

Muito além do eu lírico: considerações em torno da voz em poesia

Beyond the lyric self: remarks on the voice in poetry

DIEGO GRANDO*

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil

Resumo: Este estudo consiste numa retomada, com alterações, acréscimos e supressões, do ensaio que apresentei em minha dissertação de Mestrado em Escrita Criativa, *Mais eus do que eu: sujeito lírico, alteridade, multiplicidade*, defendida em 2008 junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS. Partindo de uma indagação central – *qual é a voz que fala no poema?* –, sustento a ideia de que não é o poeta, enquanto ser empírico, localizável espacial e temporalmente, que fala no poema, mas uma instância textual derivada de sua organização discursiva. Para tanto, faço, num primeiro momento, uma contextualização histórica do problema da enunciação poética, seguida de uma apresentação dos principais pontos defendidos por Antonio Rodriguez em sua obra *Le Pacte Lyrique* (2003): a noção de pacto e os conceitos de voz lírica, paciente e sujeito lírico. Posteriormente, discuto, à luz dos conceitos expostos, a alteridade implicada no ato poético, as estratégias de criação de efeitos autobiográficos e a tensão entre identidade e multiplicidade daí decorrente.

Palavras-chave: enunciação poética; voz lírica; sujeito lírico; alteridade.

Abstract: This study consists of a resumption, with alterations, additions and suppressions of the essay I presented as my thesis on the master degree in Creative Writing: *Mais eus do que eu: sujeito lírico, alteridade, multiplicidade*, defended in 2008 in the Postgraduate Program in Humanities from PUCRS. Arising from the central question – *which voice speaks in the poem?* –, I support the idea that it is not the poet, as an empirical being, spatially and temporally locatable, that speaks in the poem; but rather a textual instance derived from its discursive organization. To do so, first I propose a historical context of poetic enunciation, followed by a presentation of the main points defended by Antonio Rodriguez in his work *Le Pacte Lyrique* (2003): the notion of pact and the concepts of lyric voice, lyric patient and subject. Later, in light of the concepts exposed, I discuss the alterity inherent to the poetic act, the strategies for creating autobiographical effects, and the resulting tension between identity and multiplicity.

Keywords: poetic enunciation; lyric voice; lyric subject; alterity.

* Doutor em Letras – Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2017, na linha Estudos Literários Aplicados: Literatura, Ensino e Escrita Criativa. Mestre em Letras – Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), 2008, na linha Escrita Criativa. <grando.diego@gmail.com>.

1 Voz

O poeta assina, assume o poema, esse artefato verbo-sensorial com estatuto de obra de arte. O poeta cria, corta, maquina, transgride, copia, ilude, desfaz, confunde, volta atrás, inventa o erro, refaz, tudo em prol do poema, esse filho inconsequente, ora pródigo, ora bastardo, raramente legítimo. O poeta apresenta-se à sessão de autógrafos, posa para fotos, concede entrevistas e fala sobre os poemas que repousam silenciosamente no seu livro, quando este está fechado. O poeta tem data e certidão de nascimento, carteira de identidade, roupas no armário, livros em prateleiras, contas a pagar. O poeta sente fome, e quando sente, abre a boca e come humanamente. O poeta, nos entrenós da vida, escreve seus poemas, até que um dia morre, ser finito e muscular, e ocupa a mesma porção de mundo que ladrões de galinha, eminências religiosas, deputados federais. O poeta deixa de existir, mas não seus poemas, dos quais já não é dono, pois os deu a público. O poeta, muito a contragosto, não habita o poema.

Qual é a voz que fala no poema? Será este nosso norte, nosso recorte. Partamos da constatação mais evidente: o poeta é feito de carne e osso; o poema, de papel e palavra. Realidades ontológicas distintas, portanto, que se inter-relacionam como em qualquer outra manifestação verbal escrita: produtor e produto, autor e obra, criador e criatura. Se, nessa relação entre homem e texto, há limites e variações de grau para os diferentes gêneros discursivos, e é inegável que há, essa separação é sempre possível, e vale tanto para uma autobiografia quanto para um romance de ficção científica, para uma correspondência particular ou para um editorial de revista hebdomadária.

Autor virtual, autor implícito, autor textual, função autor, locutor, enunciador, sujeito de enunciação, narrador: para demarcar fronteiras e construir pontes entre os universos real e textual, bases teóricas distintas deram origem a um sem-número de denominações e categorias. E quanto ao poema? Basta-nos falar de um suposto “eu lírico”, que, aliás, nem sempre é um eu? Ou, opção ainda mais confortável, o próprio poeta, esse ser mágico que transforma em versos suas emoções e estados de alma, fazendo-nos esquecer até mesmo daquela separação inicial?

1.1 Primeiros passos

Parece que ainda estamos carentes de uma argumentação que responda pela questão da identidade subjetiva do texto lírico, identidade essa que, como se pretende postular aqui através da discussão em torno da noção de *sujeito lírico*, é fruto da própria natureza do texto poético, sendo produzida *nele* e *por ele*, através da linguagem. Sem isso, ficamos à mercê de explicações que flertam com o biografismo, em geral oriundas da falsa – ao menos ingênua – crença na sinceridade como ideal da poesia lírica, ou da aceitação passiva, com status de verdade teórica, da metapoesia, por exemplo, que não tem nenhuma obrigação de rigor científico, e sim poético. É assim que se costuma louvar a máxima pessoa de que “O poeta é um fingidor” e, paradoxal e simultaneamente, esboçar toda uma explicação da heteronímia como consequência de uma esquizofrenia do autor – hipótese, aliás, levantada pelo próprio Fernando Pessoa –, numa demonstração do quanto a falta de precisão teórica leva, se não ao engano, à aceitação cega das armadilhas

e incoerências criadas pelo autor. Talvez seja fé demais nas opiniões do inventor do fingimento.

Mas procurar a identidade através da linguagem não é tarefa simples e, além do mais, não é garantia de resultados seguros. Provavelmente por isso é que pouco foi feito, até hoje, que entrasse nesse mérito e assumisse o risco de desidealizar o objeto poético, cometendo a violência de postular que também o texto lírico – como já se costuma aceitar em relação ao narrativo e ao dramático – é resultado de um conjunto de esforços imaginativos (temáticos, técnicos e linguísticos) empreendido por alguém. O diagnóstico é de Dominique Rabaté (2001, p. 6, tradução minha):

Pode-se com efeito surpreender que o “sujeito lírico” pareça ser o parente pobre do discurso crítico, desde os últimos vinte anos em que o campo da teoria do sujeito escritor foi consideravelmente remodelado. Como se a figura do poeta tivesse sido deixada ao lado do debate que se concentrou mais massivamente sobre o romance ou os gêneros narrativos. [...] De um modo geral, a importância crescente dos conceitos emprestados da pragmática e da linguística da enunciação não parece ter tocado tão largamente o campo da poesia.¹

Sintomático da boa intuição com que se deve abordar o poema, e já deixando entrever os fios quase invisíveis de uma relação entre o aspecto construtivo

(linguístico) e o subjetivo (ideológico), é o comentário do poeta anglo-americano W. H. Auden no ensaio *Fazer, saber e avaliar* (1993, p. 49):

A mim, as perguntas que interessam quando leio um poema são duas. A primeira é técnica: “Aqui está uma engenhoca verbal. Como funciona?” A segunda é, no sentido geral, de ordem moral: “Que camarada habita este poema? Qual o seu ideal de vida ou de lugar? Que noção tem do mal? O que esconde do leitor? O que esconde de si mesmo?”

Percebe-se aí claramente a ideia de que é no poema que devem ser buscadas tanto as pistas estruturais (e não só para a constituição de um rol inerte de realizações técnicas, mas com vistas à compreensão e à explicação dos efeitos que elas produzem) quanto as subjetivas, temáticas, éticas ou qualquer outro nome que se quiser dar. E, mais, que a “engenhoca verbal” e o “camarada” estão encadeados. Cada poema tem seu próprio manual de instruções, e é dever do crítico, do leitor especializado de poesia, ou daquele que assim se pretende, saber encontrá-lo, por mais escondido que esteja.

Acontece, contudo, que todas essas questões derivam de uma pergunta subjacente, princípio e fim de qualquer estudo sobre o assunto: o que é poesia? Será inevitável, pois, considerá-la.

1.2 Lírico e lirismo: dois termos distintos

Pois bem. A poesia, no sentido em que a conhecemos hoje, identifica-se – ou, seria melhor dizer, *confunde-se* – com o próprio conceito de lírico. Vejamos como isso aconteceu. O termo *lira*, derivado da forma latina *lyra*, por sua vez derivada do grego

¹ “On peut en effet s’étonner de ce que le ‘sujet lyrique’ semble être le parent pauvre du discours critique depuis une vingtaine d’années où le champ de la théorie du sujet écrivain a été considérablement remodelé. Comme si la figure du poète avait été laissé à l’écart du débat qui s’est concentré plus massivement sur le roman ou les genres narratifs. [...] D’une façon générale, l’importance accrue des concepts empruntés à la pragmatique et à la linguistique de l’énonciation ne paraît pas avoir touché aussi largement le champ de la poésie.”

*lúra*², surgiu como designação de um antigo instrumento de cordas que acompanhava os aedos em seus recitais. Dele deriva *lírico*, primeiro fazendo referência a “tudo aquilo que é relativo à lira”, mas logo tomando o sentido metonímico de *poesia lírica* e, um pouco mais, também designando os poetas que compunham acompanhados da lira (RODRIGUEZ, 2003). Assim, lírico não era, em sua origem, uma noção de poética, apenas remeteria à *actio* de uma poesia particular (RODRIGUEZ, 2003).

A passagem do tempo encarregou-se de introduzir o vocábulo no discurso teórico das artes poéticas, notadamente a partir do século XVI, para fins de classificação dos gêneros, caracterizando um conjunto de textos que não mais necessariamente relacionavam-se à *actio* musical, mas oriundos dos gêneros líricos antigos, como a ode (RODRIGUEZ, 2003). Mais alguns passos e, no século XVIII, lírico passou a designar aquela gama de composições poéticas que exprimiam os sentimentos íntimos do homem, uma noção baseada, portanto, no conteúdo expresso, afastando-se definitivamente de sua *actio* primeira e opondo-se ao épico e ao dramático, que narravam ou punham em cena as ações externas dos homens, na célebre tripartição hegeliana dos gêneros. Assinale-se que é neste período que o termo *literatura* começou a ganhar o sentido específico de criação estética que temos hoje, tomando o lugar do termo poesia, que se ressignificou e passou a designar exclusivamente uma parcela das obras literárias, aquelas que se expressam através do verso. Até então, todo texto artístico era poesia.

Esse mesmo século XVIII, nas suas últimas décadas, assistiu ao nascimento

do Romantismo, e com ele a ascensão e o reconhecimento do romance como forma literária, e não mais como manifestação marginal, sepultando definitivamente a epopeia. Das muitas implicações disso, o que nos interessa é a radicalização da oposição entre verso e prosa, cabendo então a prosa para o discurso narrativo romanesco (derivado, por sua vez, do épico) e o verso para o lírico, o que fez do lírico, por exclusão, àquela época, a única estruturação possível da poesia (RODRIGUEZ, 2003). A identificação entre os termos lírico e poesia passou a ser total, como sustenta Laurent Jenny ([2003], tradução nossa), retomando Hegel:

na idade romântica, inventa-se a tríade do lírico, do épico e do dramático. Hegel escreveu: “A poesia lírica é o oposto da épica. Ela tem como conteúdo o subjetivo, o mundo interior, a alma agitada por sentimentos e que, no lugar de agir, persiste na sua interioridade e só pode, por consequência, ter como forma e como objetivo a expansão do sujeito, a sua expressão”. O lírico, que era apenas um subgênero menor da poesia, vai se identificar com ela inteiramente.³

A concepção romântica dos gêneros, contudo, de problematização muito mais filosófica do que retórica, aprofundava ainda mais a associação do lírico à subjetividade e, por extensão, da poesia como um meio de expressão pessoal fortemente marcado por traços como ingenuidade, espontaneidade e sinceridade, rejeitando qualquer hipótese

² Cf. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*.

³ “À l'âge romantique, on invente la triade du lyrique, de l'épique et du dramatique. Hegel écrit: 'La poésie lyrique est à l'opposé de l'épique. Elle a pour contenu le subjectif, le monde intérieur, l'âme agitée par des sentiments et qui, au lieu d'agir, persiste dans son intériorité et ne peut par conséquent avoir pour forme et pour but que l'épanchement du sujet, son expression.' Le lyrique, qui n'était qu'un sous-genre mineur de la poésie, va s'identifier à elle tout entière.”

de ficcionalidade (RODRIGUEZ, 2003): o poeta era aquele que se derramava, confessava, transformava em versos seus sentimentos mais íntimos e verdadeiros, e o uso da primeira pessoa verbal para a criação poética era consequência lógica dessa concepção. É o que Rodriguez chama de *lirismo*, termo que sugere, “conforme um horizonte de expectativa romantizado, uma atitude subjetiva de existência e uma figuração do ato de criação literária”⁴ (RODRIGUEZ, 2003, p.20), correspondendo, portanto, à visão romântica do lírico.

A partir da metade do século XIX, a poesia moderna, iniciada por Charles Baudelaire, encarregou-se de romper com a subjetividade romântica (e talvez por isso tenha causado tanto impacto à época), promovendo uma despersonalização da lírica. Comenta Hugo Friedrich (1978, p.36) a respeito da poesia de Baudelaire: “com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos”. E a respeito do uso da primeira pessoa, é enfático: “Quase todas as poesias de *Les Fleurs du Mal* falam a partir do eu. Baudelaire é um homem completamente curvado sobre si mesmo. Todavia este homem voltado para si mesmo, quando compõe poesias, mal olha para seu eu empírico” (FRIEDRICH, 1978, p.37, grifo do autor). Vê-se, assim, que a poesia moderna voltou-se contra o lirismo, isto é, contra a figuração romântica do lírico e seu horizonte de expectativas ligado à sinceridade e ao confessionalismo,

e não contra o lírico enquanto forma de expressão ligada à interioridade e ao mundo subjetivo, o que tornou ainda menos evidente a diferenciação entre os termos poesia e lírico.

Com as vanguardas e, mais adiante, com a pós-modernidade, o panorama da poesia sofreu, no curso do século XX, novas alterações. Se estas não foram tão substanciais a ponto de quebrarem a aproximação entre poesia e lírico, e assim o cremos, talvez tenham aberto novamente uma fenda entre os dois termos. Afinal, não parece tão fácil, ao menos à primeira vista, assumir as experiências poéticas concretistas, letristas e caligrâmicas, entre outras, como manifestações líricas. Não se pode esquecer, contudo, que o termo lírico, quando diferenciado de poesia, é constantemente tomado como “poesia em primeira pessoa”, reminiscência de uma visão romantizada não só do ato de criação – o já mencionado lirismo –, mas de todo o contexto do literário (que tende também a identificar o texto narrativo com o romance realista, em terceira pessoa), o que, no nosso ponto de vista, enfraquece, se não invalida, a discussão. Não é, portanto, a pessoa gramatical que define a natureza do discurso lírico, nem do narrativo.

Diante desse breve panorama, opto pelo uso do termo lírico como o próprio conceito de poesia, segundo a aceção proposta por Antonio Rodriguez, que o vê como a “uma estruturação discursiva global em um ato de comunicação literária, com suas intenções e seus efeitos potenciais”⁵ (2003, p.19-20), concepção ainda ampla, que será detalhada aos

⁴ “[...] selon un horizon d’attente romantisé une attitude subjective d’existence et une figuration de l’acte de création lyrique.” Todas as citações deste autor, ao longo deste trabalho, são de minha tradução.

⁵ “[...] une structuration discursive globale dans un acte de communication littéraire, avec ses intentions et ses effets potentiels.”

poucos⁶. Dessa maneira, não só adoto uma perspectiva atual diante do objeto estético e da discussão teórica, mas também filio-me à pequena tradição do *sujeito lírico* – e por isso a insistência em demonstrar a equivalência dos termos – iniciada pelo grupo de pesquisa “Problématique et analyse des modernités littéraires” da Université Michel-de-Montaigne – Bordeaux III⁷, a qual também serviu de ponto de partida para o trabalho de Rodriguez. Além do mais, o cruzamento de perspectivas da abordagem de Rodriguez (estilística, linguística, hermenêutica, fenomenológica) permite, creio eu, uma visão consistente e enriquecedora do objeto poético, uma vez que leva em conta fatores relacionados tanto à produção quanto à recepção do texto lírico.

1.3 A noção de pacto lírico

Rodriguez define o lírico através da noção de pacto, tirada, por sua vez, dos estudos de Philippe Lejeune sobre o pacto autobiográfico. Lejeune parte da consideração de que um texto se configura

pelo estabelecimento de relações diversas, que envolvem o produtor, o receptor e, evidentemente, o uso da linguagem. Todas essas relações estão materializadas na estruturação discursiva do texto, e o pacto surge dali – o manual de instruções do texto – como condição necessária para a comunicação efetiva (RODRIGUEZ, 2003), como um horizonte mínimo de expectativas.

O pacto determina o ato configurante do texto, que se define como o ato que orienta a seleção e a organização de uma multiplicidade de pontos heterogêneos e transforma as infinitas possibilidades de combinações textuais num todo inteligível (RODRIGUEZ, 2003). Fazendo a intermediação entre autor e texto e entre texto e leitor, o pacto implica a abertura de um quadro intencional – espécie de protocolo de intenções entre essas três instâncias – que, por sua vez, conduz a um efeito global produzido pelo texto. Entre autor e texto, é o pacto que dá as “pré-estruturações com as quais o autor compõe”⁸ (RODRIGUEZ, 2003, p.77), isto é, as noções de gênero, estilo e forma, entre outras, a partir das quais ele cria, trabalha, retrabalha, rejeita. Também é o pacto que, entre texto e leitor, “prefigura o modo de recepção do discurso por um *potencial de efeitos* que orienta o processo de concretização do sentido”⁹ (RODRIGUEZ, 2003, p.78, grifo do autor), mobilizando seus conhecimentos e experiências no ato de leitura. Pode-se dizer, portanto, que sem pacto não há nem construção, nem decifração do texto.

⁶ Sobre a utilização do tempo *lírico* no masculino, também sigo o pensamento de Rodriguez: “Nós o empregaremos no masculino, na medida em que ele designa um tipo de discurso. Nisso, ele se distingue do substantivo feminino, de uso didático, que se associa antes de tudo à prática da poesia lírica em um campo histórico determinado: ‘a lírica cortesã.’” (2003, p.19). (“Nous l'emploierons au masculin dans la mesure où il désigne un type de discours. En cela, il se distingue du nom féminin à usage didactique qui se rattache avant tout à la pratique de la poésie lyrique dans un champ historique donné: ‘la lyrique courtoise.’”)

⁷ O grupo “Problématique et analyse des modernités littéraires” organizou, em 1995, um colóquio internacional intitulado “Le sujet lyrique en question”. Desse colóquio, surgiu o volume 8 da revista *Modernités*, inteiramente voltado ao tema do sujeito lírico. Em 1996, sob organização de Dominique Rabaté, foi publicado o livro *Figures du sujet lyrique*, contendo ensaios de teóricos como Dominique Combe, Laurent Jenny, Michel Collot e Jean-Michel Maulpoix.

⁸ “[...] le pacte donne des préstructurations avec lesquelles l'auteur compose.”

⁹ “Il prefigure le mode de réception du discours par un *potentiel d'effets* qui oriente le processus de concrétisation du sens par le lecteur.”

O quadro intencional suscitado pelo pacto é composto por traços característicos, os quais podem ser separados para fins metodológicos, mas que atuam simultaneamente na constituição do texto. Reelaborando a concepção fenomenológica de Roman Ingarden de texto como unidade estratificada, Rodriguez organiza esses traços característicos em três grandes domínios de formações discursivas: o da *formação sensível*, responsável pela constituição do sentido a partir de elementos sensíveis da linguagem (traços fônicos, gráficos, morfológicos, sintáticos, prosódicos etc.); o da *formação subjetiva*, responsável pela formação da(s) identidade(s) subjetiva(s) do texto; e o da *formação referencial*, ligado à experiência e à sua figuração (representação) textual. Cada tipo de texto equaciona, à sua maneira, esses três domínios. A título de ilustração, e antes de entrarmos na especificidade dos pactos literários, podemos pensar que o pacto que um texto jornalístico estabelece provavelmente priorize a formação referencial, já que o que mais interessa são os fatos do mundo ali mencionados, com uma tendência ao apagamento da identidade subjetiva, em nome de um efeito de imparcialidade, e do uso de um vocabulário médio padrão, sem muita preocupação com o aspecto fônico ou com a disposição gráfica do texto (que não seja a adequação a um determinado padrão gráfico jornalístico).

Como nenhum texto é estanque ou isolado do mundo (real ou textual), parece evidente que não existam textos “puros”, que estabeleçam um único pacto, mas que haja sempre um entrecruzamento de temas e formas. Essa questão, Rodriguez resolve com a noção de dominante, dizendo que (RODRIGUEZ, 2003, p. 82)

uma certa estruturação discursiva sustenta majoritariamente, com seus traços, a configuração textual. Um pacto torna-se conseqüentemente “dominante” em um texto, na medida em que ele agencia de maneira mais acentuada um percurso lógico de constituição do sentido.¹⁰

Um texto faz, portanto, vários pactos, mas um deles toma a dianteira e rege o conjunto todo. Encaminha então a produção de seu efeito global, entendido como “um ato potencial que a articulação formal visa a fazer cumprir no momento da leitura”¹¹ (RODRIGUEZ, 2003, p.93), ato este que “marca o efeito comunicacional potencial que produz o quadro intencional e o objetivo das intenções produtivas e receptivas que este implica”¹² (RODRIGUEZ, 2003, p.93). O pacto, logo, numa definição simplificada, consiste em “um quadro intencional que permite uma *formalização* (característica) *de experiências radicais* (particulares)”¹³ (RODRIGUEZ, 2003, p. 92, grifos do autor), constituindo-se, de certa maneira, como uma reelaboração do binômio forma-conteúdo.

Entrando no âmbito da literatura, Rodriguez distingue três pactos: o lírico, o fabulante e o crítico. Segundo o teórico (2003, p. 91-92),

cada um deles tem um quadro intencional típico, com traços específicos

¹⁰ “Une certaine structuration discursive soutient majoritairement, avec ses traits, la configuration textuelle. Un pacte devient dès lors ‘dominant’ dans un texte, dans la mesure où il agence de manière plus accentuée un cheminement logique de constitution du sens.”

¹¹ “[...] un acte potentiel que la mise en forme vise à faire accomplir lors de la lecture.”

¹² “[...] marque l’effet communicationnel potentiel qu’engage le cadre intentionnel et l’objectif des intentions productives et réceptives que celui-ci implique.”

¹³ “[...] un cadre intentionnel qui permet une *mise en forme* (caractéristique) *d’expériences radicales* (particulières).”

e um efeito global. Eles têm uma identidade comum, pois todos os três determinam estruturas discursivas. Distinguem-se, todavia, pelo jogo de diferenças. Longe de serem concebidos em um sistema de oposições, os três pactos são, antes, complementares em literatura. Eles implicam configurações típicas e balizam os diversos quadros intencionais dos textos literários.¹⁴

Se cada um responde por uma função própria, temos, de maneira global, que o pacto lírico articula formalmente o padecer¹⁵ humano, enquanto o fabulante articula o agir humano, e o crítico, os valores humanos (RODRIGUEZ, 2003). Em linhas gerais, o primeiro se associa à poesia; o segundo, à narrativa e ao drama; o terceiro, à crítica e à teoria literária. Não é difícil, pois, perceber que esses pactos tendem a se misturar. A noção de dominante é que resolve o problema: se tanto num poema narrativo quanto numa prosa de introspecção pode-se constatar a presença dos pactos lírico e fabulante, fica evidente, ao se analisarem as formações sensível, subjetiva e referencial de cada um, bem como seu efeito global, que o

lírico é dominante no primeiro, enquanto o fabulante é dominante no segundo. Seriam os casos, a título de exemplo, de um poema como *Caso do vestido*, de Carlos Drummond de Andrade, e de um romance como *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar.

Mas como o que nos interessa aqui é o pacto lírico, convém apresentá-lo com maior profundidade, detalhando a constituição do seu quadro intencional e a organização dos seus traços característicos gerais. Fazendo a articulação formal do padecer humano, os textos que se inscrevem no pacto lírico têm como efeito global o objetivo de “fazer sentir e ressentir as relações afetivas no mundo”¹⁶ (RODRIGUEZ, 2003, p. 94). Para chegar a esse efeito, a formação sensível assume um papel principal, uma vez que “o sentir e o afetivo estão fortemente ancorados na constituição da matéria significante”¹⁷ (RODRIGUEZ, 2003, p. 94), isto é, a primeira aproximação do lírico é sensorial, e, em literatura, o sensorial é atingido via linguagem. Segundo Rodriguez (2003, p. 94), “os traços regionais da formação sensível podem ser divididos entre aqueles que têm um efeito rítmico e aqueles que têm um efeito de coloração, mesmo se esses dois polos estão em estreita interação”¹⁸. É o ritmo que articula a dinâmica da leitura, a sucessão das imagens, as relações de continuidade e descontinuidade, aceleração e descanso, ataque e fechamento, intensificação e dispersão (RODRIGUEZ, 2003). Já a coloração relaciona-se com as impressões suscitadas pela recorrência de certos

¹⁴ “Chacun d’eux a un cadre intentionnel typique, avec des traits spécifiques et un effet global. Ils ont une identité commune, car ils déterminent tous trois des structurations discursives. Ils se distinguent néanmoins par le jeu de différences. Loin d’être conçus dans un système d’oppositions, les trois pactes sont plutôt complémentaires en littérature. Ils impliquent des configurations typiques et balisent les divers cadres intentionnels des textes littéraires.”

¹⁵ Rodriguez usa o termo “pâtir”, que embora não seja derivado de *páthos*, compartilha com ele o sentido de “sentimento, sensação”. Além disso, fica evidente o jogo constante que o autor faz entre os dois termos, pelo uso de expressões como “sympathie”, “empathie”, “aire pathique” etc. Optei pelo verbo “padecer” devido à proximidade da origem etimológica com “patir”, o latim *pati*, que guarda os sentidos de “sofrer”, “suportar”. Creio que o sentido do termo complete-se com a compreensão da noção de pacto lírico, mas considero interessante ressaltar desde já que “padecer” não deve ser associado a “sofrer” simplesmente no sentido de “tristeza”, “dor”, “abalo emocional”, mas no sentido de percepção sensorial, de algo que produz sensação, próximo, portanto, do sentido de *páthos*.

¹⁶ “[...] faire sentir et ressentir des rapports affectifs au monde.”

¹⁷ “Le sentir et l’affectif sont fortement ancrés dans la constitution de la matière signifiante.”

¹⁸ “Les traits régionaux de la formation sensible peuvent être répartis entre ceux qui ont un effet rythmique et ceux qui ont un effet de coloration, même si ces deux pôles sont en étroite interaction.”

fonemas, e como efeito de coloração vale lembrar, por exemplo, de *Alquimia do Verbo*, em que Rimbaud atribui cores às vogais. Ritmo e coloração, portanto, contribuem sensorialmente na percepção do todo.

A formação sensível, por sua vez, não está desarticulada das outras camadas do poema, antes o contrário. Mais do que via de acesso, porta de entrada, a formação sensível é responsável por dar “uma ‘encarnação’ material à voz da enunciação”¹⁹ (RODRIGUEZ, 2003, p. 94), voz esta que pode estar ligada a um ou mais sujeitos, constituindo a formação subjetiva do poema e participando ativamente na produção do(s) sentido(s). Encarnação é corpo, forma física, matéria palpável, ou pronunciável, enfim, onda sonora, som que sai pela boca. A descrição orgânica de Alfredo Bosi é ilustrativa dessa dimensão corpórea do discurso (2000, p. 52-53):

Quando o signo consegue vir à luz, plenamente articulado e audível, já se travou, nos antros e labirintos do corpo, uma luta sinuosa do ar contra as paredes elásticas do diafragma, as esponjas dos pulmões, dos brônquios e bronquíolos, o tubo anelado e viloso da traqueia, as dobras retesadas da laringe (as cordas vocais), o orifício estreito da glote, a válvula do véu palatino que dá passagem às fossas nasais ou à boca, onde topará ainda com a massa móvel e víscida da língua e as fronteiras duras dos dentes ou brandas dos lábios.

O som do signo guarda, na sua aérea e ondulante matéria, o calor e o sabor de uma viagem noturna pelos corredores do corpo. O percurso, feito de aberturas e aperturas, dá ao som final um proto-sentido, orgânico e latente, pronto a ser trabalhado pelo ser humano na sua

busca de significar. O signo é a forma da expressão de que o som do corpo foi potência, estado virtual.

É assim que a camada sensível da linguagem ultrapassa a função de encantamento, de acessório de luxo, de desvio da norma ou do uso cotidiano, para tornar-se o próprio corpo do texto. Isso quer dizer que ela atua na formação da identidade poética – nossa questão central – e, portanto, jamais pode ser desconsiderada. Essa integração entre as formações sensível e subjetiva vai ao encontro do postulado inicial de que o sujeito se constrói *na e pela* linguagem, como uma necessidade da própria natureza do texto lírico, ou, na terminologia de Rodriguez, do pacto que ele estabelece.

A formação referencial, por fim, caracteriza-se pela estratégia da evocação, que por sua vez guia as dimensões da predicação e da referência desdobrada (RODRIGUEZ, 2003). No terreno da predicação, Rodriguez destaca o predomínio da metáfora, que, ao ser orientada por uma causalidade afetiva (derivada da formação subjetiva encarnada na formação sensível), “redescreve o mundo de acordo com uma lógica inédita que instaura novas relações entre sujeito e predicado”²⁰ (RODRIGUEZ, 2003, p. 95): uma forma diferente de perceber o mundo, em última instância, produz uma forma diferente de representá-lo. A referência, então, desdobra-se, devido à natureza metafórica da predicação, que é ao mesmo tempo “auto-referência (poeticidade) e apresentação das relações do sujeito com

¹⁹ “La formation sensible donne ainsi une ‘incarnation’ matérielle à la voix de l’énonciation.”

²⁰ “Une causalité affective redécrit le monde selon une logique inédite qui instaure de nouveaux rapports entre sujet et prédicat.”

o mundo”²¹ (RODRIGUEZ, 2003, p.95). Temos, portanto, que a linguagem ao mesmo tempo mostra-se e mostra *algo*: eis mais uma marca da especificidade da comunicação lírica.

Antes de entrar mais a fundo na discussão da formação subjetiva, são necessárias duas ou três palavras a respeito da noção de *afetivo*, já que a definição do pacto lírico baseia-se nela. Tomando como bases a fenomenologia e a antropologia filosófica, Rodriguez parte do pressuposto que “o corpo (se) sente e (se) compreende afetivamente, entrelaçando as abordagens ônticas e ontológicas”²² (RODRIGUEZ, 2003, p.102, grifos do autor). O afetivo, então, corresponde a uma outra forma de compreensão e de relação do homem com o mundo, um momento em que se encontram num modo de participação, de co-pertencimento, de valorização do *agora*. Isso não quer dizer que é só o presente que pode ser representado, longe disso, mas que os momentos são sempre trazidos à tona por um processo de presentificação. O afetivo, diferente do reflexivo, constitui-se como uma forma de compreensão imediata dos fenômenos expressivos, e instaura, por consequência, conexões diferentes (e complementares) em relação à lógica cartesiano-euclidiana tradicional, ancorada na razão.

A própria noção de afetivo permite compreender a importância da metáfora (e de todas as figuras de linguagem, a bem da verdade) na comunicação lírica, justamente porque outra forma de perceber/representar as relações com o mundo. Da mesma

forma, ajuda a explicar o relaxamento sintático que ocorre na estrutura do poema, e até mesmo a própria utilização do verso, justamente porque associado a uma outra lógica de percepção do mundo, lógica que se reflete na superfície da linguagem. E é evidente que o afetivo deriva de uma subjetividade, subjetividade não do poeta (ou *não só*, ou *também* do poeta, mas esta não pode ser verificada pelos estudos literários), mas do próprio poema, desse conjunto de fatores que fazem de um texto um poema, e que tentamos esboçar aqui resumidamente. Assim, com a noção de afetivo, fecha-se, retoma-se e reafirma-se a indissociabilidade das formações sensível, subjetiva e referencial do pacto lírico, bem como a forma que são equacionadas. É essa conjunção de fatores e esforços que entendemos como poesia.

1.4 Voz lírica, paciente, sujeito lírico

Voltemos à questão inicial: qual é a voz que fala no poema? Assumimos que não é a do autor, a do sujeito empírico que escreve, apesar de se compreender, pelo histórico do termo, por que foi e ainda é frequentemente a ele associada. Postulamos que essa voz se constrói *na* e *pela* linguagem, situando essa ideia numa concepção de poesia a partir da noção de pacto lírico. Partamos agora de um paralelo com duas instâncias da narrativa ficcional, já seguramente descoladas da figura do autor, e que à primeira vista não encontram correspondência no texto lírico: o narrador e a personagem.

Sempre há uma voz que conta a história, que organiza os fatos, ações, pontos de vista, falas, descrições, cenas, sumários. Identificando-se ou não com as personagens, colocando-se na primeira

²¹ “La référence dans le pacte lyrique est fréquemment dédoublée, c’est-à-dire qu’elle est autoréférence (poéticité) et monstration des liens du sujet au monde.”

²² “Nous partons en effet du présupposé que *le corps (se) sent et (se) comprend affectivement*, entrelaçant les approches ontiques et ontologiques.”

ou na terceira pessoa verbal, aderindo a uma, diversas ou nenhuma perspectiva, ou alternando entre várias, sendo mais ou menos confiável, mais ou menos intrusa, há sempre uma voz que permite o funcionamento do texto narrativo, que cumpre a função de enunciar o discurso. Essa voz é a do narrador, que guarda a devida distância da figura do autor, pelo menos desde a narratologia, independente da forma com que se expresse. A constatação é de Dominique Combe (2001, p. 52, tradução nossa):

Hoje é comumente admitida como uma evidência que um romance ou uma narrativa escrita na primeira pessoa não tem no entanto necessariamente um valor autobiográfico. A distinção metodológica fundamental da narratologia é assim aquela do narrador e do autor, e o uso da primeira pessoa não constitui de nenhum modo uma garantia de “autenticidade”, quer dizer, de referencialidade, e pode inscrever-se no quadro da ficção.²³

Também pertencente ao mundo textual, também um ser de palavras, o narrador não tem um correlato imediato, ao menos ainda não tão nomeado e difundido, no texto lírico. Seria exagerado, inclusive terminologicamente, sugerir a transposição do termo narrador para o domínio do lírico, pois esse tipo de texto, em essência, não se caracteriza por narrar alguma coisa, muito embora possa fazê-lo e o faça com frequência. Da mesma forma,

é penoso aceitar a noção de “eu lírico”, já que nem sempre há um eu, expresso ou subentendido, que possa justificar, muito menos sustentar, a escolha da expressão.

Está detectado, portanto, um vazio terminológico para o enunciador do discurso lírico, e a consequência disso pode ser a já mencionada opção pela associação biográfica. É o que Combe constata, fazendo uma aproximação emblemática, que beira o cômico (2001, p. 52-53, tradução nossa):

Pode-se perguntar por que, no caso da poesia lírica, ainda hoje, o leitor continua espontaneamente a identificar o sujeito da enunciação ao poeta como pessoa: vê-se mal por que “Eu tenho mais recordações que há em mil anos” seria mais autobiográfico que “Durante muito tempo deitei-me cedo”.²⁴

A concepção romântica de poesia e de criação poética – o lirismo de Rodriguez – é a responsável por isso, na visão de Combe, ao criar uma “ilusão referencial” que associa o romance ao domínio da ficção e a poesia ao da dicção, isto é, da enunciação efetiva (COMBE, 2001). Não podemos esquecer, contudo, que a carência teórica sobre o assunto também contribui para essa ilusão referencial, seja associada ao modelo romântico, seja como consequência dele. Pensar a enunciação lírica pela relação com o narrador, dada a função análoga que este exerce no texto narrativo, constitui-se, a nosso ver, como um ponto de partida relativamente seguro e previamente testado no âmbito do literário. Mas é preciso mais.

²³ “Il est aujourd’hui communément admis comme une évidence qu’un roman ou un récit écrit à la première personne n’a pas pour autant nécessairement une valeur autobiographique. La distinction méthodologique fondamentale de la narratologie est ainsi celle du narrateur et de l’auteur, et l’usage de la première personne ne constitue aucunement une garantie d’ ‘authenticité’, c’est-à-dire de référentialité, et peut s’inscrire dans le cadre de la fiction.”

²⁴ “On peut donc se demander pourquoi, dans le cas de la poésie lyrique, aujourd’hui encore, le lecteur continue spontanément à identifier le sujet de l’énonciation au poète comme personne: on voit mal pourquoi ‘J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans’ serait plus autobiographique que ‘Longtemps je me suis couché de bonne heure’.”

A segunda instância narrativa que pode nos interessar é a personagem. Para Carlos Reis (2003, p. 360), a personagem é “o eixo em torno do qual gira a acção e em função do qual se organiza a economia do relato”, tratando-se de um ser “localizável e identificável pelo *nome próprio*, pela *caracterização*, pelos *discursos* que enuncia, etc., o que permite associá-la a sentidos temático-ideológicos” (REIS, 2003, p. 361, grifos do autor). É a personagem, então, a experienciadora da ação. Quer seja um ser humano, ou qualquer outro ser vivo, ou mesmo um objeto inanimado, há sempre um efeito de pessoa, de personificação, de transformação, portanto, de algo em personagem, responsável por mover a narrativa, seja um romance, um conto, uma epopeia, uma fábula ou um apólogo. Se sente ou deixa de sentir, se fala ou cala, se caminha para o sucesso ou o infortúnio, tanto faz, a personagem torna vivo o agir humano, característica intrínseca do pacto fabulante. Mas pode essa dimensão humana da personagem estar ausente no pacto lírico, se este, como definimos, articula o padecer humano? Parece pouco provável. No entanto, e novamente, se a personagem associa-se à ação, e se não é a ação que constitui o lírico, é apressado transferir o termo para seu domínio.

Rodriguez denomina *voz lírica* a “instância virtual principal que produz a enunciação”²⁵ (2003, p. 142). Descolada da figura do poeta, a voz lírica é uma entidade puramente textual cuja função é tornar possível a existência do poema enquanto texto, organizando não só o enunciado, mas também os pontos de vista e as vozes secundárias que porventura

apareçam na sua estruturação discursiva. Da mesma forma que um narrador pode se identificar ou não com um sujeito, seja pelo uso da primeira ou da terceira pessoa verbal, seja pela focalização interna ou externa, pela adoção de um ou de vários pontos de vista, a voz lírica tem essa mesma mobilidade de remeter ou não a um sujeito, podendo mesmo “aparecer como a origem da enunciação sem designar por referências mínimas um esboço de vida subjetiva pessoal”²⁶ (RODRIGUEZ, 2003, p. 142). Isso quer dizer que não é a voz que sente, que experiencia o padecer humano articulado formalmente pelo pacto lírico, pois se trata de uma instância, do ponto de vista estrutural, anterior: “ela porta e organiza a linguagem, manifestando o grau de proferição anterior à aquisição da fala. Ela pode desde então encarnar textualmente barulhos, tons, ritmos [...]”²⁷ (RODRIGUEZ, 2003, p. 142). Sua dimensão, portanto, é mais ampla.

Se a associação de uma voz a um sujeito é aprioristicamente aceita, posto que derivada da visão mais elementar – nem por isso menos correta, mesmo que parcial – do lírico, o mesmo pode não acontecer quando há um divórcio entre voz e sujeito. Pensemos, a esse respeito e a título de exemplo, no poema *Construção*, de Carlos Drummond de Andrade (2005, p. 23):

Um grito pula no ar como foguete.
Vem da paisagem de barro úmido,
caliça e andaimes hirtos.
O sol cai sobre as coisas em placa
fervendo.
O sorveteiro corta a rua.
E o vento brinca nos bigodes do
construtor.

²⁶ “La voix peut en effet apparaître comme l’origine de l’énonciation sans désigner par des repères minimaux une esquisse de vie subjective personnelle.”

²⁷ “Elle porte et organise le langage, tout en manifestant le degré de profération antérieur à l’acquisition de la parole. Elle peut dès lors incarner textuellement des bruits, des tons, des rythmes [...]”

²⁵ “[...] nous emploierons l’expression ‘voix lyrique’ pour désigner l’instance virtuelle principale qui produit l’énonciation.”

O poema, apresentando a rápida cena de uma queda, é enunciado por uma voz não-identificável como um sujeito, muito menos como um eu. Essa voz, como já foi dito, produz e produz-se na própria estrutura discursiva, mais especificamente naquilo que chamamos de formação sensível do poema. Primeiramente pela leitura do conjunto, podemos perceber que a rapidez da cena está não só no conteúdo do enunciado, no trajeto de um corpo até o chão, mas também na própria brevidade da enunciação, de apenas cinco versos. Qual o tempo de leitura desse poema? Trinta segundos, talvez menos? E quanto dura, do alto de uma construção, a queda de um homem? Com certeza, não muito mais que isso.

O uso da terceira pessoa, bem como a independência sintática e semântica de cada um dos versos (ausência de *enjambements* reforçada pela pontuação, uso de estruturas coordenadas) não podem passar despercebidos, justamente porque materializam linguisticamente o distanciamento entre a voz e o conteúdo representado, e participam, portanto, na produção do efeito global do poema. Da mesma forma, a maneira como é conduzido o ponto de vista se reflete na (ou deriva da) seleção vocabular: “grito”, que metonimicamente aponta para o operário que cai, é introduzido pelo artigo “um”, única ocorrência indefinida do poema, despersonalizando, quase desumanizando a figura daquele que “pula no ar como foguete”. Em seguida, a apresentação do local, já antecipada pelo título, traz um cenário disfórico: a umidade do “barro”, aquilo que ainda não é; a “caliça”, aquilo que já não serve; os “andaimos hirtos”, que mais do que imóveis, retesados, são

ásperos, desprovidos de humanidade. Adiante, o “sol” assimila o movimento descendente do homem, que então “cai sobre as coisas em placa fervendo”, tudo isso em meio à banalidade cotidiana do “sorveteiro” que, mais do que atravessar, “corta a rua”. A abertura de nova estrofe, além de sinalizar uma pausa maior em relação às quebras de versos, materializa o deslocamento final que a voz lírica opera, do operário para o construtor. A imagem, agora, passa a ser eufórica, do “vento” que “brinca nos bigodes do construtor”, sugerindo tranquilidade, quem sabe até riso, e acentuando o abismo (psicológico, hierárquico, social) entre os dois.

Não se vê, portanto, no poema de Drummond, um sujeito que produz a enunciação, mas uma voz lírica que simplesmente dirige o ponto de vista. Organizando e orientando o olhar sobre a ação, sem tomar partido, sem fazer considerações éticas ou morais, essa voz mantém um distanciamento em relação ao conteúdo representado. Não é por isso, todavia, que o texto deixa de se inscrever no pacto lírico, como tentamos demonstrar por essa breve análise, nem de articular o padecer humano, seja ele um grito de desespero, uma insinuação de suicídio, uma demonstração de niilismo nas relações humanas ou uma fria denúncia das mazelas sociais, conforme forem as diversas leituras possíveis do poema.

Mas há também pessoas (personagens?) ali postas em cena pela voz lírica, e para abordá-las precisamos voltar ao pensamento de Rodriguez. Para o(s) sujeito(s) do padecer, o teórico desenvolve a categoria do *paciente* (RODRIGUEZ, 2003, p.144, grifo do autor):

O paciente é um conjunto de indeterminações que se preenche parcialmente de atributos e de qualidades pela interação da leitura, apoiando-se sobre as regras do gênero, sobre a ideologia, sobre o repertório e os termos da vida afetiva. O paciente ocupa, assim, uma *função* na estruturação que produz um efeito de ser-sentinte.²⁸

Trata-se, portanto, de um efeito produzido no e pelo texto, efeito esse que, agora sim, aparece como uma necessidade da própria estruturação discursiva: chega-se ao padecer através dos pacientes, estes sim, trazidos e ordenados pela voz lírica. A noção de paciente, contudo, não pressupõe a forma humana, justamente porque função, e “pode, então, ser antropomorfo ou não (uma árvore pode, por exemplo, ser um paciente através das estações)”²⁹ (RODRIGUEZ, 2003, p.144). Graças a isso, por exemplo, entendemos melhor de que forma o segundo verso do poema de Drummond (“Vem da paisagem de bairro úmido, calça e andaimes hirtos”) contribui na construção global do sentido do poema, fornecendo indícios semânticos e sensoriais que vão muito além da descrição do espaço. Também se entende por que, mesmo com a não-adesão da voz ao paciente, há algo expresso e sentido.

O paciente guarda, além disso, diferenças em relação à personagem (RODRIGUEZ, 2003, p.144, grifos do autor):

A distinção que fazemos entre o nível funcional do paciente e o representativo do personagem reside no efeito de vida que lhe é acordado. Se, pela interação, o paciente adquire um efeito de vida, que lhe dá as qualidades de um sujeito que pode agir e pensar, ele torna-se um *alter ego* virtual ao qual o leitor pode se identificar de maneira empática. Mas esse efeito constrói-se apenas na dinâmica entre as orientações do texto e o ato de leitura.

Note-se que, com a noção de paciente, o termo padecer, no sentido que é empregado por Rodriguez, começa a ser completado e se configura não como mero sofrimento, nem como passividade, mas como *páthos*, como sentir³⁰. De volta ao poema de Drummond, vemos que o paciente não é constituído pelo que é ou pensa ou diz, que isso não se sabe, e sim por sua movimentação, sua colocação no espaço, sua relação com as outras coisas e seres, sua distância em relação à voz lírica. Quando se atribui valor às ações e às imagens contidas no poema, quando as partes formam o todo, chega-se a um paciente e, por intermédio dele, à essência do lírico, ao padecer humano, àquilo que ressoa no silêncio após a leitura: a solidão, a falta de perspectivas, o descaso e, em última instância, a morte.

Com as duas noções agora fundamentadas, a de voz lírica e a de paciente, chega-se finalmente à de *sujeito lírico* (RODRIGUEZ, 2003, p.145):

Nós nomearemos “sujeito lírico” a instância que une em um efeito-personagem a voz lírica e o paciente,

²⁸ “Le patient est un ensemble d’indéterminations qui se remplit partiellement d’attributs et de qualités par l’interaction de la lecture, en s’appuyant sur les règles du genre, sur l’idéologie, sur le répertoire et les termes de la vie affective. Le patient occupe ainsi une *fonction* dans la structuration qui produit un effet d’être-sentant.”

²⁹ “Il peut donc être antropomorphe ou non (un arbre peut par exemple être un patient à travers les saisons).”

³⁰ Poderíamos sugerir, mesmo, a tradução do termo “patient” por “padecente”, para preservar a proximidade de radicais entre “padecer” e “padecente” como entre “pâtir” e “patient”. Preferimos, contudo, manter o termo de Rodriguez, visto que remete a teorias linguísticas em que o termo já foi traduzido como “paciente”.

quando ele é principal ou embreante. Isso significa que o sujeito lírico é considerado de maneira dominante como o responsável e a origem da enunciação, como o organizador da perspectiva e como o ser sentinte. Ele tem, por consequência, uma determinação preponderante na configuração, que orienta a forma afetiva geral em torno de um polo subjetivo.³¹

Essa noção de sujeito lírico como a entidade textual que ao mesmo tempo enuncia e sente parece corresponder, se não à maior parte da produção lírica, cujo levantamento quantitativo seria infundável, ao horizonte de expectativa da natureza da comunicação poética: a enunciação em primeira pessoa de sentimentos e sensações. Não esqueçamos, entretanto, que na nossa perspectiva nem a voz lírica, nem o paciente, nem o sujeito lírico correspondem ao sujeito empírico do poeta. Além do mais, deve-se fazer a ressalva quanto ao uso da primeira pessoa (RODRIGUEZ, 2003, p. 145):

A constituição de um sujeito lírico não implica [...] a utilização sistemática das marcas da primeira pessoa do singular na enunciação. É frequentemente esse pronome pessoal que nós encontramos na tradição do pacto, mas convém de não os associar por necessidade [...].³²

³¹ “Nous nommerons ‘sujet lyrique’ l’instance qui unit en un effet-personnage la voix lyrique et le patient, lorsqu’il est principal ou embrayeur. Cela signifie que le sujet lyrique est considéré de manière dominante comme le responsable et l’origine de l’énonciation, comme l’organisateur de la perspective et comme l’être sentant. Il a par conséquent une détermination prépondérante dans la configuration, qui oriente la forme affective générale autour d’un pôle subjectif.”

³² “La constitution d’un sujet lyrique n’implique pas [...] l’utilisation systématique des marques de la première personne du singulier dans l’énonciation. C’est fréquemment ce pronom personnel que nous retrouvons dans la tradition du pacte, mais il convient de ne pas les associer par nécessité [...].”

Isso faz com que possamos ter um sujeito lírico sem primeira pessoa, visto que o conceito deriva da associação entre voz e paciente, da mesma maneira que um narrador que se coloca na terceira pessoa do singular nem sempre é impessoal, podendo por exemplo colar-se a uma personagem e expor o mundo representado a partir de sua perspectiva. Vejamos o caso do poema *Momento num café*, de Manuel Bandeira (2000, p. 87):

Quando o enterro passou
Os homens que se achavam no café
Tiraram o chapéu maquinalmente
Saudavam o morto distraídos
Estavam todos voltados para a vida
Absortos na vida
Confiantes na vida.

Um no entanto se descobriu num gesto
largo e demorado
Olhando o esquife longamente
Este sabia que a vida é uma agitação
feroz e sem finalidade
Que a vida é traição
E saudava a matéria que passava
Liberta para sempre da alma extinta.

O poema apresenta a cena da passagem de um cortejo fúnebre por um café, sem um eu que o (e se) enuncie, organizando-se em duas estrofes com personagens bem marcadas: na primeira, a maioria, o senso-comum, o conjunto dos “homens que se achavam no café”; na segunda, um homem isolado que, estando no mesmo contexto, destaca-se dos demais. Essa oposição – todos *versus* um – mantém-se na reação que apresentam diante da cena: de um lado, a distração, o cumprimento maquinal, a exterioridade, a vida; de outro, a reflexão, o gesto atento, a interioridade, a morte.

Se, à primeira vista, a voz lírica parece neutra, uma observação mais atenta

ajuda-nos a perceber que ela está, sim, sendo orientada. Afinal, quem é que julga a forma como os homens tiram o chapéu (“maquinalmente”) e saúdam o morto (“distraindo”)? Mais: quem é que interpreta que os homens estavam “absortos” e “confiantes” na vida? Ora, o próprio homem da segunda estrofe, o paciente que “se descobriu” com uma reação contrária à dos demais, e que tem uma concepção muito clara da vida: “uma agitação feroz e sem finalidade”, “traição”. Temos então que a voz lírica, mesmo exterior, está sendo guiada por esse paciente, como um narrador onisciente focalizando a cena a partir de uma só personagem, da qual conhece os sentimentos e pensamentos. Ocorre, pois, uma troca: o paciente, o sujeito do padecer, empresta seu olhar e sua visão de mundo à voz lírica que, por sua vez, encarrega-se de organizar e enunciar o conteúdo afetivo. Devidamente separados, mas devidamente unidos. Aliás, não é difícil perceber que essa forma de enunciação é apenas um disfarce, uma opção técnica do poeta, tanto que, se transpusermos a segunda estrofe, a título de exercício, para a primeira pessoa, veremos que o jogo de oposições do poema permanece inalterado:

Eu no entanto me descobri num gesto
largo e demorado
Olhando o esquite longamente
Eu sabia que a vida é uma agitação feroz
e sem finalidade
Que a vida é traição
E saudava a matéria que passava
Liberta para sempre da alma extinta.

Não resta dúvida que esse homem isolado funciona como organizador da perspectiva e como ser sentinte, orientando o poema em torno de sua subjetividade, de sua visão de mundo. Trata-se, portanto, de

um sujeito lírico, mesmo com a ausência de um eu expresso, como vínhamos definindo a partir de Rodriguez.

Mas a noção de sujeito lírico pode ser ainda mais abrangente, não necessitando nem de um eu, nem de figuras pessoais, ainda assim veiculando uma determinada subjetividade e visão de mundo. Isso devido a um processo de projeção do polo subjetivo sobre as coisas representadas, que Rodriguez denomina *difração afetiva*. O teórico aponta duas formas principais de difração afetiva: a personificação e a paisagem.

Quando sentimentos, sensações, lugares ou objetos são personificados, isto é, são apresentados de forma individuada, como personagens fictícias, é desfeita “a instância do sujeito lírico como um paciente unitário”³³ (RODRIGUEZ, 2003, p.150), fazendo com que “elementos da vida psíquica humana participem da área do padecer com diferentes funções”³⁴ (RODRIGUEZ, 2003, p.150). Assim, a Tristeza pode virar um interlocutor, ou a Dor pode virar uma mulher, a Alegria, uma criança. Tudo, é evidente, derivado do polo subjetivo que, mesmo que não seja expresso, sente e enuncia o poema, refletindo-se nele.

Também a paisagem pode ser vista como uma forma de projeção do sujeito lírico. Segundo Rodriguez, “é geralmente numa ligação de pertencimento carnal que se dá a ler a relação do sujeito lírico com a paisagem”³⁵ (RODRIGUEZ, 2003, p.152), ou seja, nem um nem outro podem ser

³³ “Elles [as personificações] défont par conséquence l’instance du sujet lyrique comme un patient unitaire.”

³⁴ “Des différents éléments de la vie psychique humaine participent à l’aire pathique dans différentes fonctions.”

³⁵ “C’est généralement dans un lien d’appartenance charnelle que se donne à lire la relation du sujet lyrique au paysage.”

vistos isoladamente, mas numa espécie de comunhão em que subjetividade e espaço se relacionam dialeticamente: “as colorações das paisagens tornam-se constitutivas do sujeito, como o sujeito em paralelo constitui a paisagem”³⁶ (RODRIGUEZ, 2003, p. 152), o que sinaliza “uma ligação permanente entre os movimentos do mundo e aqueles que orientam o sujeito”³⁷ (RODRIGUEZ, 2003, p. 152).

O poema W.C., de Affonso Romano de Sant’Anna, ilustra o processo de difração afetiva (2004, p. 68-69):

És o fim
da casa
do homem
do poema

o derradeiro objeto
do objeto derradeiro

Assentado
ao canto curvo
branco
do cômodo
Aguardas
incômodo
intestino

Recebes
mudo desnudo
o verbo integral
(boca aquática
escancarada)

Humilhado
mais que humilhante
és divisor geral
do bem do mal
botão ou corda
roam roam blog blog
blong roain
roamroam cháááiiiiimm
linguagem
branca
again.

³⁶ “Les colorations des paysages deviennent constitutives du sujet, comme le sujet en parallèle constitue le paysage.”

³⁷ “Nous nous trouvons ainsi dans un lien permanent entre les mouvements du monde et ceux qui orientent le sujet.”

As marcas da segunda pessoa do singular assinalam a presença de uma primeira pessoa (uma vez que só há “tu” quando há “eu”) e, por consequência, de um sujeito lírico. Mais do que isso, produzem uma personificação do vaso sanitário, transformado em interlocutor do poema. O espaço e seus objetos tornam-se pacientes (ou projeções do paciente principal) de um movimento de purificação do homem, e o sujeito lírico se mostra através deles. Se lido como um metapoema, o sanitário também funciona como a materialização do próprio processo de criação: na visão do sujeito lírico, trata-se de um trabalho “incômodo” e “mudo” que vem do interior (“intestino”) e que, no chacoalhar do esforço corporificado pelas onomatopeias, resulta na renovação da linguagem, então “branca / again”, isso quer dizer, restituída a seu estado primordial, purificada. Temos, assim, um caso de difração afetiva bem caracterizado, em que o sujeito aparece não pelo que diz sobre si, mas pelo modo com que se projeta sobre as coisas do mundo.

2 Vozes

2.1 Autobiografia e alteridade

A noção de pacto lírico apresentada aqui ajuda a desmistificar a ideia do poema como entidade espontânea, em que há uma identificação imediata entre a voz do poema e a do poeta, valorizando seu processo construtivo sobre a linguagem, sobre o sujeito e sobre o mundo, como uma estruturação discursiva intencional organizada de forma a produzir um determinado efeito. O esforço por separar essas duas realidades – a textual e a empírica – abre espaço para outra discussão: se a voz que fala no poema não

é a do poeta, que relação há entre uma e outra? Muitas parecem ser as respostas, e também diversas entre si, conforme o ângulo de abordagem: a produção e a recepção certamente apontarão caminhos diferentes, e dentro dessa última deve haver uma variedade ainda maior (se de um leitor comum, de um crítico, de um poeta, de um psicanalista etc.).

Do ponto de vista criativo, entra em jogo um exercício de alteridade intermediado pela linguagem, meio indispensável para a existência do poema. Em sua tese de doutorado, Orlando Fonseca faz uma abordagem fenomenológica da criação poética e, após analisar o testemunho de diversos poetas sobre o processo de criação, conclui (2001, p.187): “levada ao extremo, a vivência da produção do poema é um exercício ficcional que efetua um distanciamento entre o sujeito que fala no poema e o autor, mesmo no mais confessional dos poemas”. Isso porque, segundo ele, mesmo que as motivações sejam marcadamente pessoais, empíricas, localizáveis espacial e temporalmente, há sempre um momento de elaboração consciente em que o trabalho estético se sobrepõe às circunstâncias individuais a fim de produzir um objeto de arte (FONSECA, 2001). Esse trabalho, justamente porque linguístico, assume uma dimensão ficcional, por mais que se queira dizer o contrário (FONSECA, 2001, p. 301-302, grifo do autor):

Embora nos depoimentos dos poetas haja, de modo insistente, uma “sinceridade” no sentido de revelar as intenções extrapoéticas de suas produções, aquelas que estabelecem as implicações com o contexto externo, que agregam aos procedimentos com finalidade estética valores pessoais, particulares, relacionamentos reais com

objetos constituídos pela imaginação em sua obra, é importante destacar que, uma vez elemento textual, o *sujeito* é sempre uma “ficção”. Ou seja, mesmo que componha o seu discurso em “primeira” pessoa – gramaticalmente referido a si próprio – ainda, mesmo que identifique fora do texto a origem do seu objeto, motivo de sua “inspiração”, a identidade do seu interlocutor ou destinatário de sua mensagem poética, todas as referências extratextuais se desvinculam absolutamente de um comprometimento do “eu” ficcional com o “eu” do próprio autor. [...] Assim, quando se representa a si mesmo na intenção de um objeto verbal poético, o poeta parte de uma “percepção alterada”, que decorre de um desdobramento, a serviço de uma produção com intenção verbal estética.

Desse modo, ao virar um objeto de linguagem, e um objeto com intencionalidade artística, o poema opera um afastamento da figura empírica do poeta, o que lhe garante a autonomia necessária para que possa ser fruído, analisado, preenchido e compreendido pelos leitores, sem que se dê um mergulho na intimidade de seu criador. Se o leitor, por sua vez, deseja fazer um cotejo do conteúdo do poema com o conteúdo empírico da vida do poeta, é evidente que não está desautorizado a fazê-lo (posto que, em última instância, o leitor faz o que bem entende com a obra), mas os resultados podem ser frustrantes, ou, mesmo, fabricados por seu próprio interesse de ler a obra em relação direta com a vida. A isso voltaremos adiante.

Também é na alteridade que o poeta e teórico Michel Collot situa a própria motivação, tanto para a criação quanto para a recepção poética, já na frase que abre o artigo *L'Autre dans le Même* (1990, p.25, tradução minha): “é o sentimento de uma alteridade repentina contida na

familiaridade mesma do real que me impele a escrever; é ela que encontro na leitura dos poetas de que gosto”³⁸. As duas pontas do processo estão, a seu ver, imersas nesse contexto de alteridade. Collot apresenta, então, três dimensões da alteridade poética: na relação com o objeto, no funcionamento da linguagem, na constituição do seu sujeito. Repare-se que essas três dimensões correspondem às três formações discursivas – sensível, subjetiva e referencial – definidas para o pacto lírico. A alteridade ganha, na sua concepção, um caráter dialógico, tendo em vista seu valor de resposta (COLLOT, 1990, p. 26, tradução minha):

É em resposta à alteridade do real, – que se trate da realidade dita “exterior” ou da realidade “interior”: aquela do objeto ou aquela que o sujeito encontra nele mesmo, – que a poesia se elabora como “uma outra fala”. Se as coisas fossem sempre idênticas a elas mesmas, a poesia não teria lugar de ser; pois tudo teria sido sempre-já dito, consignado nos arquivos de uma língua para sempre fechada sobre seu tesouro de significações adquiridas. É o encontro do que escapa aos códigos estabelecidos, a confrontação com o Outro da linguagem, que conduz o poeta a reinventar a língua, a fazer entender, com a mesma língua, uma outra fala.³⁹

³⁸ “C’est le sentiment d’une altérité soudaine incluse dans la familiarité même du réel qui me pousse à écrire ; c’est lui que je retrouve à la lecture des poètes que j’aime.”

³⁹ “C’est en réponse à l’altérité du réel, – qu’il s’agisse de la réalité dite ‘extérieure’ ou de la réalité ‘intérieure’: celle de l’objet ou celle que le sujet rencontre en lui-même, – que la poésie s’élabore comme ‘une autre parole’. Si les choses étaient toujours identiques à elles-mêmes, la poésie n’aurait pas lieu d’être; car tout aurait été toujours-déjà dit, consigné dans les archives d’une langue à jamais close sur son trésor de significations acquises. C’est la rencontre de ce qui échappe aux codes établis, la confrontation avec l’Autre du langage, qui conduit le poète à reinventer la langue, à faire entendre, avec la même langue, une autre parole.”

Assim, é num jogo entre o Mesmo e o Outro que se situa a poesia, no que Collot define como um “familiar estranhamento” da realidade cotidiana, a qual, sendo ela mesma, revela-se outra e mostra algo desconhecido. Mais uma vez, trata-se de um exercício de alteridade, de desdobramento, de busca de algo além da tradução “literal” de determinados estados de alma, seja pela linguagem, pela construção da subjetividade, pela representação do mundo ou, na visão que venho construindo, pelo equacionamento dessas três dimensões.

Fazendo uma ponte entre o ponto de vista criativo e o receptivo, Rodriguez (2003) comenta que é costume tratar a ficção, no domínio do lírico, em oposição a uma dimensão autobiográfica, principalmente quando há um sujeito lírico claramente expresso, visto que ele é ao mesmo tempo a voz lírica e um do pacientes principais. Com isso, a presença de uma levaria automaticamente à ausência da outra, fazendo com que se caia numa simplificação exagerada.

Na ótica de Rodriguez, porém, o jogo entre autobiografia e ficção aparece de forma mais complexa: é uma questão de contrato de leitura, de proposição (ou não) de um pacto autobiográfico que se agrega ao lírico, sem, contudo, sobrepor-se a ele. Assim, fornecer dados para que se faça uma leitura autobiográfica constitui-se como mais um recurso de construção, de figuração – em última instância – do próprio ato de escrever, do qual determinados autores valem-se em maior ou menor escala, e não como uma característica própria do discurso lírico.

Rodriguez elenca duas estratégias bastante recorrentes para a criação de efeitos autobiográficos. A primeira delas

é a da identidade entre o nome do autor e o do sujeito lírico, a qual, lembremos, Drummond utiliza com frequência (desde o “Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.”). Desse modo, produz-se uma assimilação entre texto e paratexto⁴⁰, autor e obra, figura pública e persona figurada, e as consequências dão-se na recepção: se o nome inscrito na capa é o mesmo do miolo do livro, o leitor é, se não forçado, ao menos fortemente convidado a tomá-los como o mesmo e, assim, a atribuir o conteúdo poético à experiência empírica de seu autor. Se já é do horizonte de expectativa do lírico a relação entre autor e obra, tal recurso enunciativo só vem a reforçá-la, mesmo que, ao fim e ao cabo, ela não seja verificável. A ressalva é de Rodriguez (2003, p. 158, grifos meus):

O pacto lírico reúne estratégias autobiográficas e estratégias de ficção, que influenciam a configuração sem por isso desviá-la do efeito global. O objetivo continua de fazer (res)sentir a vida afetiva, seja de maneira mais factual centrando o assunto sobre o vivido empírico do autor ou abrindo graus diversos de ficção. Todavia, contrariamente aos fatos ou a certas ações, *o padecer de um indivíduo mantém-se dificilmente verificável*. É por isso que os textos líricos ativam implicitamente, quando assumem uma perspectiva autobiográfica, o contrato de sinceridade ligado à época romântica. Sem dúvida não é casual que a maioria dos autores do século XX que utilizam abundantemente a ficção no quadro lírico vêm a desenvolver em sua estética a função da máscara, da ilusão ou do jogo como meios para revelar mais autenticidade ou verdade. Enquanto tal, *o lírico não implica uma*

*parte autobiográfica mais importante que o pacto fabulante. A ficção serve fortemente a uma visada comunicacional da articulação formal do padecer.*⁴¹

A segunda estratégia autobiográfica apontada por Rodriguez está relacionada às circunstâncias espaço-temporais. Ao inserir uma data ou uma indicação de local onde o poema foi supostamente escrito, o poeta cria uma ambientação, uma espécie de atmosfera criativa do texto. Cabe então, a cada leitor, julgar e atribuir valor a tais informações, crendo ou não nelas, relacionando-as ou não ao conteúdo do poema e, com isso, procurando ou não o sujeito empírico no mundo textual, ou o sujeito lírico no mundo real. Rodriguez menciona o caso do francês Yves Leclair, que sistematicamente fornece dados precisos da situação de enunciação, tais como: “(Da cozinha, bebendo minha tigela de café com leite) / 28 de novembro de 1987”⁴² (LECLAIR apud RODRIGUEZ, 2003, p. 156, tradução minha). No poema *Os três bois*, no qual um sujeito lírico se coloca perplexo diante do abate do gado para um churrasco, Cecília Meireles acrescenta ao final (2001, p. 1587):

⁴¹ “Le pacte lyrique rassemble des stratégies autobiographiques et des stratégies de fiction, qui influencent la configuration sans pour autant la détourner de l’effet global. L’objectif reste de faire (res)sentir la vie affective, que ce soit de manière plus factuelle en centrant le propos sur le vécu empirique de l’auteur ou en ouvrant des degrés divers de fiction. Néanmoins, contrairement aux faits ou à certaines actions, le pâtre d’un individu reste difficilement vérifiable. C’est pourquoi les textes lyriques activent implicitement, lorsqu’ils prennent une perspective autobiographique, le contrat de sincérité rattaché à l’époque romantique. Sans doute n’est-il pas hasardeux que la plupart des auteurs du XX^e siècle qui utilisent abondamment la fiction dans le cadre lyrique en viennent à développer dans leur esthétique la fonction du masque, de l’illusion ou du jeu comme moyens pour révéler davantage d’autenticité ou de vérité. En tant que tel, le lyrique n’implique pas une part autobiographique plus importante que le pacte fabulant. La fiction sert fortement une visée communicationnelle de mise en forme du pâtre.”

⁴² “(De la cuisine, en buvant mon bol de café au lait) / 28 novembre 1987”.

⁴⁰ Termo utilizado por Genette para designar tudo aquilo que está em volta do texto: títulos, subtítulos, epígrafes, dedicatórias, comentários e anotações marginais etc. In: GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

“Churrasco no km 47; 7.5.1944”. Há também o caso do poeta Ricardo Silvestrin, que em *O menos vendido* apresenta a seção “A poesia de cada dia” (2006, p. 244-331), na qual afirma ter se incumbido da tarefa de escrever um poema por dia, custasse o que custasse, atividade essa que durou 87 dias/poemas. Todos são datados, de 22 de janeiro a 18 de abril de 2002, e localizados espacialmente, passando pelas cidades de Morrinhos, Xangri-Lá, Porto Alegre e São Paulo.

Rodriguez, sem entrar no mérito da conferência dos dados fornecidos sobre esse tipo de circunstância, reconhece sua importância e seus resultados (2003, p. 256): “mesmo se essa situação continua geralmente pouco verificável e se ela não indica apesar disso as datas de escritura e de correções, esses pormenores visam a produzir um efeito autobiográfico para qualificar o momento evocado”⁴³. Trata-se, como no caso anterior, de um jogo que envolve texto e paratexto.

Mas é também possível que haja menção a circunstâncias espaço-temporais no interior do texto, ou que elas sejam seu próprio tema, por exemplo a cidade de Itabira na obra de Drummond. Ainda assim, além de dificilmente verificáveis, essas situações devem funcionar, isto é, produzir efeito, sem a necessidade de um cotejo com o real. É o que considera Rodriguez (2003, p. 159):

Em inúmeros textos, certas circunstâncias empíricas estão presentes, como uma cidade ou um vale existentes ou ainda uma pessoa célebre, sem no entanto implicar uma dimensão autobiográfica

do sujeito lírico. Há sem dúvida diversos graus de ficção em cada autor, em cada obra dominada por esse pacto. Também convém não aplicar à configuração textual o que é da ordem de figurações não verificáveis do autor ou o que é da ordem de projeções, de crenças, de expectativas dos sujeitos leitores. As situações virtuais de comunicação são construídas sobre diferentes estratos que estão em interação com as situações de comunicação empíricas, mas elas têm igualmente partes de autonomia para permitir diferentes identificações.⁴⁴

O universo referencial do poema, portanto, também serve como elemento de (con) fusão de universos, e aí poderíamos, inclusive, estender essa conclusão não só a elementos de paisagem, mas também a pessoas existentes, acontecimentos sociais, fatos históricos etc. Importa menos, contudo, fazer isso neste momento, e sim deixar marcado que tal tipo de trânsito com o real pode ser estabelecido em diversas instâncias da configuração discursiva do poema e produz um efeito autobiográfico que é parte do seu efeito global, sendo verificável ou não, verídico ou não, em suma, autobiográfico ou não. Assim, seja a Beatriz de Dante, a ponte Mirabeau de Apollinaire, a notícia de jornal de Manuel Bandeira ou o pantanal de Manoel de

⁴³ “Même si cette situation reste généralement peu vérifiable et si elle n’indique pas pour autant les dates d’écriture et de corrections, ces précisions visent à produire un effet autobiographique pour qualifier le moment évoqué.”

⁴⁴ “Dans des nombreux textes, certaines circonstances empiriques sont présentes, comme une ville, une vallée existantes ou encore une personne célèbre, sans pour autant impliquer une dimension autobiographique du sujet lyrique. Il y a sans doute divers degrés de fiction chez chaque auteur, dans chaque oeuvre dominée par ce pacte. Aussi convient-il de ne pas appliquer à la configuration textuelle ce qui est de l’ordre de figurations non vérifiables de l’auteur ou ce qui est de l’ordre de projections, de croyances, d’attentes des sujets lisants. Les situations virtuelles sont construites sur différentes strates qui sont en interaction avec les situations de communication empiriques, mais elles ont également des parts d’autonomie pour permettre différentes identifications.”

Barros, todos atuam, num sentido amplo, de uma mesma maneira, possibilitando ao leitor, talvez, o que ele mais deseja: ser convincentemente iludido.

Do ponto de vista do estatuto lógico da enunciação, o uso de pronomes em primeira pessoa não torna a situação mais real, como se poderia pensar à primeira vista, dado que o “eu” é uma categoria vazia que pode ser completada, no ato da leitura, de diferentes modos. Para Rodriguez (2003, p. 164),

no texto lírico, “eu” é tão virtual quanto a situação. Ele serve antes de tudo para dar uma orientação precisa a essa última, conduzindo sua organização enunciativa e espaço-temporal a um sujeito. Todavia, sem a construção de um personagem locutor, ele continua uma função pouco identificável, que mantém o vazio semântico. Se as crenças ou o conhecimento dos leitores podem associar esse vazio ao sujeito escritor, eles farão o mesmo para a situação virtual, que tenderá a ser compreendida factualmente.⁴⁵

Sendo assim, excetuadas as estratégias autobiográficas apresentadas, e as tantas outras que se puder acrescentar, não há nada que garanta a aproximação entre poeta e sujeito lírico. A função do “eu”, para Rodriguez, é outra, e está relacionada à própria natureza temporal da comunicação lírica e ao caráter multissignificativo do poema (2003, p. 164-165, grifos do autor):

⁴⁵ “Dans le texte lyrique, ‘je’ est aussi virtuel que la situation. Il sert avant tout à donner une orientation précise à cette dernière, en ramenant son organisation énonciative et spatio-temporelle à un sujet. Toutefois, sans la construction d’un personnage locuteur, il reste une fonction peu identifiable, qui maintient le vide sémantique. Si les croyances ou les connaissances des lecteurs peuvent rapporter ce vide au sujet écrivain, ils feront le même pour la situation virtuelle, qui aura tendance à être comprise factuellement.”

[...] geralmente, o uso do “eu” remete a um sujeito lírico sem representar claramente o sujeito escritor. A primeira pessoa do singular mantém a presença de um sujeito, locutor e paciente, que fica em situação no *aqui e agora*. Com isso, ele não oferece a consciência de um sujeito empírico em posição fixa, estável e claramente identificável. O “eu” se preenche de diversas maneiras, segundo os graus da ficção, segundo as determinações da situação virtual, segundo as projeções do sujeito leitor. Como não há pormenores sobre o indivíduo que diz “eu”, o texto oferece então, por seus vazios, uma abundância de possíveis para identificar o sujeito lírico.⁴⁶

Fica a cargo do leitor, pois, ler o “eu” como o próprio poeta, ou como um “ele” qualquer, indeterminado, ou como um “eu mesmo”, colocando-se em relação de identidade com o sujeito lírico. De novo é a ideia de alteridade, de desdobramento tanto referencial quanto subjetivo produzido *na e pela* linguagem, que rege a enunciação lírica a partir do “eu”.

O uso da terceira pessoa, de outra parte, pelo fato de não necessariamente (ou não imediatamente) suscitar um sujeito lírico, produz efeitos diferentes, em geral distanciados da perspectiva autobiográfica, muito embora, do ponto de vista criativo, a possibilidade de o poeta utilizar material colhido de sua experiência seja a mesma que para a enunciação em pri-

⁴⁶ “[...] généralement, l’usage du « je » renvoie à un sujet lyrique sans représenter clairement le sujet écrivain. La première personne du singulier maintient la présence d’un sujet, locuteur et patient, qui reste en situation dans *l’ici et maintenant*. En cela, il n’offre pas la conscience d’un sujet empirique en position fixe, stable et clairement identifiable. Le « je » se remplit de manières diverses, selon les degrés de la fiction, selon les déterminations de la situation virtuelle, selon les projections du sujet lisant. Comme il n’y a pas de précisions sur l’individu qui dit « je », le texte offre alors, par ses vides, une multitude de possibles pour identifier le sujet lyrique.”

meira pessoa. Para Rodriguez, a função da terceira pessoa está “claramente centrada sobre as construções impessoais ou anafóricas”⁴⁷ (RODRIGUEZ, 2003, p. 166), operando uma outra relação de alteridade: “quando a voz evoca um paciente na terceira pessoa, ela instala uma distância que não coloca o outro em uma interpelação”⁴⁸ (RODRIGUEZ, 2003, p. 166). Lembremo-nos dos poemas apresentados na seção anterior. O processo de difração afetiva, é evidente, pode ocorrer, possibilitando então que se identifique um sujeito lírico imiscuído à voz lírica. Ainda assim, nesse caso, sua percepção não é imediata: “o efeito de um sujeito lírico dar-se-á num segundo momento, quando da configuração, para deixar as determinações ligadas ao personagem ressoarem numa dimensão transpessoal que engloba a voz”⁴⁹ (RODRIGUEZ, 2003, p. 166). Aparece, novamente, a capacidade do poeta de ser outro, tão outro que é capaz de ser uma não-pessoa.

2.2 Identidade e multiplicidade

Juntemos, agora, dois pontos. Um: a voz do poema constrói-se nele mesmo, *pela* e *na* linguagem. Dois: há sempre um exercício de alteridade implicado na construção de um poema. Disso, sai uma questão: quantos pode, então, o poeta ser? E uma hipótese: muitos, se assim quiser.

Uma vez que sinceridade e autobiografia são vistos como efeitos produzidos, e não

como condições de criação, abre-se terreno para uma discussão sobre identidade e multiplicidade. A dissociação entre sujeito lírico e sujeito empírico faz com que, ao menos em tese, um mesmo poeta possa produzir diversos sujeitos líricos. Imaginemos, a título de ilustração, o vasto campo de opções enunciativas e figurativas como um gradiente de vozes e sujeito líricos, diante do qual se coloca um poeta hipotético. Estão ali as pessoas gramaticais, o léxico, os temas, as estratégias ficcionais e autobiográficas, as figuras de linguagem, os recursos métricos, rítmicos e gráficos, o mundo referencial em que vive, sua vida psíquica e subjetiva, seus posicionamentos político-ideológicos, a tradição literária que conhece (e também a que desconhece), tudo, enfim, que serve à criação poética, de um poema concreto a versinhos rimados em verbos no infinitivo lembrando do primeiro amor da infância. Do ponto de vista da produção do(s) sujeito(s), como se configuraria sua obra?

Num extremo, nosso poeta poderia produzir um sujeito lírico a cada poema; no outro, um único e mesmo sujeito lírico para a totalidade de seus poemas. O mais provável, contudo, é que essas duas pontas nunca sejam atingidas, e que a obra do hipotético poeta se coloque então num meio-termo, sendo possível encontrar conjuntos de poemas com um mesmo sujeito lírico, o que logo adiante chamaremos de *múltiplas unidades*.

Desse exemplo quase caricato, brotam inúmeras interrogações: é possível identificar essas unidades? Como? O que as define? São (sempre) intencionais? Com que têm a ver? Época? Forma? Vocabulário? Organização? Sintaxe? Assunto? Vamos aos poucos.

⁴⁷ “[...] nettement centrée sur les constructions impersonnelles ou anaphoriques.”

⁴⁸ “Lorsque la voix évoque un patient à la troisième personne, elle installe une distance qui ne pose pas l’autre dans une interpellation.”

⁴⁹ “L’effet d’un sujet lyrique se fera dans un deuxième temps, lors de la configuration, pour laisser les déterminations liées au personnage résonner dans une dimension transpersonnelle qui englobe la voix.”

Dada a natureza específica do texto lírico, a identidade do seu sujeito deriva, por um lado, de uma determinada visão de mundo expressa pela linguagem e, por outro, de uma determinada forma de enunciar essa visão de mundo, ambas, por sua vez, indissociáveis, numa configuração complexa que venho tentando demonstrar através da noção de pacto lírico. É também nesse cruzamento entre linguagem, sujeito e visão de mundo que Luiz Camilo Lafalce, em tese de doutorado sobre a construção do sujeito lírico na obra de Dante Milano, apresenta uma definição de estilo que interessa considerar. Dialogando com o fenomenólogo francês Maurice Merleau-Ponty, que considera que o estilo deriva da percepção, Lafalce esboça uma definição que indiretamente contempla as três formações discursivas do pacto lírico. Diz ele (LAFALCE, 2006, p. 31, grifos do autor):

Inseridos no mundo da cultura, marcados historicamente por valores de um tempo que não só guardam a memória de todo passado humano, mas também projetam-nos para o nebuloso futuro, apreendemos o mundo, isto é, *um certo modo de construir as imagens do mundo*, num arranjo perceptivo possibilitado pela linguagem. *Subjetividade, mundo e linguagem* coexistem, assim, na percepção, que, segundo o autor estudado [Merleau-Ponty], identifica-se com o *estilo*. Qualquer que seja o ato de linguagem – do mais espontâneo ao mais elaborado, do mais conciso ao mais prolixo, quer apresente desvios que provoquem estranheza, quer se apresente dentro de uma norma prevista, seja ele científico ou artístico... – sempre apresentará *marcas de uma percepção particular* que, retomando ou contestando outras percepções inscritas historicamente, irá convergir para um *modo de ser*.

Isso quer dizer que ser e estilo refletem-se e, conseqüentemente, ao se buscar por um, está se buscando por outro. Não entendamos aqui, todavia, o ser como a entidade empírica que habita o mundo, tendo em vista que estamos no campo da arte e, com isso, da ficção, do fingimento, da alteridade e da multiplicidade. Assim, o *modo de ser* a que nos referimos é o modo de ser do texto e do sujeito que o habita. Se esse sujeito deve sua existência ao texto, só se pode procurá-lo no próprio texto. A análise de seu estilo, portanto, pode ser o caminho para a descoberta do sujeito.

Partindo desse princípio é que Lafalce aponta as bases para uma análise estilística (2006, p. 31-32, grifos do autor):

Respeitada essa formalização, acreditamos, todo ato de linguagem é passível de ser examinado do ponto de vista do *estilo*. Um estudo estilístico poderia ser, em princípio, concebido como o exame de recorrentes marcas discursivas, de conteúdo e de expressão, que revelem, na construção do mundo representado, o ponto de vista subjetivo, responsável pelo valor de verdade manifesto. Esse ponto de vista corporifica a *imagem de um enunciador cujas marcas emergem do enunciado*. Ou seja, o *modo de construir o enunciado* revela uma subjetividade que o leitor apreende como tendo um *corpo*, uma *voz*, um *tom*, um *caráter*, evidenciando uma maneira específica de *habitar* o mundo, dentro de um contexto histórico-discursivo. Na seleção, organização e valoração das imagens do mundo constrói-se, intencionalmente ou não, uma *perspectiva* e um *tom* dominante, isto é, “a qualificação social e cultural da *ótica*” assumida pelo sujeito e a modulação afetiva inscrita no seu dizer.

Se o estilo, concebido dessa forma, leva ao sujeito, temos que, quando

dois ou mais poemas de um autor compartilham um mesmo estilo, isto é, quando compartilham “recorrentes marcas discursivas, de conteúdo e de expressão”, compartilham, por extensão, um mesmo sujeito, constituindo o que nomearemos *múltipla unidade*. Ou seja, e voltando ao exemplo, estamos supondo que dentro da obra do nosso poeta hipotético haverá convergências e divergências, pontos que se tocam e que se opõem, poemas que se aproximam mais de uns do que de outros, numa espécie de fio condutor subjetivo, e que, desse modo, constituem múltiplas unidades. E é justamente por isso que nos interessa essa noção de estilo distanciada da figura do autor e atrelada ao texto: se o estilo derivasse diretamente do ente empírico, isto é, se não houvesse um exercício de alteridade operando entre autor e texto, todo estilo seria uno, e todo poema, ao fim e ao cabo, autobiográfico. Mas não se quer aqui procurar uma coerência onde ela não é necessária, nem forçar uma determinada unidade de estilo que, ampla e generalizante, acabe por achatar as saliências naturais da produção poética.

Além disso, pensar o estilo desse modo permite-nos entendê-lo também como uma estratégia de organização de obra, estando um nível acima do da observação do poema como unidade isolada. Tem, portanto, uma carga de criação consciente, de busca, de planejamento, que varia de poeta a poeta e, de certa forma, de leitor a leitor, produzindo um macrotexto composto de diversos textos que constituem um mesmo ser, ou sujeito, ou voz.

É evidente que, quando se substitui o poeta hipotético pelos poetas de que gostamos, ou quando se é o próprio poeta hipotético, essas relações complexifi-

cam-se. Não são, pelo menos, da ordem do óbvio, já que formulam uma equação de, no mínimo, três variáveis: linguagem, sujeito e mundo. Mas a recorrência de certos procedimentos técnicos, temas, recursos linguísticos e imagens, ou a fusão de tudo, parece apontar para um esboço de critério. Vejamos, sem muita sistemática e num sobrevôo, alguns exemplos.

A obra da Manuel Bandeira está num extremo, apresentando uma tendência à uniformidade, isto é, à consolidação de um determinado modo de enunciar os poemas de acordo com um mesmo e único estilo, portanto, com um modo de ser único, de um sujeito único. Na tentativa de fornecer uma visão panorâmica, Alfredo Bosi qualifica sua obra como a “prática de um lirismo confidencial, auto-irônico, talvez incapaz de empenhar-se num projeto histórico, mas, por isso mesmo, distante das tentações pseudo-ideológicas” (BOSI, 1994, p. 361), já assinalando os traços maiores de uma subjetividade recorrente em sua poética. E detecta uma continuidade que perpassa a maioria de seus livros (BOSI, 1994, p. 362, grifos do autor):

a presença do biográfico é ainda poderosa mesmo nos livros de inspiração absolutamente moderna, como *Libertinagem*, núcleo daquele *não-me-importismo* irônico, e no fundo, melancólico, que lhe deu uma fisionomia tão cara aos leitores jovens desde os anos de 30. O adolescente mal curado da tuberculose persiste no adulto solitário que olha de longe o carnaval da vida e de tudo faz matéria para os ritmos livres do seu obrigado distanciamento.

Os termos “confidencial” e “biográfico” dos comentários apresentados, além da “persistência” do “adolescente mal curado”

no “adulto solitário”, revelam, no fundo, o resultado de uma estratégia de criação de efeito autobiográfico, nos moldes do que discutimos na seção anterior. Fazendo sempre um esforço para confundir autor e obra, Bandeira figura-se nela, seja pela reiteração de nomes de entes supostamente empíricos – Tomásia, Totonho Rodrigues, Rosa –, pelas autorreferências – o porquinho-da-índia que aparece e reaparece, as imagens do “beco” – e, sobretudo, pela insistência num mesmo tema – a morte –, e é nesse processo que desenvolve uma grande unidade que abrange a maior parte de sua produção. A presença cotidianizada da morte através de uma série de imagens e subtemas – solidão, isolamento, ausência, enfermidade – ajuda sua poesia a convergir para um mesmo *modo de perceber e representar o mundo*, sendo ambos – sujeito e mundo – atravessados por uma linguagem coloquial que serve para corporificar e unificar, num só ser sentinte, os enunciados.

Fernando Pessoa parece o caso mais radical de separação e definição de múltiplas unidades. Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Alberto Caeiro e o próprio Fernando Pessoa configuram um sistema em que os sujeitos líricos atingem o *status* de personagens, apresentando-se como seres nomeados e dotados de subjetividades bem delimitadas: um engenheiro naval adepto do futurismo, de espírito pragmático, niilista; um médico monarquista de veia neoclássica, latinista; um camponês de pouca instrução, espécie de filósofo da anti-filosofia. Visões de mundo distintas que se refletem no manejo do verso, no uso de formas e temas clássicos (ou na ruptura com elas), na seleção do vocabulário, enfim, na produção de poéticas distintas.

Se recursos técnico-estilísticos associados a posicionamentos ideológicos já bastariam para caracterizar diferentes vozes, a genialidade de Pessoa vai mais adiante: não é só disso que o poeta português se vale para dar o máximo de verossimilhança a esse exercício de alteridade, mas também de um jogo contextual e paratextual que envolve biografias, mapas astrais, correspondências, prefácios e obras pseudo-teórico-auto-explicativas sobre a gênese dos heterônimos. Assim, toda uma construção discursiva em paralelo à produção poética serve para abastecer e reforçar a distinção das múltiplas unidades constituídas pelos heterônimos, testemunhando o esforço despendido por Pessoa para construir uma obra poética que chega ao limite do drama, de uma mitologia do fingimento cujo núcleo é a imagem/alegoria do Pessoa-poeta como o fingidormor, capaz de incorporar, metafórica ou literalmente, sujeitos tão distintos entre si.

Carlos Drummond de Andrade poderia ficar num meio-termo entre os dois exemplos apresentados: se é evidente um esforço para a criação de um sujeito único que percorre sua obra, o próprio Carlos-gauche-na-vida, que talvez se constitua como dominante, há também um Drummond mais leve da brincadeira com as palavras, um Drummond dos poemas eróticos, um Drummond sonetista do *Claro enigma*, um Drummond da metapoesia, um Drummond intérprete do amor. Se essas diferenças chegam a formar unidades distintas entre si, seria apressado responder categoricamente, mas é fato que constituem um critério, por exemplo, para a *Antologia poética*, organizada pelo próprio Drummond. É de se ressaltar sua preocupação em, ao tentar dar uma noção do todo de sua obra, dividir, agrupar

poemas em grupos menores, como fica marcado pela “Nota da Primeira Edição” (ANDRADE, 2002, p. 17):

Ao organizar este volume, o autor não teve em mira, propriamente, selecionar poemas pela qualidade, nem pelas fases que acaso se observem em sua carreira poética. Cuidou antes de localizar, na obra publicada, certas características, preocupações e tendências que a condicionam ou definem, em conjunto. A *Antologia* lhe pareceu assim mais vertebrada e, por outro lado, espelho mais fiel.

Escolhidos e agrupados os poemas sob esse critério, resultou uma *Antologia* que não segue a divisão por livros nem obedece a cronologia rigorosa. O texto foi distribuído em nove seções, cada um contendo material extraído de diferentes obras, e dispostos segundo uma ordem interna. O leitor encontrará assim, como pontos de partida ou matéria de poesia: 1. O indivíduo; 2. A terra natal; 3. A família; 4. Amigos; 5. O choque social; 6. O conhecimento amoroso; 7. A própria poesia; 8. Exercícios lúdicos; 9. Uma visão, ou tentativa de, da existência.

Note-se que, no caso de Drummond, a *Antologia* rompe com a linearidade e a cronologia dos livros publicados para formar um novo texto, no qual as “características, preocupações e tendências” de sua obra organizam-se sob um critério predominantemente temático, já apontando, com isso, os caminhos diversos trilhados pelo poeta. Se não se pode afirmar nem a existência de um único sujeito para cada uma dessas unidades, nem se pode negar a possibilidade de uma mesma voz subjacente a todas elas, importa ainda assim acentuar o empenho por uma organização, por uma “vertebralidade” e por uma busca de “ordem interna”, bem

como o efeito que tal disposição possa produzir.

Mais uma vez, como no exemplo de Pessoa, há uma interferência de ordem paratextual, que envolve a nota apresentativo-explicativa e os títulos abrindo cada nova seção. Estes, por sinal, ao se tornarem parte do texto, também são revestidos por uma faceta poética, sendo então rebatizados e transformando-se em:

1. Um eu todo retorcido;
2. Uma província: esta;
3. A família que me dei;
4. Cantar de amigos;
5. Na praça de convites;
6. Amar-amaro;
7. Poesia contemplada;
8. Uma, duas argolinhas;
9. Tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo.

Repare-se que, da nota para os títulos internos ocorre um movimento de especificação, de individualização, e não há dúvidas que “Um eu todo retorcido” e “Uma província: esta” sugerem, encaminham, direcionam a leitura dos poemas bem mais do que as expressões genéricas “O indivíduo” e “A terra natal”. Da mesma forma, o título da seção “Uma, duas argolinhas” expressa na sua própria forma o caráter de “exercício lúdico”, explicitado na nota de abertura, dos poemas que ali estarão.

Uma espécie de insatisfação manifestada no parágrafo final da nota acentua tanto o caráter fluido, escorregadio da organização, quanto o esforço por fazê-la (ANDRADE, 2002, p. 17): “Algumas poesias caberiam talvez em outra seção que não a escolhida, ou em mais de uma. A razão da escolha está na tônica da composição, ou no engano do autor. De qualquer modo, é

uma arrumação, ou pretende ser.” Assim, a “tônica da composição” e o “engano do autor” contribuem para o resultado global que é a “arrumação” da *Antologia poética*.

Para os três exemplos apresentados, obviamente, seria necessário um exame aprofundado para se chegar a conclusões, se não definitivas, ao menos mais consistentes. Ainda assim, acreditamos na validade do raciocínio aqui posto em marcha, no sentido de chamar a atenção não só para os fatores da configuração discursiva do texto, apresentados sob a perspectiva do pacto lírico na primeira parte, mas também para critérios temáticos, estilísticos, contextuais e paratextuais que contribuem na organização de uma obra poética.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- ANDRADE, Carlos Drummond de (Org.). *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- AUDEN, W.H. Fazer, saber e avaliar. In: AUDEN, W.H. *A mão do artista*. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 35-56.
- BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem & Estrela da manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOSI, Alfredo. O som no signo. In: BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 48-76.
- COLLOT, Michel. L'Autre dans le Même. In: COLLOT, Michel ; MATHIEU, Jean-Claude (Org.). *Poésie et altérité*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1990. p. 25-32.
- COMBE, Dominique. La référence dédoublée. In: RABATÉ, Dominique. *Figures du sujet lyrique*. Paris: PUF, 2001. p. 39-63.
- FONSECA, Orlando. *O fenômeno da produção poética*. Santa Maria: UFSM, 2001.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.
- JENNY, Laurent. *La Poésie*. Genève: [2003]. Disponível em: <http://www.unige.ch/lettres/f_ramo/enseignements/methodes/elyrique/elintegr.html>. Acesso em: 11 out. 2007.
- LAFALCE, Luiz Camilo. *Pedra e Sonho: a construção do sujeito lírico na poesia de Dante Milano*. 2006, 220f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- LIRA. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.
- MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- RABATÉ, Dominique. *Figures du sujet lyrique*. Paris: PUF, 2001.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da Literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- RODRIGUEZ, Antonio. *Le Pacte lyrique: configuration discursive et interaction affective*. Sprimont: Mardaga, 2003.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. *Poesia reunida: 1965-1999*. Porto Alegre: L&PM, 2004. Vol. 1.
- SILVESTREIN, Ricardo. *O menos vendido*. São Paulo: Nankin, 2006.

Recebido: 11 de julho de 2017.

Aceite: 4 de agosto de 2017.