

UMA RELEITURA DA *ARS POETICA* DE ARCHIBALD MACLEISH COMO RECONCEPTUALIZAÇÃO DE “*UT PICTURA POESIS*”

Sigrid RENAUX (UFPR/UNIANDRADE)

RESUMO: Archibald MacLeish, poeta modernista da geração seguinte à de Pound e Eliot, expressou, com sua sensibilidade, técnica e dom lírico, as ansiedades existenciais comuns a sua época. Seu poema *Ars Poetica* (1926) foi o que melhor concretizou o novo senso modernista de arte e, apesar de ter sido considerado uma declaração poética do Imagismo, remete, já pelo título, às artes poéticas clássicas. Entre elas, à *Ars poetica* de Horácio, enfatizando, entre outros, o trabalho e a disciplina como fatores criativos, a unidade poética, o estilo e o “*utile dulci*”. Mas é do preceito “*ut pictura poesis*” que surgiu um corpo extenso de especulações estéticas e de teorias da arte que prevaleceram do século XVI ao XVII, pois elas ofereceram uma fórmula para analisar as relações entre poesia e pintura. A partir desses pressupostos, este trabalho apresenta uma releitura da *Ars poetica* de MacLeish apoiada nos preceitos horacianos, a fim de mostrar como o resgate de “*ut pictura poesis*” por parte de Mac Leish – com sua ênfase em clareza, concretude e economia na criação da obra de arte numa nova realidade histórica, artística e cultural – foi inspirador para continuar o rompimento com as poéticas gastas do final do século XIX.

PALAVAS-CHAVE: poética moderna; poética clássica; poesia norte-americana moderna.

ABSTRACT: Archibald MacLeish, as a modernist poet belonging to the generation following Pound and Eliot, has expressed, with his sensibility, technique and lyrical gift, the existential anxieties common to his times. Although his poem *Ars Poetica* (1926), which has best concretized the new sense of modernist art, has been considered a poetic statement of Imagism, it also retrieves, already in its title, classical poetics. Among them, Horace’s *Ars poetica*, which emphasizes work and discipline as creative factors, poetic unity, style and “*utile dulci*”. But it is from his precept “*ut pictura poesis*” that an extensive corpus of aesthetic speculations and of art theories has arisen, which have predominated from the 16th to the 18th centuries, for they have offered a formula to analyse the relations between poetry and painting. From these presuppositions, this article presents a rereading of MacLeish’s *Ars poetica* based on the Horatian principles, in order to show how MacLeish’s retrieving of “*ut pictura poesis*” – with its emphasis on clarity, concreteness and economy in the creation of the work of art in a new historical, artistic and cultural reality – was seminal to continue the rift with the outworn poetics of the late 19th century.

KEY WORDS: *modern poetics; classical poetics; modern American poetry*

Falemos da poesia – dela mesma e das suas espécies, da efetividade de cada uma delas, da composição que se deve dar aos mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito, e, ainda, de quantos e quais os elementos de cada espécie e, semelhantemente, de tudo quanto pertence a esta indagação – começando, como é natural, pelas coisas primeiras.
(ARISTÓTELES, 1973, p.444)

Comecemos, pois, “pelas coisas primeiras”: como é de notório saber, a *Arte poética* de Aristóteles – como reflexão sobre os problemas da arte em geral e da literatura em particular a partir de uma realidade histórico-artístico-cultural, como enfatiza Brandão – tem importância capital na história do pensamento humano e da crítica literária. Ela é base e protótipo para todas as artes poéticas posteriores, formando, com a “Epístola aos Pisões” de Horácio e o tratado de Longino sobre “O Sublime”, “os três momentos da poética antiga” (ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO, 1992, p. 1). Consequentemente, até a Renascença, a maior parte das premissas sobre poética estão baseadas em Aristóteles e Horácio e se solidificaram numa doutrina prescritiva e mimética, como atestam a *Art Poétique* de Boileau (1674) e o *Essay on Criticism* de Pope (1711) inspirado em Boileau.

É apenas no século XIX que o pensamento ocidental começou a se desvincular das premissas aristotélicas, quando o Romantismo se afasta da concepção de poética como imitação do mundo externo, enfatizando a expressão do poeta baseada na concepção criativa da imaginação. Essa revolta dos românticos contra o que consideravam um formalismo inerte e mecânico da retórica neoclássica ficou concretizada nas poéticas de Schlegel, Wordsworth, Shelley, Coleridge e Hegel, que conceberam o poema como um organismo governado por seus próprios princípios. Deste modo, se a poética havia se identificado com regras sob a prescrição neoclássica, ela agora participava do descrédito que o Romantismo verteu sobre as regras e poucas poéticas prescritivas têm sido escritas desde então.

Quando chegamos ao século XX, o próprio termo poética – como teoria sistemática de poesia – acabou sendo aplicado a quase todas as atividades humanas, generalização esta que incorporou à sua função inicial o sentido de crítica literária, de estudo sobre a poesia ou estética, ou ainda de teoria do discurso literário. Como comenta Tadié,

[...] assistimos, primeiro junto aos formalistas russos, depois junto a nossos contemporâneos, a partir de 1960 mais ou menos, a um renascimento da poética não para aprender a compor poemas – ou romances, ou peças de teatro – , mas para mostrar aquilo que possuíam em comum, como eram feitos, qual era a essência de seu gênero. (1992, p. 239).

Ou, segundo Koshiyama, “o que se discute a partir do termo *poética* é uma reflexão sobre a criação, e como, nesta, a experiência do mundo e a arte da poesia vêm se interligar” (2003, p. 83).

Entretanto, ao lado do grande número de ensaios críticos que determinam a posição da poética no século XX, seja em relação à poética da prosa ou da poesia, permanecem e continuam surgindo novas “artes poéticas” *stricto sensu* por parte dos poetas, tanto em declarações em prosa como em poesia. Assim, o ideal de poesia de um determinado poeta, ou seja, sua poética, encontra-se concretizada em seus poemas, podendo tomar a forma de uma poética normativa, ou seja, uma declaração sobre o que a poesia deveria ser, conforme as poéticas clássicas e neoclássicas, como tomar a forma de uma poética descritiva, ou seja, uma declaração filosófica sobre o que a poesia é, independente dos desejos ou exigências dos teóricos, concepções essas que construíram, no passado, as duas tendências opostas de crítica, que se cristalizaram na famosa dicotomia clássico-romântica.

A partir dessas considerações, iremos apresentar uma releitura da *Ars poetica* de Archibald MacLeish, a fim de salientar como este poeta, considerado uma das figuras mais importantes da geração seguinte à de Pound e Eliot e portanto dentro da vertente principal do modernismo literário norte-americano, faz sua declaração poética partindo de uma posição prescritiva clássica. Pois, mesmo se “nenhum poema expressou melhor o senso modernista da arte do que sua *Ars Poetica* (1926), com a declaração final: “*a poem should not mean/ but be*”²(KIMMELMANN, ed., 2005, p. 297), torna-se no

mínimo instigante verificar por que razão MacLeish recorre à *Ars Poetica* de Horácio a partir do título de seu poema, para prescrever como deve ser um poema no século XX.

Convém ainda lembrar que, se por um lado a *Ars poetica* de MacLeish foi considerada uma declaração da poética do Imagismo, por outro MacLeish não foi um imagista, a não ser por praticar uma apresentação clara, econômica e concreta (PERKINS, 1987, p. 37). O que MacLeish aproveitou do movimento modernista foi a necessidade de apresentar imagens de coisas concretas para sobressaltar o leitor; de achar o “correlato objetivo” de Eliot, em vez de citar emoções e afirmar pontos de vista gerais. Aprendeu a não apresentar demais, já que uma imagem pode sugerir mais do que os parágrafos possam dizer. Percebeu que uma sintaxe rápida é mais importante que a gramática 3 (PERKINS, 1987, p. 50).

Se o título *Ars poetica* é usado tradicionalmente para obras sobre a filosofia da poesia e nos remete imediatamente às artes poéticas clássicas, ele resgata, em específico, a *Epistola ad Pisones* de Horácio – chamada de *Ars poetica* por Quintiliano –, escrita em seus últimos anos de vida (14-13 a.C.) e, portanto, como comenta Brandão, expressando seu “pensamento literário maduro” (ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO, 1992, p. 6). Como o transmissor mais importante da influência helenística sobre o pensamento romano e conseqüentemente renascentista sobre poesia, Horácio insiste na adequação do estilo e, acima de tudo, na elegância e polimento, conseguidos através de trabalho árduo. Esses temas recorrem nas três cartas mais importantes do *Segundo Livro das Epístolas*, mas é na “Epístola aos Pisões” que ele dá expressão plena à sua opinião sobre poesia.

Segundo Brandão, um dos pontos centrais de seu classicismo desenvolvido nessa epístola é o fato de a obra ser “regida por leis que podem ser apreendidas e formuladas”: Horácio “tem consciência de que há sempre uma lógica interna que comanda a composição da obra e que a unidade nasce da ordem dos componentes, o que implica na seleção dos aspectos a serem reunidos em função do efeito totalizante final” (ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO, 1992, p. 7).

Como Horácio aconselha, no início da epístola,

Vocês, que escrevem, tomem um tema adequado a suas forças; ponderem longamente o que seus ombros se recusem a carregar, o que agüentem. A quem domina o assunto escolhido não faltará eloquência, nem lúcida ordenação. A força e a graça da ordenação, se não me engano, está em dizer logo o autor do poema enunciado o que se deve dizer logo, diferir muita coisa, silenciada por ora, dar preferência a isto, menospreço àquilo (1992, p. 56).

Na leitura do poema de MacLeish, iremos perceber, imediatamente, como “o autor do poema diz logo o que se deve dizer logo”, pois ele já estabelece, no dístico inicial, que sua *Ars poetica* será prescritiva: como um poema **deveria ser**. A repetição explícita de “a poem should be”, em cinco dos doze dísticos que compõem o poema, criando paralelismos sonoros, sintáticos e semânticos e, assim, sua estrutura artística, revela também a “lúcida ordenação” horaciana, tão “viva entre os artistas e os pensadores antigos” e “um dos fatores de sua permanente atualidade”, como afirma Brandão (ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO, 1992, p. 7), e agora concretizada em MacLeish e em seu modo de ver e sentir o mundo atual através da obra de arte:

*A poem should be palpable and mute
As a globed fruit,*

*Dumb
As old medallions to the thumb,*

*Silent as the sleeve-worn stone
Of casement ledges where the moss has grown –*

*A poem should be wordless
As the flight of birds.*

*A poem should be motionless in time
As the moon climbs,*

*Leaving, as the moon releases
Twig by twig the night-entangled trees,*

*Leaving, as the moon behind the winter leaves,
Memory by memory the mind –*

*A poem should be motionless in time
As the moon climbs.*

*A poem should be equal to:
Not true.*

*For all the history of grief
An empty doorway and a maple leaf.*

*For love
The leaning grasses and two lights above the sea –*

*A poem should not mean
But be.*

(1950, p. 473)⁴

Os preceitos de Horácio sobre estilo –

Outrossim, se, empregando-se delicada cautela no encadeamento das palavras, um termo surrado, graças a uma ligação inteligente, lograr aspecto novo, o estilo ganhará em requinte. Se acaso ideias nunca enunciadas impuseram a criação de expressões novas, será o caso de forjar termos que não ouviram os Cetegos de túnica cintada. Tomada com discrição, tal liberdade será consentida e palavras novas em folha terão curso quando pingarem da bica grega, numa derivação parcimoniosa. (1992, p. 56).

– também são adotados por MacLeish: por estar preceituando como um poema deve ser através de comparações paradoxais, os próprios paradoxos lançam uma luz nova sobre as palavras já “gastas” pelo uso, no sentido de elas lograrem serem vistas sob um aspecto inusitado. Assim, se MacLeish não forjou termos novos, ele certamente forjou novas maneiras de expressá-los, ao afirmar que “*a poem should be equal to: / Not true*”.

A fórmula “*miscuit utile dulci*” que Horácio atribuía aos poetas – “os poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida. [...] Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor” (1992, p. 65) é igualmente empregada por MacLeish: o “agradável”, através da beleza das imagens do mundo referencial que concretizam a comparação do poema com artefatos ou com a natureza, é, portanto, também “útil”, porque está nos ensinando como deve ser um poema no século XX.

Por outro lado, a precisão e síntese que caracterizam a própria *Ars poetica* horaciana – “O que quer que se preceitue, seja breve, para que, numa expressão concisa, o recolham docilmente os espíritos e fielmente o guardem; dum peito já cheio extravasa tudo que é supérfluo” (1992, p. 65) – impregnam todos os preceitos de MacLeish, pois, ao determinar que um poema deveria ser composto por imagens, em vez de expressar ideias ou sentimentos, está simultaneamente afirmando a importância da precisão e síntese do concreto: “*For all the history of grief / An empty doorway and a maple leaf. / For love / The leaning grasses and two lights above the sea*”. Toda a história da tristeza pode ser expressa pela imagem de um solar de porta vazio, ou de uma única folha de ácer, assim como o sentimento do amor pode ser captado simplesmente por hastes de grama inclinadas, ou por duas luzes sobre o mar.

Entretanto, ao Horácio definir que

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, pois não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre. (1992, p.65).

É que atingimos o ponto em que o poema de MacLeish não só concretiza o preceito “*ut pictura poesis*” ao usá-lo como elemento básico em seus dísticos mas, simultaneamente, reescreve e reconceptualiza esta similaridade entre poesia e pintura, deste modo renovando o diálogo entre duas artes poéticas inseridas em diferentes realidades espaciais, temporais e culturais.

Como o histórico da expressão revela, sugestões sobre semelhança entre poesia e pintura já haviam sido feitas antes de Horácio, que conhecia a declaração de Simonides de Keos (registrada por Plutarco, como lugar comum, um século antes da *Ars poetica*): “a poesia é um quadro falante, a pintura [é] poesia silenciosa”⁵ (PREMINGER & BROGAN, eds., 1993, p. 1339). A comparação horaciana asseverava a similaridade, se não a identidade, da pintura e poesia e deste cerne surgiu um *corpus* extenso de especulações estéticas e de teorias da arte que prevaleceram do século XVI ao XVIII. Enquanto poucos poetas concordavam que a pintura sobrepujava a poesia em imitar a natureza humana em ação e em mostrar uma beleza ideal neoplatônica acima da

natureza, a maioria deles desprezava o campo da pintura pela glória maior da poesia e anunciaram que os pintores preeminentes eram os poetas. Deste modo, “*ut pictura poesis*” ofereceu uma fórmula para analisar a relação da poesia com a pintura e com outras artes, fórmula esta que provou ser útil em muitas ocasiões: como norma para orientar o fazer artístico, como estímulo ao argumento estético e como elemento básico em diversas teorias da poesia e das artes (PREMINGER & BROGAN, eds., 1993, p. 1339-40).

Se num primeiro momento a comparação estabelecida no primeiro dístico parece paradoxal – “*A poem should be palpable and mute/ As a globed fruit*” – este paradoxo poderia ser explicado ao visualisarmos uma natureza morta de Cézanne, na qual cores, solidez e linhas transmitem a mesma emoção estética que um poema, resgatando, através de “*palpable*”, não só a visibilidade mas a taticidade de uma fruta redonda, pois só podemos tocar coisas concretas. A aliteração “*poem/palpable*”, por sua vez, enfatiza ainda mais, através do paralelismo sonoro, a concretude que “*palpable*” transmite a “*poem*”.



Além disso, a esfericidade de “*globed fruit*” nos remete não só ao globo terrestre, no sentido de que um poema abarca a totalidade das coisas, mas confirma o simbolismo do círculo como perfeição, completude, ambos já prefigurados nos doze dísticos que compõem o poema, pois o próprio número doze já simboliza perfeição e completude (VRIES, 1974, p.478). O termo “*mute*”, por sua vez, além de rimar com “*fruit*”, deste modo aproximando as duas palavras sonora mas também

conceptualmente, recupera “*ut pictura poesis*”, pois a pintura, como beleza visual, é poesia silenciosa. O poema, portanto, é um objeto completo e perfeito, cuja compreensão advém de nossa capacidade de absorvê-lo em sua concretude e silêncio.

O dístico seguinte, “*Dumb/ As old medallions to the thumb*”, reitera o silêncio, a forma circular, a concretude e a taticidade da primeira imagem, através dos medalhões antigos, com suas inscrições gastas pelo uso ao toque do polegar, mas, mesmo assim, testemunhas mudas e concretas de épocas passadas. Similarmente aos efeitos sonoros do dístico anterior, a rima “*dumb/thumb*” e a aliteração “*dumb/medallions*” contribuem para a aproximação sonora e conseqüentemente semântica das palavras, reiterando a conhecida afirmação de Jakobson: “palavras de som semelhante se aproximam quanto ao seu significado” (1970, p. 151).

Esta mesma percepção de antiguidade e silêncio é agora projetada no terceiro dístico, “*Silent as the sleeve-worn stone/ Of casement ledges where the moss has grown*”, ao preceituar que um poema deveria ser silencioso como a pedra gasta do peitoril de janelas em que cresceu o musgo: se a pedra já é simbólica de silêncio, além de conotar testemunho e lembrança pelo fato de estar gasta pelo uso, como os medalhões antigos, o musgo que cresceu sobre essa pedra sugere o passar do tempo, deste modo amalgamando tempo, silêncio e concretude. A qualidade e importância desse silêncio é ainda ressaltada pelos diversos paralelismos sonoros que recuperam “*silent*” através da repetição da sibilante /s/ em “*sleeve/stone/casement/moss*”.

A série de qualificativos expressando silêncio – “*mute*”, “*dumb*”, “*silent*” – ou concretizando-o sonoramente, como visto, é agora completada com “*wordless*” no dístico seguinte – “*A poem should be wordless/ As the flight of birds*”, aumentando assim o paradoxo estabelecido a partir dos dísticos anteriores, pois a primeira expectativa de um leitor é que o poema fale a ele sonoramente, através de palavras, palavras essas que agora são “retiradas” do poema. Se a palavra é um grupo de fonemas com uma significação, ou sua representação gráfica, manifestação verbal ou escrita, ou ainda expressão do pensamento, parece evidente que o poeta está se referindo à abstração da mesma como ideia, enquanto que imagens, como o vôo dos pássaros, dispensam apresentação. A beleza visual desta imagem é ainda realçada pelo

movimento contido no vôo dos pássaros, por si já simbólicos de espiritualização, imaginação e criação, como as próprias palavras.

Se os quatro primeiros dísticos já estabelecem a ideia de que um poema deveria falar concretamente através de imagens que falam silenciosamente por si mesmas, pois o significado de uma coisa está na própria coisa, nos quatro dísticos seguintes o poeta prescreve que

A poem should be motionless in time

As the moon climbs,

*Leaving, as the moon releases
Twig by twig the night-entangled trees,*

*Leaving, as the moon behind the winter leaves,
Memory by memory the mind –*

*A poem should be motionless in time
As the moon climbs.*

Isto é, o fato de o ascender da lua no espaço ser imperceptível a nossos olhos, pois quando nos damos conta já está em outro lugar, sugere sua imobilidade temporal. Simbólica da alma, da imaginação, do silêncio e da inspiração poética, a lua como esfera celeste também participa do simbolismo do círculo como eternidade e perfeição, deste modo recuperando, por um lado, as imagens de completude da fruta redonda e dos medalhões e, por outro, apontando para as imagens subsequentes. Pois da mesma maneira que um poema deveria ser imóvel no tempo, como a lua, ele também deixa nossos pensamentos, imperceptivelmente, memória após memória, assim como a lua – guardiã da memória – desprende imperceptivelmente os ramos das árvores emaranhadas da noite. A repetição do quinto dístico no oitavo apenas confirma esta imobilidade aparente do poema no tempo, assim como a lua que ascende imperceptivelmente no espaço. As imagens desses quatro dísticos estão ainda unidas, por sua vez, não só por repetições de palavras, mas por uma série de paralelismos sonoros, como a repetição da consoante /m/ em “*poem/ motionless/ time/ climbs/ memory /mind*”, além da aliteração –

no sentido de repetição da sílaba tônica – “*leaving/releases*”, e da rima visual e assonância em “*releases/trees/leaves*”, todos eles contribuindo, mais uma vez, para a “fluência harmoniosa no falar” que, segundo Horácio, a Musa concedeu aos gregos (1992, p. 64).

O dístico seguinte, “*A poem should be equal to:/ Not true.*”, não apenas reafirma pela quinta vez o preceito, mas o faz através de uma equação matemática: um poema deveria ser igual a “não verdadeiro”. A rima parcial “*to/true*” reforça a noção de que a verdade do poema ou da obra de arte não está numa relação direta com a realidade exterior, mas com sua própria realidade, a realidade do artista que compôs o poema ou pintou o quadro. Por esta razão, nos dísticos seguintes

*For all the history of grief
An empty doorway and a maple leaf.*

*For love
The leaning grasses and two lights above the sea –*

Para contar toda a história da tristeza, basta mostrar um vão de porta vazio – este umbral que leva de um estado do ser a outro, com sugestões de casa vazia, de alguém que se foi, de fim de um relacionamento e uma folha de ácer, simbolizando solidão, felicidade passada, transitoriedade. A rima “*grief/leaf*” bem como a assonância em “*way/maple*” e “*all/doorway*” contribuem, uma vez mais, para aproximar som e sentido.

E, da mesma maneira que a tristeza é concreta, também o amor pode ser projetado pelas imagens de hastes de grama inclinadas e de duas luzes sobre o mar. Não há necessidade de definições, de palavras abstratas para expressá-lo, pois as hastes de grama, simbólicas de pessoas comuns e de pensamentos amorosos, já conotam proximidade, intimidade, companhia, assim como duas luzes sobre o mar remetem não apenas ao equilíbrio do número dois mas também à energia cósmica, ao otimismo, à força criativa da luz sobre a vastidão do mar. Também neste dístico a aliteração em “*love/leaning/lights*”, a rima interna “*love/above*” e a assonância “*leaning/sea*” realçam a unidade sonora e semântica das imagens, confirmando que a escolha dos termos, por

parte de MacLeish, também projeta, uma vez mais, o trabalho de sua “lima”, pois, segundo Horácio, “o poema que não tenha sido apurado em longos dias por muita rasura, polido dez vezes até que uma unha bem aparada não sinta asperezas” (1992, p. 63), deve ser retido.

O poema termina com o preceito “*A poem should not mean/ But be*”, no qual a fórmula “*a poem should be*” é reorganizada a fim de salientar a colocação da palavra “*be*” como a última do poema, enquanto a negação “*a poem should not mean*”, apenas enfatiza mais uma vez como o Significado de um poema não é tão importante quanto o Significante, nem o abstrato tão importante quanto o concreto. Significar é ter o sentido de, exprimir, traduzir-se por, em contraposição a Ser, aquilo que é, que existe, forma, figura: eu sou o que sou. Esta oposição entre “significar” e “ser” é simultaneamente concretizada através da rima final “mean/be”, pois, como já salientava Hopkins, “existem dois elementos na beleza que a rima oferece ao espírito, a semelhança ou igualdade de som e a dessemelhança ou diferença de significado”(HOPKINS, apud JAKOBSON, 1970, p. 145)⁶, evidenciando como a oposição nos significados de “mean/be”, torna-se ainda mais evidenciada pela semelhança sonora entre ambas.

Se MacLeish quis unir o clássico ao moderno em seu “tratado” poético a fim de sugerir que as normas da boa poesia são atemporais, que não mudam em essência mesmo que os poemas mudem de época para época e de língua para língua, ele realmente realizou este tento, ao resgatar Horácio em pleno século XX, através do preceito “*ut pictura poesis*”. Este resgate, entretanto, só foi possível porque MacLeish, novamente dentro do espírito horaciano, não apenas usou sua inspiração, mas também seu engenho na construção do poema, pois, como diz Horácio, “já se perguntou se o que faz digno de louvor um poema é a natureza ou a arte. Eu por mim não vejo o que adianta, sem uma veia rica, o esforço, nem, sem cultivo, o gênio; assim, um pede ajuda ao outro, numa conspiração amistosa” (1992, p. 67).

E, ainda citando Horácio, se “a pintores e poetas sempre assistiu a justa liberdade de ousar seja o que for” (1992, p.55) e se também “é de justiça, em determinadas matérias, consentir com o mediano e o tolerável”, pois “o jurisconsulto e o causídico medíocres [...] têm, não obstante, o seu valor” (1992, p. 66), mesmo assim,

“aos poetas, nem os homens, nem os deuses, nem as colunas das livrarias **perdoam a mediocridade**” (1992, p. 66), o que nos permite novamente afirmar que MacLeish certamente não incorreu na falta da mediocridade, ao usar sua “justa liberdade” para ousar e criar sua *Ars Poetica*.

Referências

- ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Os pensadores, v. IV).
- ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. **A poética clássica**. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo: Cultrix, 1992.
- JAKOBSON, J. Linguística e poética. In: _____. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1970.
- KIMMELMANN, B. (Ed.). **20th century American Poetry**. New York: Facts on File, Inc., 2005.
- KOSHIYAMA, J. O lirismo em si mesmo: leitura de ‘Poética’ de Manuel Bandeira. In: BOSI, A. (Org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 2003. p.79-100.
- MACLEISH, A. *Ars poetica*. In: **The Oxford Book of American Verse**. New York: Oxford University Press, 1950.
- PARINI, J. (Introd.). **The Columbia History of American Poetry**. New York: Columbia University Press, 1993.
- PERKINS, D. **A History of Modern Poetry: modernism and after**. Cambridge: Harvard University Press, 1987.
- PREMINGER, A.; BROGAN, T.V.F. (Eds.). **The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- SILVA RAMOS, P. E. da. Tradução de “Ars poetica”. In: MONTEIRO, M. H. Direção. **Rosa do Mundo** (Porto: Assírio & Alvim, 2001). Disponível em http://amata.anaroque.com/arquivo/2003/08/ars_poetica_poema_oferecido Acesso em 20/02/2010.
- TADIÉ, J. Y. **A crítica literária no século XX**. Rio: Bertrand Brasil, 1992.
- VRIES, Ad. de. **Dictionary of Symbols and Imagery**. Amsterdam: North-Holland, 1974.

1 Professora do curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade (UNIANDRADE) – CEP 81220-090 – Curitiba – PR – Brasil – e-mail: sigridrenaux@terra.com.br

2 Minha tradução do original inglês.

3 Idem.

4 Um poema deve ser palpável, silencioso,/ como um fruto redondo./ Mudo/ como os velhos medalhões ao toque dos dedos./ Silente como o gasto peitoral de uma janela/ em que cresceu o musgo./ Um poema deve ser calado/ como a voz dos pássaros./ Como a luz que sobe,/ um poema deve ser imóvel no tempo,/ deixando, memória por memória, o pensamento,/ como a lua detrás das folhas de inverno;/ deixando-o como, ramo a ramo, a lua solta/ as árvores emaranhadas na noite./ Um poema deve ser imóvel no tempo/ como a lua que sobe./ Um poema deve ser igual a:/ não a verdade./ Para toda a história da dor,/ uma porta franqueada e uma folha de ácer./ Para o amor,/ as gramíneas inclinadas e duas luzes sobre o mar./ Um poema deve ser,/ e não significar. (trad. SILVA RAMOS, 2001).

5 Minha tradução.

6 Esta afirmativa de Hopkins, ampliando o alcance da função da rima, também é retomada por Jakobson, no mesmo ensaio, ao declarar que, “em poesia, qualquer similaridade notável no som é avaliada em função de similaridade e/ou dessemelhança no significado” (1970, p. 153).