

## TEORIA DA LÍRICA<sup>1</sup>

---

Jonathan Culler<sup>2</sup>  
Alexandre Pilati<sup>3</sup>

### RESUMO

Ilustrando o argumento presente em *Teoria da Lírica* de Culler (2015) com exemplos da poesia americana, este artigo contesta o modelo do *New Criticism*, que concebe a lírica como monólogo dramático de uma personagem fictícia, defendendo, em vez disso, um modelo padrão da lírica como discurso poético sobre o nosso mundo, que subordina os elementos ficcionais e representacionais às características ritualísticas do discurso poético, como o padrão sonoro, o discurso lírico e o presente da enunciação poética. Para a leitura de muitos poemas líricos, é contraproducente perguntar quem está falando ou em que situação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Lírica; Poética; Monólogo Dramático; *New Criticism*.

---

<sup>1</sup> Tradução e notas explicativas de Alexandre Pilati. Revisão da tradução de Yumi Trivelato Melo. O artigo “Theory of the lyric” foi publicado originalmente em inglês no periódico *Nordisk Poesi - Tidsskrift for lyrikforskning*, v. 2, n. 2, p. 119-133, 2017. Disponível em: <https://www.scup.com/doi/10.18261/issn.2464-4137-2017-02-02>. Tanto o autor do artigo quanto os editores da *Nordisk Poesi*, aos quais agradecemos, autorizaram a sua publicação na Revista *Texto Poético*. Ajustes na formatação original das citações e das referências bibliográficas foram feitos para que a tradução se adequasse aos padrões da Revista. O restante do texto segue sem alterações relativamente ao original em inglês, incluindo resumo, palavras-chave e nota biobibliográfica do autor do artigo.

<sup>2</sup> Lecionou francês no Selwyn College, em Cambridge, e depois no Brasenose College, em Oxford, antes de se mudar para a Cornell University em 1977, onde é professor de inglês e literatura comparada da turma de 1916. Escreveu vários livros sobre teoria crítica contemporânea, incluindo *Structuralist Poetics*, *On Deconstruction* e *The Literary in Theory*. Seu livro *Literary Theory: A Very Short Introduction* foi traduzido para 26 idiomas. E-mail: [culler@cornell.edu](mailto:culler@cornell.edu).

<sup>3</sup> Professor de literatura brasileira do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília e membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB. Brasília, Brasil. É autor, entre outros, de *Pier Paolo Pasolini: poesia, paixão e política* (Editora UnB, 2023). E-mail: [alexandrepilati@unb.br](mailto:alexandrepilati@unb.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1811-2118>

O projeto que culminou em minha *Teoria da Lírica (Theory of the Lyric)*<sup>4</sup> teve origem em meu fascínio pela estranha maneira como os poemas líricos se dirigem ao tempo, aos ventos, às urnas, às árvores ou aos mortos, pedindo-lhes que façam algo ou que parem de fazer o que estão fazendo<sup>5</sup>. Dos gregos aos modernos, os poetas invocam um universo que eles esperam que se mostre receptivo e suas súplicas muitas vezes parecem sedutoras:

O wild West Wind, thou breath of autumn's being  
(Shelley, "Ode to the West Wind")<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> [Nota do tradutor] O livro *Theory of the Lyric* (Cambridge: Harvard University Press, 2015) permanece inédito no Brasil em janeiro de 2026. A importância de se disponibilizar em português o presente artigo de Jonathan Culler está em chamar a atenção para a lacuna deixada pela indisponibilidade em nosso idioma dessa obra tão relevante. Resultado de muitos anos de investigação, o livro de 2015 examina o desafio de conceituar a poesia lírica, tomando-a sempre como uma noção complexa e multifacetada. Culler parte da análise de nove poemas de diferentes períodos, desde a Antiguidade até a contemporaneidade, e deles extrai quatro categorias centrais: a lírica entendida como expressão, como acontecimento, como ritual e como exagero. Posteriormente, tais categorias são manejadas e avaliadas, sendo constantemente contrastadas com modelos teóricos significativos para a abordagem da poesia lírica. Culler também problematiza a própria abordagem indutiva, questionando sua validade e limitações ao debater-la em relação a casos particulares e generalizações no estudo de gêneros literários. Esse tipo de reflexão metateórica constitui o cerne da relevância do trabalho, que funciona tanto como uma teoria sobre a lírica e como uma análise crítica das teorias existentes. Sob esse aspecto, o livro revisa as definições de poesia lírica mais influentes no pensamento ocidental, desde os antigos até os teóricos modernos. Ao revelar-se como uma espécie de micro síntese do material coligido em *Theory of the Lyric*, este artigo pode colaborar tanto para a discussão das categorias trabalhadas por Culler quanto para a reflexão sobre o método utilizado por ele.

<sup>5</sup> [Nota do autor] Este ensaio trabalha alguns pontos importantes, com exemplos amplamente conhecidos, do meu livro *Theory of the Lyric*, o qual oferece mais detalhes e inúmeros exemplos de outras línguas além do inglês.

<sup>6</sup> [Nota do tradutor] Optou-se por fazer a referência aos poemas no original no corpo do texto e apresentar as traduções em nota de rodapé. Com isso busca-se ressaltar para o leitor brasileiro os efeitos poéticos destacados nos poemas por Jonathan Culler, os quais, em sua maioria, alcançam-se a partir de usos especiais de estruturas da língua inglesa pelos seus criadores. Em cada bloco de citação de poema, foram inseridos comentários do tradutor a fim de ressaltar os aspectos que o autor do artigo original pretende discutir em específico, buscando-se, dessa forma, uma acessibilidade maior aos seus argumentos. As traduções indicadas como "livres" foram feitas pelo próprio tradutor; as demais aparecem com a referência ao tradutor e o livro ou endereço da Web onde foram encontradas. Nas indicações das versões em português dos poemas citados, foi dada primazia àquelas disponíveis na Internet (de tradutores renomados ou não), como forma de facilitar a consulta pelos leitores do artigo em português.

Lion! J'étais pensif, ô bête prisonnière,  
Devant la majesté de ta grave crinière;  
(Victor Hugo, “Baraques de la foire”)

Leaf! You are so big!  
How can you change your  
Color, then just fall!  
(Frank O’Hara, “Les Etiquettes Jaunes”)<sup>7</sup>

Esses momentos são não miméticos, mas ritualísticos<sup>8</sup>, pois colocam em primeiro plano o evento da enunciação poética, um *agora*<sup>9</sup> lírico. O que essas formas estranhas de falar nos dizem sobre o trabalho e as ambições da poesia lírica e sobre como devemos abordá-las? Este é um projeto de poética, não de hermenêutica – o que é, para mim, uma distinção importante. Ele não tenta produzir uma teoria que ofereça novas interpretações de poemas, mas busca entender como funcionam e quais são as convenções e estratégias da lírica.

Tento elaborar certa estrutura geral de uma poética da poesia lírica, na qual a atenção às suas várias características, que atraem os leitores e tornam o gênero distinto, é incentivada e não evitada, como acontece com os modelos restritos de abordagem da lírica que, nos últimos anos, formataram a maioria das abordagens do lirismo. Ilustro aqui alguns aspectos dessa teoria com exemplos da literatura americana.

---

<sup>7</sup> Tradução livre: “Ó vento selvagem do Oeste, tu és o sopro do ser do outono”; “Leão! Estava eu pensativo, ó animal aprisionado, / Diante da majestade de tua imponente juba”; “Folha! És tão grande! / Como podes alterar tua / Cor e, então, simplesmente cair?”.

<sup>8</sup> [Nota do tradutor] A distinção entre o mimético e o ritualístico é essencial para a argumentação de Jonathan Culler a respeito do que caracterizaria a especificidade da linguagem literária na lírica. Segundo a sua abordagem, seriam os elementos do âmbito do ritualístico os que mais contribuiriam para a distinção da lírica em relação a outros gêneros, especialmente a ficção. Ao longo do artigo, o autor irá elencar e exemplificar alguns desses elementos. Nesse primeiro grupo de trechos de poemas, Culler recorre ao inglês Percy Bysshe Shelley (1792-1822), ao francês Victor Hugo (1802-1885) e ao norte-americano Frank O’Hara (1926-1966). Assim o estudioso busca demonstrar em “modo miniatura” o que realiza longamente em seu livro *Theory of the Lyric*. Tanto lá como aqui, esforça-se para demonstrar que, em poetas de períodos, idiomas e estilos distintos, é possível mapear como estruturante (entre outros) o elemento tipicamente ritualístico da apóstrofe lírica, que consiste no direcionamento do discurso a alguém ausente, um objeto inanimado, uma ideia abstrata ou uma divindade, por exemplo.

<sup>9</sup> [Nota do tradutor] Todos os destaques de itálico e negrito em palavras, expressões ou trechos de texto são correspondentes aos destaques de mesma ordem feitos pelo autor no artigo original.

A poesia lírica tem uma longa história no Ocidente, mas um *status* genérico incerto. O grande comparatista Earl Miner (2000, p. 4-5) conclui:

A lírica é o gênero básico para a poética ou para os pressupostos literários das culturas de todo o mundo. Somente a poética ocidental é diferente. Mesmo as principais civilizações que não demonstraram a necessidade de desenvolver uma poética sistemática (a islâmica, por exemplo) comprovadamente basearam suas ideias de literatura em princípios líricos.<sup>10</sup>

E ele acrescenta: “A primeira coisa a ser dita sobre os sistemas poéticos líricos é que eles não são miméticos” (Miner, 2000, p. 4-5).

Pode-se argumentar que foi por razões bastante contingentes – o fato de Aristóteles ter escrito um tratado sobre poesia mimética, poesia como imitação da ação, e não sobre as outras formas poéticas que eram centrais para a cultura grega – que a teoria literária ocidental negligenciou a lírica até a era romântica. Aristóteles estava completamente familiarizado com a lírica grega, como demonstram os inúmeros exemplos em sua *Retórica*, mas acredito que ele a omitiu da *Poética* porque não a via como uma forma de mimese, mas como epidítica, como oratória, isto é: um discurso versificado sobre o que deve ser valorizado, elogiado ou censurado.

De qualquer forma, graças à decisão de Aristóteles, a lírica foi tratada como uma coleção variada de formas poéticas menores, apesar do florescimento da lírica na Roma antiga, na Idade Média e na Renascença. A lírica foi finalmente transformada em um dos três gêneros fundamentais no final do século XVIII, quando uma concepção mais vigorosa e altamente desenvolvida do sujeito individual tornou possível conceber a lírica como mimética: uma imitação da experiência do sujeito. A obra *Principes de la littérature (Princípios da Literatura, 1775)*, do Abade Batteux, reinsere enfaticamente a lírica na estrutura aristotélica da literatura como mimese – do sentimento – e estabelece as bases para a elevação romântica da lírica à norma poética ou até mesmo à essência da literatura, embora os pensadores tenham passado rapidamente de uma teoria mimética para uma teoria expressiva da lírica. Hegel oferece a exposição mais completa da teoria romântica da lírica, como a subjetividade que chega à consciência de si mesma. O poeta lírico absorve o

---

<sup>10</sup> [Nota do tradutor] todas as traduções de citações de textos teóricos são de autoria própria, a partir do artigo original em inglês.

mundo externo, sela-o com a consciência interior e dá expressão a essa vida interior poética enriquecida, essa subjetividade (Cf. Culler, 2015, cap. 3).

Essa concepção da lírica como representação da experiência subjetiva, embora amplamente divulgada e influente, não tem mais larga aceitação no mundo acadêmico. Ela foi substituída por uma variante que trata a lírica não como mimese da experiência do poeta, mas como representação da ação de um falante fictício: nesse caso, o poema é falado por uma *persona*, cuja situação e motivação de fala é preciso reconstruir. Esse se tornou o modelo dominante na pedagogia da lírica no mundo anglo-americano, embora não em outros lugares. No amplamente utilizado livro didático de Helen Vendler (2002, p. 114), por exemplo, os alunos são estimulados, ao se depararem com um poema, a descobrir quem está falando, em que circunstâncias, com que finalidade e a mapear o drama de atitudes que o poema captura. A descrição teórica mais explícita dessa teoria *implícita* bastante difundida é a de Barbara Herrnstein Smith (1968): a lírica é sim uma imitação, mas de um ato de fala. De fato, o monólogo dramático, que coloca no palco um personagem falando para um público definido ou para si mesmo, torna-se o modelo de interpretação para a lírica, que se concebe como a imitação ou representação ficcional de um ato de fala do mundo real (Smith, 1968, p. 17; 1979, p. 8 e 142). Uma vez que essa concepção da lírica como monólogo dramático não é tão comum fora do mundo anglófono, talvez eu deva ilustrar o quanto ela parece fundamental nos Estados Unidos. Um dos principais personagens do *New Criticism*, John Crowe Ransom (1938, p. 254-255), oferece uma versão notável dessa afirmação:

O poeta não fala em seu próprio personagem, mas em um personagem presumido, não no real, mas em uma situação presumida, e a primeira coisa que fazemos como leitores de poesia é determinar precisamente qual personagem e qual situação são presumidos. Nesse exame está a possibilidade de compreensão crítica e, ao mesmo tempo, de ilusão, e o prazer.

A partir daí, é só um passo para concluir que o poema “pode ser considerado um monólogo dramático [...] Browning apenas literalizou e preparou para o palco ou para a sala de concertos aquilo que sempre foi a lei formal do poema” (Ransom, 1938, p. 254-255). Isso é muito estranho: “lei formal”, como se qualquer outra concepção do poema fosse “fora da lei”, desviante.

É claro que muitos dos grandes poemas da tradição inglesa são monólogos dramáticos, e é possível ler outros poemas líricos dessa forma, mas, mesmo nesses casos, esse modelo desvia a atenção do que há de mais singular, até de mais impressionante nesses textos, e coloca os leitores em um caminho prosaico e novelesco: o leitor procura um orador que possa ser tratado como um personagem em um romance, cuja situação e motivos devem ser reconstruídos enquanto se negligencia o verso, que é produzido pelo poeta, não pelo orador fictício. Esse modelo dá aos alunos uma tarefa de leitura clara, mas é extraordinariamente limitado e limitador. Ele negligencia as características mais marcantes de muitos poemas líricos, que não são encontradas em atos de fala comuns – desde o ritmo e o padrão sonoro até as relações intertextuais. “Bantams in Pine Woods” (“Galinhas anãs nos pinhais”), de Wallace Stevens, talvez seja um caso extremo, mas ilustra um aspecto importante do apelo da lírica:

Chieftain Iffucan of Azcan in caftan  
Of tan with henna hackles, halt!<sup>11</sup>

O poema não nos oferece a mimese de uma voz, mas a **vocalização**<sup>12</sup>. Essa é uma característica importante para mim: são efeitos vocais que tendem a ser inversamente relacionados à representação; quanto mais vocalização, menos mimese de uma voz e menos plausível o modelo de monólogo dramático.

Em suma, o modelo da lírica como expressão intensa da experiência subjetiva do poeta não se encaixa em muitos poemas, antigos ou modernos, e, o que é mais importante, ele nos afasta da linguagem do poema em direção à experiência do poeta, que o leitor deve tentar reconstruir. Mas nossa atenção deveria ser direcionada para a experiência do poema

---

<sup>11</sup> Tradução livre: “Chefe Iffucan de Azcan, vestindo um caftã / de tom bege com riscas de henna, pare!”.

<sup>12</sup> [Nota do tradutor] Dando sequência à demonstração da especificidade da lírica que se ampara nos seus elementos ritualísticos, Culler irá apontar para a distinção entre “voz” e “vocalização”. Esta consiste, por exemplo, em efeitos relacionados aos sons, ao ritmo e aos efeitos destes na constituição das unidades poéticas como o verso ou a estrofe. Em poemas semelhantes ao de Stevens, segundo o autor, o modelo de leitura da busca da “representação de uma voz”, condizente com a perspectiva do monólogo dramático, seria improdutivo, pois apagaria as nuances do que seria fundamental para a percepção da “vocalização” como essência da configuração desse tipo de linguagem poética em específico. Sugerimos ao leitor que atente para esses efeitos de ritmo e som na língua original do poema, pois a tradução livre busca apenas reproduzir o sentido do trecho citado e, assim, contribuir também para a percepção do que Culler julga ser impropriamente ressaltado por abordagens que apostam no reconhecimento da mimese de uma voz como padrão de leitura da lírica.

em si como um evento, não para descobrir o que o autor pode ter experienciado. O modelo de monólogo dramático também exige do leitor uma reconstrução – dessa vez da situação e dos motivos de um orador/personagem fictício, e não do autor. Mas, para muitos poemas da nossa tradição poética, tentar descobrir quem está falando não traz benefícios e obscurece, em vez de esclarecer, o que o próprio poema está fazendo. Mesmo quando é possível imaginar um orador, essa orientação enfatiza a dimensão ficcional do poema, negligenciando os elementos ritualísticos e musicais que fazem com que o texto atraia nossa atenção em primeiro lugar. E para muitos poemas, não há nenhuma situação empírica plausível de fala. Muitos dos poemas líricos mais famosos de Emily Dickinson apresentam uma situação de fala impossível:

Because I could not stop for Death –  
He kindly stopped for me –  
The Carriage held but just Ourselves –  
And Immortality.<sup>13</sup>

Ou “I heard a fly buzz when I died. [...]” (“Ouvi o zumbido de uma mosca quando morri”). Nesses casos, precisamos nos concentrar no que o poeta está fazendo<sup>14</sup> e não tentar imaginar a situação de um suposto orador.

Um tipo diferente de estrutura lírica aparece no poema de William Carlos Williams, geralmente chamado de “The Red Wheelbarrow” (“O carrinho de mão vermelho”).

so much depends  
upon  
  
a red wheel

---

<sup>13</sup> “Porque não pude parar para a Morte – / Ele parou para mim por bondade – / Na carruagem só íamos Nós – / E a Imortalidade” (Trad. Júlia Rodrigues. Disponível em: <https://conversaentruinas.wordpress.com/2018/12/10/emily-dickinson-poeta-em-solidao/comment-page-1/>. Acesso em: 12 out. 2025). Em livro, o poema pode ser encontrado em: DICKINSON, Emily. *Poesia Completa*. Trad. Adalberto Muller. Campinas/Brasília: Unicamp/Unb, 2020.

<sup>14</sup> [Nota do tradutor] Ainda tratando da questão da vocalização como característica ritualística essencial da lírica, Culler recorre a versos de Emily Dickinson a fim de ressaltar que muitos poemas extraem a sua consistência propriamente lírica exatamente da implausibilidade da situação do orador. Assim, mais uma vez, refuta a chave mimética de interpretação e sugere a primazia da dimensão da performance que é, afinal, o próprio poema, em detrimento da dimensão situacional que aproximaria a leitura da lírica dos parâmetros de leitura representacional da ficção.

barrow

glazed with rain

water

beside the white

chickens.<sup>15</sup>

Aqui não parece haver razão para imaginar um personagem-falante ou para tentar fornecer, em molde romanesco, um contexto de enunciação. Tentar fazer isso poderia desviar nossa atenção do que é mais importante no poema. Hugh Kenner (1975, p. 59-60) escreve:

Tente imaginar uma ocasião em que esta frase possa ser dita: “Muita coisa depende de um carrinho de mão vermelho envidraçado com água da chuva ao lado das galinhas brancas”. Experimente, com qualquer voz que quiser: é impossível. [...] E como continuar com o diálogo? Para quem a frase poderia ser dita, com que finalidade? [...] A frase não é apenas banal, mas se você ouvisse alguém dizê-la, você estremeceria. Mas, martelada na máquina de escrever em determinada forma, e isso sem deslocar uma única palavra, exceto tipograficamente, as dezesseis palavras existem em uma zona completamente diferente, uma zona distante do mundo dos que dizem e dos ditos.

Ele acrescenta: “No entanto você diz, você faz os movimentos de dizer. E a arte tira o dizer da zona das coisas ditas” (Kenner, 1975, p. 59-60).

O leitor diz o poema, mas a disposição espacial é crucial, revelando uma estrutura não detectável quando ouvida, mas a linha e a estrofe ainda são as unidades funcionais, não a página, como na poesia concreta. Temos quatro estrofes de duas linhas, a primeira linha de cada estrofe constituindo-se por três palavras (com duas sílabas acentuadas), a segunda linha, por uma palavra de duas sílabas. A lineação parece servir como instrução

---

<sup>15</sup> “**O carrinho de mão vermelho** // tanto depende / dum // carrinho de mão / vermelho // que a água da chuva / esmalta // ao lado das brancas / galinhas” (Trad. Fabiano Sei. Disponível em: <https://fabianosei.com/the-red-wheelbarrow/>. Acesso em: 12 out. 2025). Em livro, o poema pode ser encontrado em: WILLIAMS, W. C. *Poemas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

para a sonoridade<sup>16</sup>, pois o leitor sente-se convidado a tratar as linhas como grupos de respiração, fazendo uma pausa no final da linha e da estrofe. É claro que o *enjambment* produzido pelo padrão do verso separa “wheel” (roda) de “barrow” (carrinho de mão) e “rain” (chuva) de “water” (água), contribuindo assim para a sensação de contato com constituintes básicos de um mundo. Sem rima e sem um esquema métrico convencional, o poema consegue produzir uma linguagem memorável, numa versão não ortodoxa e inacabada do poema de louvor.

Aqui parece haver resistência tanto ao modelo romântico/expressivo de lírica quanto ao seu sucessor moderno, a lírica como um drama das atitudes de um personagem. O poema não cria um personagem fazendo uma afirmação em um mundo fictício, mas faz uma declaração sobre o nosso mundo. A afirmação de um valor vincula esse poema à tradição epidítica dos poemas de louvor, todavia ele parece terminar cedo demais ou, melhor dizendo, a especificação das galinhas e da água da chuva torna misteriosa a afirmação, de modo que ficamos confusos, mas nos lembramos do que foi dito.

Uma abordagem teórica mais produtiva, portanto, considera o poema, no fundo, como uma declaração sobre este mundo, em vez da projeção de um orador fictício e de um mundo fictício. Esse modelo, que pode ser rastreado até Píndaro, está centrado na lírica como discurso público sobre significado e valor – que se distingue por seus elementos ritualísticos. Esse modelo se aplica a muitos poemas modernos. Considere o poema “Nothing Gold Can Stay” (“Nada que é de ouro pode permanecer”), de Robert Frost:

Nature’s first green is gold,  
Her hardest hue to hold.  
Her early leaf’s a flower;  
But only so an hour.  
Then leaf subsides to leaf.  
So Eden sank to grief,  
So dawn goes down to day.

---

<sup>16</sup> [Nota do tradutor] Diferentemente do que foi verificado até aqui, a citação do poema de William Carlos Williams aponta para a dimensão escrita da lírica. Culler aborda a relação entre a disposição das linhas e a sonoridade como estruturante do resultado estético do poema, o qual consiste na realização de uma declaração, “em linguagem memorável”, sobre o mundo, contradizendo o modelo de dramatização das atitudes de um personagem.

Nothing gold can stay.<sup>17</sup>

Barbara Herrnstein Smith (1979, p. 135), que discute esse exemplo, admite que “A pertinência da conclusão é sentida sem que sejam levados em conta os motivos ou as circunstâncias particulares do orador”. Isso é importante: não faz sentido tentar imaginar um orador, os motivos e as circunstâncias<sup>18</sup>. Podemos analisar a progressão pela qual o ouro da primeira linha transforma-se no ouro da última linha – o símbolo de valor duradouro se torna, em última análise, transitório – sem imaginar um orador que revise suas observações e chegue a uma conclusão. Isso seria uma narrativização desnecessária. Mas meu exemplo favorito da importância de evitar o modelo de monólogo dramático não é americano: o poema mais famoso de Philip Larkin, “This Be the Verse”:

They fuck you up, your mum and dad.  
They may not mean to, but they do.  
They fill you with the faults they had  
And add some extra, just for you.

But they were fucked up in their turn  
By fools in old-style hats and coats,  
Who half the time were sappy-stern  
And half at one another’s throats.

---

<sup>17</sup> “No mundo, o ouro é o verde elementar, / Seu matiz mais difícil de conservar. / A flor é a sua inaugural semente; / Não obstante por um instante somente. // Depois, folha desaparece sob folha. / E assim, no pesar o Paraíso mergulha, / E a aurora se transforma em amanhecer. / Nada que é de ouro pode permanecer” (Trad. Nelson Santander. Disponível em: <https://singularidadepoetica.art/2022/02/18/robert-frost-nada-que-e-de-ouro-pode-permanecer-poema/>. Acesso em: 12 out. 2025).

<sup>18</sup> [Nota do tradutor] Ao citar o poema de Robert Frost, Culler, mais uma vez, busca contrapor-se ao modelo de interpretação situacional (ou de base ficcional) da lírica, ressaltando que “Nothing gold can stay” é um exemplo concreto de lirismo que se estrutura linguisticamente como uma declaração sobre o mundo. Tal declaração, que é o próprio poema, possui valor em si, pela transfiguração de sentidos da palavra “ouro” que se estabelece do início ao fim do texto e, sob essas condições, dirige ao leitor um comentário valorativo e consistente sobre a vida. Em linhas gerais, esse é o mesmo parâmetro de configuração lírica como espaço de experimentação de enunciação de valores em linguagem memorável que se encontra na citação comentada dos poemas seguintes de Philip Larkin (“This Be the Verse”) e de Emily Dickinson (“The Heart asks Pleasure—first”). No enquadramento da sequência da argumentação de Culler, esse é o ponto nevrálgico para a compreensão da validade universalizante da natureza ritualística da conformação estética da lírica.

Man hands on misery to man.  
It deepens like a coastal shelf.  
Get out as early as you can,  
And don't have any kids yourself.<sup>19</sup>

Análises da lírica como monólogo dramático ou como ficção dão pouca importância a esses poemas, que aparecem em toda a história do gênero, de Píndaro até hoje. Esses textos pretendem lançar valores sob uma nova luz, revelar aspectos do mundo e elogiar o que deve ser notado e lembrado, mas pretendem especialmente oferecer o pensamento em forma memorável, isto é: verdades para serem consideradas, absorvidas e repetidas pelos leitores. Se esse é o poema mais famoso de Larkin, isso se deve, em primeiro lugar, ao fato de os leitores não esperarem encontrar “fuck” em um poema com rimas e quadras regulares, mas também porque ele afirma dizer uma verdade inconveniente e propõe medidas inesperadas. Embora professores e críticos frequentemente afirmem que procurar a mensagem do autor em um poema é um erro de principiante, sabemos que os poemas frequentemente apresentam axiomas sobre nosso mundo em vez de criar um mundo textual ou fictício.

O poema de Larkin oferece uma excelente demonstração do que está em jogo, pois seria possível, é claro, lê-lo como um texto que cria um orador e um mundo textuais e fictícios, e perguntar quem está falando, em que circunstâncias e com que finalidade. Poderíamos imaginar, por exemplo, um bêbado misantropo em um bar que está reclamando de seus pais e do mundo em geral e dizendo a todos o que devem fazer a respeito. Mas tratar o poema dessa forma seria trivializá-lo: relativizar suas afirmações, tornando-as afirmações de um indivíduo que você provavelmente se esforçaria para evitar e, assim, seriam privadas de qualquer autoridade – uma autoridade que elas implicitamente reivindicam em virtude de sua natureza cuidadosamente construída (os ritmos e as rimas que tornam o poema mais do que um discurso inflamado). Tratar esse poema como o discurso de um orador fictício é deixar de lado, considerando como marginal, tudo o que

---

<sup>19</sup> “**Este seja o poema** // Teu pai e mãe fodem contigo. / Que não o queiram, tanto faz. / Legam-te cada podre antigo, / além de uns novos, especiais. // Mas de cartola e fraque, outrora, / fodera-os já do mesmo modo, / gente ora austero-piegas, / ora se engalfinhando cega de ódio. // Passa-se a dor adiante: fossas / num mar que só fica mais fundo. / Dá o fora, pois, tão logo possas / sem pôr nenhum filho no mundo” (Trad. Nelson Ascher. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3006200819.htm>. Acesso em: 10 out. 2025).

distingue essa linguagem da bravata de um bêbado em um bar, ou seja: tudo o que pertence ao que chamo de dimensão *ritualística* da lírica (sobre a qual falarei em breve) e que produz essa linguagem que desejamos repetir, reler e recitar.

Emily Dickinson, que consideramos ser uma poeta dotada de uma imaginação especialmente fértil e peculiar, escreve muitos poemas desse tipo, que fazem afirmações sobre o nosso mundo, não sobre um mundo imaginado ou fictício: “Hope is a thing with feathers” (“A esperança é uma coisa com penas”), “Tell the truth but tell it slant” (“Diga a verdade, mas diga-a de forma enviesada”), “The Soul selects her own Society” (“A Alma seleciona sua própria Sociedade”), ou “The Heart asks Pleasure—first”:

The Heart asks Pleasure—first—  
And then—Excuse from Pain—  
And then—those little Anodynes  
That deaden suffering—

And then—to go to sleep—  
And then—if it should be  
The will of its Inquisitor  
The privilege to die—<sup>20</sup>

Tentar imaginar um orador seria um desvio da apreciação do poema. O que temos é uma reflexão poética sobre as propensões do coração humano, com uma guinada repentina, quando “inquisitor” (inquisidor) e “privilege” (privilégio) nos dão um julgamento distinto, mas não de forma a nos remeter a um orador específico.

Se tomarmos esse modelo como ponto de partida, poderemos desenvolver uma estrutura de análise mais ampla que reconheça o papel dos elementos ficcionais, como enredo e personagem – oradores fictícios e representação de eventos –, enquanto mantemos a primazia de todos os outros aspectos da lírica não redutíveis a um enredo, a começar pela sua disponibilidade para a reiteração, a repetição. O postulado de um orador/personagem fictício é uma estratégia geral inadequada para a lírica, entretanto, como o postulado de um orador é uma resposta pertinente a alguns poemas, precisamos

---

<sup>20</sup> “Quer-se o Prazer – antes – / Depois – não sentir Dor – / Depois – alguns Calmantes / Para lhe contrapor – // Depois – adormecer – / Depois – se bem prouver / Ao seu Inquisidor / O Luxo de morrer –” (Trad. Augusto de Campos em: DICKINSON, Emily. *Não sou ninguém. Poemas*. Campinas: Unicamp, 2015).

de um modelo que permita isso, reconhecendo a tensão na lírica entre o ficcional (história e caráter), por um lado, e, por outro, o que poderíamos chamar de musicalidade; ou, melhor ainda, de ritualística, embora reconhecendo o domínio final da musicalidade ou da ritualística como distintivo da lírica.

Essa distinção entre os elementos ficcionais e os elementos ritualísticos foi extraída do *Post-Petrarchism* (Pós-Petrarquismo) de Roland Greene. Ao discutir as sequências líricas – uma série de poemas relacionados em que algum tipo de narrativa ampla é oferecida de forma tentadora, como nos *Sonetos* de Shakespeare ou no *Canzoniere* de Petrarca –; Greene (1991, p. 5) argumenta que:

o discurso lírico é definido pelo jogo dialético de fenômenos rituais e ficcionais, modos correlativos de apreensão que estão quase sempre disponíveis em todos os poemas líricos, embora espécimes, coleções e escolas específicas possam tentar proteger um em detrimento do outro.

O elemento ritual é, em primeiro lugar, tudo o que pode ser interpretado como instruções para a performance: “Em pleno exercício de seu modo ritual, que vai muito além dos elementos prosódicos para incluir características retóricas, semânticas e simbólicas, a lírica é uma expressão singularmente disposta a ser enunciada novamente” e oferece “uma unidade performativa na qual leitores e ouvintes podem entrar à vontade” (Greene, 1991, p. 5). Essa possibilidade de se *entrar livremente* é uma característica crucial da lírica, muitas vezes negligenciada em leituras críticas: poemas líricos são feitos para serem proferidos por leitores, que podem vir ritualisticamente a ocupar o lugar das palavras. I. C. S. Lewis (1954, p. 491) escreve sobre o soneto de amor elisabetano e afirma que um bom soneto, assim como uma boa canção,

era como uma boa oração pública: o teste era se a congregação podia “juntar-se” e torná-la sua [...] Não importa quem está falando em “Since there’s no helpe” mais do que em “Oh mistress mine” [...] Todo o conjunto de sequências de sonetos é mais parecido com uma liturgia erótica do que com uma série de confidências eróticas.

Defendo que o ponto central da tradição lírica é essa tensão entre elementos ficcionais/representativos e o *ritualístico*, compreendido como tudo aquilo que pode ser considerado como instruções de performance em vez de representação ficcional. Essa

tensão se manifesta de forma especialmente clara nas sequências de sonetos, em que os leitores lutam para identificar um personagem e um enredo, mas continuam encontrando rimas, repetições, elementos de discurso, padrões sonoros proeminentes e assim por diante.

Da perspectiva ritualística, o leitor dá voz ao poema e o poema em si é o evento. O ficcional é o que produzimos quando tentamos imaginar uma *persona* ou orador, um mundo ou situação de enunciação e eventos passados que são evocados no ato da lírica, mas que caracteristicamente permanecem subordinados de várias maneiras a um presente de enunciação.

Tomando como ponto de partida ou modelo padrão, essa concepção da lírica não como ficção, mas como *epideixis*, como discurso que faz afirmações sobre o mundo, pode-se, então, explorar os modos específicos pelos quais os poemas líricos podem incorporar elementos ficcionais, sejam eles falantes identificáveis, personagens, enredos rudimentares – como nas baladas – ou simplesmente incidentes que se tornam notáveis por sua inserção no espaço fundamentalmente hiperbólico de um poema lírico.

Aqui está um pequeno poema incrível de Emily Dickinson que, para mim, ilustra as possibilidades operativas da lírica:

A Thought went up my mind today–  
That I have had before–  
But did not finish–some way back–  
I could not fix the Year–

Nor where it went–nor why it came  
The second time to me–  
Nor definitely, what it was–  
Have I the Art to say–

But somewhere–in my Soul–I know–  
I’ve met the Thing before–  
It just reminded me–’twas all–  
And came my way no more–<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> “Um pensamento me veio hoje à mente / Que já antes me ocorreu. / Não o concluí; foi tempo atrás; que ano / Não lembro corretamente; // Nem para onde foi, nem porque veio / A mim por segunda vez; / Nem, em definitivo, o que ele era / Tenho a arte de dizer. // Mas – em algum canto – em minha

Esse pequeno poema poderia ser lido como um metacomentário<sup>22</sup> sobre as pretensões vaticinais dos poetas – como se qualquer pensamento poético fosse necessariamente significativo e valesse a pena se esforçar para preservá-lo. Contudo, se o poema está zombando dessa suposição, ele também mostra, é claro, que mesmo o pensamento mais evanescente – um que não pode ser especificado de forma alguma – permite a autorrealização de um poema. O pensamento em si não se investe de significado, exceto como ocasião de um evento poético, criado, acima de tudo, pela forma estrófica, que é ainda mais impressionante pela nulidade de seu referente. Esse pequeno poema é paradigmático para a lírica em sua exploração da capacidade da linguagem de fazer muito do nada, mesmo quando zomba sorrrateiramente desse procedimento. Ele também ajuda a justificar minha afirmação, de resto reconhecidamente estranha, de que há um caráter hiperbólico subjacente, que é parte das convenções do gênero, até mesmo no poema lírico mais modesto.

Esse poema também nos oferece um incidente do passado trazido para o presente da enunciação lírica para expor a sua significância, o que é uma recorrente estrutura da lírica. Os poemas que permanecem inteiramente narrados no pretérito não são muito comuns antes do século XX: na *Norton Anthology of Poetry*, apenas 123 dos 1266 poemas estão no pretérito e 21 deles são baladas (apenas dois dos 154 sonetos de Shakespeare permanecem no pretérito durante todo o tempo). Em geral, há uma conclusão no tempo presente (Cf. “Because I could not stop for Death”). Os poemas que permanecem no passado ou se tornam alegóricos, como em “I heard a fly buzz when I died” (“Ouvi o zumbido de uma mosca quando morri”), ou, tal como em muitos poemas do século XX,

---

alma – eu sei / Que já encontrei Coisa assim – / Foi só um lembrar – foi tão somente – / E já não mais veio a mim” (Trad. Aíla de Oliveira Gomes em: DICKINSON, Emily. *Uma Centena de Poemas*. São Paulo: Edusp, 1985, p. 100-103).

<sup>22</sup> [Nota do tradutor] Culler recorre novamente a Emily Dickinson para evidenciar parâmetros da hipótese da configuração não mimética ou não ficcional da lírica. Nesse caso, o poema citado cumpre o papel de ilustração da noção de lírica como *epideixis*, isto é: um tipo especial de retórica cerimonial que visa à exposição, à demonstração ou à preleção pública, cujo objetivo seria valorar (isto é: elogiar ou censurar) aspectos da existência em sentido coletivo. Para o autor, o pequeno poema de Dickinson destaca-se pelo modo como trabalha em chave de autorreferência com essa especificidade da conformação lírica, abordando o discurso epidéutico de forma ambígua, entre a confirmação e a zombaria. Um traço formal desse tipo de retórica será explorado na sequência do artigo, sendo nesse trecho já apontado como essencial para a dimensão ritualística da lírica: o transporte ao presente da enunciação de um evento passado.

supõem que o leitor pode *imaginar* a significância atual do incidente. O conhecido “My Papa’s Waltz” (“A valsa do meu pai”) de Theodore Roethke é um deles:

The whiskey on your breath  
Could make a small boy dizzy;  
But I hung on like death:  
Such waltzing was not easy.

We romped until the pans  
Slid from the kitchen shelf;  
My mother’s countenance  
Could not unfrown itself.

The hand that held my wrist  
Was battered on one knuckle;  
At every step you missed  
My right ear scraped a buckle.

You beat time on my head  
With a palm caked hard by dirt,  
Then waltzed me off to bed  
Still clinging to your shirt.<sup>23</sup>

Esse poema, inteiramente no pretérito, consiste em um relato de um incidente habitual e é um exemplo do que Barbara Herrnstein Smith (1968, p. 253) chama de “anedotas sem sentido”, que inundam a poesia moderna: “anedotas cujo único objetivo poderia ser dizer: ‘Esse é um tipo de coisa que acontece’”. Ela sugere que o efeito paradoxal do que chama de “conclusão não assertiva” de tais poemas, a falha em indicar

---

<sup>23</sup> Tradução livre: “O uísque no seu hálito / Podia deixar um garotinho tonto; / Mas eu me agarrei como a morte: / Tal valsa não era fácil. // Brincamos até as panelas / Escorregarem da prateleira da cozinha; / O semblante da minha mãe / Não conseguia se desfazer. // A mão que segurava meu pulso / Foi golpeada em um nó dos dedos; / A cada passo que você errava / Minha orelha direita raspava uma fivela. // Você marcava o tempo na minha cabeça / Com a palma da mão endurecida pela sujeira, / Então me levou valsando para a cama / Ainda agarrado à sua camisa”.

a significância dos eventos, é, na verdade, para aumentar a importância do que é apresentado<sup>24</sup>, mesmo que essa significância seja deixada para o leitor imaginar.

O presente verbal e o tempo presente da enunciação são fundamentais para a lírica em todas as línguas. Há poemas apostróficos que invocam algo ou alguém; há poemas de definição que usam o presente simples para fazer afirmações sobre o mundo. Mas, em inglês, há um uso lírico especialmente distinto do presente simples: os poemas usam um presente especial não progressivo, com verbos de ação, para incorporar eventos, reduzindo seu caráter ficcional e narrativo e aumentando sua sensação ritualística<sup>25</sup>. Em inglês, para observar *ocorrências* no presente, usamos o presente progressivo: “*I am walking*”. Quando encontramos o tempo presente não progressivo não marcado com ocorrências, podemos supor que estamos lidando com a fala de um estrangeiro ou com um poema.

I sit in one of the dives  
On Fifty-second street,

---

<sup>24</sup> [Nota do tradutor] A citação do poema de Theodore Roethke cumpre a função de dar sequência à abordagem de Culler daquilo que poderíamos chamar de efeito presentificador, inerente ao caráter ritualístico da lírica. Assim como no caso do poema anterior, de Emily Dickinson, em “My Papa’s Waltz”, a dominância do tempo verbal pretérito contribui para, contraditoriamente, trazer o discurso para o presente e conseqüentemente para que ele seja, nesses termos, recebido como o evento ao qual se deve dedicar atenção. O crítico ressalta ainda que não há, nos versos de Roethke, uma conclusão sobre o significado do que ocorrera no passado, o que reitera a presentificação como fundamental para os efeitos estéticos particulares da configuração lírica.

<sup>25</sup> [Nota do tradutor] Na sequência são citados trechos de poemas de três autores. Além da norte-americana Emily Dickinson (1830-1886), já mencionada muitas vezes no artigo, Culler recolhe nessa passagem do texto versos do também norte-americano W. H. Auden (1907-1973) e do irlandês William Butler Yeats (1865-1939). Eles são usados para evidenciar uma das características linguísticas mais destacadas do ritualismo da lírica: o uso do presente, que já vinha sendo tratado na referência anterior aos poemas “A Thought went up my mind today” e “My Papa’s Waltz”. Aqui o autor sublinha o uso específico do tempo verbal presente na poesia de língua inglesa, que se distingue em termos sintáticos do uso corrente (seja formal, seja coloquial) pela rejeição do uso da forma progressiva. De acordo com Culler, ao utilizarem em seus poemas as formas sintáticas “I sit”, “I taste” e “I walk”, Dickinson, Auden e Yeats, respectivamente, trabalham a linguagem poética conduzindo o enunciado para o que ele chama de *agora* lírico, fundamental para a dimensão ritualística distinguir-se do que seria a mimese de uma voz em determinada situação ficcional. Nesse quesito, vale a pena atentar para a especificidade desse uso na língua inglesa e buscar compreender como o *agora* lírico revelaria sua especificidade linguística na língua portuguesa. Talvez o acesso a esse argumento de Culler estimule mapeamentos semelhantes em nosso idioma. O famoso poema de Robert Frost, “Stopping by Woods”, que será citado na sequência, cumpre função semelhante em termos de ilustração do uso do presente para reiterar o ato ritualístico como constitutivo da especificidade da lírica.

Uncertain and afraid...  
(Auden)

I taste a liquor never brewed,  
From tankards scooped in pearl;  
(Dickinson)

I walk through the long schoolroom questioning;  
A kind old nun in a white hood replies  
(Yeats)<sup>26</sup>

Tanto no inglês coloquial quanto no formal, esses verbos de ação exigem a forma progressiva – *I am walking through the long schoolroom* – sem a qual eles marcariam uma ação habitual e levariam a esperar uma indicação temporal: “I *often* sit in one of the dives on 52<sup>nd</sup> street”; “I taste a liquor never brewed whenever I have a chance”. É a combinação do presente simples e da falta de especificação temporal com verbos de ação que torna esse tempo verbal distinto na poesia inglesa. Esses presentes líricos não são o presente gnômico de verdades gerais, que podem usar verbos de ação – “a rolling stone gathers no moss” (“uma pedra que rola não cria musgo”); “man hands on misery to man” (“o homem passa a miséria para o homem”) –, mas eles nos elevam a um registro poético especial de algo que aconteceu, está acontecendo, acontece, no estranho tempo do agora lírico.

Por exemplo, “Stopping by Woods” (“Parando no bosque”), de Frost, apresenta-se como um monólogo dramático; precisamos imaginar um orador fictício que para “nesses bosques”, que adia o cumprimento de suas obrigações para ver os bosques se encherem de neve.

Whose woods these are I think I know.  
His house is in the village though;  
He will not see me stopping here  
To watch his woods fill up with snow.

---

<sup>26</sup> Tradução livre: “Eu me sento em um dos bares clandestinos / Na Rua Cinquenta e Dois, / Incertamente e com medo...”; “Eu saboreio um licor nunca produzido, / De cálices escavados em pérola;”; “Eu caminho pelo longo salão de aula questionando; / Uma doce e idosa freira de capuz branco responde”.

My little horse must think it queer  
To stop without a farmhouse near  
Between the woods and frozen lake  
The darkest evening of the year.

He gives his harness bells a shake  
To ask if there is some mistake.  
The only other sound's the sweep  
Of easy wind and downy flake.

The woods are lovely, dark and deep,  
But I have promises to keep,  
And miles to go before I sleep,  
And miles to go before I sleep.<sup>27</sup>

Uma característica curiosa desse poema, que opõe natureza, bosques, neve e morte ao mundo humano de promessas e obrigações, é que as normas e os valores do mundo humano são delegados ao cavalo (“My little horse must think it queer / To stop without a farmhouse near” – “Meu bom cavalo deve achar estranho / Parar sem haver morada ao lado”). Mas, então, nos é dito:

He gives his harness bells a shake  
To ask if there is some mistake.

Aqui temos algo diferente da observação de um evento por um orador, há uma nota diferente. Um orador que descrevesse o que está acontecendo em um determinado momento diria algo como “he is shaking his harness bells” (“ele está chacoalhando os

---

<sup>27</sup> “**Parando no Bosque numa Tarde de Neve** // Este bosque, sei quem é seu dono. / No entanto, ele não mora no entorno / Não saberá que estou parado aqui / Vendo seu bosque ficar branco de todo. // Meu bom cavalo deve achar estranho / Parar sem haver morada ao lado / Entre as árvores e o lago congelado / No final da tarde mais escura do ano. // Ele chacoalha os guizos do arreio / Para perguntar se há algum erro / O único outro som é o dos golpes / De vento fraco com flocos de gelo. // O bosque é belo, escuro e sem fim, / Mas eu tenho promessas a cumprir, // E milhas a percorrer antes de dormir, / E milhas a percorrer antes de dormir” (Trad. Karen Kawana. Disponível em: <https://medium.com/@umpoemavariasvozes/stopping-by-woods-on-a-snowy-evening-robert-frost-18dd1924a28c>. Acesso em: 12 out. 2025). Em livro, o poema pode ser encontrado em: FROST, Robert. *Poemas escolhidos de Robert Frost*. Trad. Marisa Murray. Rio: Lidador, 1969.

guizos do arreio”). A formulação de Frost, “He gives his harness bells a shake” (“Ele chacoalha os guizos do arreio”), introduz uma distância de qualquer momento ficcional específico e marca isso como um tipo diferente de discurso, como ato ritualístico não vinculado a um momento observável específico. Ainda precisamos de um locutor, é claro, mas a temporalidade especial desse enunciado nos leva a uma região discursiva diferente. O que torna esse poema algo mais significativo do que uma anedota é esse presente simples, por um lado, e, por outro, a repetição da linha final:

And miles to go before I sleep,  
And miles to go before I sleep.

Como os críticos frequentemente observam, essa repetição nos transporta, com a anedota e tudo, a um registro figurativo e poético.

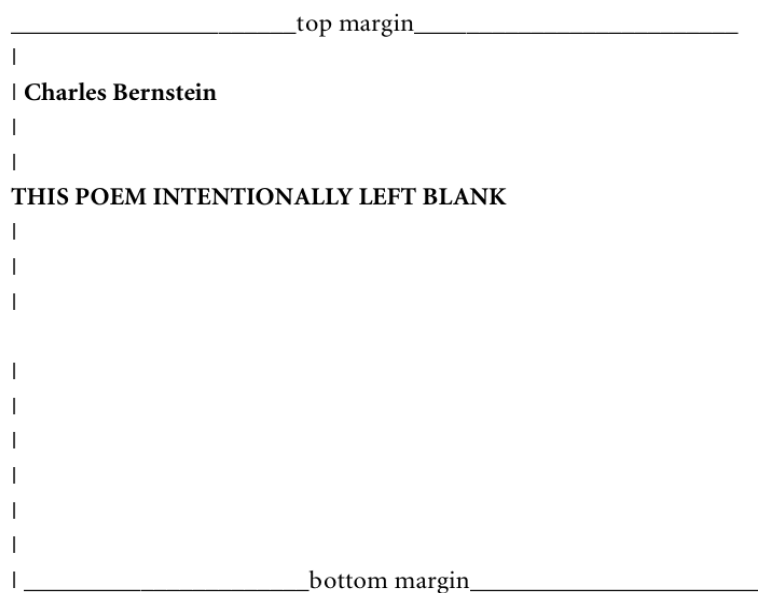
Voltemos, contudo, à questão do tempo lírico. Em minha abordagem, não busco induzir as pessoas a decidirem se algo é um poema lírico ou não e como fazer isso; não parto de uma definição, mas trabalho de forma indutiva, com uma série de poemas hipercanônicos da tradição ocidental e procuro identificar as suas características mais marcantes. Considero o conceito de lírica como algo em evolução histórica, mas baseado não em condições estritas de limite, nem em características essenciais, mas em *protótipos*: poemas líricos são poemas como este, esse ou aquele. Quais são as questões que surgem com esses poemas? Quais são os parâmetros em que eles diferem entre si? Tomo como hipótese de trabalho que existe uma tradição lírica e que uma tentativa de a entender – e as características centrais dos poemas que a compõem – é crucial não apenas para a leitura e apreciação dos próprios poemas, mas também para a compreensão das revoltas contra a tradição e as conseqüentes modificações e expansões dessa mesma tradição.

Devo dizer que não tenho opiniões rígidas sobre o quanto a poesia contemporânea deve ser considerada lírica ou lida dentro da estrutura da tradição lírica ocidental. A questão é: até que ponto a referência aos parâmetros dessa tradição é pressuposta, como algo a ser citado, parodiado, denunciado ou combatido? Ou pode-se perguntar se a abordagem de um determinado poema ou *corpus* poético em relação à tradição lírica enriquece a experiência e a reflexão sobre os poemas em questão. Há certamente uma ampla gama de poemas<sup>28</sup> que resistem ao modelo lírico, que resistem a serem relacionados

---

<sup>28</sup> [Nota do tradutor] Neste ponto do artigo, Culler procura abordar aspectos da poesia contemporânea em língua inglesa, considerando tanto a relação dela com a tradição da lírica ocidental e seus modelos

a uma figura de voz, a uma expressão ritual ou a uma inscrição a ser recitada. Eles vão desde poemas visuais e poemas concretos que dificilmente podem ser lidos, apenas vistos ou descritos, até poemas que recusam, de outras formas, uma relação com a voz e um leitor enunciador: poemas para os quais a página, e não a linha vocalizável, é a unidade crucial – é o caso, por exemplo, da *L-A-N-G-U-A-G-E Poetry*<sup>29</sup>. O poema de Charles Bernstein intitulado “this poem intentionally left blank” (“este poema foi deixado em branco intencionalmente”) consiste em uma página em branco:



de leitura consagrados quanto, em específico, com a dimensão ritualística. Para isso, cita e discute brevemente “this poem intentionally left blank”, composição do novaiorquino Charles Bernstein (1950), um dos expoentes da *L-A-N-G-U-A-G-E Poetry*. O poema, segundo Culler, pela sua estrutura, refuta o paradigma da “linha vocalizável”, que se presta tanto à leitura situacional quanto ritualística, a favor da eleição da página como unidade poética seminal.

<sup>29</sup> [Nota do tradutor] *L-A-N-G-U-A-G-E Poetry* é uma forma de poesia experimental criada pelo poeta e artista visual britânico Ian Hatcher. Essa técnica envolve o uso de palavras e frases que exploram o significado, a sonoridade e a disposição visual das palavras na página, muitas vezes brincando com o formato e a estrutura do texto para criar uma experiência estética e interpretativa única. As produções de *L-A-N-G-U-A-G-E Poetry* costumam desafiar as convenções tradicionais da poesia, enfatizando o aspecto visual e sensorial da linguagem, podendo envolver elementos de poesia concreta, escrita visual e poesia performática.

Os poetas certamente conseguiram produzir textos que, sem dúvida, precisam ser lidos por outros modelos. Não quero afirmar que a L-A-N-G-U-A-G-E Poetry ainda é lírica.

Afirmo, todavia, que boa parte da poesia contemporânea angaria seus efeitos na tradição lírica e, para concluir, ofereço o exemplo, para mim muito intrigante, de “This Room” (“Este quarto”), o poema de abertura da coletânea de 2000 de John Ashbery, *Your Name Here*. O título da coletânea faz alusão às práticas da linguagem burocrática – formulários, publicidade, em que cada um de nós pode se tornar o *você* interpelado pela publicidade, pela burocracia – o *você* que acabou de ganhar um milhão de dólares na loteria ou o *você* ao qual se aplica um processo burocrático iterável, à medida que preenchemos o formulário. A expressão “Your name here” (“O seu nome aqui”) coloca em primeiro plano o problema da singularização e da iterabilidade, central para a lírica.

### **This Room**

The room I entered was a dream of this room.  
Surely all those feet on the sofa were mine.  
The oval portrait  
of a dog was me at an early age.  
Something shimmers, something is hushed up.

We had macaroni for lunch every day  
except Sunday, when a small quail was induced  
to be served to us. Why do I tell you these things?  
You are not even here.<sup>30</sup>

O poema conecta o problema da singularização e da iterabilidade com os efeitos dêiticos característicos da lírica – esta sala, esta estrofe –, em que o *você*, como nesse poema, permanece não localizado. Defendo que o poema de Ashbery é emblemático<sup>31</sup> da maneira

---

<sup>30</sup> Tradução livre: “**Este Quarto** // O quarto em que entrei era um sonho deste quarto. / Certamente todos aqueles pés no sofá eram meus. / O retrato oval / de um cachorro era eu quando criança. / Algo brilha, algo é silenciado. // Comíamos macarrão todos os dias ao almoço, / exceto ao domingo, quando uma pequena codorniz era induzida / a ser-nos servida. Por que eu lhe conto estas coisas? / Você nem sequer está aqui.”

<sup>31</sup> [Nota do tradutor] Culler aqui inicia a conclusão de seus argumentos com a citação do poema do norte-americano John Ashbery (1927-2017), tomando-o como uma espécie de epítome das características

pela qual a estrutura da lírica recupera a recitação de eventos passados. Mas ele é incomum tanto pela explicitação com que coloca em primeiro plano a relação de endereçamento lírico – “Why do I tell you these things? You are not even here” (“Por que eu lhe conto estas coisas? Você nem sequer está aqui”) – quanto em sua hiperbolização da estranheza da recuperação lírica, como em “the oval portrait of a dog was me at an early age” (“o retrato oval de um cachorro era eu quando criança”). Como ocorre frequentemente com Ashbery, somos induzidos a procurar pontos de referência entre discursos literários e não literários. Assim, esse retrato lembra “Portrait of the Artist as a Young Dog” (“Retrato do artista como um jovem cão”), de Dylan Thomas, o conto “The Oval Portrait” (“O retrato oval”), de Poe, ou os retratos de William Wegman de cães como pessoas, o clichê da identidade ligada ao animal de estimação da infância, ou o lugar-comum de que, depois de certo tempo, dono e cão passam a se parecer.

O que mais me intriga aqui é a involução da formulação, “a small quail was induced to be served to us” (“quando uma pequena codorniz era induzida a ser-nos servida”). Seja como for, isso funciona, esse exemplo enigmático é hiperbólico na estranheza com que se relaciona ao sonho. E o poema é exemplar na sua conclusão, com uma abordagem jocosa, mas profundamente séria, que coloca em primeiro plano a estrutura da canção e da ode, bem como a tradição do soneto de amor. Essa linha final poderia ser considerada como um resumo da tradição da queixa do amante; é possível até dizer que o estudo da lírica pode ser considerado como um trabalho para responder a esta pergunta: “Por que eu lhe conto estas coisas? Você nem sequer está aqui?”.

Para resumir de forma grosseira, acho que é crucial para qualquer teoria da lírica colocar em primeiro plano as características poéticas que a distinguem da ficção narrativa, que agora domina demasiadamente o campo dos estudos literários. Daí a importância de adotar um modelo padrão da lírica como não mimética e não ficcional, embora ela possa incorporar elementos ficcionais e representacionais em suas estruturas fundamentalmente ritualísticas. E como lírica não é ficção, começamos com a premissa de que se trata de um discurso sobre o nosso mundo, não sobre um mundo ficcional, embora seja repleto de imaginações estranhas que tratamos como figurativas. O ritualístico assume muitas formas, desde tipos variados de repetição, padrões sonoros, estruturas métricas, rimas,

---

ritualísticas da conformação da linguagem lírica. Ao citar um poeta contemporâneo, o autor do artigo busca reiterar a pertinência e a atualidade do modelo de leitura que busca esclarecer o ritualismo como estruturante da forma poética, sugerindo que a novíssima lírica em língua inglesa também se produz com valências literárias recolhidas em uma tradição que remonta à Antiguidade.

refrões, até apóstrofes que enfatizam o *agora* da enunciação lírica, já que o poema busca ser ele mesmo um evento em vez de uma representação de eventos passados.

Os elementos encantatórios ou as dimensões ritualísticas da poesia – ritmo, discurso lírico e invocação, além de padrões sonoros de todos os tipos – são, muitas vezes, o que inicialmente nos atrai em um poema; antes da exploração de seu significado. E, é claro, esses elementos tornam a lírica diferente das reflexões em prosa sobre o mundo.

A conexão histórica da lírica com a canção pode fornecer um modelo corretivo salutar para pensarmos sobre essa forma literária. Com a canção, nós nos deixamos seduzir sem muita culpa por uma forma sensual e habitamos o reino da padronização sonora sem uma busca insistente por significado, mas isso não implica que nossas faculdades de avaliação estejam de alguma forma desligadas. Em nosso envolvimento com a música, à medida que buscamos nosso prazer, desenvolvemos uma experiência considerável – o conhecimento do que gostamos e do que não gostamos, um senso de afinidades entre cantores e compositores específicos e de diferentes tipos de música – sem necessariamente tentar interpretar textos musicais específicos. Algo semelhante deve ser possível no campo da poesia – atender ao nosso prazer e, ao mesmo tempo, apostar em nossa capacidade de apreciar o que ali chamou nossa atenção. Os poetas não exigem interpretação dos leitores, mas esperam o que Coleridge chamou de “fé poética”: a fé de que suas declarações não precisem de complementação, pelo menos durante a leitura.

A duração de uma leitura é o evento lírico, que deve ser mantido em perspectiva, talvez especialmente em um estudo acadêmico de poesia. Susan Stewart (2002, p. 104) escreve:

Proponho que o som da poesia seja ouvido da mesma forma que uma promessa é ouvida. Uma promessa é uma ação feita em discurso, [...] algo que “acontece”, que “ocorre” como um evento e pode ser continuamente invocado, chamado à mente, no presente que se desdobra.

É importante que os poemas não sejam lembrados como um fato é lembrado, mas que sejam, como ela diz, registrados como passíveis de serem lembrados, pronunciados ou vivenciados novamente; mesmo que você se lembre apenas de algumas palavras ou, talvez, o que é enlouquecedor, apenas de um ritmo, há a promessa de um evento que pode ser reproduzido no presente da articulação.

A noção de que o lírico soa como promessa aponta, por fim, para o valor que a lírica especialmente oferta – um amor pela frase sonora, a formulação memorável, seja a expressão de uma atitude que se explora na repetição – “I wake and feel the fell of dark, not day” (“Acordo e sinto a escuridão, não o dia”) – ou uma peça elegante de sonoridade – “Dormeuse, amas doré d’ombres et d’abandons” (“Adormecida, amontoado dourado de sombras e abandono”). Essas frases que, como diz Valéry, criam a necessidade de serem ouvidas novamente. Encontram-se nos poemas todos os tipos de frases, sobretudo as inimagináveis, as que ampliam a imaginação, oferecendo-nos experiências reproduzíveis de prazer e perplexidade, quando as falamos para nós mesmos e, ocasionalmente, para os outros – como deveríamos fazer com mais frequência.

## THEORY OF THE LYRIC

**ABSTRACT:** Illustrating the argument of Cullers *Theory of the Lyric* with examples from American poetry, this paper contests the New Criticisms model of lyric as dramatic monologue by a fictional persona, arguing instead for a default model of lyric as poetic discourse about our world, which subordinates fictional and representational elements to ritualistic features of poetic discourse, such as sound patterning, lyric address, and the lyric present tense. For a great many lyrics it is counterproductive to ask who is speaking or on what situation.

**KEYWORDS:** Lyric; Poetics; Dramatic Monologue; New Criticism.

---

## LA TEORÍA DE LA LÍRICA

**RESUMEN:** Ilustrando el argumento de la teoría de la lírica de Culler con ejemplos de la poesía estadounidense, este artículo cuestiona el modelo de la Nueva Crítica que considera la lírica como un monólogo dramático de un personaje ficticio, y defiende en su lugar un modelo predeterminado de la lírica como discurso poético sobre nuestro mundo, que subordina los elementos ficticios y representativos a las características rituales del discurso poético, como los patrones sonoros, el discurso lírico y el tiempo presente lírico.

En el caso de gran parte de la lírica, resulta contraproducente preguntarse quién habla o en qué situación.

**PALABRAS CLAVE:** Lírica; Poética; Monólogo Dramático; New Criticism.

---

## REFERÊNCIAS

CULLER, Jonathan. *Theory of the lyric*. Cambridge: Harvard University Press, 2015.

GREENE, Roland. *Post-Petrarchism*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

KENNER, Hugh. *A homemade world*. New York: Knopf, 1975.

LEWIS, C. S. *English literature in the Sixteenth Century*. Oxford: Oxford University Press, 1954.

MINER, Earl. *“Why lyric?”: Renewal of song*. Calcutta: Seagull Books, 2000.

RANSOM, John Crowe. *The world’s body*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1938.

SMITH, Barbara Herrnstein. *Poetic closure: A study of how poems end*. Chicago: University of Chicago Press, 1968.

SMITH, Barbara Herrnstein. *On the margins of discourse*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

STEWART, Susan. *Poetry and the fate of the senses*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

VENDLER, Helen. *Poems, poets, poetry*. Boston: Bedford/St. Martins, 2002.

---

Submetido em 12/10/2025  
Aprovado em 23/01/2026  
Publicado em 31/05/2026

---