

DANTE E A LÍRICA: ENTRE TEORIA E POESIA

Eduardo Sterzi
Doutor - FAAP

RESUMO: Embora Dante Alighieri, sobretudo com o *De vulgari eloquentia* e a **Vita Nova**, tenha desempenhado papel fundamental na consolidação da ideia moderna de lírica, isto é, da ideia de uma lírica vernacular, subjetiva e autorreflexiva, não encontramos a palavra *lírica* em nenhum ponto de sua obra. Examinamos aqui as possíveis razões dessa ausência e refletimos sobre o que ela pode significar para a compreensão de uma história da lírica moderna que ali, em alguma medida, se inicia.

PALAVRAS-CHAVE: Dante; lírica; gênero literário.

ABSTRACT: Although Dante Alighieri, especially in *De vulgari eloquentia* and the **Vita Nova**, had had a fundamental role in the consolidation of the modern idea of lyric, i.e. of the idea of a vernacular, subjective and self-reflexive lyric, we do not find the word *lyric* in his work. We examine here the possible causes of this absence and speculate about what it can mean to the understanding of a history of modern lyric that has its beginnings there.

KEYWORDS: Dante; lyric; literary genre.

Dante Alighieri, que teorizou sobre tantos temas (a língua vulgar e a monarquia, a que dedicou tratados específicos, são apenas os exemplos mais evidentes), não nos oferece nenhuma discussão explícita acerca dos gêneros literários como hoje os compreendemos – o que não deve ser interpretado, porém, como sinal de desinteresse pelo assunto. Pelo contrário: Dante, ao longo de toda sua obra, fez do *pensamento do gênero* – que é ainda o *pensamento da forma*, mas numa escala mais ampla – um dos fatores determinantes de sua incrível inventividade. Acontece, porém, que em Dante o pensamento do gênero é proposto, conforme a praxe de seu tempo, quase sempre em termos de *modus* e *stilus* (palavras que já remetem à percepção de uma *genericidade*, de uma disposição que pertence ao infratexto e que comunica diversos textos para além da singularidade de cada um).¹ Quando Dante se refere, no *De vulgari eloquentia*, aos “inlegítimos et irregulares modos” (*DVE* II iii 3) – abrangendo aí canções, baladas, sonetos –, já ensaia um reconhecimento teórico desta que será a *lírica moderna*, isto é, em termos sucintos, desta lírica vernacular, subjetiva e, sobretudo, autorreflexiva cujo reconhecimento prático (poético, mas também crítico) ele nos dera na *Vita Nova*. No mesmo tratado, Dante determina três temas como dignos de serem tratados no “vulgar illustre”: *salus*, *venus*, *virtus* (*DVE* II ii 6-7). Jauss argumenta que esta articulação “não corresponde a uma divisão em gêneros, mas a uma nova poética dos estilos” (JAUSS, 1970, 94), e ele tem razão. Porque é precisamente no entrelaçamento das dimensões religiosa, amorosa e ética assinaladas para a poesia vernacular que se delineia o novo gênero.² O próprio Jauss não deixa de perceber a emergência, aí, de um “sistema lírico”, a partir dos “gêneros novos da poesia lírica criada

¹ Zygmunt G. Barański argumentou convincentemente pela cautela no uso da noção de gênero para tratar de literatura medieval. A ênfase no gênero como ferramenta crítica pode – “filologicamente falando” (embora, como admite o próprio Barański, esta ênfase tenha surgido com a filologia tardo-oitocentista e novecentista) – gerar impressões erradas a respeito da textualidade medieval e do pensamento medieval sobre literatura, na medida em que mobiliza uma taxonomia (e, portanto, um vocabulário) anacrônico em relação ao momento da produção dos textos, e porque dá muito mais peso ao gênero do que ele tinha à época. Barański diz mesmo não ter encontrado até hoje nenhuma palavra na tratadística medieval que pudesse ser traduzida por *gênero* no sentido que tem atualmente; e conclui que “como uma regra, a Idade Média examinou e percebeu a literatura relacionada com toda sorte de categorias que não a de gênero” (BARAŃSKI, 1995, p. 16).

² Cf. GARCÍA BERRIO, 1999, p. 23: “A nosso juízo, a contribuição principal de Dante à reformulação renascentista da teoria dialético-expressiva dos gêneros não deve buscar-se no acerto de algumas rígidas aplicações da teoria dos três estilos, ainda de cunho medieval, a certas modalidades – *trágica*, *cômica* e *elegíaca* – dos textos literários. Com a possibilidade associada de estender-se até variedades textuais da série que já se perfila globalmente como lírica: *canção*, *balada*, *soneto*, nesta ordem. A contribuição mais influente de Dante neste sentido se exerce antes por via indireta, e consiste em sua vigorosa assunção pragmática de um conglomerado de temas e tons poéticos novos, genuinamente próprios da nova poesia vulgar. Reúne-os em torno a uma alternativa dialética global, complementar à dramática e à épica clássica, que começava a perfilar-se como realmente legítima no alcance e volume de sua dignidade histórica moderna. Esta multiforme entidade temática e formal – que engloba a canção, o madrigal, o soneto, etc. – revela a entidade unitária de sua voz – lírica, embora ainda não alcance em Dante um nome estável – nos poemas da *Vita Nuova*, como nos do *Canzoniere* petrarquesco e nos dos livros dos provençais e dos *dolcestilnovistas*, com pujança não inferior à antiga voz épica de sua própria *Comédia*”.

pelos provençais em língua popular românica” (em vez de *gêneros*, seria preferível que Jauss falasse aqui de *formas*, e teremos de lembrar que a forma lírica mais frequente em Dante, o soneto, não é invenção dos provençais) os quais “certamente não se desenvolveram isoladamente, mas numa dependência e numa repartição recíproca de funções” (JAUSS, 1970, p. 94). O auge da sistematização dos gêneros, na obra de Dante, encontra-se no *De vulgari eloquentia*. À altura da composição da **Vita Nova**, como observa agudamente Sergio Cristaldi, “o confronto entre os gêneros é encenado antes que codificado”, o que de qualquer modo não deixa dúvida quanto à “consciência” que Dante tinha desse “confronto” (CRISTALDI, 1994, p. 68). Daí não se poder subscrever integralmente a ideia de Edoardo Sanguineti de que a **Vita Nova** poderia ser lida como uma “teoria da lírica” (SANGUINETI, 1999, p. XV)³: é, sim, antes, encenação, dramatização, representação da origem da lírica moderna. Neste sentido, sua atitude é ainda a de seu tempo: “A poesia medieval”, como observou Eugene Vance, “interpreta problemas de interpretação dramaticamente, e não logicamente, assim como um músico interpreta problemas de compreensão musical numa sonata interpretando-os, e não analisando-os” (VANCE, 1979, p. 383). Para a poesia medieval, como para a poesia (e prosa) de Dante, aquilo que Vance denomina “consciência hermenêutica” foi determinante e, podemos supor, esteve na base mesma da “extraordinária atividade eidogenética” que, nas palavras de Cesare Segre, caracterizou os séculos XII e XIII (SEGRE, 1984, p. 72). Para além da rica proliferação lírica capitaneada pelos grandes modelos formais da canção trovadoresca e, depois, do soneto, basta lembrar que é nesta época (sigo a síntese de Segre) que o *roman* individua-se como gênero autônomo, depois de ter secundado por algum tempo formas narrativas afins como os *lais* (de Marie de France a Jean Renart) e os *fabliaux*, e revela sua tendência hegemônica, aspirando a anexar em si os demais gêneros, “tornando-se, mais que gênero-guia, gênero ‘total’” (SEGRE, 1984, p. 72). A *chanson* de geste converge com o *roman*, “assimilando-lhe o tratamento da fenomenologia amorosa e a abertura ao cômico”, e assim, podemos acrescentar, se tornam modelos narrativos românicos para a **Commedia**, ao lado da epopeia virgiliana, modelo latino.

A própria denominação de **Commedia** (ou, mais precisamente, *Comedia*, como se lê no texto do poema) deixa claro que, para Dante, o sistema dos gêneros e das formas estava longe de ser (relativamente) estável como era na Antiguidade, ou como dá a impressão de ser ainda, contra todas

³ De Robertis também caracteriza a **Vita Nova** como uma “teoria da poesia” (DE ROBERTIS, 1984, p. 4). Comentário de Manuela Colombo a esta definição: “teoria da poesia, pois, e ao mesmo tempo história de palavras e, sobretudo, do modo em que estas palavras se dizem, se trocam” (COLOMBO, 1994, p. 63).

as evidências, para alguns teóricos modernos.⁴ Há uma espantosa labilidade no tempo de Dante. Os nomes dos gêneros e formas são maleáveis, abrangem coisas muito diferentes. Não só *tragedia* e *comedia* perdem sua conexão obrigatória com o drama, mas também *canzone*, que designa, a princípio, a canção propriamente dita, é mobilizado por Dante como uma das palavras – a outra é *cantica* – com que se nomeiam cada uma das três grandes divisões da **Commedia**. Mas a “fluidez das relações textuais” (BARAŃSKI, 1995, p. 18) vai mais além no que se refere à **Commedia**: recordemos, com Barański, as diversas denominações que se vão sucedendo no próprio texto de Dante para nomeá-lo em todo ou em partes – *sacrato poema*, *poema sacro*, *poesi*, *canto*, além das já referidas. É uma verdade ainda não totalmente assimilada pelos estudos literários, marcados até hoje por um forte preconceito que leva a ver a Idade Média como uma época de imobilismo, o fato de que “a terminologia crítica medieval era denotativamente volátil, de modo que a mesma palavra poderia frequentemente ter sentidos completamente diferentes ou designar características textuais completamente diferentes” (BARAŃSKI, 1995, p. 55n). (O trabalho do crítico ganharia muito em levar em conta precisamente essa flutuação, à medida que ela não é aleatória, antes, mostra-se historicamente muito significativa. E a vantagem da Idade Média para o estudioso da questão dos gêneros, em comparação com a Antiguidade, é que aqui se pode acompanhar o surgimento dos gêneros a partir de seus inícios: a investigação não afunda no mito.) Barański flagra acertadamente, na concepção medieval da literatura, “a crença na fundamental complexidade e riqueza da escrita” (BARAŃSKI, 1995, p. 30). Esta crença depende de um esvaziamento da retórica e da poética clássicas. Como observa Curtius: “No milênio anterior a Dante, o antigo sistema dos gêneros poéticos decompôs-se até a desfiguração e a incompreensibilidade” (CURTIUS, 1996, p. 442). Assiste-se a um largo período de fértil anomia genérica e formal até que surjam as primeiras artes poéticas dedicadas à nova poesia vernacular. Dante apanha, na verdade, os últimos momentos desta atmosfera muito favorável à invenção de gêneros e formas; e com a vantagem de que, em sua época, o vácuo deixado pela retórica e pela poética desdenhadas foi preenchido, em alguma medida, por outras disciplinas filosóficas e não-filosóficas, o que também teve rendimento para o pensamento do gênero. Para Dante, os problemas poéticos podem ser resolvidos, e frequentemente o são, segundo operações de praxe da filosofia ou da teologia.⁵ É neste sentido que, inicialmente, devemos compreender a proposição de Boccaccio sobre a identidade entre poesia e teologia em

⁴ Flagrar essa produtiva instabilidade do sistema dos gêneros, frise-se, não é, de modo algum, adotar uma posição à Croce, com a recusa frontal a qualquer consideração genérica. Antes, é precisamente porque o sistema não é fechado e estabelecido de uma vez por todas que a questão dos gêneros merece ser sempre posta de novo em pauta.

⁵ O exemplo mais nítido dessa resolução de problemas poéticos por meio da filosofia e da teologia encontra-se na digressão teórica de VN 16 [XXV], quando, para esclarecer o emprego da personificação nos poemas, recorre-se seja à doutrina dos anjos, seja a teoria aristotélica dos corpos e do movimento.

Dante.⁶ Daí também que as observações de Dante sobre poesia costumem passar ao largo da retórica, que é sempre normativa, obtendo um aspecto sobretudo especulativo. Observe-se, porém, que esse recurso à teologia (ou à filosofia) não pode ser interpretado – já o foi bastante – como uma redução da poesia a termos alheios à sua tessitura própria. Os problemas, assim como os resultados (ou seja: os poemas em projeto, assim como os poemas efetivamente realizados), continuam sendo os da poesia.

Quando Dante compunha a **Vita Nova** e, depois, a **Commedia**, havia espaço mesmo para um aberto combate contra o sistema dos *genera dicendi*, que era não só a categorização mais abrangente mas também a mais influente na Idade Média. O ideal normativo desse sistema era que os três estilos – *gravis* (ou *altus* ou *grandiloquus* ou *sublimis*), *mediocris* e *humilis* (ou *extenuatus*) – se mantivessem o mais possível separados. Conforme observa Barański, foi diretamente contra as constrações deste sistema que Dante voltou seu ímpeto ao projetar e realizar a *Commedia*. Mas frise-se que, como argumenta o mesmo Barański, a teoria dos *genera dicendi* jamais teve, na Idade Média, a “força definicional absoluta” que filólogos e demais estudiosos modernos costumam lhe atribuir. Seria incorreto supor que, na teoria literária da época, alguma categoria tivesse tal “autoridade totalizante”: “Pelo contrário, o texto medieval desliza entre categorias e, ao fazê-lo, molda diferentes identidades para si, enquanto ao mesmo tempo forja e rompe ligações entre si e outros textos” (BARAŃSKI, 1995, p. 17).⁷ A isto se combina a advertência de que devemos ser prudentes quanto a possíveis exageros no uso da noção de diferença na descrição da literatura medieval. É antes, diz Barański, o “jogo [*interplay*] entre diferença e similaridade” que regula a textualidade da época (BARAŃSKI, 1995, p. 17). Não deveria espantar que uma cultura assim consciente da criatividade e da complexidade da literatura, e tão impregnada do simbolismo do livro, e marcada profundamente pelo impulso revolucionário propiciado pelo vernáculo, tenha parido, como seu coroamento, “o livro mais original” – são palavras de Barański – “que a cultura ocidental jamais produziu” (BARAŃSKI, 1995, p. 18): a **Commedia**. Uma noção restritiva de arte literária certamente seria percebida, pelo poeta, como um bloqueio a tal ímpeto de novidade.

Para dar conta dessa fecunda proliferação genérica e formal que está na base do projeto literário dantesco, podemos recorrer à noção romântica, estudada por Benjamin em sua tese de

⁶ Cf. BARAŃSKI, 2000, pp. 100-101: “Como sempre com Alighieri, se termina admirando a audácia e a originalidade do poeta antes que do pensador. E isto [...] não o desagradaria, Na crise intelectual introduzida pelo aristotelismo no pensamento medieval, as formas mesmas do saber tornaram-se objeto de discussão; e é neste espaço que Dante de repente põe o próprio trabalho, reivindicando para a poesia o primado gnoseológico, porque, em confronto com as outras disciplinas e com os outros sistemas cognoscitivos, ela consegue fazer se encaixarem do modo mais efetivo a forma e o conteúdo do criado, e consegue portanto oferecer a melhor analogia da divindade. Deste ponto de vista, Dante é verdadeiramente *theologus-poeta* como quiseram os seus primeiros leitores”.

⁷ Barański reitera esta expressiva noção de *deslizamento* (“slides between”) logo em seguida, ao descobrir o impulso para a *novitas*, característico da prática literária medieval, implicado na “altamente flexível idéia do texto como algo em constante fluxo entre diferentes possibilidades” (BARAŃSKI, 1995, p. 18).

doutorado, de um “*continuum* das formas”.⁸ Tomar essa noção como axioma torna menos paradoxal o fato de que a representação da origem da lírica moderna possa ser melhor apreendida na **Vita Nova**, isto é, numa obra mista de poesia e prosa, num prosím metro, e não numa obra exclusiva e propriamente lírica. Afinal, foi na teoria romântica que melhor se percebeu – iluminando-se, assim, toda a série histórica antecedente – que, entre prosa e poesia, não há nem uma distinção absoluta, tampouco alguma forma de hibridismo, que suporia a indistinção, a anulação das diferenças, mas, sim, uma tensa geração recíproca. Benjamin resumiu muito bem esta atitude, em duas sentenças que devem ser lidas conjuntamente. A primeira diz: “A Idéia da poesia é a prosa” (*Die Idee der Poesie ist die Prosa*) (BENJAMIN, 1993, p. 106). E a segunda: “A poesia romântica é [...] a Idéia mesma da poesia; ela é o *continuum* das formas” (BENJAMIN, 1993, p. 95). (E vale notar que a origem da lírica moderna, tal como se deixa vislumbrar na **Vita Nova**, será também, em alguma medida, a irrupção da “Idéia mesma da poesia”.)

Parece óbvio que qualquer tentativa de compreensão do que seja a lírica moderna tem de começar por um retorno aos textos. Mas certamente surpreenderá, a quem voltar aos poemas de Dante, que a lírica não exista como algo isolado e só possa ser *definida* à medida que *confina* com outros gêneros: se bem que a noção de *fin*, inerente a ambos os verbos, *definir* e *confinar*, seja ela mesma duvidosa, pois o território de um gênero não parece ser finito, sendo antes válida a noção de *fronteira*, em que a passagem, o trânsito, são permitidos. A relação de todo texto singular com um gênero literário (ou com mais de um gênero), como bem disse Derrida, é sempre uma relação de “*participation sans appartenance*”, uma relação marcada pelo “*débordement*” (DERRIDA, 1985, pp. 256 e 262). Num texto como a **Vita Nova**, um *prosimetrum*, os contatos e contaminações entre os gêneros e as formas ficam mais evidentes. No fim das contas, um gênero só pode existir em contato com outros, e só se singulariza, por assim dizer, historicamente, mas sempre integrado a um sistema genérico dinâmico, mais amplo que qualquer gênero isoladamente.

A rigor, portanto, não existe gênero ou forma pura, o que torna irrelevante a pergunta sobre a essência do lírico. O lírico nunca está lá onde deveria estar; na **Vita Nova**, ele começa, afinal, precisamente onde acaba: na prosa. O discernimento do que chamamos lírica é uma operação provisória e falível: a ideia de lírica só se divisa como fulguração momentânea no céu de uma

⁸ Cf. BENJAMIN, 1993, p. 94: “A teoria romântica da arte atinge seu ápice no conceito de Idéia da arte [...]. Longe de constituir meramente um ponto de ligação esquemático entre os teoremas singulares sobre a crítica, a obra, a ironia etc., este conceito é configurado objetivamente do modo mais significativo. Apenas nele pode-se encontrar aquilo que guiou como inspiração íntima os românticos em seus pensamentos sobre a essência da arte. Do ponto de vista do método, o conjunto da teoria da arte romântica repousa sobre a determinação do medium-de-reflexão enquanto arte, ou, melhor dizendo, enquanto Idéia da arte. Dado que o órgão da reflexão artística é a forma, logo a Idéia da arte é definida como o medium-de-reflexão das formas. Neste relacionam-se constantemente todas as formas-de-exposição, transformando-se umas nas outras e se unindo na forma-da-arte absoluta, que é idêntica à Idéia da arte. A Idéia romântica da unidade da arte assenta-se portanto na Idéia de um *continuum* das formas. Deste modo, então, por exemplo, a tragédia se relacionaria, para o espectador, de maneira contínua com o soneto”.

poeticidade mais indistinta, ou como erupção momentânea que expulsa uma porção do magma móvel e polimórfico da poeticidade. Para dar conta metaforicamente deste processo de conhecimento da lírica, poderíamos recorrer às imagens já algo batidas do *móBILE* ou da *constelação*: configurações cuja figura decisiva – um instante de fixidez na mobilidade constante – depende sempre da posição relativa do observador. Já dissera Benjamin: “As idéias se relacionam com as coisas como as constelações [*Sternbilder*] com as estrelas” (BENJAMIN, 1990, p. 214; trad. bras. 1984, p. 56).⁹

Como conciliar a entrevisão da origem da lírica moderna na **Vita Nova** com a constatação de que, ao longo de toda a obra de Dante, não se usa nenhuma vez, seja como substantivo ou adjetivo, a palavra *lírica*? E sobretudo: como pretender capturar na **Vita Nova** uma *ideia* ou *imagem dialética* da lírica, se nem ali, nem em qualquer outro *locus* dantesco, ela assim é nomeada? Apenas duas ocorrências de *lira*, ambas no *Paradiso* (XV 4 e XXIII 100): não parecem, porém, comportar qualquer alusão à lírica como gênero, tal como Boccaccio e Petrarca, na imediata sequência da criação dantesca, já a compreenderão.

Certamente não será por acaso que a palavra *lírica*, que está ausente, seja em italiano, seja em latim, nas obras de Dante, aparecerá em seus dois grandes sucessores. Nas *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, lemos, ainda no *accessus*, quando Boccaccio está explicando o título da *Commedia*: “le poetiche narrazioni sono di più e varie maniere, sì come è tragedia, satira e comedia, bucolica, elegia, *lírica* ed altre” (BOCCACCIO, 1994, v. 1, p. 4, grifo meu). Depois, na exposição literal do canto IV do *Inferno*, ao comentar o verso “l’altro è Orazio satiro che vene” (89), escreve Boccaccio que foi Horácio “il primero poeta che in Italia recò lo stile de’ versi *lirici*” (BOCCACCIO, 1994, v. 1, p. 198, grifo meu).¹⁰ O mesmo Horácio será qualificado como “poeta lírico”, por Petrarca, na dedicatória da *Familiar* XXIV, 10: “Ad Horatium Flaccum *lyricum* poetam” (PETRARCA, 1942, v. 1, p. 247).

⁹ Em *Sternbild*, leia-se também *dialektische Bild*.

¹⁰ É revelador da complexidade dos nexos genealógico-culturais tais como concebidos pelo Medievo que, neste passo, Boccaccio não assinala um precedente grego para o experimento lírico horaciano, mas, sim, um hebraico, bíblico: “Usò similmente quella di Virgilio e d’alcuni altri eccellenti uomini; e fu il primero poeta che in Italia recò lo stile de’ versi lirici, il quale, come che in Roma conosciuto non fosse, era lungamente davanti da altre nazioni avuto in pregio, e massimamente appo gli Ebrei, per ciò che, secondo che san Geronimo scrive nel proemio *libri Temporum* d’Eusebio cesariense, il quale esso traslatò di greco in latino, in versi lirici fu da’ Salmisti composto il *Saltero*, e questo stilo usò esso Orazio in un suo libro, il quale è nominato *Ode*”. Já Dante referia-se ao “Salterio” no *Convivio*, em termos que Boccaccio retoma: “E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta sua dolcezza ed armonia. E questa è la cagione per che Omero non si mutò di greco in latino, come l’altre scritture che avemo da loro. E questa è la cagione per che i versi del Salterio sono senza dolcezza di musica e d’armonia: ché essi furono transmutati d’ebreo in greco e di greco in latino, e nella prima transmutazione tutta quella dolcezza venne meno” (*Conv.* I vii 14-15). A *liricidade* do “Salterio” apresenta-se como tal, para Dante, no ato mesmo de sua *desliricização*: eis aí um excelente exemplo da crítica como “mortificação das obras”, para lembrar uma proposição de Walter Benjamin.

Que a *lírica* não apareça assim denominada em Dante se compreende a partir da própria história complexa – cheia de interrupções e saltos – daquilo que podemos chamar de *consciência genérica* da lírica. Isto que hoje abarcamos sob a designação comum de *lírica* divide-se em pelo menos quatro grandes fases, numa curiosa alternância entre períodos de predomínio da oralidade e períodos de predomínio da escrita. À “lírica” grega inicial, mais propriamente dita *melos* ou *melopoios* (sempre em conexão com a *mousikè*), sucede-se a lírica escrita dos alexandrinos e dos romanos. Na Idade Média, a lírica é novamente vocal-musical, até que, na Itália, com o soneto, anuncia-se aquela que podemos chamar de lírica moderna, distinguida pelo fato de ser escrita. Em alguma medida, estas quatro fases podem ser reduzidas a duas tradições concorrentes, cada uma delas compreendendo um movimento da vocalidade originária em direção à escritura tardia; Ezra Pound viu com clareza o fosso entre uma tradição e outra: “As duas grandes tradições líricas que mais nos concernem são aquela dos poetas Mélicos e aquela de Provença. Da primeira proveio praticamente toda a poesia do “mundo antigo”, da segunda praticamente toda aquela do moderno” (POUND, 1954, p. 91). (Note-se que, para Pound, a tradição iniciada pela mélica grega continua concernente a nós, leitores do presente, tanto quanto a tradição lírica moderna inaugurada pelos provençais; isto se entende a partir da postulação, que está na base de todo o seu trabalho como poeta, tradutor e crítico, de uma fundamental *contemporaneidade de todas as épocas*¹¹: contemporaneidade que, porém, só se efetiva por meio daquele trabalho, isto é, pela construção das condições de uma legibilidade contemporânea, e contemporaneizante, dos textos do passado.)

Parece ter sido com os filólogos alexandrinos que o que hoje denominamos, anacronicamente, “lírica grega” recebeu pela primeira vez um nome que a identificasse como gênero: *melikè poièsis*.¹² Ainda em Alexandria, a noção de *melikè poièsis* convergiu com o termo *lyrikos*, que qualificava, de início, somente o poeta, e não a poesia. Na época da formação do cânone alexandrino, entre os séculos III e II a.C., são designados como *lyrikos* apenas os nove poetas canônicos (*ènnèa lyrikoi*): Píndaro, Simônides, Alceu, Estesícoro, Safo, Alcman, Anacreonte, Íbico e Baquílides.¹³ O epigrama da *Antologia Palatina* (IX 184 e 571) que constitui o testemunho pioneiro deste cânone é também um dos primeiros registros do adjetivo. Trata-se também da primeira vez que poetas líricos são considerados sem desdouro no confronto com épicos e trágicos; o que vale dizer: trata-se do momento da primeira institucionalização da lírica, deixando

¹¹ Cf. POUND, 1960, p. 7: “All ages are contemporaneous”.

¹² Não obstante sua provável procedência alexandrina, os mais remotos registros que nos chegaram desta expressão são posteriores: o primeiro deve-se a Plutarco, nas *Moralia* (348b), seguido, no século II d.C., do gramático Proclo, na *Chrestomatia* (319b), e do escoliasta Dionísio Trácio (*Scholia* III 450).

¹³ Cf. GUERRERO, 1998, p. 34 (e n, para o que veio imediatamente antes). Sigo Guerrero, ao extenso, em sua reconstrução da história do estabelecimento das noções de *poeta lírico* e de *poesia lírica*.

para trás o silêncio de Aristóteles e o desdém de Platão.¹⁴ Como efeito desta institucionalização, temos, entre os séculos II e I a.C., a difusão do termo *lyrikos* entre os teóricos da poesia e o estabelecimento da noção de *lyrikè poièsis* como gênero (a primeira ocorrência se dá na gramática de Dionísio Trácio). A denominação persistirá em latim, o que é um sinal da força da influência alexandrina sobre a cultura literária romana. Vale notar, em acréscimo, que, quando a noção de *poeta lírico* surge entre os alexandrinos, ela, como diz Gustavo Guerrero, traz a sensação de “algo paradoxal e anacrônico”: a evocação da *lira* que a denominação comporta já se dá numa cultura cuja imagem central está longe de ser o ambiente musical, mas é, sim, a biblioteca (GUERRERO, 1998, p. 41). Não será arriscado supor que, a partir daí, a lírica já começa a definir-se como aquela poesia saudosa de um canto que ela já não quer ou já não pode ser.

Entre os romanos, Horácio foi o primeiro a qualificar a si mesmo “lyricus vates” (*Odes* I 1), reivindicando a designação antes reservada aos poetas do cânone alexandrino (não por acaso, será, como vimos, o *lírico* por excelência para Boccaccio e Petrarca). A partir do período augustano, o termo *lyricus* se propaga no vocabulário crítico latino. *Melicus*, primeira aculturação do conceito grego de *melikè poièsis*, não desaparece, mas se torna raro. Cícero é provavelmente o último escritor romano para quem, como em Alexandria, *melicus* é o gênero e *lyricus*, o poeta. Ovídio, contemporâneo de Horácio, põe na boca de Safo uma alusão aos seus *lyrici modi* (*Heroides* XV 6, 26), assim como designa Anacreonte *lyricus senex* (*Tristia* II 360). Estácio, três gerações depois, fala em *lyricum carmen* (*Silvarum*, IV, praefatio). Quintiliano já conhece só a palavra *lyricus* (*De Institutione Oratoria* I, v, 6; VIII, vi, 71; IX, iv, 53). Diomedes, entre os gramáticos do século IV, é aquele que mais contribui para a permanência da *lírica* como denominação genérica na Idade Média e no Renascimento. É por este caminho que se chega, no século VII, às *Etimologias*, onde Isidoro inverte a etimologia alexandrina, fazendo derivar *lira* de *lírica*: “Lyrici poetae àπò τοῦ ληρεῖν, id est a varietate carminum. Vnde et lyra dicta” (“Os poetas líricos tomam seu nome de *lereîn*, isto é, da variedade de versos. Também por isso a lira é assim chamada”) (*Etymologiarum* VIII, 7, 4: ISIDORO DE SEVILLA, 2000, v. 1, p. 708). A palavra “lyrica” aparece também no *De animae exsilio et patrie*, também conhecido como *De artibus*, de Honório de Autun (século XII): com ela, se circunscrevem as “odas, id est laudes deorum vel regum hymnilega voce resonant” (*PL* CLXXII, 1234D); o exemplo é, aí, Horácio. Com exceção desta passagem, são raras as ocasiões em que o termo *lírica* aparece, com seu significado tradicional, em autores da Baixa Idade Média. De todos os tratados dos séculos XII e XIII, somente na *Poetria* de Jean de Garlande encontramos uma referência à *lírica*; mas, como nota Gustavo Guerrero, “o que Garlande podia entender pelo nome genérico resulta bastante confuso” (GUERRERO, 1998, p. 58). A alusão ao *carmen lyricum* aparece

¹⁴ Cf. GENETTE, 1986. Sobre o “tardio reconhecimento da lírica”, ver também SEGRE, 1989, p. 72.

na seção *De differentia carminum*, que, como observa Guerrero, dá a impressão de que ali foram despejadas todas as denominações genéricas que Garlande não conseguira incluir em outras partes do tratado. “A imagem que a *Poetria* nos propõe da poesia lírica resulta assim, quando menos, mal-traçada” (GUERRERO, 1998, p. 59). Não obstante, trata-se do único testemunho de peso do nome genérico na teoria poética medieval. A maioria dos tratadistas simplesmente ignora o termo – e quando o utilizam, jamais o aplicam a poemas vernaculares.

Encontra-se aí, na dependência em relação à teoria poética de sua época, uma explicação para o fato de que Dante jamais utilize a palavra *lírica*, mesmo que efetivamente reconheça (e mesmo, sobretudo no *De vulgari eloquentia*, institucionalize) o gênero ressurgente, agora em vernáculo. Esta dependência, afinal, é relativa: Dante, desde a **Vita Nova**, estava cômico, contra os preconceitos da tratadística, de que “dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino” (VN 16.4 [XXV 4]). Quiçá a percepção – criticamente precisa – de que, entre esta lírica nova e a lírica de gregos e romanos, havia um hiato em alguma medida intransponível que o tenha levado a evitar, em sua obra, o nome genérico: o qual, no entanto, precisamente porque Dante procedeu à delimitação do gênero, oferecendo uma sua *imagem*, como irrupção, à posteridade, acabou se impondo a Boccaccio e Petrarca, justamente os dois grandes italianos que levaram adiante o projeto escritural dantesco, projeto este que, reduzido ao seu fundamental, consistirá ainda na perseguição de um *vulgar* condizente com a configuração literária¹⁵ e no desenvolvimento de uma literatura em que a *lírica*, mesmo quando submetida ao achatamento do verso narrativo ou da prosa, permanece no centro da oficina, como forma originária de toda a operação poética. O uso mesmo do termo *lírica* pode ser entendido como um efeito da obra dantesca sobre Boccaccio e Petrarca; é previsível que o conceito surja tardiamente para nomear um fenômeno que já se iniciou, especialmente quando se trata de um gênero literário. Cabe lembrar, aqui, palavras de Paul Zumthor, que apanhou muito bem a dupla temporalidade do gênero (que é também aquela da *origem*), a um só tempo prévio e tardio em relação ao texto: “Finalidade pré-existente ao texto, o gênero concerne ao porvir mais do que ao passado do qual provém. Ele projeta este passado sobre o porvir e funciona em prospectiva. Pouco importa a aparente insularidade dos textos que procedem dele e que o constituem: ele os reúne no tempo que ele *detém*” (ZUMTHOR, 1984, p. 13). O gênero, pois, como operador privilegiado da sempre ambígua posição temporal (e histórica) do texto: abismo de palavras a estender-se, em curto-circuito (daí a detenção, a interrupção, a irrupção), entre a “gênese” e a “pervivência”, entre a “pré-” e a “pós-história”, entre a “origem” e o “rastros”. Gustavo Guerrero –

¹⁵ A retomada da denominação *lírica* sinaliza, pois, antes de tudo, a valorização da poesia vernacular românica frente às letras clássicas. Não por acaso diversos leitores de Petrarca se esforçarão por apagar os nexos de sua lírica com o trovadorismo medieval, como se este descendesse diretamente dos antigos (cf. GUERRERO, 1998, pp. 109-110).

para quem a lírica pode ser definida justamente como “um gênero plural e movediço” (GUERRERO, 1998, p. 154)¹⁶ – percebe-o muito bem no encerramento de seu estudo sobre as teorias da lírica:

Não é um segredo que a teoria genérica, ainda que se refira ao passado, fala sempre do presente e às vezes, como os críticos pré-românticos, do porvir. [...] a história dos gêneros literários é menos o rígido relato de suas classificações que a móvel crônica de suas metamorfoses: a variável e descontínua trajetória de um conceito que muda com os textos e os tempos e que vive enquanto é capaz de suscitar uma leitura ou uma escritura. Pois, no fundo, a verdadeira história de um gênero está sempre entre o texto e a classe, [...] nesta câmara de ecos que define a genericidade. (GUERRERO, 1998, pp. 206-207)

Propor, pois, uma nova legibilidade dantesca a partir da re colocação da **Vita Nova** – e, pois, da lírica – no centro do sistema-Dante não é mais que restituir-lhe uma posição que, de fato, já ocupava para a consciência crítico-autoral do próprio Dante, e também aos olhos de seus mais próximos e conspícuos sucessores. A lírica – a cronologia mesma o justifica – pode realmente ser vista como o núcleo fundamental ou originário da obra toda de Dante; se não seu paradigma, o centro móvel (e móvel porque das rimas soltas transfere-se à **Vita Nova**, e desta, sucessivamente, às “petrose”, ao *De vulgari eloquentia*, ao *Convivio*, à *Commedia*) para onde tudo converge e de onde tudo se irradia. Mas esta obra, tão variada em seu conjunto, se constrói não exatamente por reiteração, mas por difusão deste núcleo originário, disseminação quase *cósmica*: nesta possível analogia (que não é estranha à imaginação astro-meta-física, cosmológica e cosmográfica, de Dante¹⁷), a lírica propriamente dita cumpre a função de matéria primeira, extremamente concentrada; a **Vita Nova**, por sua vez, enquanto prosa desdobrada a partir dos poemas antologizados, seria comparável ao Big Bang, ao átimo explosivo em que se enceta a expansão, virtualmente infinita, daquela matéria. Mesmo a prosa do *libello* faz-se, em alguma medida (que ultrapassa, porém, o costumeiro uso frouxo deste adjetivo), *lírica*. Afinal, neste texto, Dante opera por meio de uma radical redução da história biográfica a uma série de circunstâncias muito precisamente pinçadas, aquelas apenas que têm a ver com seu amor por Beatrice e com a poesia resultante deste amor. Ou seja, mesmo a narrativa está marcada por uma tendência à cifra que é característica da lírica. E também a **Commedia** é atravessada de cima a baixo pelas ressonâncias da experiência lírica do próprio Dante, e não menos pelas frequentes alusões a outros líricos.¹⁸ Esta

¹⁶ Cf. JENNY, 2001, p. 99: “la poésie lyrique serait un genre mettant en oeuvre la défaite de tous les genres, ou encore un genre purement problématique, le genre du non-genre”.

¹⁷ A respeito da *cosmografia* dantesca, há valiosas observações em BOYDE, 1981, assim como em DURLING e MARTINEZ, 1990.

¹⁸ Sobre Dante recordando na **Commedia** seu próprio passado stilnovista, cf. CONTINI, 2001, pp. 133-134. São três os passos em que Dante faz citações de seus próprios poemas líricos na *Commedia* (sempre pela voz de outros): *Purg.* II 112; *Purg.* XXIV 51; *Par.* VIII 37. Note-se que ele só cita canções (duas do *Convivio* e uma da **Vita Nova**), nenhum

onipresença da lírica talvez seja ainda reconhecimento do fato de que toda a literatura em vernáculo, isto é, toda a literatura moderna, começa com a lírica – *começa lírica*.

É neste sentido que recobram pertinência, para além de suas vagas formulações originais, tentativas de singularizar o conjunto da obra de Dante a partir de sua “liricidade” ou “lirismo”.¹⁹ Não será errôneo afirmar que Dante foi antes de tudo – e mesmo quantitativamente – um poeta lírico: e um lírico especialmente prolífico, numa época riquíssima em líricos. De Robertis nos lembra que Dante escreveu mais de 2700 versos líricos, contra os pouco mais de mil de Cavalcanti:

Depois de Guittone, era este o acontecimento mais importante na história da poesia italiana, e era a única coleção de rimas em condições de competir com aquela do aretino em variedade e vivacidade de interesses e em riqueza e inventividade de linguagem. Através da juvenil carreira lírica dantesca, que muito cedo deu lugar a empreendimento mais alto, a língua poética italiana, que florescera imprevisivelmente em poucos decênios, se achou submetida a toda uma série de *tours de force* (as várias fases ou momentos técnicos de que fala Contini), de maturações rapidíssimas, nas quais sempre nova matéria (testemunhos sentimentais, humanos, e testemunhos lingüísticos) era conquistada para o vocabulário da poesia. A maneira “cortês”, a metafísica stilnovística, a dialética e didática teorização, o “sermo” dos realistas, as transposições temáticas da paixão experimental de um Daniel, a generosa moralização; e, ainda, o narrar, o discorrer, o raciocinar, o demonstrar, o argumentar, a elegia e a eloquência, linguagem direta e linguagem figurada, *trobar clus* e velocidade analógica, o louvor e a análise interior, a epístola amorosa provençal e os estros do estilo de correspondência: nada que Dante deixasse sem tentar, a que não desse a sua marca, o seu impulso, a que não ligasse o seu nome. (DE ROBERTIS, 1952, pp. 3-4)

Em Dante, de fato, a lírica parece ter sido sempre a mediação fundamental, seu laboratório mais íntimo: basta constatarmos que, no esforço para superar a *crise da lírica* com que se encerra a **Vita Nova** (“Apresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, nella quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedicta infino a tanto che io potessi più degnamente tractare di lei”, VN 31.1 [XLII 1]), Dante precisa passar pela *lírica de crise* das “petrose”²⁰ antes de empreender a resolutiva *meta-* ou *hiper-lírica* da **Commedia**.

O discernimento desta centralidade da lírica tem consequências críticas e teóricas que certamente transcendem a esfera da obra dantesca. Têm razão os editores de um simpósio sobre “O lírico como paradigma do moderno” quando observam que a lírica pode ser tomada como “paradigmática para a evolução rumo à literatura moderna, porque o colapso das formas literárias ocorreu antes e pode ser melhor documentado neste gênero do que em qualquer outro” (ISER, 1966,

soneto (que são bem mais frequentes na sua obra). Sobre o tratamento da tradição da lírica em geral na *Commedia*, cf. BAROLINI, 1984, pp. 85-187.

¹⁹ Para o primeiro termo, cf. CROCE, 1952 (mas primeira edição em 1920), pp. 25-26 (quando, depois, no desenvolvimento de sua *Estética*, Croce propõe a “liricità” como traço definidor de toda a arte merecedora de assim ser denominada, em alguma medida não faz mais do que ressaltar o papel verdadeiramente originário da poesia de Dante no panorama ocidental das artes). Para o segundo termo, cf. MOUNIN, 1964. Quanto à centralidade da lírica na obra de Dante, também são de interesse os textos de SAPEGNO, 1930, pp. 801-817, e BOYDE, 1965, pp. 79-112.

²⁰ Cf. DURLING e MARTINEZ, 1990, assim como BOLOGNA, 1998.

p. 4 apud DE MAN, 1983, p 169). Mas não podemos parar aí. A lírica moderna é um tópico incontornável para qualquer reflexão sobre o estatuto da arte literária, se não da arte em geral: porque, como nenhum outro gênero – e provavelmente nenhuma outra forma artística –, ela nos confronta com a realidade primariamente linguística do *eu*²¹, desta *pessoa* – antes de tudo, gramatical – que somos, desta *subjetividade* que, imprescindível à sua configuração²², está na base de toda a arte que Hegel chamou “romântica”²³, isto é, desta arte que enlaça Medievo e Modernidade e que, na medida em que a arte pode persistir para além de sua proclamada “dissolução”, ainda é, em alguma medida, a de nosso tempo. E a lírica assim o faz ao mesmo tempo que afirma, com a peremptoriedade de sua sempre cerrada concreção formal, que jamais estaremos de fato *aí na linguagem*: desta ausência-presença, são signos – sintomas – a música e o silêncio, indeslindáveis da formulação lírica. A prosa, na **Vita Nova** (mas não só nela), vem de fora para restituir, fantasticamente (retoricamente), o que se perde na construção lírica (a subjetividade desabrigada, nua de “vesta di figura o di colore rectorico”, VN 16.10 [XXV 10]), mas só opera esta restituição ao preço de um relativo cancelamento do *lirismo*, que não é muito mais que a ativação do *quantum* de música e de silêncio inerente à palavra. Na lírica moderna, o *eu* apresenta-se, pois, desde sempre, em seu *eclipse*. Este é o custo intrínseco a uma poesia em que o *eu* se propõe (se expõe) *como linguagem* pela primeira vez em termos profanos (e não religiosos, como na mística): isto é, em termos rigorosamente humanos.

Referências bibliográficas

ALIGHIERI, Dante. Obras citadas segundo as abreviações já tradicionais:

VN **Vita Nova**. A cura di Guglielmo Gorni. Torino: Einaudi, 1996.

Conv. **Convivio**. A cura di Franca Brambilla Ageno. 3 v. Firenze: Le Lettere, 1995.

²¹ Cf. BENVENISTE, 1995, p. 286.

²² Foi Hegel quem primeiro buscou definir a lírica em termos de *subjetividade* e *interioridade*; isto porquanto seu sistema dos gêneros se define a partir da antítese entre objetividade e subjetividade: o contraste entre poesia épica e poesia lírica é dado pela maior atenção, na primeira, ao objeto e, na segunda, ao sujeito: “na lírica [...] é o *sujeito* que se expressa”, “o ânimo mesmo, a subjetividade enquanto tal, torna-se o Conteúdo propriamente dito” (HEGEL, v. 4, 2004, p. 159). “O sujeito poético concreto, o *poeta*, tem de se colocar [...] como o ponto central e conteúdo propriamente dito da poesia, sem todavia progredir para o ato e a ação efetivos e se enredar no movimento dos conflitos dramáticos. A sua única interiorização e ato limita-se, ao contrário, pelo fato de que ele empresta palavras ao seu interior, as quais, seja qual for o seu objeto, mostram o sentido espiritual do sujeito que se exprime e estão empenhadas em despertar e conservar despertas no ouvinte o mesmo sentido e espírito, o mesmo estado de ânimo, a direção semelhante da reflexão” (HEGEL, v. 4, 2004, p. 173).

²³ Cf. HEGEL, v. 2, 2000, pp. 249-346.

- DVE* **De vulgari eloquentia**. A cura di Pier Vincenzo Mengaldo. In: **Opere minori**. t. 2. Milano e Napoli: Ricciardi, 1979. pp. 1-237.
- Inf.* *Inferno*. In: **La Commedia secondo l'antica vulgata**. A cura di Giorgio Petrocchi. 2ª ed. riveduta. 4 v. Firenze: Le Lettere, 1994.
- Purg.* *Purgatorio*. In: **La Commedia secondo l'antica vulgata**. A cura di Giorgio Petrocchi. 2ª ed. riveduta. 4 v. Firenze: Le Lettere, 1994.
- Par.* *Paradiso*. In: **La Commedia secondo l'antica vulgata**. A cura di Giorgio Petrocchi. 2ª ed. riveduta. 4 v. Firenze: Le Lettere, 1994.

BARAŃSKI, Zygmunt G. *La vocazione enciclopedica*. In: **Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri**. Napoli: Liguori, 2000. pp. 77-101.

BARAŃSKI, Zygmunt G. "Tres enim sunt manerie dicendi...": Some observations on Medieval Literature, "Genre" and Dante. In: **"Libri poetarum in quattuor species dividuntur": Essays on Dante and "Genre"**. Supplement to **The Italianist**, XV, Reading: University of Reading Press, 1995, pp. 9-60.

BAROLINI, Teodolinda. *Lyric Quests*. In: **Dante's Poets. Textuality and Truth in the Comedy**. Princeton: Princeton University Press, 1984. pp. 85-187.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras e EDUSP, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Ursprung des deutschen Trauerspiels**. In: _____. **Gesammelte Schriften**. I/1. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Herman Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. pp. 203-430. [Trad. bras. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.]

BENVENISTE, Émile. *Da subjetividade na linguagem*. In: **Problemas de lingüística geral I**. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes e Editora da Unicamp, 1995. pp. 284-293.

BOCCACCIO, Giovanni. **Esposizioni sopra la Comedia di Dante**. A cura di Giorgio Padoan. 2 v. Milano: Mondadori, 1994.

BOLOGNA, Corrado. **Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra *Vita nova*, “petrose” e *Commedia***. Roma: Salerno, 1998.

BOYDE, Patrick. **Dante Philomythes and Philosopher. Man in the Cosmos**. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

BOYDE, Patrick. *Dante's Lyric Poetry*. In: LIMENTANI, U. (ed.). **The Mind of Dante**. Cambridge: Cambridge University Press, 1965. pp. 79-112.

COLOMBO, Manuela. Dante, Beatrice e il colloquio mistico. In: SIMONELLI, Maria Picchio (a cura di). **Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990. Atti del Convegno Internazionale (10-14 dicembre 1990)**. Firenze: Cadmo, 1994. pp. 57-64.

CONTINI, Gianfranco. *Filologia ed esegesi dantesca*. In: **Un'idea di Dante. Saggi danteschi**. Torino: Einaudi, 2001. pp. 113-142.

CRISTALDI, Sergio. **La “Vita Nuova” e la restituzione del narrare**. Messina: Rubbettino, 1994.

CROCE, Benedetto. **La poesia di Dante**. Bari: Laterza, 1952.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura européia e Idade Média latina**. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec e EDUSP, 1996.

DE MAN, Paul. Lyric and Modernity. In: **Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. pp. 166-186.

DE ROBERTIS, Domenico. *Cino da Pistoia e la crisi del linguaggio poetico*. **Convivium**, raccolta nuova, 1 (1952), pp. 1-35.

DE ROBERTIS, Domenico. *Introduzione [alla Vita Nuova]*. In: ALIGHIERI, Dante. **Opere minori**. t. 1/1. A cura di Domenico de Robertis (*Vita Nuova*) e Gianfranco Contini (*Rime, Il Fiore, Il Detto d'Amore*). Milano e Napoli: Ricciardi, 1984. pp. 1-19.

DERRIDA, Jacques. *La loi du genre*. In: **Parages**. Paris: Galilée, 1985. pp. 249-287.

DURLING, Robert M.; MARTINEZ, Ronald L. **Time and the Crystal. Studies in Dante's Rime Petrose**. Berkeley, Los Angeles and Oxford: University of California Press, 1990.

GARCÍA BERRIO, Antonio. *Problemática general de la teoría de los géneros*. In: GARCÍA BERRIO, Antonio; HUERTA CALVO, Javier. **Los géneros literarios. Sistema e historia (una introducción)**. Madrid: Catedra, 1999.

GENETTE, Gérard. **Introdução ao arquitexto**. Trad. Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1986.

GUERRERO, Gustavo. **Teorías de la lírica**. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. 4 v. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 1999-2004.

ISER, Wolfgang (hsrg.). **Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion: Lyrik als Paradigma der Moderne**. Munich: Fink, 1966. Apud DE MAN, 1983.

ISIDORO DE SEVILLA. **Etimologías**. 2 v. Texto latino, versión española y notas por José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2000.

JAUSS, Hans Robert. *Littérature médiévale et théorie des genres*. Trad. Éliane Kaufholz. **Poétique**, I (février 1970), pp. 79-101.

JENNY, Laurent. *Fictions du moi et figurations du moi*. In: RABATÉ, Dominique (ed.). **Figures du sujet lyrique**. Paris: Presses Universitaires de France, 2001. pp. 99-111.

MOUNIN, Georges. **Lyrisme de Dante**. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

PETRARCA, Francesco. **Le Familiari**. A cura di Vittorio Rossi. 4 v. Firenze: Sansoni, 1933-1942.

POUND, Ezra. **The Spirit of Romance**. London: Peter Owen, 1960.

POUND, Ezra. *Tradition*. In: **Literary Essays**. Edited by T. S. Eliot. London: Faber and Faber, 1954.

SANGUINETI, Edoardo. *Per una lettura della Vita nuova*. In: ALIGHIERI, Dante. **Vita nuova**. A cura di Domenico de Robertis. Milano: Garzanti, 1999. pp. XV-XLIII.

SAPEGNO, Natalino. *Le rime di Dante*. **La Cultura**, nuova serie, IX (1930), pp. 801-817.

SEGRE, Cesare. *Géneros*. Trad. Fernando Paulo do Carmo Baptista. In: **Enciclopédia Einaudi**. v. 17: **Literatura – Texto**. Lisboa: Imprensa Nacional e Casa da Moeda, 1989. pp. 70-93.

SEGRE, Cesare. Quello che Bachtin non ha detto. In: **Teatro e romanzo**. Torino: Einaudi, 1984. pp. 61-84.

VANCE, Eugene. *A Coda: Modern Medievalism and the Understanding of Understanding*. **New Literary History**, X, 2 [Medieval Literature and Contemporary Theory] (Winter 1979), pp. 377-383.

ZUMTHOR, Paul. *Perspectives generales*. In: DEMERSON, Guy (dir.). **La notion de genre à la Renaissance**. Genève: Slatkine, 1984. pp. 7-13.