



miguilim

revista eletrônica do netlli

volume 7, número 1, jan.-abr. 2018

UM POUCO SOBRE A MANIA DE AFIRMAR QUE A ESTÉTICA MARXISTA CONSIDERA MÍMESIS COMO IMITAÇÃO: O EXEMPLO DA POESIA



A LITTLE ON THE MANIA OF AFFIRM THAT MARXIST AESTHETICS CONSIDERS MIMESIS AS IMITATION: THE EXAMPLE OF POETRY

Yasmeen Pereira da CUNHA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [A AUTORA](#)
RECEBIDO EM 08/01/2018 • APROVADO EM 12/04/2018

Resumo

Este artigo tem o intuito de discutir o conceito de mimesis na estética marxista a partir das formulações teóricas que alguns autores fizeram sobre a poesia, na tentativa de evidenciar que o conceito aristotélico é entendido como criação e não como imitação. Primeiramente, será feita uma breve retomada histórica apresentando as formulações de Franz Mehring (1985) e George Plekhanov (1964). Após isso, serão apresentadas as considerações sobre literatura de Vladimir Lênin (1905; 1975), com foco na Teoria do Reflexo, uma vez que dão abertura a uma nova fase da teoria estética marxista. Levando em consideração essa herança teórica deixada, serão analisados os apontamentos sobre a criação poética de György Lukács (2011), Jean-Paul Sartre (2015), Theodor Adorno (2003) e Herbert Marcuse (1981),

evidenciando aproximações e distanciamentos entre eles e com a tradição da estética marxista. Desse modo, serão norteadores os trabalhos de Adolfo Sánchez Vázquez (1968) e Raymond Williams (2011).

Abstract

This paper aims to discuss the concept of mimesis in the Marxist Aesthetics starting by the theoretical formulations that some essayists made on poetry, in attempt to evidence that the Aristotelian concept is understood as creation, not as imitation. Firstly, it will be made a brief historical resuming presenting Franz Mehring's (1985) and George Plekhanov's (1964) formulations. Thereafter, they will be presented the considerations of Vladimir Lenin (1905; 1975) for Literature, with focus on the Theory of Reflection, since this considerations open a new stage for the Marxist Aesthetic Theory. Taking this theoretical heritage into account, they will be analyzed György Lukács' (2011), Jean-Paul Sartre's (2015), Theodor Adorno's (2003) and Herbert Marcuse's (1981) notes on the poetic creation, putting on evidence approchements and estrangements between this theorists, and with the tradition of Marxist Aesthetic. Thus, the works of Adolfo Sánchez Vázquez (1968) and Raymond Williams (2011) will be guiding.

Entradas para indexação

PALAVRAS-CHAVE: Marxismo. Mímesis. Literatura. Poesia. Arte.

KEYWORDS: Marxism. Mimesis. Literature. Poetry. Art.

Texto integral

1 Em direção a uma Teoria Estética Marxista

Em recente palestra, na ocasião em que questionava autores que insistiam em traduzir *mímesis* como imitação, um renomado teórico e crítico da literatura brasileira afirmou que a teoria estética marxista reproduzia o conceito de *mímesis* como imitação, porque lê uma obra literária através de sua relação com a estrutura social. Apesar de pouco fundamentada, esta colocação encontra dentro da história da teoria marxista da arte meios de se afirmar. Cabe ressaltar que esta perspectiva teórica não é um todo homogêneo e traz consigo abordagens, muitas vezes, contraditórias entre si. Uma prova um tanto quanto irônica disso é a frase que foi proferida pelo próprio Karl Marx em relação aos “marxistas” da França no final dos anos 1870: “A única coisa que sei é que eu não sou marxista” (MARX; ENGELS, 2012, p. 40). Isso demonstra que Marx tinha consciência das tendências dogmáticas que começavam a surgir a partir de suas formulações teóricas. Segundo Mikhail Lifschitz, no prólogo que escreveu sobre o livro *Cultura, arte e literatura – textos escolhidos*, de Marx e Engels, essas tendências “eram consequência da influência da ideologia burguesa, vinculada, à época, à invasão de literatos e professores que aderiram aos partidos operários no período em que se

tornavam partidos de massas” (LIFSCHITZ, 2012, p. 40). Essas interpretações vulgares repercutiram no processo de elaboração de uma teoria estética marxista e criaram terreno para que fosse dito que os estudiosos marxistas da literatura compreendiam as obras literárias como um reflexo mecânico da realidade, logo, uma imitação dela. Lifschitz aponta também que a literatura da Segunda Internacional transformou a concepção de mundo marxista em “uma doutrina sociológica unilateral, que facilita a conciliação com qualquer fato da vida mediante a referência ao desenvolvimento das forças produtivas” (LIFSCHITZ, 2012, p. 42).

Segundo Vázquez (1968), no livro *As ideias estéticas de Marx*, os primeiros teóricos que tentaram delimitar de fato uma estética marxista surgiram nas últimas décadas do século XIX e começo do XX, e figuram entre eles Franz Mehring, na Alemanha; e G. Plekhanov, na Rússia. Mehring (1985), em seu texto *A lírica socialista*, comenta sobre um tipo de poesia produzida nos anos de 1840, o qual nomeia de poesia socialista. Entre poetas elogiados e criticados, o autor destaca o poeta lírico alemão Ferdinand Freiligrath que, antes de se tornar um revolucionário, foi criticado pela Gazeta Renana, jornal dirigido por Marx e Engels. Marx, contudo, redimiou o poeta devido a uma coletânea de poemas políticos escritos por Freiligrath. Mehring (1985, p. 4) comenta que, nessa coletânea de poemas, “tudo o que se diga sobre a retórica poética ou sobre a poesia retórica, a palavra rimada, a sequência rítmica das sílabas conhece objetivos mais altos do que o simples despertar de sensações agradáveis nos ouvidos dos leitores”, já que tais recursos de composição poética foram usados a serviço do repasse da mensagem socialista. Ao lado de Freiligrath, apresenta também o poeta e publicista proletário alemão George Weerth, digno de ocupar “um lugar ao lado da rigorosa maldição de Heine e da poesia cheia de bñlis e ódio de Freiligrath” (MEHRING, 1985, p. 4), devido ao poema *Rübezahl*. Neste poema, Weerth “cantou a indústria como escravizadora e ao mesmo tempo como libertadora da humanidade: sombria e como um látego selvagem na mão ela açoita o pobre a um trabalho escravo extraordinariamente pesado” (MEHRING, 1985, p. 4-5). Isso é ilustrado nos seguintes versos: “(A indústria) Imolando pessoas de novo/ permanece diante de nós o desejo insaciável/ dum erro. / Um encobre sua cabeça chorando, / enquanto outro brilha com vestes de ouro” (MEHRING, 1985, p. 5). Mehring, assim, reivindica a criação de uma décima Musa, que seria a da revolução. Esses apontamentos demonstram que o autor sublinhava o caráter de classe do fenômeno artístico sem desconsiderar a dimensão criativa da arte. Contudo, “manifesta seu apego a certas teses kantianas que ele joga indispensáveis para completar Marx”, o que resulta numa oscilação “entre um esquematismo sociológico e um certo formalismo de raiz kantiana” (VÁZQUÉZ, 1968, p. 13).

Plekhanov, por sua vez, tentou superar as contradições apresentadas em Mehring e outros teóricos, e fez considerações importantes sobre “as estreitas relações entre a arte e a luta de classes; [...] a relatividade dos ideais de beleza e assinala a unidade do conteúdo e da forma, ao mesmo tempo que o papel determinante do conteúdo ideológico” (VÁZQUÉZ, 1968, p. 13). No livro *A arte e a vida social*, Plekhanov (1964, p. 24), sobre a obra poética, argumenta que:

A obra poética, e em geral a obra artística sempre dizem algo, porque sempre *exprimem algo*. “Dizem”, claro está, à sua maneira. O artista exprime sua ideia por meio de imagens, enquanto o publicista demonstra seu pensamento mediante *deduções lógicas*. E se um escritor, em lugar de operar com imagens, recorre aos argumentos lógicos ou se utiliza das imagens para demonstrar uma questão determinada, então, não se trata de um artista, mas de um publicista, mesmo no caso em que não escreva ensaios ou artigos, mas novelas, relatos ou obras de teatro.

Este trecho demonstra que a diferença entre o poeta e o publicista está no fato de que o primeiro cria imagens, enquanto o segundo molda o discurso a partir de deduções lógicas. Portanto, a criação artística em Plekhanov não é entendida como mera imitação do real. Contudo, por vezes, o autor não consegue delimitar de modo satisfatório o problema da autonomia relativa da arte, conceito que fornece à estética marxista a possibilidade de enxergar, mais adequadamente, tanto a dimensão criativa da arte, quanto sua dimensão determinada pelos fatos históricos. Por isso, “não é casual [...] que parta de Plekhanov a tendência no sentido de reduzir a estética marxista a uma sociologia da arte” (VÁZQUÉZ, 1968, p. 14).

É apenas com Lênin que a estética marxista encontra possibilidades de abandonar os preceitos dos teóricos revisionistas da Segunda Internacional. No texto *A organização do Partido e a Literatura de Partido*, escrito em 1905, o autor argumenta que:

[...] não se discute que a atividade literária é a que menos se submete à igualização e nivelamento mecânicos, à dominação da maioria sobre a minoria. Não se discute que nesta atividade é absolutamente necessário assegurar maior amplitude à iniciativa pessoal, às inclinações individuais, amplitude pensamento e à fantasia, à forma e ao conteúdo. (LÊNIN, 1905, p. 3).

Vê-se, portanto, que há uma nítida valorização do aspecto criativo da arte, não a mera imitação de estruturas sociais. O que Lênin postula é que o proletário deve desenvolver a literatura de partido, que consiste em tornar a atividade literária uma parte da causa proletária, uma vez que a liberdade do escritor burguês é uma dependência mascarada, porque em várias ocasiões o artista é subordinado às necessidades do mercado. Contudo, a discussão mais desenvolvida em relação a Lênin está no livro *Materialismo e Empirio-criticismo* (LÊNIN, 1975), o qual apresenta uma teoria do conhecimento a partir do materialismo histórico dialético: a Teoria do Reflexo (TR). Vale ressaltar que Lênin não discutiu diretamente sobre literatura nesta obra, mas muitos teóricos se valeram da TR para formular questões literárias. Com isso, no que se refere ao trabalho artístico, segundo K. Dolgov, no texto *A criação artística e a teoria leninista do reflexo*, “o reflexo não deve ser considerado como qualquer coisa de inerte. Pelo contrário, e como maior relevo da arte, tal reflexo é dinâmico, criador, actuante” (DOLGOV,

1975, p. 65). A palavra “reflexo” não é usada no sentido de imitação, mas como um processo em que a superestrutura reflete a base. O artista, portanto, apreende tal reflexo e a partir disso exige para sua criação “unidade dos sentimentos e do intelecto, uma grande imaginação, uma intuição penetrante” (DOLGOV, 1975, p. 66). O que está em questão, nesse caso, é o reconhecimento de que a criação de uma obra de arte tem por base a realidade objetiva. Desse modo, Lênin “nunca deixou de insistir no caráter de classe da criação artística: o criador vive numa sociedade de classes e não pode abstrair-se disso” (DOLGOV, 1975, p. 79). Quando Lênin apelava aos escritores, como fez no texto *A organização do Partido e a Literatura de Partido*, o fez sem desconsiderar o processo criativo de uma obra literária, e no intuito de fazer com que os escritores se colocassem na posição de defesa do proletariado.

Para além da criação de obras de escritores que resolveram aderir ao apelo de Lênin e que produziram obras esteticamente ruins, resultando na culpabilização da estética marxista e não do sujeito criador, o que se apresenta como problemático na TR é a ideia passada, por vezes, de que a base é um estado estático e a superestrutura a reprodução dessa base imóvel. Sobre isso, Williams (2011), no texto *Base e superestrutura na teoria da cultura marxista*, argumenta que a superestrutura é uma forma de mediação e algo mais do que a mera reprodução ou reflexo da base. Além disso, a base nunca é, na prática, uniforme ou estática; existem contradições profundas nas relações de produção e nas consequentes relações sociais, ou seja, há a possibilidade constante de variação dinâmica dessas forças. Como as relações de produção e as relações sociais são atividades específicas de homens reais, portanto, ativas, dinâmicas e complexas, a base não pode ser imaginada figurativamente como um estado, mas sim como um processo. Para pensar a questão da produção artística de um ângulo que não exclua a relação entre base e superestrutura, mas que também não entenda essa relação de modo mecânico e pré-existente, Williams (2011, p. 43) propõe que “seria preferível que pudéssemos iniciar com a proposição [...] de que o ser social determina a consciência”. Isso porque o artista, enquanto ser social, é imbuído de ideologias específicas de seu tempo histórico e, à medida que tem a subjetividade historicamente construída por tais processos sociais, formaliza questões relativas às contradições da sociedade em que vive de modo consciente ou não.

Parece correto afirmar, neste caso, que a imitação, no sentido de reprodução, seria da superestrutura em relação à base, e não do processo criativo em si, como se costuma afirmar. Nesse sentido, é interesse deste artigo analisar, levando em consideração a tradição teórica marxista da arte, como György Lukács, Jean-Paul Sartre, Theodor Adorno e Herbert Marcuse se posicionaram em relação ao processo de criação em poesia.

2 O reflexo lírico de Lukács

György Lukács, valendo-se da TR de Lênin, formula importantes considerações para a teoria marxista da arte, inserindo-se na chamada teoria estética marxista-leninista. Isso porque, para o autor, a criação artística é uma

forma de reflexo do mundo exterior na consciência humana, um meio que o homem dispõe para refletir e captar o real, o que a inclui na teoria geral do conhecimento professada pelo materialismo histórico dialético de Lênin. Entretanto, é necessário perceber que o reflexo artístico possui peculiaridades e características próprias, uma vez que este reflexo está no nível da particularidade e se supera, dentro do processo de reflexo da realidade, no singular e no universal. Ao captar a realidade, o artista se depara com aquilo que é fenômeno e com o que é essência, já que ambos os momentos constituem a realidade percebida. Segundo Lukács, no texto *Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels*, a realidade apresenta diversos níveis, sendo eles “a realidade fugaz e epidérmica, que nunca se repete, a realidade do instante que passa, e existem elementos e tendências de uma realidade mais profunda, que ocorrem segundo determinadas leis, ainda que estas se transformem com a mudança das circunstâncias” (LUKÁCS, 2012, p. 26). Essa dialética de fenômeno e essência relativiza-se ao atravessar toda a realidade, de modo que aquilo que era essência e que se contrapunha ao fenômeno, aparece como fenômeno ligado a uma outra essência e assim por diante. É esse movimento do real, para o autor, que deve estar refletido na verdadeira obra de arte. Em síntese:

A verdadeira arte, portanto, sempre se aprofunda na busca daqueles momentos mais essenciais que se acham ocultos sob a superfície dos fenômenos, mas não representa esses momentos essenciais de maneira abstrata, ou seja, suprimindo os fenômenos e contrapondo-os à essência; ao contrário, ela apreende exatamente aquele processo dialético vital pelo qual a essência se transforma em fenômeno, se revela no fenômeno, mas figurando ao mesmo tempo o momento no qual o fenômeno manifesta, na sua mobilidade, a sua própria essência. (LUKÁCS, 2012, p. 26).

Logo, para Lukács, a verdadeira arte é a realista, como o próprio autor reconhece em sua entrevista ao jornalista tcheco Antonin Leihm, no começo do ano 1964: “Toda grande arte é realista, desde Homero, pelo fato mesmo de que reflete a realidade; este é o critério indisfarçável de todo grande período artístico, ainda que os meios de expressão variem infinitamente” (LUKÁCS *apud* VÁZQUÉZ, 1968, p. 41). Contudo, o autor condena tendências naturalistas, porque, segundo ele, se articulam numa pseudo unidade, partindo de uma concepção de mundo mistificada. Desse modo, mais uma vez, o que se coloca em questão é o reconhecimento de que a criação de uma obra de arte tem por base a realidade objetiva, ainda que em Lukács essa afirmação ganhe contornos mais delimitados em termos de estética, como a eleição da categoria *tipo* como sendo essencial para definir o realismo na prosa. Assim, a criação artística em Lukács, e como o autor faz entender, em toda a estética marxista não vulgar, é entendida como um processo criativo, porque:

[...] se não cremos que o sujeito artístico “crie” *ex nihilo* algo radicalmente novo, se reconhecemos que ele descobre uma

essência que existe independentemente dele (e que não é acessível a todos e permanece por muito tempo oculta até para o maior dos artistas), nem por isso a atividade do sujeito cessa ou é minimamente diminuída. Portanto, se a estética marxista identifica o maior valor da atividade criadora do sujeito artístico no fato dele assumir em suas obras o processo social universal e torna-lo sensível, experimentalmente acessível; e se nessas obras, cristaliza-se a autoconsciência do sujeito, o despertar da consciência do desenvolvimento social, nada disso implica uma subestimação da atividade do sujeito artístico, mas, ao contrário, temos assim uma legítima valorização desta atividade, mais elevada do que a de qualquer outro critério precedente. (LUKÁCS, 2012, p. 29).

Tanto as considerações sobre reflexo do real, quanto as sobre realismo, vão prevalecer na abordagem de Lukács em relação à lírica. No texto *A característica mais geral do reflexo lírico* (LUKÁCS, 2011), o autor afirma que a lírica se configura como um reflexo da realidade objetiva independentemente da consciência. Entretanto, o fundamento deste gênero é a subjetividade do poeta, já que “mesmo na lírica aparentemente mais objetiva, é precisamente esta subjetividade o que se percebe de modo imediato – e, portanto, ela é o centro sensivelmente poético da obra” (LUKÁCS, 2011, p. 246). Com isso, a ação da subjetividade num poema lírico ganha um papel mais dinâmico em relação, por exemplo, à épica e ao drama. Tomemos como exemplo a primeira estrofe do poema *Tecendo a manhã*, de João Cabral de Melo Neto:

Um galo sozinho não tece uma manhã: / ele precisará sempre de outros galos. / De um que apanhe esse grito que ele/ e o lance a outro; de um outro galo/ que apanhe o grito de um galo antes/ e o lance a outro; e de outros galos/ que com muitos outros galos se cruzem/os fios de sol de seus gritos de galo, / para que a manhã, desde uma teia tênue, / se vá tecendo, entre todos os galos. (MELO NETO, 1996, p. 35).

Há, em *Tecendo a manhã*, uma aparente objetividade, uma vez que o desenvolvimento de todo o poema depende da constatação apresentada no primeiro verso: “Um galo sozinho não tece uma manhã”. O sujeito lírico, que não se apresenta como um “eu”, faz essa afirmação como se ela não fosse passível de questionamento, já que o galo sozinho “precisará sempre de outros galos. / De um que apanhe esse grito que ele/ e o lance a outro”. A apresentação da afirmação como um fato demonstra certa objetividade que, contudo, como assegura Lukács, parte da subjetividade, já que o sujeito lírico, subjetivamente, constata que “Um galo sozinho não tece uma manhã”. O aspecto subjetivo do poema vai se consolidando à medida que, enquanto um galo lança seu grito a outro, que lança a outro, e que muitos outros galos “ [...] se cruzem/ os fios de sol/ de seus gritos de galo/ para que a manhã, desde uma teia tênue, / se vá tecendo, entre todos os

galos”, uma imagem específica se consolida: a do trabalho coletivo. Independente se entendamos “a manhã” como um processo revolucionário que extinguirá a sociedade que privilegia a divisão social do trabalho, é possível afirmar que, na realidade concreta, a constatação do primeiro verso pode ser questionada, uma vez que esbarra na utopia liberal que pressupõe que se todos lutarem pelos próprios interesses, a sociedade terá um progresso enorme, mesmo que alguns errem. A ação egoísta, nessa ideologia, é o que irá promover o bem-estar comum, fazendo com que um galo sozinho possa tecer uma manhã.

A tensão entre a constatação do sujeito lírico e a realidade concreta se parece muito com o movimento dialético entre fenômeno e essência, o que, segundo Lukács (2011, p. 247), torna o comportamento do poeta lírico “ativo e passivo, ou seja, ele ao mesmo tempo cria e reflete. Com efeito, o caminho que leva do fenômeno à essência, da superfície à lei, só pode ser percorrido de modo ativo”. Esta atividade do poeta, então, se configura como a forma mais profunda do reflexo da realidade. Lukács acrescenta, ainda, que à medida que o poema lírico apresenta a dialética objetiva do fenômeno e da essência como sendo indissociáveis entre si, a realidade representada na lírica “se manifesta de certo modo diante de nós *in statu nascendi*” como “*natura naturans*” (LUKÁCS, 2011, 247). Resta algumas dúvidas, contudo, se o poema de Cabral passaria no critério de realismo específico de Lukács, uma vez que suas considerações “como estética do realismo, cativa graças às suas penetrantes análises [...], mas, ao erigir em critério de valor as condições que só o realismo pode satisfazer, converte-se numa estética fechada e normativa” (VÁZQUÉZ, 1968, p. 42).

3 A impossibilidade do engajamento poético segundo Sartre

Jean-Paul Sartre (2015), no texto *Que é escrever*, o qual discute especificamente a questão da poesia, não desenvolve, ao contrário de Lukács, considerações que tenham como base a TR. O que Sartre discute é a incapacidade da forma poética em assimilar o realismo socialista, já que tal forma seria um tipo de arte extremamente subjetiva, incapaz de tomar partido da causa proletária. O realismo socialista foi uma tentativa, em meados dos anos 30, de “generalizar e sintetizar a experiência artística acumulada depois da Revolução de Outubro, e responder de um modo definitivo à necessidade de criar uma nova arte, a serviço da nova sociedade, e nutrida, portanto, da ideologia socialista” (VÁZQUÉZ, 1968, p. 20). Contudo, como o realismo socialista foi desenvolvido por diferentes caminhos e perspectivas artísticas diversas, ocorreu um certo deterioramento da ideia inicial, sobretudo durante o governo de Stálin. Em grande parte, “o que durante os anos do período stalinista se fazia passar por realismo socialista não era senão sua transformação em idealismo ‘socialista’” (VÁZQUEZ, 1968, p. 37).

No texto supracitado, Sartre faz algumas considerações sobre a arte (pintura, escultura, música e literatura – poesia e prosa) e a possibilidade de engajamento da mesma. Já no começo do texto, Sartre adianta que não quer engajar a arte de maneira geral, quer engajá-la na medida em que as características estéticas de cada forma artística permite. A partir disso, o autor toma a pintura

como exemplo e afirma que, ao contrário da escrita, a qual proporciona a criação de símbolos e significados, a pintura *cria* coisas. Desse modo, ao pensarmos que um pintor faz uma casa “precisamente, ele as *faz*, isto é, cria uma casa imaginária sobre a tela e não um signo de casa” (SARTRE, 2015, p. 17). Ao invés disso, o escritor pode, ao descrever um casebre, mostrar “o símbolo das injustiças sociais, provocará nossa indignação” (SARTRE, 2015, p. 17). O pintor, então, é mudo, porque apresenta uma coisa, enquanto o escritor cria significado para a mesma coisa. Contudo, o autor pontua que há distinções entre os escritores, isto é, há uma diferença crucial entre poeta e prosador, uma vez que o primeiro, ainda que trabalhe com as palavras, “está lado a lado com a pintura, a escultura e a música” (SARTRE, 2015, p. 18). Isso porque a poesia não usa as palavras de modo utilitário como faz a prosa, antes, “a poesia *se serve* de palavras; eu diria antes que ela *as serve*” (SARTRE, 2015, p. 19). Para o poeta “a linguagem é uma estrutura do mundo exterior [...] o poeta está fora da linguagem, vê as palavras do avesso, como se não pertencesse à condição humana, e, ao dirigir-se aos homens, logo encontrasse a palavra como uma barreira” (SARTRE, 2015, p. 20). Com isso, quando Mário de Andrade, no poema *Meditação sobre o Tietê*, escreve que “Eu vejo, não é por mim, o meu verso tomando/ As cordas oscilantes da serpente, rio” (ANDRADE, 2013, p. 533), segundo a visão sartriana, de fato os versos com ritmo oscilante, acompanhando a flexibilidade do sujeito lírico em fundir-se e separar-se do rio, se tornam as curvas do Tietê.

Desse modo, Sartre conclui que não é ambição do poeta encontrar uma verdade, ou criar significado para as coisas como faz o prosador; assim como o pintor, o poeta apresenta uma coisa, suas palavras se tornam a coisa em si. Assim, ao expor seus sentimentos, o prosador os esclarece, e “o poeta, ao contrário, quando vaza suas paixões em seu poema, deixa de reconhecê-las” (SARTRE, 2015, p. 23). A nível de exemplificação, pode-se usar ainda o poema de Mário de Andrade, com os seguintes versos:

Toda a graça, todo o prazer da vida se acabou. / Nas tuas águas eu contemplo o Boi Paciência/ Se afogando, que o peito das águas tudo soverteu. / Contágios, tradições, brancuras e notícias, / Mudo, esquivo, dentro da noite, o peito das águas, fechado, mudo, / Mudo e vivo, no despeito estrídulo que me fustiga e devora. (ANDRADE, 2013, p. 533).

Seguindo os parâmetros sartrianos, o rio mudo é a coisa em si, ainda que possa remeter à ideia de que há uma relação entre rio e o passado colonial brasileiro. Assim como os escravos, o rio é incapaz de falar. Sua situação é resultado de “contágios, tradições, brancuras e notícias”, e diante disso nada pode fazer, porque é escravo da ação do homem. O recurso da repetição da palavra “mudo”, ecoa na cabeça do leitor e potencializa ao máximo a imagem do Tietê. Nesse sentido, relação de alteridade entre homem e rio não existe, porque o Tietê é subordinado à vontade do homem, do mesmo modo como os escravos eram obrigados a se submeterem aos senhores. Ainda assim, Sartre conclui que é uma

tolice falar de engajamento poético, uma vez que a indignação social, a cólera e o ódio político se tornam, no poema, a coisa em si, e não seu retrato. O único engajamento poético que se pode ter é aquele em que o homem “se empenha em perder. É o sentido profundo desse azar, dessa maldição que ele [o poeta] sempre atribui a uma intervenção do exterior, quando na verdade é a sua escolha mais profunda – não a consequência, mas a fonte de sua própria poesia” (SARTRE, 2015, p. 25), como quando, ao final de “Meditação sobre o Tietê”, o sujeito lírico aparece resignado e diz: “Eu recuso a paciência, o boi morreu, eu recuso a esperança. / Eu me acho tão cansado em meu furor ” (ANDRADE, 2013, p. 543). Assim, a poesia vira o próprio testemunho do fracasso da empresa humana através da derrota particular do poeta que escreve. Entretanto, esse engajamento é, digamos, indireto, já que não é finalidade da poesia engajar-se. Em contraposição, a prosa, que na visão sartriana é utilitária por excelência, é um instrumento privilegiado para o engajamento, porque o prosador escreve com certa finalidade. Essa finalidade é falar, mostrar para o mundo uma noção verdadeira de determinada coisa.

Parece ser claro que a concepção de poesia de Sartre incapacita esta forma estética de engajar-se. Assim, o prejuízo de suas formulações sobre poesia é que o conceito de engajamento que o autor esboça é tutelado pelas relações partidárias do stalinismo soviético, o que conseqüentemente o obriga a abrir mão de várias relações complexas entre a obra de arte e a sociedade, excluindo a poesia da luta social. Entretanto, é preciso evidenciar que quando o autor diz que o poeta cria um determinado objeto, isto é, quando quer falar de indignação social, não cria símbolos, mas a coisa em si, está dizendo de um processo mimético que não pode ser entendido pejorativamente como imitação. O mesmo pode-se dizer do prosador, o qual é um criador de significados, cuja finalidade é mostrar uma verdade.

4 A relação entre lírica e sociedade na perspectiva adorniana

Theodor W. Adorno, no texto *Palestra sobre lírica e sociedade*, demonstrou a relação da forma estética da lírica com a sociedade moderna, fugindo, assim como Sartre, da TR. Muito longe de tentar fazer demonstrações de teses sociológicas a partir de poemas líricos, Adorno quis evidenciar que as referências sociais nas formações líricas revelam “nelas próprias algo de essencial, algo do fundamento de sua qualidade” (ADORNO, 2003, p. 66). Nesse sentido, o elemento social da lírica é um componente de sua estrutura, isso porque o poeta, ao criar um poema, está imbuído de certa visão de mundo que não lhe escapa. Assim,

o conteúdo de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, exatamente em virtude da especificação de seu tomar-forma estético, adquirem participação no universal. (ADORNO, 2003, p. 66).

Vale ressaltar que o conceito de lírica para Adorno tem um caráter completamente moderno e, por isso, sua dimensão social está ligada à constituição da subjetividade humana no contexto de ascensão e desenvolvimento do capitalismo. Quando o sujeito lírico tenta se resguardar do social mergulhando em si próprio, está negando a realidade em que se insere. Adorno (2003, p. 70) argumenta que o “caráter do imediato, do desmaterializado, que nos habituamos a considerar, justa ou injustamente, como critério da lírica” só se realiza como forma estética na Idade Moderna. Isso porque para cumprir o requisito de expressão de uma individualidade, o ser social precisa ser entendido como sujeito individual. Na transição da Idade Média para a Idade Moderna, devido às transformações sociais, passa-se a valorizar as questões individuais, isto é, a valorização dos fenômenos sensíveis. Desse modo, o eu que aparece na lírica é consequência das transformações históricas que possibilitaram que um sujeito individual projetasse o mundo a partir de sua perspectiva. Este eu, que se volta à sua própria interioridade, é típico da lírica tradicional moderna. O autor faz considerações breves sobre a lírica contemporânea, a qual expressaria a desestabilização desse eu. A ilusão da autodeterminação, que proporciona ao sujeito projetar o mundo a partir de sua perspectiva, entra em declínio no final do século XIX, com a nova experiência da realidade humana que se vê diante de um cenário de precarização num mundo caótico, em rápida transformação, com guerras e progressos técnicos que passam a ameaçar e dominar o homem. O que se configura, então, é a crise da própria individualidade, já que o sujeito concebe que a projeção do mundo não depende apenas de sua própria perspectiva, mas de fatores externos que não controla. Dito isso, “talvez o vigor coletivo da lírica contemporânea se deva, em larga medida, aos rudimentos linguísticos e anímicos de uma condição ainda não inteiramente individuada” (ADORNO, 2003, p. 78).

Conclui-se a partir dessas considerações que a individualidade presente na lírica é construída historicamente e é mediada por uma determinada configuração linguística que também é histórica. Isso porque toda configuração linguística é uma determinação do pensamento, que é moldado pelo ser social. Portanto, a relação entre lírica e sociedade não é expressa por algo além do poema, mas tão somente pelo seu material próprio. A presença do eu, que se recolhe e se retrai em si mesmo, levando ao distanciamento da superfície social, só ocorre “por sobre a cabeça do autor. O meio para isso, porém, é a linguagem [...]. Através de suas configurações, a linguagem se molda inteiramente aos impulsos subjetivos” (ADORNO, 2003, p. 74). Assim, a configuração linguística da lírica se reveste em objetividade, isto é, alcança a relação do indivíduo com a sociedade. Por meio disso é que o poema lírico, que é expressão individual, chega ao universal que, por sua vez, é constituído de ações particulares de sujeitos que vivem no mesmo contexto histórico. Contudo, o alcance ao universal não salva um poema lírico do “risco de permanecer na contingência de uma existência meramente isolada” (ADORNO, 2003, p. 67).

Quando Adorno assegura que é necessário partir de um procedimento imanente para compreender a relação social da lírica, enfatizando que essa relação só pode ser encontrada na configuração linguística do gênero, está indiretamente falando de um modo específico de *mimesis*, entendida como criação. O tomar-forma

estético da lírica está no fato de que o autor cria mecanismos linguísticos que buscam expressar uma subjetividade que tenta se desvencilhar da objetividade, mas acaba alcançando-a. O que se pode afirmar disso é que Adorno demonstra as relações histórico-sociais que envolvem a lírica partindo de sua própria forma estética. Por isso, seria um equívoco dizer que o autor de “Palestra sobre lírica e sociedade” considera uma obra artística como a imitação das relações sociais, uma vez que essas relações só podem ser reveladas através da formalização estética de conteúdos socialmente dados, o que só é possível no desenvolvimento criativo que cada autor particular dá à sua obra literária.

Em relação, especificamente, ao processo mimético da lírica tradicional, Adorno (2003, p. 74) afirma que “as mais altas composições líricas são [...] aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz”. Esse processo de autoesquecimento do sujeito, que se esconde na linguagem como se a própria linguagem falasse por si, assegura o que há de mais intrínseco na relação entre indivíduo e sociedade, porque representa um momento de reconciliação entre o sujeito e a linguagem sucumbida à reificação do discurso comunicativo. O que era alheio ao sujeito, neste caso, torna-se sua própria voz e ali está inteiramente presente. No poema *Vaso Grego*, de Alberto de Oliveira, esta relação pode ser vista:

Esta de áureos relevos, trabalhada/ De divas mãos, brilhante copa,
um dia, / Já de aos deuses servir como cansada, / Vinda do Olimpo,
a um novo deus servia. // Era o poeta de Teos que a suspendia /
Então, e, ora repleta ora esvasada, / A taça amiga aos dedos seus tinia,
/ Toda de roxas pétalas colmada. // Depois... Mas o labor da taça admira,
/ Toca-a, e do ouvido aproximando-a, às bordas/ Finas há de lhe ouvir,
canora e doce, // Ignota voz, qual se da antiga lira/ Fosse a encantada música das cordas,
/ Qual se essa voz de Anacreonte fosse. (OLIVEIRA, 1900, p. 104).

O sujeito lírico empenha-se em construir uma espécie de cena ou retrato, delimitando os contornos da taça dourada “[...] trabalhada/ De divas mãos” e “Toda de roxas pétalas colmada”. O retrato, embora composto por deuses, poeta e música, gira em torno da copa “ora repleta ora esvasada”, fazendo com que todo e qualquer movimento possível dentro da cena seja por causa do objeto. Desse modo, este movimento é contraditório em si, uma vez que a descrição da taça e sua consequente imobilidade é o eixo central da construção do poema. Isso é potencializado pela forma fixa do soneto, a qual constrói um ritmo pré-estabelecido, que não causa nenhuma surpresa. Outro elemento importante é que o sujeito lírico deixa que seu olhar passe pela taça, escondendo-se atrás da descrição feita. Não há, nesse sentido, nada que indique uma dimensão social em *Vaso Grego*. Contudo, se sabemos que no final do século XIX e começo do século XX a classe média e proletária, no Brasil, passa a se desenvolver, e também que durante este período a inteligência servia como uma distinção de classe entre a aristocracia e as classes emergentes, não seria absurdo tomar como perspectiva de leitura a consideração de que a imobilidade do poema é a formalização estética da

vontade de permanência de uma determinada hierarquia social. Além disso, a escolha lexical e o virtuosismo técnico desviam o poema de uma realidade social, porque criam barreiras entre o texto e o novo leitor que surge com a ascensão de classes. Com isso, a subjetividade contida no poema de Alberto de Oliveira, ao invés de negar sua relação com o social, ressalta-a. Dessa maneira, pode-se afirmar que a discussão de Adorno sobre a lírica oferece fundamento aos estudos de abordagem marxista sobre poesia, porque tira-a do lugar ideal que a maioria dos estudos teóricos e críticos sobre poemas esboça.

5 Marcuse: *mimesis* crítica ou transformadora

No breve terceiro capítulo de *A dimensão estética*, Herbert Marcuse desenvolve questões acerca da *mimesis*, partindo de considerações sobre a autonomia da obra de arte. O autor considera que a arte não é própria de um campo determinado e também não é meramente uma questão de estilo. A arte, então, “nos seus elementos verdadeiros (palavra, cor, tom) [...] depende do material cultural transmitido; a arte compartilha-o com a sociedade existente” (MARCUSE, 1981, p. 50). Independente se uma obra artística subverte o significado das palavras ou imagens, essa transfiguração ainda faz parte da vida material/objetiva. O que faz a arte, contudo, parte da sociedade existente é sua forma estética, já que ela é que preserva e/ou resolve a contradição de falar do que existe, falando também contra o que existe. É a forma estética que “dá ao conteúdo familiar e à experiência familiar o poder de afastamento – e que leva ao aparecimento de uma nova consciência e de uma nova percepção” (MARCUSE, 1981, p. 50). A partir dessa consideração, percebe-se a influência do pensamento estético adorniano nas formulações de Marcuse, principalmente na relação da unidade entre forma e conteúdo. Este pressuposto, que é também – e primeiro – hegeliano, considera uma obra de arte perfeita quando forma e conteúdo são idênticos.

Desse modo, um artista, ao querer abordar um determinado conteúdo deve se submeter à forma estética, porque, na arte, só ela é capaz de representar objetivos, emoções, racionalidade e imaginação removidos de uma socialização promovida por um meio repressivo. A poesia, o drama e o romance são capazes de representar que “qualquer realidade histórica pode transformar-se no ‘palco’ de tal mimese” (MARCUSE, 1981, p. 52), sendo que a única exigência é que essa realidade histórica deve ser submetida à formalização estética. O conceito de *mimesis* para Marcuse é a representação através do distanciamento, a subversão da consciência que só ocorre por meio da linguagem. Há, contudo, um tipo específico de *mimesis* que o autor chama de “crítica” ou “transformadora” que pode ser encontrada em diversas formas estéticas, desde Goethe até Baudelaire. Esse modo de criação literária, ao representar uma imagem de libertação, entra em contradição com a realidade objetiva e é exatamente neste aspecto que está a verdade de uma obra literária, porque compreende que “o reino da liberdade fica para lá da mimese” (MARCUSE, 1981, p. 55). Dito isso, o conceito de *mimesis* “persiste como representação da realidade. Esta sujeição resiste à qualidade utópica da arte: a

tristeza e a escravidão ainda se refletem na mais pura imagem da felicidade e da liberdade. Contêm o protesto contra a realidade em que são destruídos” (MARCUSE, 1981, p. 55). Se a obra de arte abandona sua autonomia, isto é, sua forma estética, em busca de tentar evidenciar as contradições sociais, sucumbe diante à realidade que procura denunciar, configurando-se como uma antiarte.

A importância que Marcuse dá à forma estética é suficiente para mostrar que o autor não entende *mimesis* como imitação. Várias vezes ao longo de sua *dimensão estética*, Marcuse tenta deixar claro que os esforços que escritores fazem para criar uma expressão direta com a vida acaba anulando a relação de aparência e essência que existe na realidade objetiva. Anula justamente o que determina o valor político da arte. A forma estética é, então, essencial à função social de qualquer obra artística. Temos, como exemplo, as duas primeiras estrofes de *A flor e a náusea*, de Carlos Drummond de Andrade:

Preso à minha classe e a algumas roupas/ vou de branco pela rua
cinzenta. / Melancolias, mercadorias espreitam-me. / Devo seguir
até o enjoo? / Posso, sem armas, revoltar-me? // Olhos sujos no
relógio da torre: / Não, o tempo não chegou de completa justiça. /
O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera. / O
tempo pobre, o poeta pobre/ fundem-se no mesmo impasse.
(ANDRADE, 1984, p. 15).

É perceptível que há nestas estrofes uma tentativa de denunciar um “tempo pobre” de “fezes, maus poemas, alucinações e espera”. Entretanto, a denúncia é feita a partir da forma estética do poema. O sujeito lírico faz uma espécie de figuração de seu estado no mundo, andando “de branco pela rua cinzenta” como se melancolias e mercadorias o espreitassem. A semelhança sonora entre as palavras “melancolias” e “mercadorias” criam entre elas uma relação de similitude, potencializando a carga negativa de ambas. É sempre um “como se” que é criado na tentativa de representar alguém preso à sua classe. Os três primeiros versos da primeira estrofe anunciam a contradição do poeta com sua poesia: dois questionamentos são formulados e suas respostas podem ser igualmente sim e não. É essa tensão que a forma estética proporciona que denuncia a realidade social; são as aliterações do verso “O tempo pobre, o poeta pobre” que criam um ritmo duro ao poema, tal qual o impasse que o sujeito lírico constrói entre si e o mundo. O reino da liberdade não pode ser figurado no poema, por isso, “o tempo não chegou de completa justiça” e é de espera. Além dessas questões próprias ao poema, é importante considerar que para Marcuse a relação da forma estética com a vida objetiva se dá também numa relação mais ampla, neste caso, as possibilidades estéticas criadas pelo Modernismo brasileiro que fez com que Drummond pudesse recorrer a versos livres, determinados usos lexicais e abordagem de temas sociais. Desse modo, encontramos em Marcuse muitas reflexões importantes para a estética marxista e sua relação com a *mimesis*, bem como argumentos para rebater uma visão equivocada sobre a teoria marxista da arte.

Considerações finais

Lukács, bem no começo do texto *A característica mais geral do reflexo lírico*, afirma que os estudos da teoria marxista-leninista do reflexo negligenciaram a lírica. Essa afirmação é facilmente constatada, já que a maioria dos autores marxistas, leninistas ou não, se ocuparam, tanto teoricamente, quanto criticamente, mais da prosa e do teatro. Desse modo, a escolha dos autores abordados neste artigo partiu dos seguintes critérios: 1 – autores que discutissem o conceito de *mimesis* direta ou indiretamente; 2 – autores que discutissem teoricamente questões relacionadas à poesia. Levando em consideração o primeiro critério, parece um equívoco não citar Walter Benjamin e os textos *Sobre a capacidade mimética* e *A doutrina das semelhanças*. Entretanto, fazer a discussão dos textos de Benjamin relacionando-os à poesia de maneira breve como foi feito com os outros autores poderia ser ainda mais prejudicial neste caso. Isso porque o pensamento benjaminiano, devido a seu caráter inovador e de difícil classificação, foi alvo de vários tipos de interpretação. Segundo Michael Löwy, em seu livro *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*, há pelo menos três grandes escolas de interpretação em relação ao texto *Sobre o conceito de história*, sendo elas: 1 – materialista, posição defendida por Brecht, em que considera-se que Benjamin é um marxista e que “suas formulações teológicas devem ser consideradas como metáforas, como uma forma exótica que acoberta verdades materialistas” (LÖWY, 2005, p. 36); 2 – teológica, posição de Gershom Scholem, que argumenta que Benjamin é antes de tudo um teólogo judeu, e que para ele “o marxismo é apenas uma terminologia” (LÖWY, 2005, p. 36); e 3 – contraditória, uma vez que Benjamin, ao tentar conciliar marxismo e teologia judaica, acaba formulando uma teoria fracassada, já que materialismo e messianismo são incompatíveis. Os defensores dessa leitura são J. Habermas e R. Tiedmann. Essas escolas de interpretação podem ser vistas não só no texto analisado por Löwy, mas em toda a obra de Benjamin. Com isso, tratar sobre o conceito de *mimesis* no pensamento benjaminiano sem situar sua obra nesse contexto de múltiplas interpretações, poderia incorrer em erros de análise, como, por exemplo, partir da perspectiva de Scholem, portanto, meramente teológica, e afirmar que Benjamin compreende *mimesis* como imitação.

A pretensão deste artigo é, então, dar um pequeno panorama dos estudos marxistas sobre literatura, livrando-os da sombra do stalinismo soviético e da visão pré-concebida de certos estudiosos sobre esses estudos. As várias generalizações feitas em relação à estética marxista apontam, em muitos casos, para o desconhecimento desse campo de pesquisa e, em vários outros, para a tentativa de desconfigurar o marxismo como tal. Primeiro, porque parece haver um incômodo quanto à relação da literatura e o meio social, como se a literatura devesse ser concebida como algo em si; segundo, pois negar que a estética marxista busque integrar à literatura às transformações sociais é negar sua existência enquanto método de análise. Esses posicionamentos demonstram que há uma luta ideológica dentro da própria teoria literária que não permite o questionamento do *status quo*, ou, quando permite tal questionamento, deve ser

fundamentado em bases epistemológicas que negam qualquer forma de racionalidade, logo, do conhecimento da realidade, ainda que parcial, como se vê em autores pós-modernos.

Não foi possível desenvolver neste artigo críticas mais elaboradas em relação aos autores abordados, como as limitações da estética marxista de Lukács; a influência hegeliana na concepção de poesia de Sartre; as oscilações acerca do conceito de *mimesis* no livro *A dialética do esclarecimento*, de Adorno; e a relação de Marcuse e psicanálise, o que o faz cair, por vezes, numa espécie de idealismo. Também não foi possível discutir questões que ajudariam a ampliar o entendimento da *mimesis* para a estética marxista, como a dialética de forma e conteúdo, bem como o conceito de autonomia relativa da obra de arte. Entretanto, buscou-se evidenciar que, para além dessas questões, todos os autores compreendem que a literatura tem uma dimensão criativa, mesmo nos primeiros teóricos, como Mehring e Plekhanov, que cometeram erros “mais graves” do que um Lukács ou um Adorno. Vale lembrar que a relação entre *mimesis* e estética marxista carece de estudos mais aprofundados que expliquem melhor as tensões que rondam essa questão e que permitirão enxergar o que parte de problemas teóricos relacionados ao próprio marxismo e sua constituição histórica, inclusive à imagem dessa constituição, e o que são apenas concepções pré-concebidas e pouco fundamentadas.

Referências

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 65-89.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

ANDRADE, Mário. *Poesias completas* – edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

DOLGOV, K. A criação artística e a teoria leninista do reflexo. In: DOLGOV, K. et al. *Estética marxista e actualidade*. Lisboa: Editora Prelo, 1975. p. 63-80.

LÊNIN, Vladimir I. A Organização do Partido e a Literatura de Partido. *Nóvaia Jizn*, São Petersburgo, n. 12, novembro 1905.

LÊNIN, Vladimir I. *Materialismo e Empiriocriticismo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.

LIFSCHITZ, Mikhail. Prólogo. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura* (textos escolhidos). São Paulo: Editora Expressão Popular, 2012. p. 39-62.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio* – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKÁCS, György. A característica mais geral do reflexo lírico. In: _____. *Arte e sociedade: escritos estéticos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011. p. 246-248.

LUKÁCS, György. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura* (textos escolhidos). São Paulo: Editora Expressão Popular, 2012. p. 11-38.

MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1981.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura* (textos escolhidos). São Paulo: Editora Expressão Popular, 2012.

MEHRING, Franz. A lírica socialista. *Revista Princípios*, São Paulo, edição 11, p. 51-56, agosto 1985.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1900.

PLEKHANOV, George. *A arte e a vida social*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1964.

SARTRE, Jean-Paul. Que é escrever?. In: _____. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2015. p. 15-37.

VÁZQUÉZ, Adolfo Sánchez. *As ideias estéticas de Marx*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1968.

WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria da cultura marxista. In: _____. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 43-68.

Para citar este artigo

CUNHA, Yasmeen Pereira da. Um pouco sobre a mania de afirmar que a estética marxista considera mímesis como imitação: o exemplo da poesia. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli, Crato*, v. 7, n. 1, p. 225-241, jan.-abr. 2018.

A autora

Yasmeen Pereira da Cunha é graduada em Letras – Licenciatura em Português, pela Universidade Federal de Goiás e é mestranda do programa de Pós-graduação Letras e Linguística, com concentração na área de Estudos Literários, na mesma universidade. Seu projeto de mestrado tem como proposta analisar a poesia do poeta modernista Raul Bopp, sua relação com a cultura popular, e a relação entre forma estética e processo social.