

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

DIEGO GRANDO

**MAIS EUS DO QUE EU:
SUJEITO LÍRICO, ALTERIDADE, MULTIPLICIDADE**

Porto Alegre
2008

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**MAIS EUS DO QUE EU:
SUJEITO LÍRICO, ALTERIDADE, MULTIPLICIDADE**

Diego Grando

Profa. Dr. Ana Maria Lisboa de Mello
Orientadora

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, eixo Escrita Criativa, pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Data da defesa: 03/09/2008

Instituição depositária:
Biblioteca Central Irmão José Otão
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre
2008

DIEGO GRANDO

MAIS EUS DO QUE EU:
SUJEITO LÍRICO, ALTERIDADE, MULTIPLICIDADE

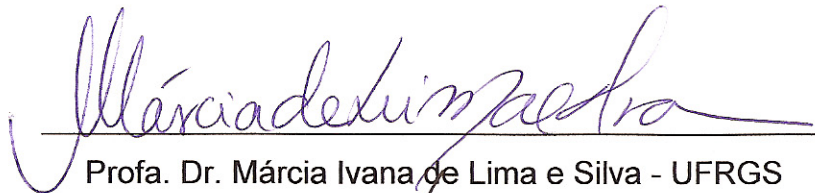
Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 03 de setembro de 2008

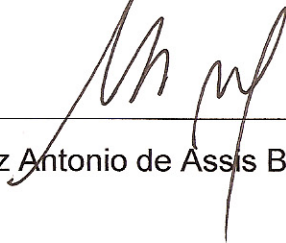
BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dr. Ana Maria Lisboa de Mello - PUCRS



Profa. Dr. Márcia Ivana de Lima e Silva - UFRGS



Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil - PUCRS

Sempre me interessa em ouvir o que um poeta tem a dizer a respeito da natureza da poesia, embora não leve suas palavras muito a sério. Enquanto afirmações objetivas, suas definições jamais são corretas ou completas e ainda mais são sempre unilaterais. Nenhuma resistiria a uma análise rigorosa. Em momentos menos pacientes, a pessoa chega a pensar que o que tais poetas estão realmente dizendo é algo como: “Leia minha obra. Não leia mais ninguém”.

W. H. Auden

De que se formam nossos poemas? Onde?
Que sonho envenenado lhes responde,
se o poeta é um ressentido, e o mais são nuvens?

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

Este trabalho, de natureza teórica e criativa, propõe-se a investigar os problemas da enunciação e da identidade poética através da reflexão sobre as noções de sujeito lírico, alteridade e multiplicidade. Parte de uma questão inicial – *qual é a voz que fala no poema?* – para discutir a separação entre sujeito empírico e sujeito lírico e as conseqüências disso na produção e na recepção poética. Consiste em um capítulo teórico seguido de um livro de poemas.

Palavras-chave: Sujeito lírico. Alteridade. Multiplicidade.

RÉSUMÉ

Ce travail-ci, de nature théorique et créative, se propose à poursuivre une investigation sur les problèmes de l'énonciation et de l'identité poétique à partir de la réflexion sur les notions de sujet lyrique, altérité et multiplicité. Il part d'une question initiale – *quelle est la voix qui parle dans le poème ?* – pour discuter la séparation entre sujet empirique et sujet lyrique et les conséquences de cela dans la production e dans la réception poétique. Il consiste en un chapitre théorique suivi d'un recueil de poèmes.

Mots-clés : Sujet lyrique. Altérité. Multiplicité.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 VOZ, VOZES	9
1.1 VOZ.....	9
1.2 VOZES.....	32
2 JOGO DOS SETE EUS	48
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	106
<i>CURRICULUM VITAE</i>	108

INTRODUÇÃO

Entre os mitos e mistérios que circundam a criação literária, o terreno da poesia ainda parece o mais propício a exageros e idealizações, não só no âmbito do público geral (a quem esse engano é perfeitamente desculpável), mas também no do público especializado (escritores, teóricos, críticos e professores). Uma das idéias correntes é a de que a voz que se expressa no poema mantém uma relação de imediata identidade com a voz do poeta, o ser empírico que o criou, que passa então a ser visto como um gênio, um ente iluminado que expressa magistralmente em palavras seus mais profundos estados de alma.

A teoria, por outro lado, também convive com seus mitos e exageros: a vilã, a inimiga da criação, a objetividade e a impessoalidade, a racionalização pura. Fazer teoria, por muito tempo, foi visto como uma atividade que pouco ou nada tinha a oferecer à criação, por valer-se dos objetos já criados para dissecá-los, para analisá-los com frieza à luz da racionalidade. Desse modo, criar um objeto de arte e refletir sobre ele, ou sobre o próprio processo de criação, eram considerados, por mais paradoxal que pareça, exercícios antagônicos.

Esse panorama, é bem verdade, está em processo de modificação, e as oficinas de criação literária são a prova de que criação artística e reflexão teórica podem (e devem) estar em constante diálogo. Afinal, conhecer seu objeto de trabalho, dominar as técnicas e procedimentos de criação, compreender as etapas de produção e organização constituem-se como condições básicas para qualquer atividade, e não há motivos para se supor que um poeta esteja de fora disso.

Este trabalho, inscrevendo-se no eixo Escrita Criativa do Mestrado em Teoria da Literatura do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da PUCRS, propõe-se a fazer uma articulação entre criação artística e reflexão teórica. Na primeira parte, o problema da enunciação lírica será abordado por uma perspectiva teórica. Partindo de uma questão principal – *qual é a voz que fala no poema?* –, será desenvolvida uma reflexão em torno da

noção de *sujeito lírico* e das noções de *alteridade* e *multiplicidade* implicadas nela, com vistas a sustentar a idéia 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.

A obra *Le Pacte lyrique*, do poeta e teórico suíço Antonio Rodriguez, servirá como apoio teórico principal, e sua escolha se deve a dois fatores principais: a atualidade da obra, tese de doutorado defendida em 1998 e publicada em livro em 2003, o que garante um olhar recente tanto sobre a produção poética quanto sobre a reflexão teórica; o cruzamento de perspectivas e autores realizado nela, que permite um trânsito ágil entre as diversas correntes (Fenomenologia, Hermenêutica, Lingüística, Formalismo, Estética da Recepção, Semiótica) e autores do século XX (Emil Staiger, Käte Hamburger, Émile Benveniste, Roman Ingarden, Gérard Genette, Roman Jakobson, Jean-Michel Maulpoix), facilitando a adequação do conteúdo às dimensões e aos objetivos do trabalho.

Na segunda parte será apresentado um livro de poemas que dialoga com a primeira, sobretudo em termos de organização. Trata-se de um conjunto de 49 poemas dividido em sete seções, cada uma contendo sete poemas que constituem uma mesma voz ou sujeito. As noções de *sujeito lírico*, *alteridade* e *multiplicidade* foram tomadas, do ponto de vista criativo, como critérios para a estruturação da obra apresentada. Um comentário breve explicitando esses critérios servirá como ponto de articulação entre teoria e prática.

1 VOZ, VOZES

1.1 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, diz jamais, tudo em prol do poema, esse seu filho inconseqüente, 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 a sente, abre a boca e come humanamente. O poeta, nos caracóis 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 e 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? Este é 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. Diversas categorias foram criadas para demarcar fronteiras e

construir pontes entre os universos real e textual. E para o poema? Um suposto “eu lírico” que nem sempre é um eu? Ou, opção mais fácil, o próprio poeta, esse ser mágico que transforma em versos suas emoções e estados de alma, fazendo-nos esquecer até mesmo daquela premissa inicial?

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 (ou, 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 mesmo fácil 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 lingüísticos) empreendido por alguém. O diagnóstico é de Dominique Rabaté (2001, p. 6, tradução nossa):

Pode-se com efeito surpreender que o “sujeito lírico” pareça ser o parente pobre do discurso crítico desde uma vintena de 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 lingüística da enunciação não parece ter tocado tão largamente o campo da poesia.¹

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 laissée 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.”

Sintomático da boa intuição com que se deve abordar o poema, já deixando entrever os fios quase invisíveis de uma relação entre o aspecto construtivo (lingüístico) 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 idéia 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 que todas essas questões derivam, de certa forma, de uma pergunta subjacente, princípio e fim de qualquer estudo sobre o assunto: o que é poesia? Arriscado definir, pois definir pressupõe excluir ou generalizar, palavras que fazem tremer qualquer discurso com pretensão científica, opostos que são quase a mesma coisa em termos de resultado prático: se defino excluindo, estou limitando; se generalizo, não tenho rigor.

O poeta que é só poeta está a salvo dessa obrigação, de modo que lhe é sempre possível solicitar que se procure a sua definição de poesia diretamente nos seus poemas, o que, apesar de totalmente legítimo, pouco ajuda. Mas o poeta que se incumbe da tarefa de teorizar sobre a poesia vê-se duplamente desafiado: é-lhe necessário não só que seu trabalho teórico seja convincente, e aí as dificuldades já são imensas, mas também que sua obra poética seja coerente com seu pensamento, sob pena de pôr em risco a validade das duas, caso apresentem-se contradições significativas. Afinal, quem daria ouvidos a alguém que, ao falar sobre o próprio objeto que produz, mostra-se incapaz de compreendê-lo?

Para que isso não ocorra, a capacidade de ver-se de fora, de ler-se como um outro (o teórico em relação ao poeta, o poeta em relação ao teórico), parece condição primordial. Sem deixar que as preferências e crenças pessoais limitem sua visão, mas sem esquecer que são elas que o formaram, e são por isso inevitáveis, é preciso achar a medida certa e fazer esse trânsito de forma equilibrada. Para este trabalho, a descoberta de uma visão muito próxima sobre a natureza e o funcionamento do objeto poético, como é o caso de *Le Pacte lyrique*, tese de doutorado do poeta e teórico suíço Antonio Rodriguez, sinaliza mais do que a adoção de um modelo teórico já posto: ajuda também a cumprir essa tarefa de distanciamento, talvez mera ilusão de imparcialidade, mas com a certeza de que não se está nem pensando sozinho, nem repetindo opiniões alheias por puro exercício de comodismo.

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 *lúra*¹, 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 (Ibid.).

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 (Ibid.). 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

¹ Cf. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*.

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 do 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 epopéia. 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.¹

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 de ficcionalidade (RODRIGUEZ, op. cit.): 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

¹ “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.”

subjetiva de existência e uma figuração do ato de criação literária”¹ (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 a respeito da poesia de Baudelaire (1978, p. 36): “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 comentando o 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” (Ibid., 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 líricas². Não se pode esquecer, contudo, que o termo lírico, quando diferenciado de poesia, é constantemente tomado como “poesia em primeira pessoa”, remanescência 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. Temos claro, portanto, que não é a pessoa gramatical que define a natureza do discurso lírico, nem do narrativo.

Diante desse breve panorama, optamos pelo uso do termo lírico como o próprio conceito de poesia, segundo a acepção proposta por Antonio Rodriguez, que o vê como a “uma estruturação discursiva global em um ato de comunicação literária, com suas intenções

¹ “[...] 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 tradução nossa.

² A bem da verdade, poderíamos questionar essas manifestações até mesmo enquanto poéticas, mas isso exigiria uma reflexão que fugiria aos objetivos deste trabalho.

e seus efeitos potenciais”¹ (2003, p. 19-20), concepção ainda ampla, que iremos detalhando aos poucos. Dessa maneira, não só acreditamos adotar uma perspectiva atual diante do objeto estético e da discussão teórica, mas também filiamo-nos 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 III², 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, lingüística, hermenêutica, fenomenológica) permite, cremos nós, uma visão consistente e enriquecedora do objeto poético, uma vez que leva em conta fatores relacionados à produção e à recepção do texto lírico, o que se adéqua perfeitamente à natureza deste trabalho, que é criativo, teórico e (auto)crítico.

Rodriguez define o lírico através da noção de pacto, tirado dos estudos de Philippe Lejeune sobre o pacto autobiográfico, que 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 (Ibid.). Fazendo a intermediação entre autor e texto e entre texto e leitor, o pacto implica a abertura de um

¹ “[...] une structuration discursive globale dans un acte de communication littéraire, avec ses intentions et ses effets potentiels.”

² 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.

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”¹ (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”² (Ibid., 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.

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 (Ibid., p. 82)

uma certa estruturação discursiva sustenta majoritariamente, com seus traços, a configuração textual. Um pacto torna-se conseqüentemente “dominante” em um

¹ “[...] le pacte donne des préstructurations avec lesquelles l’auteur compose.”

² “Il préfigure le mode de réception du discours par un *potentiel d’effets* qui oriente le processus de concrétisation du sens par le lecteur.”

texto, na medida em que ele agencia de maneira mais acentuada um percurso lógico de constituição do sentido.¹

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 quando da leitura”² (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”³ (Ibid., p. 93). O pacto, logo, numa definição simplificada, consiste em “um quadro intencional que permite uma *formalização* (característica) *de experiências radicais* (particulares)”⁴ (Ibid., 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 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.⁵

Se cada um responde por uma função própria, temos, de maneira global, que o pacto lírico articula formalmente o padecer⁶ humano, enquanto o fabulante articula o agir humano, e

¹ “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.”

² “[...] un acte potentiel que la mise en forme vise à faire accomplir lors de la lecture.”

³ “[...] marque l’effet communicationnel potentiel qu’engage le cadre intentionnel et l’objectif des intentions productives et réceptives que celui-ci implique.”

⁴ “[...] un cadre intentionnel qui permet une *mise en forme* (caractéristique) *d’expériences radicales* (particulières).”

⁵ “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.”

⁶ 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

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. São os casos, respectivamente, de *Caso do vestido*, de Carlos Drummond de Andrade, e *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 reações afetivas no mundo”¹ (Ibid., 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 significativa”² (Ibid., p. 94), isto é, a primeira aproximação do lírico é sensorial, e, em literatura, o sensorial é atingido via linguagem. Segundo Rodriguez (Ibid., 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 pólos estão em estreita interação”³. 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 (Ibid.). Já a coloração relaciona-se com as impressões suscitadas pela recorrência de certos fonemas, e como efeito de coloração vale lembrar da *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”⁴ (Ibid., 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,

“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*.

¹ “[...] faire sentir et ressentir des rapports affectifs au monde.”

² “Le sentir et l’affectif sont fortement ancrés dans la constitution de la matière signifiante.”

³ “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.”

⁴ “La formation sensible donne ainsi une « incarnation » matérielle à la voix de l’énonciation.”

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 (2004, 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 traquéia, 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 viscosa 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”¹ (Ibid., p. 95): uma diferente forma 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 mostra das relações do sujeito com o mundo”² (Ibid., p. 95). Temos, portanto, que a linguagem ao mesmo tempo mostra-se e mostra *algo*: eis mais uma marca da especificidade da comunicação lírica.

¹ “Une causalité affective redécrit le monde selon une logique inédite qui instaure de nouveaux rapports entre sujet et prédicat.”

² “La référence dans le pacte lyrique est fréquemment dédoublée, c’est-à-dire qu’elle est autoréférence (poeticité) et monstration des liens du sujet au monde.”

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”¹ (Ibid., 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 conseqüência, 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 “Nous partons en effet du présupposé que *le corps (se) sent et (se) comprend affectivement*, entrelaçant les approches ontiques et ontologiques.”

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 freqüentemente a ele associada. Postulamos que essa voz se constrói *na e pela* linguagem, situando essa idéia 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 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.¹

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 freqüência. 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.

¹ “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.”

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”.¹

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 (Ibid.). 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.

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” (Ibid., 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 ser 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 epopéia, 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

¹ “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.»”

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* à “instância virtual principal que produz a enunciação”¹ (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”² (Ibid., 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 profecção anterior à aquisição da fala. Ela pode desde então encarnar textualmente barulhos, tons, ritmos [...]”³ (Ibid., 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.

¹ “[...] nous emploierons l’expression « voix lyrique » pour désigner l’instance virtuelle principale qui produit l’énonciation.”

² “La voix peut en effet apparaître comme l’origine de l’énonciation sans désigner par des repères minimaux une esquisse de vie subjective personnelle.”

³ “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 [...]”

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 lingüisticamente 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 mudanças 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 tranqüilidade, 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.¹

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)” (Ibid., p. 144)². Graças a isso, por exemplo, entendemos melhor de que forma o segundo verso do poema de Drummond (“Vem da paisagem da bairro úmido, caliça 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 (Ibid., 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.³

¹ “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.” (grifo no original)

² “Il peut donc être antropomorphe ou non (un arbre peut par exemple être un patient à travers les saisons).”

³ “La distinction que nous faisons entre le niveau fonctionnel du patient et celui représentatif du personnage réside dans l’effet de vie, qui lui est accordé. Si, par l’interaction, le patient acquiert un effet de vie, qui lui donne les qualités d’un sujet pouvant agir et penser, il devient un *alter ego* virtuel auquel le lecteur peut s’identifier de manière empathique. Mais cet effet ne se construit que dans la dynamique entre les orientations du texte et l’acte de lecture.”

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 sentir¹. 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, 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 pólo subjetivo.²

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 (Ibid., p. 145):

¹ 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 lingüísticas em que o termo já foi traduzido como “paciente”.

² “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.”

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 [...].¹

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, como n’*A Metamorfose*, de Franz Kafka. 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 X 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

¹ “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 [...]”

homens tiram o chapéu (“maquinalmente”) e saúdam o morto (“distraídos”)? 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 esquife 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 definido 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 pólo 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” (RODRIGUEZ, 2003, p. 150)¹, fazendo com que

¹ “Elles [as personificações] défont par conséquence l’instance du sujet lyrique comme un patient unitaire.”

“elementos da vida psíquica humana participem da área do padecer com diferentes funções”¹ (Ibid., 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 pólo 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”² (Ibid., p. 152), ou seja, nem um nem outro podem ser 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”³ (Ibid., p. 152), o que sinaliza “uma ligação permanente entre os movimentos do mundo e aqueles que orientam o sujeito”⁴ (Ibid., 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

¹ “Des différents éléments de la vie psychique humaine participent à l’aire pathique dans différentes fonctions.”

² “C’est généralement dans un lien d’appartenance charnelle que se donne à lire la relation du sujet lyrique au paysage.”

³ “Les colorations des paysages deviennent constitutives du sujet, comme le sujet en parallèle constitue le paysage.”

⁴ “Nous nous trouvons ainsi dans un lien permanent entre les mouvements du monde et ceux qui orientent le sujet.”

do bem do mal
 botão ou corda
 roam roam blog blog
 blong roain
 roamroam cháááiiimmm
 linguagem
 branca
 again.

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 onomatopéias, 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.

Para fechar esta seção e promover uma primeira articulação entre teoria e prática, faremos uma leitura do poema *Código de barras*¹, considerando o que foi exposto a respeito do pacto lírico.

O bipe infravermelho da máquina registra
 a pressa repetida do cliente

¹ p. 68 deste trabalho.

que busca no esquecido ingrediente
 a reconciliação com a namorada
 a orgulhosa timidez do garoto das espinhas
 disfarçando com um ramallete
 as segundas intenções do pacote de camisinhas
 a vista fatigada da senhora
 que perde nas moedas a paciência
 por um punhado de amoras

O bipe infravermelho da máquina
 só não registra as olheiras sob a maquiagem
 na foto do crachá da moça do caixa
 quando bate o ponto

O primeiro aspecto a ser considerado, do ponto de vista enunciativo, é o uso da terceira pessoa do singular, que não permite a identificação imediata de um sujeito responsável pela enunciação. A perspectiva que rege a voz lírica, de fato, é a da própria leitora de código de barras, representada pela expressão “o bipe infravermelho da máquina”, que se repete na abertura das duas estrofes. Trata-se de um ponto fixo, uma espécie de observador privilegiado, mistura de som e cor. No âmbito da formação sensível, o sinal sonoro que a máquina emite a cada produto que passa é materializado pelo jogo de rimas em “cliente-ingrediente”, “espinhas-camisinhas” e “senhora-amoras”.

No que diz respeito às subjetividades, temos a presença de quatro pacientes – o “cliente”, o “garoto das espinhas”, a “senhora” e a “moça do caixa” – que desfilam, um a um, diante da voz lírica, que vai então conhecendo e enunciando seus sentimentos e motivações. A divisão estrófica reflete a distinção social, bem como a diferença de posição, até mesmo física, entre eles: a primeira estrofe é para os clientes, os compradores, os detentores do capital e da necessidade de consumo, que se sucedem no encadeamento dos versos como no andar da fila; do outro lado do balcão, a segunda estrofe apresenta o lado da funcionária, daquela que está ali para servir aos demais, isolada, apenas uma peça no funcionamento da engrenagem. Dos primeiros, a quem é garantido o direito a uma interioridade, na conjuntura social representada, a voz lírica é capaz de captar: a “pressa” e o desejo de “reconciliação”; a “orgulhosa timidez” e as “segundas intenções”; a dificuldade de enxergar e a perda da “paciência”. Inversamente, da “moça do caixa” a voz lírica percebe e retrata apenas o exterior, as “olheiras” e a “maquiagem”, e nem diretamente dela, mas do seu crachá, que faz o mesmo trajeto dos produtos, e não dos clientes, acentuando sua diferença em relação aos demais. Há que se ressaltar, ainda, que esta última é apresentada pela negativa (“só não registra”),

enquanto os outros, pela afirmativa. Uma estrutura binária, portanto, está presente nas formações sensível, subjetiva e referencial do poema.

Por sua singularidade em relação aos demais pacientes, tanto na estruturação gráfica e enunciativa quanto no pequeno universo social representado no poema, a “moça do caixa” constitui-se como o ser sentinte mais importante da configuração afetiva, como o paciente principal. Não chega a se transformar, contudo, num sujeito lírico, uma vez que não são a sua subjetividade e a sua visão de mundo que comandam a voz lírica. Esta, autônoma, organiza a configuração discursiva sem se mostrar, fazendo com que o padecer humano articulado pelo poema constitua-se de maneira mais ampla, pela interação das diferentes instâncias, sem a necessidade de um eu manifesto.

1.2 VOZES

A noção de pacto lírico apresentada aqui ajuda a desmistificar a idéia do poema como entidade espontânea, da 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 lingüístico, assume uma dimensão ficcional, por mais que se queira dizer o contrário (Ibid., 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 cotejamento 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 nossa): “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”¹. As duas pontas do processo estão, a seu ver,

¹ “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.”

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 nossa):

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.¹

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 nossa visão, pelo equacionamento dessas três dimensões.

Fazendo uma ponte entre o ponto de vista criativo e o receptivo, Rodriguez 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 (2003). 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

¹ “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.”

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 freqüentes 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 freqüência (desde o “Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.”). Desse modo, produz-se uma assimilação entre texto e paratexto¹, autor e obra, figura pública e persona figurada, e as conseqüências 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 nossos):

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 sendo 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.**²

¹ Termo utilizado por Genette para designar tudo aquilo que está em volta do texto: título, subtítulos, epígrafes, dedicatórias, comentários e anotações marginais etc. In: GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

² “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 pâtir 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 XXe 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 pâtir.”

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”¹ (LECLAIR apud RODRIGUEZ, 2003, p. 156). 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): “Churrasco no km 47; 7.5.1944”. Por aqui, temos o 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”². 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 cotejamento com o real. É o que considera Rodriguez (Ibid., p. 159):

Em numerosos 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

¹ “(De la cuisine, en buvant mon bol de café au lait) / 28 novembre 1987”.

² “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.”

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.¹

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 esse 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 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 terá tendência a ser compreendida factualmente.²

¹ “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.”

² “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 maintien 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.”

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):

[...] 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 *aquí 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.¹

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 idéia 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 primeira pessoa. Para Rodriguez, a função da terceira pessoa está “claramente centrada sobre as construções impessoais ou anafóricas”² (Ibid., 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”³ (Ibid., p. 166). Lembremo-nos dos poemas apresentados como exemplo na seção anterior. O processo de difração afetiva, é evidente,

¹ “[...] 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.”

² “[...] nettement centrée sur les constructions impersonnelles ou anaphoriques.”

³ “Lorsque la voix évoque un patient à la troisième personne, elle installe une distance qui ne pose pas l’autre dans une interpellation.”

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”¹ (Ibid., p. 166). Aparece, novamente, a capacidade do poeta de ser outro, tão outro que é capaz de ser uma não-pessoa.

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

¹ “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.”

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.

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 viemos tentando mostrar 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 (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 complexificam-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 lingüísticos e imagens, ou a fusão de tudo, parece apontar para um esboço de critério. Tentemos, sem muita sistemática e num sobrevôo, alguns exemplos.

A obra de 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” (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 (Ibid., 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 auto-referências – 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 co-textual 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 fingidor-mor, 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” (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 (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.

A título de articulação entre teoria e prática, assumo a primeira pessoa do singular para uma breve tentativa de interligar as duas partes deste trabalho, com o levantamento de alguns critérios utilizados na produção e na organização de *Jogo dos sete eus*:

a) Diálogo. Uma obra nasce de outras. Das que se leu, das que se criou. *Jogo dos sete eus* é meu segundo livro. No primeiro, *Desencantado carrossel*, trabalhei com a idéia de um sujeito único, uma mesma voz conduzindo os poemas, dando corpo a um só ser. A busca de identidade, direta ou indiretamente, era a tônica, num percurso que acabou por esboçar a linha mestra deste segundo (2008, p. 60):

Em cacos

O espelho de fazer perguntas quebrou
deixando migalhas de reflexos
daquilo que já não havia
por inteiro.
O silêncio, a única resposta.

Viver em cacos
e não varrer
de hoje em diante.
Que agora venham os anos de azar
e os múltiplos de sete
esse tão infamiliar número primo.

As cores do arco-íris
os pecados
as vidas de um gato qualquer
as faces
os dias da semana
as notas
(talvez sete poemas tenham ficado de fora).

Ser um ou ser vários
não era bem a questão
mas foi o ponto de chegada:
do outro lado
do espelho
não há nada.

Continuidade e ruptura, unidade e multiplicidade, familiaridade e alteridade. Termos e temas que viraram, além de pontos de partida para a criação artística, motivos de reflexão teórica.

b) Utilização de subtítulos para cada um dos blocos. Trata-se de um critério de ordem paratextual, com o objetivo de criar uma identificação prévia das unidades, uma espécie de preparação que sirva como sugestão e/ou reforço apriorístico, à semelhança do que foi detectado nas obras de Pessoa e Drummond. Dessa forma, o leitor, desde o primeiro contato com a obra, atenta-se para as divisões internas do conjunto.

Os subtítulos, iniciados por palavras com os sufixos *-or* ou *-ista*, remetem a determinadas atividades (espelhador, esgrimista, descobridor, projetista etc.), ou, mais especificamente, ao sujeito que as pratica. Com isso, espera-se que, no jogo paratextual entre título da obra e subtítulos, a idéia dos *sete eus* ajude a configurar a existência de sujeitos

diversos ou, quem sabe, de um sujeito fragmentado em sete faces, sete modos de ver, de existir e de dizer.

c) Concepção de estilo como recorrência de marcas discursivas, de conteúdo e de expressão. Isso me fez atentar à impossibilidade de simplesmente definir os blocos por sua temáticas, posto que só a repetição de um tema não garantiria unidades subjetivas. Deveria haver algo mais ali, e esse algo mais se depreende das noções de voz lírica e sujeito lírico discutidas: se o sujeito se constrói *na* e *pela* linguagem, é só pela confluência de temas e técnicas que seria possível manter unidades subjetivas. Assim, a criação de “cacoetes lingüísticos” no âmbito da formação sensível, a reincidência de imagens e metáforas no da formação referencial, somados aos temas centrais de cada bloco, resultaram em estilos diferentes e, por conseqüência, de seres diferentes.

No que diz respeito à formação subjetiva, em quatro blocos (*Espelhador de interiores*, *Esgrimista de palavras*, *Esfumador de palavras*, *Recenseador de truques e trustes*) optei pela criação de um mesmo sujeito lírico para cada unidade; num único (*Repentista de de-repentes*), pela utilização de uma mesma voz, quase como um narrador onisciente que observa e retrata pacientes diferentes; em outros dois (*Projetista de muros alados*, *Descobridor de abrigos*), pela variação das formas de enunciação (ora em primeira, ora em terceira pessoa; ora com uma interlocução explícita, ora implícita).

Ao fim e ao cabo, tudo aqui é uma coisa só, tudo começa como termina. A autonomia do poema em relação ao autor, a alteridade demandada para a produção poética e a busca de critérios para a criação de unidades no terreno da multiplicidade, se não respondem totalmente à questão inicial – *qual é a voz que fala no poema?* –, foram, e ainda são, os fatores de inquietação responsáveis tanto pela investigação teórica quanto pelo *Jogo dos sete eus* que se apresenta a seguir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética* (organizada pelo autor). 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.

GRANDO, Diego. *Desencantado carrossel*. Porto Alegre: Não Editora, 2008.

JENNY, Laurent. *La Poésie*. Genève: [2003]. Disponível em:

<<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/elyrique/elintegr.html>>.

Acesso em: 11 outubro 2007.

LAFALCE, Luiz Camilo. *Pedra e Sonho: a construção do sujeito lírico na poesia de Dante*. Milano. 2007, 220 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2007.

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*. v. 1. Porto Alegre: L&PM, 2004.

SILVESTRIN, Ricardo. *O menos vendido*. São Paulo: Nankin, 2006.

Diego Grando

Curriculum Vitae

Setembro/2008

Diego Grando

Curriculum Vitae

Dados Pessoais

Nome Diego Grando
Nascimento 09/01/1981 - Porto Alegre/RS - Brasil
CPF 97679933049

Formação Acadêmica/Titulação

- 2007 - 2008** Mestrado em Programa de Pós Graduação em Letras.
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC RS, Porto Alegre, Brasil
Título: Mais eus do que eu: sujeito lírico, alteridade, multiplicidade, Ano de obtenção: 2008
Orientador: Ana Maria Lisboa de Mello
Bolsista do(a): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- 2001 - 2006** Graduação em Licenciatura Em Letras - Português/Francês.
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
Título: Metaficção Historiográfica em 'Galvez, Imperador do Acre'
Orientador: Márcia Ivana de Lima e Silva
Bolsista do(a): Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul
-

Atuação profissional

1. Centro de Educação e Cultura Pré Vestibular Resgate - RESGATE

Vínculo institucional

- 2003 - 2006** Vínculo: Colaborador , Enquadramento funcional: Professor , Carga horária: 2, Regime: Parcial
2004 - 2005 Vínculo: Colaborador , Enquadramento funcional: Secretário , Carga horária: 0, Regime: Parcial
-

Atividades

- 03/2003 - 12/2006** Outro
Especificação:
Literatura
-

2. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUC RS

Vínculo institucional

- 2007 - Atual** Vínculo: Bolsista , Enquadramento funcional: Bolsista, Regime: Dedicção Exclusiva
-

Atividades

03/2007 - Atual Projetos de pesquisa, Reitoria, Faculdade de Letras
Participação em projetos:
Face literária da Revista do Globo: poesia, narrativa e crítica

3. Sistema Elite de Ensino Unidade Porto Alegre - ELITE

Vínculo institucional

2005 - 2007 Vínculo: Autônomo , Enquadramento funcional: Professor , Carga horária: 10, Regime: Parcial

Atividades

05/2005 - 02/2007 Outro
Especificação:
Língua Portuguesa

4. Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Vínculo institucional

2003 - 2005 Vínculo: Bolsista IC , Enquadramento funcional: Bolsista , Carga horária: 20, Regime: Parcial

2006 - 2006 Vínculo: Professor , Enquadramento funcional: Professor , Carga horária: 6, Regime: Parcial

Atividades

03/2003 - 03/2005 Projetos de pesquisa, Instituto de Letras
Participação em projetos:
Arquivos literários e Memória cultural

08/2006 - 12/2006 Extensão Universitária, Instituto de Letras, Núcleo de Ensino de Línguas Em Extensão
Especificação:
Professor de Francês

Projetos

2007 - Atual Face literária da Revista do Globo: poesia, narrativa e crítica

Descrição: O projeto objetiva examinar a matéria literária publicada na Revista do Globo, com a finalidade de avaliar sua importância na vida literária do Estado e do País, dando continuidade aos trabalhos desenvolvidos no projeto Revista do Globo (1929-1967): catálogo e texto, que compreendeu a catalogação e a digitalização dos 943 fascículos do periódico.

Situação: Em Andamento Natureza: Pesquisa

Integrantes: Diego GrandAlice Therezinha Campos Moreira (Responsável)

Financiador(es):

Número de produções C,T & A: 2/

2003 - 2005 Arquivos literários e Memória cultural

Descrição: Objetivos:1. Coletar, reunir e organizar o conjunto da obra literária, poética, crítica, historiográfica, jornalística e de tradução de autoria de Guilhermino Cesar e de Caio Fernando Abreu, incluindo a produção dispersa, especialmente as publicações no Brasil e no exterior.2. Relacionar as

várias vertentes da obra desses escritores.3. Constituir os Arquivos Documentais de Guilhermino Cesar e de Caio Fernando Abreu, a fim de permitir a análise, em fontes diretas, de seu processo de escritura.4. Implementar e expandir as linhas de pesquisa em Crítica Genética e Criação Literária.5. Contribuir para manter viva a memória desses escritores, ampliando, assim, o quadro literário e intelectual da literatura brasileira.

Situação: Concluído Natureza: Pesquisa

Alunos envolvidos: Graduação (3); Especialização (0); Mestrado acadêmico (0); Mestrado profissionalizante (0); Doutorado (3);

Integrantes: Diego Grando Márcia Ivana de Lima e Silva (Responsável)

Financiador(es): Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul-FAPERGS

Número de produções C,T & A: 2/

Produção em C, T & A

Produção bibliográfica

Trabalhos publicados em anais de eventos (resumo)

1. GRANDO, D.

Guilhermino Cesar e a gênese do 'Pequeno Dicionário de Poética' In: XVI Salão de Iniciação Científica da UFRGS, 2004, Porto Alegre.

Salão de Iniciação Científica (16. : 2004 : Porto Alegre). Livro de resumos.. Porto Alegre: UFRGS, 2004. p.887 -

2. GRANDO, D.

Guilhermino Cesar ensaísta escritor: uma abordagem genética In: XV Salão de Iniciação Científica da UFRGS, 2003, Porto Alegre.

Salão de Iniciação Científica (15. : 2003 : Porto Alegre). Livro de resumos.. Porto Alegre: UFRGS, 2003. p.973 -

Trabalhos publicados em anais de eventos (resumo expandido)

1. GRANDO, D.

A face literária da Revista do Globo - poesia, narrativa e crítica In: II Mostra de Pesquisa da Pós-Graduação da PUCRS, 2007, Porto Alegre.

VIII Salão de Iniciação Científica. Porto Alegre: PUCRS, 2007.

Demais produções bibliográficas

1. GRANDO, D.

Desencantado carrossel. Literária. Porto Alegre: Não Editora, 2008. (Outra produção bibliográfica)

2. BRASIL, Luiz Antonio de Assis (org.), GRANDO, D., CONTE, Bernardete, ANTUNES, Caio, GELB, Claudia, PELLIZZARI, Ester Lopes, BENITES, Eva, MICHELIN, Juliana, GARCIA, Líbia Suzana, DUARTE, Marcela, BERTOLUCCI, Mariana, REIS, Nicole Isabel dos, JARDIM, Rafael Peruzzo, MORAIS, Tiago M, ESCOBAR, Vinícius

Oficina 31 - Contos. Literária. Porto Alegre: SRA Edições, 2003. (Outra produção bibliográfica)