poético, uma das formas de apresentação da écfrase é a “descrição insólita de um objeto conhecido” – o poema vai aos poucos transformando esta descrição numa verdadeira máquina de projeção imagética e sensorial, dentro da qual, como um estroboscópio no universo da linguagem, o poema vazasse através das ações de recifração textual, movimentos voluntários que descobrem as várias camadas do poema, revelando a cena tal qual uma ilusão da realidade.

A poesia, como fruto artístico que revela o mundo, mas também cria outro, não se abstém de beber nesta imaginação definida por Durand; a imagem e o trabalho visual com a palavra, por fim, tendem a ser mais um norte para compreensão da experiência poética e têm, como uma de suas finalidades, promover uma espiral na qual ela movimentará o fruto das ações primárias do ato de ler o texto poético e, no *Aleijão*, a violência.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Fábio. **A Transparência Impossível**: poesia brasileira e hermetismo. Recife: Edições Bagaço, 2010.

BARBOSA, João Alexandre. **As Ilusões da Modernidade** – Notas sobre a Historicidade da Lírica Moderna. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro** – do Romantismo à Vanguarda, São Paulo: Cosac Naify, 2013.

STERZI, Eduardo. **Aleijão**. São Paulo: Editora 7 letras, 2009.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

