

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA**

**CAMILA DE SOUZA CALAÇA**

**Poesia, subjetividade lírica, monodia e mimesis**

**Goiânia, fevereiro de 2019**

---

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR  
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES  
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico:**  **Dissertação**       **Tese**

**2. Identificação da Tese ou Dissertação:**

Nome completo do autor: Camila de Souza Calaça

Título do trabalho: Poesia, subjetividade lírica, monodia e mímesis

**3. Informações de acesso ao documento:**

Concorda com a liberação total do documento  **SIM**       **NÃO**

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

*Camila de S. Calaça*

---

Assinatura do(a) autor(a)

Ciente e de acordo:

*Fernando...*  
Assinatura do(a) orientador(a)<sup>2</sup>

Data: 12 / 11 / 2019



**CAMILA DE SOUZA CALAÇA**

**Poesia, subjetividade lírica, monodia e mimesis**

Dissertação de Mestrado apresentada para submissão ao exame de defesa da Área de Concentração Estudos Literários e da Linha de Pesquisa Poéticas da Modernidade e da Contemporaneidade, do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, sob a orientação do Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza.

**Goiânia, fevereiro de 2019**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Calça, Camila  
Poesia, subjetividade lírica, monodia e mímesis [manuscrito] /  
Camila Calça. - 2019.  
XCV, 95 f.

Orientador: Prof. Dr. Jamesson Buarque.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,  
Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e  
Linguística, Goiânia, 2019.  
Bibliografia.

1. Lírica. 2. Subjetividade lírica. 3. Monodia. 4. Mímesis. 5. Poesia  
brasileira. I. Buarque, Jamesson, orient. II. Título.

CDU 82.0

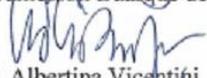


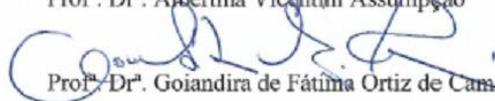
ATA Nº 07/2019

**ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DA  
ALUNA CAMILA DE SOUZA CALAÇA**

Aos vinte e sete dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezenove, a partir das nove horas, no Miniauditório Professor Egídio Turchi da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação "Poesia, subjetividade lírica, monodia e mimesis". Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Jamesson Buarque de Souza (Presidente/PPGLL/FL/UFG) com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Albertina Vicentini Assumpção (PUC/GO) e Professora Doutora Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo (PPGLL/FL/UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Jamesson Buarque de Souza, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, aos vinte e sete dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezenove.

  
Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza - Presidente

  
Prof. Dr. Albertina Vicentini Assumpção

  
Prof. Dr. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo

Visto:   
Prof. Dr. Wilson José Flores Júnior



## Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. Dr. Jamesson Buarque, com quem há dez anos tenho estado às voltas com a Teoria da Literatura.

À Profa. Goiandira Ortiz de Camargo, que desde a graduação acompanha minha formação, tendo participado da banca de monografia, da banca de qualificação e, agora, da defesa de mestrado.

À Profa. Albertina Vicentini, leitora crítica do meu projeto de mestrado, no Seminário de Dissertações e Teses em Andamento (SDTA), em 2017, e que prontamente aceitou ao convite para compor a banca de defesa da dissertação.

À CAPES, que fomentou esta pesquisa.



## **Dedicatória**

A Márcia e Brasil, meus pais e maiores apoiadores.

A Helena, minha avó, cuja sabedoria me move.

A Priscila, minha companheira e meu amor.

## Resumo

Este trabalho, a partir da concepção de que a lírica é mimética devido à monodia, analisa e descreve a poesia brasileira moderna e contemporânea, considerando um *corpus* de poemas e poetas representativos dos séculos XX e XXI. O termo monodia, que empregamos, remete ao conceito bakhtiniano de monologia e implica a noção de subjetividade lírica. Assim, admitimos, à maneira de Bakhtin, que a lírica é monológica, e o emprego do termo monodia se justifica na medida em que o monologismo lírico ocorre de maneira específica, peculiar, em comparação aos demais gêneros literários da Modernidade. Para estabelecer a relação entre lírica, monodia e mimesis, afinados à orientação teórica bakhtiniana, valemos de termos-chave como posicionamento axiológico e autoria. Além disso, considerando que para os estudos sobre a lírica é fundamental que se entenda as relações (de proximidade ou diferença/indiferença) entre sujeito empírico e sujeito lírico, valemos, em analogia a Bakhtin, de Margarete Susman, Lukács, Adorno, Combe, Collot, entre outros. Ademais, a respeito da lírica como gênero mimético, Merquior, Achcar e Costa Lima são os nomes aos quais recorreremos, seja em consonância ou dissonância com suas concepções.

**Palavras-chave:** Lírica, subjetividade lírica, monodia, mimesis, poesia brasileira.



## Abstract

This thesis, starting from the conception that lyric is mimetic due to monody, analyses and describes the modern and contemporary brazilian poetry, taking by *corpus* a variety of poems and poets from 20th and 21th centuries. Monody is a term, used by us, that refers of the Bakhtinian concept about monology and implies the notion of lyrical subjectivity. Thus, we admit, in the manner of Bakhtin, lyric is monological and we chose using monody, comparing to others literary genres of Modernity, because lyrical monologism is specific, peculiar. In a relation between lyric, monody and mimesis, mediated by Bakhtin's thoughts, we used keywords as axiological positioning and authorship. Furthermore, considering fundamental to lyric's studies to understand the relations (of proximity or difference/indifference) among empirical subject and lyrical subject, we used the Margarete Susman, Lukács, Adorno, Combe, Collot and others' ideas. Concerning lyric as a mimetic genre, Merquior, Achcar e Costa Lima are the names that we used, agreeing or disagreeing with them.

**Keywords:** Lyric, lyrical subjectivity, monody, mimesis, brazilian poetry.

## **SUMÁRIO**

**Folha de avaliação, 5**

**Agradecimentos, 6**

**Dedicatória, 7**

**Resumo, 8**

**Abstract, 9**

**APRESENTAÇÃO, 12**

**Poesia, subjetividade lírica, monodia e mimesis na atividade estética, 18**

**QUASE CONCLUSÃO, 88**

**REFERÊNCIAS, 90**



## **FORMA**

Forma  
como envolver-te  
se dispões os seres  
em composição plena?

Forma  
como abraçar-te  
se abraças o ser  
em estrutura e plenitude?

Forma  
densamente forma  
como revelar-te  
se me revelas?

(Orides Fontela)

## APRESENTAÇÃO

Os dados de pesquisa, descrições, análises, interpretações e reflexões que constituem este trabalho acerca de estudos da lírica sobre mimesis e monodia, bem como sobre subjetividade lírica, resultam de um trajeto maior que o do período do mestrado. As questões colocadas sobre a possibilidade de apresentar uma defesa da mimesis lírica remontam, ainda no período da graduação, antes do trabalho de conclusão de curso, a um trabalho do PIBIC cujo objetivo era, de modo ainda incipiente, entender como e por que, a partir da Modernidade, poesia havia se tornado sinônimo de lírica. Tais questionamentos poderiam, como julgávamos na época, oferecer alguma perspectiva de abordagem sobre a mimesis lírica. Evidentemente, não resolvemos, e até descobrimos que é de certo modo insolúvel, o problema de lírica e poesia terem se tornado sinônimas.

Dessa pesquisa inicial, chegamos àquilo que foi o resultado do trabalho monográfico. Neste, partindo da poesia de Safo e de Drummond, tratamos da mimesis lírica a partir da monodia apresentando, sumariamente, que, mesmo dadas as abissais diferenças entre os poetas comparados e suas realidades, a monodia era, nas suas composições, algo em comum, ainda que por motivos distintos, como o florescer da subjetividade na Grécia arcaica e a subjetividade já formada, dinâmica e aberta da Modernidade. Desse trabalho, surgiu o projeto de mestrado, que inicialmente propunha, a partir da poesia de Emily Dickinson e de Orides Fontela, levantar dados, descrever, analisar e refletir sobre a mimesis lírica em relação à monodia. Embora de maneira menos drástica, a proposta também distinguia dois nomes relevantes da poesia, também em dois povos e duas épocas diferentes, logo, sob umas tantas distintas condições de o indivíduo subjetivar-se a si mesmo, social e poeticamente.

Essa proposta sofreu importantes modificações – muitas delas sugeridas pela banca de qualificação, outras tantas em razão do andamento da pesquisa que ampliou a análise para outros horizontes. De tal forma se deu a mudança que, o que apresentamos neste trabalho, como outros dados de pesquisa, é a descrição, a análise e a reflexão sobre a mimesis lírica pela monodia, levando em conta a subjetividade lírica. Isso fizemos a partir

de fundamentos da teoria bakhtiniana sobre o gênero lírico, valendo-nos da poesia brasileira moderna e contemporânea, compreendendo os séculos XX e XXI.

A focalização de discussão em torno da teoria bakhtiniana da literatura e da linguagem, neste trabalho, que não se via tão contundentemente na monografia, e não que ainda vá propriamente se ver, é devida ao trabalho de orientação, dada a proximidade e familiaridade de Jamesson Buarque, o orientador, com a obra de Bakhtin e seu pensamento sobre linguagem, literatura, estética, história, sociedade e cultura. O conhecimento das concepções bakhtinianas proporcionado pelo orientador foi fundamental para que, pelo conceito de monologismo, conseguíssemos aparato teórico para discutir de modo que julgamos mais satisfatório aquilo o que pretendíamos sobre a monodia. Ademais, conceitos como os de posicionamento axiológico e autoria, bem como a distinção entre arquitetônica e composição, além da relação entre estas e o que Bakhtin chama de “memória do gênero”, foram fundamentais para a defesa da mimesis lírica pela monodia.

Sabendo que a teoria bakhtiniana da literatura se ocupa mais detida e extensivamente do romance, de imediato, pode parecer estranho um estudo que a esta teoria se volte para tratar de poesia. Contudo, conforme foi apresentado na orientação que deu na clivagem do trabalho apresentado para o exame de qualificação e este, passamos a conhecer a “hipótese de Bakhtin”, de Cristóvão Tezza (2003)<sup>1</sup>, defendida em seu ensaio “Mikhail Bakhtin e a autoridade poética”, adaptado da palestra de abertura da XI Conferência Internacional sobre Bakhtin, ocorrida em Curitiba, em 21 de julho de 2003. A “hipótese de Bakhtin”, inclusive, é o quarto capítulo do livro *Entre a poesia a prosa: Bakhtin e o Formalismo Russo* (TEZZA, 2003), e é mais detidamente discutida nos tópicos “Poesia e prosa: as formas e as relações”, “Polifonia: o limite do gênero” e “Entre a prosa e a poesia: delimitando os terrenos”. O princípio é da oposição de Bakhtin à contraposição formalista entre a noção de linguagem poética e à de linguagem cotidiana ou prática da prosa. Isso porque o romance, mesmo recorrendo à *fala cotidiana* (grifo nosso) e suas estratificações, tem uma arquitetônica (conforme discutiremos) estética, que é distinta (outra) e, sim, existe em contraposição à poesia, mas não por princípio de contrariedade à cotidianidade e à prática, nos termos do Formalismo Russo. Em seu ensaio, como naqueles tópicos, Tezza recorre à concepção de “autoridade poética” da teoria bakhtiniana da

---

<sup>1</sup> Data mediante a palestra da qual o texto foi adaptado, considerando que a publicação na Revista Trópico online não apresenta data.

literatura, bem como da linguagem, pois, conforme Tezza destaca (2003, p. 1): “mas ele [Bakhtin] também teorizou sobre a poesia, se não extensivamente, pelo menos intensivamente”, e “toda a concepção de linguagem e de literatura de Bakhtin pressupõe, sempre, um lugar da poesia e um lugar da prosa, não no quadro tradicional dos gêneros composicionais, (...) mas como formas substancialmente diferenciadas de ‘apropriação da linguagem’”.

Dessa orientação sobre a “hipótese de Bakhtin”, defendida por Tezza, que nos foi apresentada, veio também a orientação sobre o princípio de “autoridade poética” de Bakhtin, que nos aproximou de um, poderíamos dizer, melhor entendimento do monologismo na teoria bakhtiniana, e isso intensificou nossa compreensão sobre a monodia, concepção, conforme declaramos, da qual vimos nos ocupando desde nossa iniciação científica. Assim, conhecemos a tese de Tatiana Bubnova, intelectual e pesquisadora russa radicada no México, considerada uma das maiores especialistas em Bakhtin na atualidade. A tese de Bubnova (1997-1998, p. 381-415), sobretudo, está defendida no artigo “En defensa del autoritarismo en la poesía”. A palavra autoridade (como autoritário e autoritarismo) será discutida neste trabalho, não é simples, não será dada por resolvida, no entanto, fez-nos aprofundar nossa compreensão sobre a monodia a respeito da mimesis lírica. De todo modo, de antemão, notificamos que não nos deteremos na “hipótese de Bakhtin” propriamente a partir de Cristóvão Tezza, nem nos deteremos na “defesa do autoritarismo da poesia” a partir de Tatiana Bubnova. Dado que este trabalho é uma clivagem do trabalho apresentado ao exame de qualificação, não pudemos, pelo tempo – que exige pesquisa, reflexão e escrita –, nos dedicar a Tezza nem a Bubnova. Contudo, o princípio da “hipótese de Bakhtin” e a “defesa do autoritarismo da poesia” orientam este trabalho. E assim, justificamos recorrer a um teórico que dedicou a maior parte de sua carreira sobre o romance para tratar de poesia a partir dele. Além do que, ao contrapor romance e poesia, Bakhtin, em tudo, não somente faz uma teoria do romance, mas também uma teoria da poesia – variavelmente, conforme faremos, chamada assim mesmo, de poesia, e de lírica.

Vale ressaltar, sobre o *corpus* escolhido, a poesia brasileira moderna e contemporânea, que a opção por retirar a poesia de Emily Dickinson, além de se tratar de uma sugestão da banca de qualificação, deu-se por critérios como domínio integral do idioma (proficiência), domínio da cultura em que a poeta se inscreve, além do domínio da

tradição do sistema literário e do contexto de mundo que estão implicados na obra de Orides Fontela, Pio Vargas, Mário de Andrade, José Paulo Paes, Manuel Bandeira, Micheline Verunschik, Conceição Evaristo, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Poetas dos quais selecionamos poemas que permitiram a discussão do problema teórico proposto. Nessa listagem, será observado, a relação se faz por ordem de *aparência* (grifo nosso) no trabalho, e não cronológica, estética ou outra.

Dito isso, a estrutura em que se apresenta o trabalho carece de explicação. Ainda que o texto não esteja dividido em capítulos, como é comum, nem mesmo propriamente em tópicos estritamente pontuados, o texto único que segue, intitulado “Poesia, subjetividade lírica, monodia e mimesis na atividade estética”, homônimo ao título da dissertação, está seccionado. Nas seções, são analisados tópicos relevantes para a descrição, a análise e a reflexão de nossa hipótese mediante nossos dados de pesquisa. A primeira dessas seções, as quais não aparecem numeradas, mas que estão destacadas umas das outras, é aberta com uma leitura do poema “Herança”, Orides Fontela, mediante uma orientação teórico-crítica. A leitura convoca termos-chave da teoria bakhtiniana para, desde logo, discutir questões relativas ao sujeito empírico e ao sujeito lírico que, por sua vez, levam a uma investigação da interioridade e da exterioridade do texto poético.

A segunda seção, que se inicia com uma discussão sobre a noção de poesia e lírica do trabalho e uma ressalva sobre a poesia verbi-voco-visual acerca da monodia, estabelece uma relação entre a concepção de “unidade de efeito”, de Edgar Allan Poe (a partir do texto “A filosofia da composição”, originalmente de 1846) em analogia às *personae* de Baudelaire (conceito benjaminiano apresentado em “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, originalmente de 1930) e às concepções de arquitetura e posicionamento axiológico, de Bakhtin, encontradas no conjunto de sua obra, mas notadamente em “O autor e a personagem na atividade estética”, de 1921, em “O problema do material, da forma e do conteúdo”, de 1920, e em “Arte e responsabilidade”, de 1919. Pelas concepções de arquitetura e de posicionamento axiológico acerca da lírica, essa seção implica subjetividade lírica, o eu lírico, e logo, a monodia.

A terceira seção é aberta com a leitura comparativa do poema “I”, de Pio Vargas, e “Eu sou trezentos...”, de Mário de Andrade, a respeito da forma com que cada poeta, como uma consciência criadora, constitui o sujeito lírico nesses poemas. Essa seção está diretamente em relação à seguinte, na qual as concepções teóricas de Margarete Susman e

Lukács são aproximadas entre si e com as de Bakhtin para uma análise da poesia lírica e do sujeito lírico como *natura naturans*, ressaltando sobre o poeta lírico seu comportamento simultaneamente criativo e reflexivo. Nessa terceira seção, debate-se sobre a noção de “eu lírico”, e se assinala, de modo mais detido, a monodia.

Na seção posterior, o poema “À minha perna esquerda”, José Paulo Paes, é apresentado para discutir a subjetividade lírica, anteriormente pontuada sobre o eu lírico e a monodia. Com isso, o movimento seguinte do trabalho foi o de apresentar os teóricos cuja produção acerca da subjetividade lírica é canônica. Assim, Adorno, a partir da “Palestra sobre lírica e sociedade” (originalmente de 1974), Combe, com “A referência desdobrada” (publicado inicialmente em 1996) e Collot, com o artigo “O sujeito lírico fora de si”, são apresentados em diálogo com Käte Hamburger, Michael Hamburger e Bakhtin acenando para a seção seguinte, que trata da mimesis lírica a partir de três teóricos brasileiros. Bakhtin é menos pontuado nesse caso, mas não deixa de ser, pois no sentido de que na seção anterior, que já implicou a subjetividade lírica, discutiu o eu lírico e pontuou detidamente a monodia, esta seção é objetivamente extensão da anterior.

Na sequência, abrimos uma nova seção, agora dedicada à mimesis lírica, tratando de teóricos e críticos brasileiros que disso se ocuparam. São as concepções de Merquior, Achcar e Costa Lima sobre mimesis e lírica que entram em debate. Será observado que Merquior se afasta bastante de nossa orientação teórica, que Achcar relativamente se aproxima, e que Costa Lima é mais próximo, convergente, embora não coincidente – termos sobre os quais nos deteremos. Nessa nova seção, a mediação a partir de Bakhtin será mais detida, muito mais pontuada do que na seção anterior, são apresentadas e discutidas em sua pertinência para nosso trabalho. Essa seção tem a finalidade de, poderíamos dizer, fiar uma concepção de mimesis lírica em relação à monodia mediante a subjetividade lírica e a noção de poesia apresentada. Quer dizer, é uma seção que retoma as demais, que vinham em continuidade, para avançar nos procedimentos de análise posteriores, das duas próximas seções.

A seção que segue apresenta uma discussão sobre a concepção de mimesis lírica decorrente de Costa Lima mediante intervenção que fazemos pelos principais conceitos bakhtinianos empregados ao longo do trabalho (acabamento, arquetônica, autoria, composição, dialogia, evento/eventicidade, memória do gênero, monologismo [que leva à monodia], não-álibi para a existência, polifonia, posicionamento axiológico e

responsabilidade/responsividade). A seção, mais especificamente, considerando a mimesis, trata dos modos de experiência estético-verbal que estão pressupostos na relação estabelecida entre poesia, subjetividade lírica, monodia e mimesis. De maneira mais detida, nessa seção, tratamos da experiência do vivido com a leitura do poema “Momento num café”, de Manuel Bandeira. Em seguida, apresentamos, com “Sobre a terra vivo”, de Micheline Verunschik, a experiência vicária. Por último, discutimos a experiência da linguagem, para a qual nos valemos do poema “Meio-dia”, de Orides Fontela. De modo menos detido, conforme ressalvamos, tratamos dessas experiências como consoantes à mimesis lírica, mas sem deixar de comentar (nem de discutir), a experiência do existir, a do conhecer e a do reconhecer, que, como é mostrado, estão em alguma medida relacionadas.

Já encaminhando-nos para o encerramento do desenvolvimento de nosso texto único seccionado, ampliamos a discussão sobre o problema da correspondência (convergência) e da coincidência entre o sujeito empírico e o lírico ao convocar poemas que remetem a uma forte referencialidade em termos identitários ou de acidentes biográficos. Nessa seção, trazemos, de Conceição Evaristo, “A noite não adormece nos olhos das mulheres” e “Do fogo que em mim arde”. De Bandeira, trazemos “Pneumotórax”. De Drummond, “Confissão do itabirano”. E, de João Cabral, “O postigo”. Na medida em que apresentamos uma mutualidade entre sujeito empírico e sujeito lírico, com base no que ao longo do trabalho chamamos de dupla imanência (a imanência artística e a imanência social, que são mútuas, conforme Bakhtin e Voloshinov – mas também Medvedev, embora a este não nos referimos), defendemos o caráter ficcional do sujeito lírico. Como ficcional, conforme discutiremos, e isto vem de Costa Lima, o poema é mimético. Procedemos de uma maneira que, por fim, algumas considerações de Alfonso Berardinelli, a partir de *Da poesia à prosa*, são apresentadas em convergência com aquele que, notadamente, conforma todo o alinhamento teórico-crítico mais geral deste trabalho, Bakhtin, quanto a sua teoria da literatura e da linguagem a respeito da lírica.

## Poesia, subjetividade lírica, monodia e mimesis na atividade estética

Começemos pelo seguinte poema:

Herança

Da avó materna:  
uma toalha (de batismo).

Do pai:

um martelo  
um alicate  
uma torquês  
duas flautas.

Da mãe:  
um pilão  
um caldeirão  
um lenço.

(FONTELA, 2015, p. 226)

Do título aos vínculos familiares evocados, somos levados a vislumbrar um elemento biográfico como componente de “Herança”, de Orides Fontela (1940-1998), poema publicado no livro *Rosácea*, originalmente de 1986. Evocar a imagem da avó, do pai e da mãe significa inferir a existência de alguém na posição de neta/o e filha/o, figurando as relações mais típicas na constituição de uma família “comum”. Mas há uma peculiaridade nessa herança de que fala o poema. Não se trata de uma fortuna, de grandes riquezas, como é de costume julgar. Ao contrário, a simplicidade dos bens é que ganha destaque em “Herança”, como bem maior.

Algum conhecimento da biografia de Orides Fontela poderia certificar a presença e a importância de sua avó, de seu pai e de sua mãe em sua vida. Orides Fontela, conforme suas próprias declarações, jamais se tornou atea. Sua incursão pelo zen-budismo, diz ela, foi uma “procura pela iluminação” mesmo que tenha conseguido ser “apenas um piscapisca”<sup>2</sup>, de tal forma que poderíamos associar essa declaração de Orides Fontela àquilo que

---

<sup>2</sup> Em entrevista concedida à revista *Marie Claire*, em setembro de 1996.

diz o poema sobre a toalha de batismo deixada de herança. Ainda que o batismo seja um rito próprio do Cristianismo e Orides Fontela, pelo menos em uma fase de sua vida, tenha se dedicado ao Budismo, a leitura que podemos deixar marcada é a de uma vida cercada por alguma forma de crença e de religiosidade. Além disso, Gustavo de Castro (2015, p. 72), em *O enigma Orides*, comenta que Álvaro Fontela, o pai de Orides Fontela, era operário – pertencente, portanto, à classe trabalhadora – que, apesar da condição de analfabeto, foi quem iniciou a filha no universo da literatura por meio da contação de histórias. Sabendo disso, do pai operário parece devido que se herdem ferramentas do trabalho braçal – o martelo, o alicate e a torquês –, assim como calha que se herde do pai contador de histórias duas flautas – uma imagem vinculada à música que, por extensão, serve à poesia, bem como à literatura.

Esse critério de leitura poderia ser seguido em relação à terceira estrofe. É sabido, daquilo que reportam textos críticos e biográficos de Orides Fontela, que sua mãe, Laurinda Teixeira, era dona de casa, de quem se poderia herdar, sem dúvida, um pilão, um caldeirão e um lenço. “Herança” poderia incitar a uma chave de leitura biografista, portanto. A simplicidade dos pertences herdados é proporcional à vida simples que Álvaro Fontela, sendo operário, e Laurinda Teixeira, dona de casa, ofereceram à filha: “seu pai e sua mãe esforçaram-se para lhe dar uma educação e um futuro, apesar de pobres e semianalfabetos (...)”, conforme declara em seu estudo biográfico Gustavo de Castro (p. 65). É proporcional, também, à atestada miséria em que viveu e morreu Orides Fontela, sem emprego ou casa, restando-lhe apenas a poesia – as duas flautas. Em entrevista concedida ao programa televisivo “Jô Soares Onze e Meia” (1996), Orides Fontela não apenas confirma que mora de favor no Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo (CRUSP), como também aproveita a visibilidade do programa para pedir um emprego. Com alguma segurança poderíamos dizer que Orides Fontela colheu elementos da vida para compor “Herança”.

Mas há, contudo, um elemento perturbador dessa segurança em afirmar o poema como autobiográfico – ou pelo menos partir dele somente por essa chave de leitura. Não encontramos em “Herança” qualquer sugestão objetiva de uma voz feminina que pudesse ser vinculada à Orides Fontela – o poema não está expresso em pronomes ou desinências verbo-pronominais que apontem para uma personalidade, tampouco a um gênero específico. Além disso, não é possível averiguar se, factualmente, Orides Fontela recebeu, quando da

morte de seus entes, os objetos arrolados no poema. Não é possível inventariar se os objetos nomeados no poema pertenciam a Orides Fontela. Não é possível, enfim, que cheguemos à referencialidade que “Herança” sugere ao objetar a toalha, o martelo, o pilão etc.

Essa advertência relativa à referencialidade sugerida no poema quer provocar uma análise que consiga transitar entre a interioridade e a exterioridade objeto ao texto, tanto de ordem verbal quanto estético-verbal e extraverbal. A identificação de uma consciência de classe da autora, que não hesita em marcar seu lugar no mundo, é não somente um conteúdo ou temática dedutível do poema como também a forma de esse eu poético colocar-se diante do mundo – em termos bakhtinianos: expor-se na interação “eu-para-mim”, “eu-para-outro” e “outro-para-mim”. A presença desse outro reconfigura a própria condição desse eu individual de tal forma que, ainda diante de um evento biográfico comprovável – como é o caso da classe social à qual pertencia Orides Fontela e que é presumível do poema – a eventicidade<sup>3</sup> é transportada para um outro plano, o plano da obra, que é artístico, a sua arquitetônica<sup>4</sup>, aquilo que organiza tanto o espaço e o tempo quanto o sentido, aquilo que é imbuído da unidade advinda do sentido, que determina os procedimentos estéticos externos (as componentes composicionais) em unidade ao que for interior.

Ocorre que, na posição de poeta, Orides Fontela, em regra, não assume a figura de mulher trabalhadora, professora do ensino primário – profissão que de fato ela exerceu. “Herança” aponta a um “eu-para-mim”, no entanto sem expressar propriamente uma consciência de classe. Inclusive, no largo de sua obra, isso não é evidenciado, não é um posicionamento axiológico<sup>5</sup> típico da poesia orideana. Orides Fontela produz, em geral,

---

<sup>3</sup> Singularidade o indivíduo no Ser, para Bakhtin, implicando algo que alguém realiza e que não poderia ter sido realizado por outrem, pois o indivíduo no Ser é único, intransponível, intransferível. A eventicidade é um acontecer em um evento do existir. Um evento é um acontecimento historicamente real e singular.

<sup>4</sup> A arquitetônica é a organização (construção ou estruturação) do discurso – sempre relativamente estável –, que une e integra o material, a forma e o conteúdo. Conforme Bakhtin, A arquitetônica artística organiza tanto o espaço e o tempo quanto o sentido. Um todo arquitetônico é imbuído da unidade advinda do sentido. O “todo” tem relação com o acabamento, basilar tanto da interação quanto da atividade autoral. As formas arquitetônicas (visão artística e processo de acabamento) determinam os procedimentos estéticos externos (as formas de composição): a ordem, a disposição, o acabamento. A forma arquitetônica é a concepção da obra como objeto estético. A forma composicional, por sua vez, é o modo específico de organização da obra externa a partir da arquitetônica. O momento arquitetônico, do objeto estético, poderia ser comparado à formação do gênero, enquanto que o momento composicional, da obra material. Em suma, podemos dizer que a arquitetônica é a criação de um todo integrado.

<sup>5</sup> Implica experimentar, escolher, assumir e confrontar valores. No âmbito humano, para Bakhtin, viver implica ocupar uma posição de valores em cada um dos aspectos da vida, significa ser em uma perspectiva axiológica, responder a um ponto de vista, ser responsável por isso, inclusive a não querer, pois não há alibi para a existência.

uma poesia meditativa, fortemente filiada à Filosofia – conforme sua formação acadêmica. Ela também produz por uma profunda memória de leitura presumível, para citar alguns casos, de poemas como “Kant (relido)”<sup>6</sup>, “CDA (imitado)”<sup>7</sup> ou “Homenagens”<sup>8</sup>.

É comum, na poesia orideana, devido a seu perfil marcadamente reflexivo (meditativo), o mínimo de referencialidade, sobretudo quanto a eventos biográficos – quando o faz, ela opta pelo recurso de não destacar a pronominalização pessoal e de gênero, como é o caso de “Herança”. No entanto, jamais de modo alheio à realidade empírica, até porque, conforme Bakhtin (2010, p. 96): “não há álibi<sup>9</sup> para a existência”, ou seja, cada indivíduo é responsável por seus atos (de um gesto a um pensamento elaborado), é responsivo<sup>10</sup> nisso, deve responder por eles. Assumir um posicionamento axiológico no mundo, adotar uma perspectiva, um ponto de vista, é próprio do agir humano: “eu ocupo, no existir singular, um lugar único, irrepitível, insubstituível e impenetrável da parte de um outro” (p. 96). Orides Fontela ela mesma é única, intransponível e insubstituível, como cada um de nós. No poema, o que há é um acabamento<sup>11</sup> dessa singularidade, jamais em sua inteireza. Não se equivalem ou não se igualam poeta e sujeito do poema, podem não ser interdependentes, mas não são indiferentes entre si, ou mais diretamente nos termos de

---

<sup>6</sup> “Duas coisas admiro: a dura lei / cobrindo-me / e o estrelado céu / dentro de mim” (FONTELA, 2015, p. 227).

<sup>7</sup> “Ó vida, triste vida! / Se eu me chamasse Aparecida / dava na mesma.” (p. 249).

<sup>8</sup> “CDA / No meio / do caminho a flor / nasceu. // MB / a rosa só / (mas que calor danado!) / A estrela d’alva, o / escândalo / a vontade de morrer // “mas era um calor danado!) // J. J. Rousseau / \*\*\* les riches / très sensibles / dans toutes les parties / de leurs biens. / (Du contrat social)” (p. 251).

<sup>9</sup> Cada sujeito é único e ocupa um lugar único na existência. Logo, ninguém tem álibi para a existência, ninguém tem como escapar da responsabilidade existencial. Todo mundo deve responder por existir. Trata-se, nesse sentido, de uma ética sem concessões. Viver é responder, implica assumir, a cada momento, uma posição axiológica frente a valores. Viver é participar desse diálogo inconcluso que constitui a vida humana. Quando entramos na vida, terminamos nos responsabilizando por ela, assumir, ainda que em parte, o jogo em andamento (inclusive) da vida, e saímos dela deixando-o adiante. Nossa consciência é sempre uma realidade plurivocal (heteroglósica). Vivemos em um mundo de palavras do outro. E toda nossa vida é assim. Não há um álibi, não há divindade que esteja por trás de cada atitude humana. Cada um de nós é responsável e, por isso, chamado a responder eticamente pelos seus atos, sem álibi, sem proteção.

<sup>10</sup> Responsivo coincide com o termo responsividade, coincidente com o termo responsabilidade, que será mais empregado no trabalho. É o ato que leva a não se eximir da vida. Não ser responsável, seria ser culpado. Se há culpa, havia responsabilidade a assumir. Sendo culpado, há responsabilidade pela culpa. Ser responsivo ou ser responsável é dialogicamente assumir um posicionamento axiológico em relação a outrem mediante não haver álibi para a existência.

<sup>11</sup> Trata de uma especificidade estética, não é ética (do mundo da vida) nem cognitiva (do psíquico), mas se imbrica nesta e naquela. No plano artístico, elementos da vida são reorganizados de modo a compor uma nova unidade, da qual o “autor-criador” (sujeito semântico constituído/organizado a partir do “autor-pessoa”) aparece como um elemento constituinte e organizador. O “autor-pessoa” (sujeito empírico, histórico, ético etc.) aparece como quem se apropria de uma voz social e ordena o todo estético. Essa ordenação é sempre um “ato valorativo” (uma ação judicativa). Mas a ordenação somente se realiza porque ao autor-pessoa é conferido um posicionamento axiológico em relação à personagem e seu mundo. Esse posicionamento se inscreve em uma posição exterior em relação aos posicionamentos axiológicos dados na obra.

Bakhtin (2011, p. XXXIV): “O indivíduo deve tornar-se inteiramente responsável: todos os seus momentos devem não só estar lado a lado na série temporal de sua vida, mas também devem penetrar uns nos outros na unidade da culpa e da responsabilidade”. Queremos dizer é que, em sua totalidade e individualidade, Fontela assume um posicionamento axiológico como poeta, e dá acabamento a outro, o do sujeito do poema. Entre os movimentos de afastamento e aproximação do eu poético em relação ao eu empírico há uma função autoral que perpetua escolhas formais e temáticas.

Essa abertura com nossa leitura do poema “Herança”, de Orides Fontela, elenca tópicos que doravante discutiremos. A saber: a relação entre o que Bakhtin chama de autor-pessoa e autor-criador quanto ao sujeito do poema; o acabamento artístico-verbal a respeito da referencialidade quanto à interioridade e à exterioridade do texto; as concepções de arquitetônica e posicionamento axiológico. Esses tópicos serão discutidos em relação a mais uns tantos outros, como: monologismo, monodia, subjetividade lírica e mimesis.

Entendemos que, dado o posicionamento axiológico e sua vinculação à autoria, há uma variedade nos modos de composição lírica. Nas palavras de Berardinelli (2007, p. 175), “as fronteiras da poesia como gênero literário se dilatam e se restringem de acordo com a atitude de cada autor (*nas diversas situações ou contingências históricas*)” (grifo nosso). Nesse sentido, convém destacar que a concepção de lírica a ser levada em conta neste trabalho é genérica, seja ela em verso ou em prosa, e também diz respeito à poesia que não responda ao gênero épico nem ao dramático. Assim, toda a poesia, à exceção da poesia verbi-voco-visual, será tomada como lírica, a despeito da forma, do estilo, do tema, da figuração e do discurso assumidos.

Dissemos à exceção da poesia verbi-voco-visual porque seria necessário um estudo que a partir dos tipos de produção desta poesia distinguisse se há ou não voz monódica, embora aparentemente haja, ou em quais casos dela, bem como de que maneira a subjetividade se forma a partir dela e se nela incide. Embora soe ou pareça uma digressão,

convém destacar que, devido a orientação teórico-crítica bakhtiniana deste trabalho, não pautamos voz necessariamente como algo objetivo ao oral, à audição, ao tom, à escuta, ao acento, à tonalidade, nem à entonação. Em Bakhtin, no conjunto de sua obra, voz e letra (escrita) não são contrastantes entre si, são unificadas, integram a unidade da produção dinâmica dos sentidos, gerados e transmitidos pelas pessoas, ou figuras personalizadas, as quais, conforme já destacamos, porque não há alibi para a existência, representam posições éticas e ideológicas diferenciadas em uma união e um intercâmbio tão mútuo quanto contínuo (BAKHTIN, 2011, p. 261-269). Em Bakhtin, a voz (quem diz, quem fala, quem discursa) dá expressão ao posicionamento axiológico, por isso ele não distingue, e nós também não distinguiremos, voz de letra:

O conteúdo temático, o estilo, a construção composicional estão indissolúvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação (...) Cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciado, os quais denominamos *gêneros do discurso* (BAKHTIN, 2011, p. 262, grifos do autor).

Voltando à poesia verbi-voco-visual, para destacar o mais notável caso brasileiro, o Concretismo, o “plano-piloto para poesia concreta”, assinado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, originalmente publicado no nº 4 da Revista Noigandres, em 1958, diz que “o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas, seu material” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1958, s/p). Assim como diz: “poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística” (SIC).

Há nesses dizeres do “plano plano-piloto para poesia concreta” uma perspectiva *lato-sensu* de subjetividade, implicando ponto de vista, valores individuais incidentes na exterioridade, no mundo mediante seus valores gerais. O capítulo “Questões sobre o sujeito e sua incidência no texto literário”, de Wladimir Kryszinski (2007, p. 51-67), de forma geral, nos auxilia a advertir esse manifesto concretista no que diz respeito a sua declaração contra a subjetividade. Kryszinski (p. 60) diz: “O *quid* da pureza subjetiva é necessariamente perturbado por ruídos de fundo de natureza social, intersubjetiva, histórica e de linguagem”. Nesse sentido, não há como realizar uma produção pela linguagem, poética ou não, em que pelo menos certos traços de subjetividade deixem de tomar forma.

Ainda que qualquer produção literária “se jogue no cruzamento dos discursos ideológicos, políticos, estéticos, religiosos, éticos etc., é um ato individual resultante da implicação de uma subjetividade no universo social das mensagens” (KRYNSKI, 2007, p. 62-63).

Além disso, o “plano-piloto para poesia concreta” também diz: “poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo”, “renunciando à disputa do ‘absoluto’, a poesia concreta permanece no campo magnético do relativo perene”, bem como diz “criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível”. Logo, com sua proposta de superar a relação sintático-semântica do emprego das línguas, superar o verso sem recorrer à prosa e produzir o poema como um objeto útil a partir de um modo de expressão que seja inerente ao suporte (página, livro, mídia), pode-se dizer que há subjetividade poética (lírica, conforme destacamos). Portanto, é possível que haja monodia na poesia verbi-voco-visual, que se dá como voz única imanente da própria composição do poema. No entanto, lidar com isso daria em outro trabalho, além do mais, se fôssemos discutir esse tópico aqui, iríamos nos afastar de nossa proposta, uma vez que esse gênero da poesia não será tomado como exemplo em nenhuma das análises a serem apresentadas.

Assim, à parte da poesia verbi-voco-visual, no trânsito entre o século XIX e o XX, e sobretudo no atual século XXI, é muito comum que os Estudos Literários, em suas diversas áreas, correntes e perspectivas, tratem os termos poesia e lírica indistintamente, sendo pouco comum o estabelecimento de distinção entre eles, principalmente a partir da segunda metade do século XX. Fala-se de eu lírico e sujeito lírico na poesia, fala-se das imagens poéticas da lírica. Muitíssimo, senão principalmente, fala-se desde Adorno (2003, p. 65-89), pelo menos no Ocidente, de “lírica e sociedade”, destacando a imanência social da poesia, e não apenas “o coração artístico” imanente dessa arte, conforme Voloshinov e Bakhtin (s/d, p. 1-2)<sup>12</sup> advertem Sakulin<sup>13</sup>, em “Discurso na vida e discurso na arte: sobre poética sociológica”, artigo de 1926 que serviu de base para o artigo “O discurso na poesia e o discurso no romance”, de 1934-1935, integrante de *Teoria do romance* (BAKHTIN, 2002, p. 85-106).

---

<sup>12</sup> Usamos a tradução para o português realizada por Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza que esses estudiosos fazem circular livremente para uso didático. Conforme Faraco e Tezza, sua tradução tomou como base a tradução inglesa de I. R. Titunik, publicada em 1976. Embora sem data, essa tradução pode ser encontrada no portal Scielo.

<sup>13</sup> A advertência de Voloshinov a Sakulin diz respeito a obra *O método sociológico no estudo da literatura*, de 1921.

Outra ressalva a ser considerada – para que estabeleçamos critérios conceituais a fim de sustentar nossa hipótese de que a lírica é mimética pela monodia – é que não partiremos de generalizações que defendam toda a linguagem como mimética e de especificações que declarem como mimética somente a poesia épica, dramática e a literatura dos demais gêneros narrativos, a exemplo do conto, da novela e do romance.

Como se sabe, as concepções de mimesis sobre o épico e o dramático migraram para o romance, a novela e o conto, ainda que segundo peculiaridades de cada um desses gêneros narrativos. Sobre isso, convém recorrer ao tópico “3. Epopeia e romance”, constante em *A teoria do romance*, de Georg Lukács (2007, p. 55-69). No tópico, Lukács diz: “O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (p. 55). Esse estudo é da juventude de Lukács. Foi esboçado em 1914, redigido entre este ano e 1915, publicado em revista em 1916 e, como livro, em 1920. Nesse período, Lukács se aproximava das chamadas Ciências do Espírito<sup>14</sup>, consoante à filosofia hegeliana, as quais aplicou objetivamente a problemas de estética verbal, notadamente a respeito do romance. A visão do jovem Lukács em *A teoria do romance*, contudo, não permanecerá a mesma no ensaio “O romance como epopeia burguesa” (LUKÁCS, 2011, p. 193-243), porque no caso deste gênero acontece uma novidade: o romance apresenta-se como um novo gênero a lidar com as contradições específicas da nova configuração social, sobretudo de ordem burguesa, que superava a ordem aristocrática. Ao nos referirmos a essa mudança de concepção lukácsiana a respeito do romance, queremos reforçar que, ainda que seja operando por negação, Lukács não deixa de investigar formas de representação do romance sem partir da epopeia.

Não se trata, no entanto, de dizer que as concepções de mimesis sobre o épico migraram para o romance a rigor, mas que o julgamento sobre este gênero desde o século

---

<sup>14</sup> De maneira geral e o mais sintética possível, constituída a partir de *A construção do mundo histórico nas Ciências Humanas* (DILTHEY, 2010) – originalmente *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, de 1910 –, as Ciências do Espírito compreendem o conjunto de saberes especialmente vinculados à sociologia e à filosofia alemãs do séc. XIX, de pensamento como oposição ao capitalismo e ao positivismo em prol do idealismo de raiz alemã. Esses saberes, conforme Dilthey (2010), de quem Lukács à época de *Teoria do romance* é devedor, compreendiam as ciências históricas-sociais e psicológicas em oposição às ciências naturais. Nas Ciências do Espírito, das quais se derivam a noção de Ciências Humanas, a relação entre sujeito e objeto dependem de uma atitude interpretativa. Dilthey considerava que o método característico das Ciências do Espírito consistia na *Verstehen* – algo como o entendimento ou a compreensão decorrente da introspecção, fundamentada na *Erlebnis*, a vivência ou experiência. Nesse sentido, ainda conforme Dilthey, tudo que se pressupõe do conhecimento está dado na vida, e o pensamento não pode conceber nada por trás disso.

XVIII até pelo menos meados do século XIX foi significativamente marcado em relação à epopeia, ainda que por oposição, como destaca Bakhtin (2002, p. 397-428). Em seu ensaio “*Epos e romance*”, que trata de uma metodologia do estudo do romance, conferência proferida em Moscou em 1941, publicada no mesmo ano na revista *Questões de literatura e de estética*, Bakhtin também assinala aquela observação sobre o romance em relação à epopeia com destaque ao nome de Blankenburg, a quem também recorreram Hegel e Lukács para desenvolver suas considerações teóricas sobre o romance. Bakhtin (2002, p. 402-403) sintetiza em tópicos ideias de Fielding, Wieland, Blankenburg e Hegel, tais como: “1. O romance não deve ser ‘poético’”; “2. O personagem do romance não deve ser ‘heroico’, nem no sentido épico, nem no sentido trágico da palavra”; “3. O personagem deve ser apresentado não como algo acabável e imutável”. Com ênfase, Bakhtin (2002, p. 403) ainda destaca no quarto tópico: “O romance deve ser para o mundo contemporâneo aquilo que a epopeia foi para o mundo antigo”.

Em termos comparativos, podemos, ainda nesse sentido da migração das concepções de mimesis do épico para o romance por oposição, observar as seguintes notas de Hegel (2004, p. 125): sobre o épico, pela epopeia, ele diz: “a vida doméstica e pública não é representada nem sob o aspecto de uma realidade bárbara, nem sob a forma prosaica de uma vida familiar e política solidamente organizada”. Sobre o romance, por passar a existir em uma constituição sólida do Estado, Hegel diz a respeito deste que é formado “com leis minuciosamente elaboradas, com a justiça presente por toda parte, uma administração bem organizada, com ministérios, chancelarias, polícia etc.” (p. 124). Em síntese, no épico, o herói não é propriamente um indivíduo e é indissociável do conjunto da realidade em que é apresentado, enquanto no romance há o indivíduo e este é apresentado em tensão em relação ao Estado e à realidade, tanto como integrante quanto como não integrante desta e daquele.

No que concerne à lírica, por outro lado, durante séculos se deu por resolvido que não é mimética, já que, pelo que foi legado ao Ocidente dos estudos da mimesis e de poesia/literatura, por Platão e Aristóteles – principalmente a respeito da *República* e da *Poética* –, a mélica, gênero mais ou menos próximo do que chamamos modernamente de lírica/poesia, não foi incluída entre os gêneros miméticos. Temos que os filósofos se ocuparam notadamente da epopeia e da tragédia, fazendo menção aqui e ali a demais gêneros de poemas tanto do épico quanto do dramático – e alguns do gênero lírico. Devido

a essa tradição, em um processo de oposição distinto daquele que apresentamos sobre a migração das concepções de mimesis do épico e do dramático para outros gêneros, foi-se dando todos os gêneros narrativos em um polo (o mimético da arte verbal) e a lírica/poesia em outro (o não mimético). Em geral, essa tradição que se estendeu até meados do século XIX é explicada na identificação imediata do poeta no poema. Sendo a voz mesma do poeta, não haveria, então, um processo de ficcionalização e de representação – ou seja, não haveria um processo mimético na lírica. Essa concepção pressupõe uma forma de composição poética que parte, antes de tudo, da interioridade do indivíduo no sentido de expressar um sentimento, uma sensação, uma intuição, que, portanto, tem um compromisso em revelar certa verdade acerca de quem escreve.

Essa visão, fortemente difundida pela estética romântica alemã – sobretudo com Hegel (2004) –, tem sido, no entanto, desde o século XIX, reexaminada na medida em que coloca em questão a posição figurativa do poeta no poema. Edgar Allan Poe (2017, p. 341-353), em “A Filosofia da Composição”, publicado originalmente em 1846, concebe uma estrutura lírica vigorosamente oposta à ideia de uma poesia “intuitiva”. Sua defesa de uma lírica que tem a “precisão e o rigor de um problema matemático” (p. 343) e que conta com “rodas e engrenagens” (p. 343) acena para um princípio de negação da ideia de arrebatamento pela intuição:

A maioria dos autores – sobretudo os poetas – prefere dar a entender que compõe em uma espécie de refinado frenesi, arrebatados pela intuição. Tais escritores iriam estremecer diante da ideia de permitir que o público visse o que ocorre nos bastidores, que acompanhasse as elaboradas e vacilantes cruezas do pensamento (POE, 2017, p. 342).

A análise imanentista a que recorre Poe para explicar a composição de “O corvo” enfatiza que não há essencialismos na composição lírica, já que cada parte de um poema está fundada nas “cruezas do pensamento” (p. 342). A escrita de um bom poema, que se confundiria com o Belo, o qual resulta na elevação da alma, está comprometida com um “efeito” (p. 342) – previamente considerado para a escrita do poema – que, objetivamente, atende a quatro aspectos formais: tamanho (ou seja, a extensão do poema); esfera (impressão ou efeito que deve surgir de relações causais); tom (que, no caso de “O corvo”, é a melancolia); e a estrutura base (como o refrão/estribilho, por exemplo). Ainda que Edgar Allan Poe não desenvolva uma análise que pretenda tratar do processo mimético na lírica, “A Filosofia da Composição”, por seu caráter iconoclasta acerca do que poderíamos

chamar de inspiração, possibilita reflexões que conduzem à compreensão da lírica como gênero distanciado da pessoalidade (interioridade) do poeta, uma lírica “despersonalizada” que, portanto, ficcionaliza, logo, representa.

Convém destacar que obra de Charles Baudelaire (1821-1867) é também determinante, no seio do século XIX, para a compreensão de uma lírica que não figura o sujeito empírico em poesia, ou melhor, a interioridade deste. Sobre a obra baudelairiana, Walter Benjamin (1991, p. 65-92), no ensaio “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, original de 1930 e publicado em 1971, apresenta a concepção de *persona* de modo a reforçar, como característica mesma da Modernidade, a fragmentação de um sujeito que vive as transformações sócio-históricas impostas pelo capitalismo, como é o caso da vida nas grandes cidades. Embora trate de indivíduos históricos, Benjamin trata também de “tipos sociais” que estão previstos na obra de Baudelaire, ainda que não sejam Baudelaire mesmo, este que transita individualmente e invisível na multidão com traços desses tipos. A concepção de *persona* está, então, na possibilidade e na capacidade de o poeta figurar diversas personagens, os tipos sociais, a partir do pressuposto de uma mobilidade pelo espaço urbano. Algumas *personae* identificadas por Benjamin são: o conspirador, o provocador, o *Blanqui* – político revolucionário, socialista apenas nos sentimentos, em sua simpatia com sofrimento do povo, sem uma teoria socialista nem uma prática militante –, o trapeiro, o *dândi*, o *flâneur*. Além de “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, Benjamin (1991, p. 34-35), no ensaio intitulado “O *flâneur*”, apresenta a imagem deste tipo social, que se integra à vida citadina e, enquanto vive a cidade, observa e analisa a massa: “a *flanerie* dificilmente poderia ter-se desenvolvido (...) sem as galerias. (...) Nesse mundo, o *flâneur* está em casa (...). As galerias são o meio-termo entre a rua e o interior da casa”. “A perda da auréola” é um poema sugestivo da relação do indivíduo com a vida urbana e, além disso, da “desessencialização” do poeta em termos de seu ofício: a escrita.

– Não acredito! Você aqui, meu caro? Neste lugar infame? Você, que só bebe quintessências? Você, que só come ambrosia?! De verdade, estou surpreso.

– Meu caro, você sabe bem o horror que me inspiram cavalos e coches. De repente, sem mais nem menos, saltitando na lama, no meio desse caos em movimento, em que a morte chega a galope por todos os lados, minha auréola, num movimento brusco, escorregou da minha cabeça e caiu no lodo do macadame. Não tive coragem de pagá-la de volta. Achei menos desagradável perder as insígnias do que arrebentar os ossos. E depois, me consolei pensando que há males que vêm para bem. Agora posso andar por aí incógnito, cometer baixezas, dar uma de crápula, como o mais

simples dos mortais. E eis-me aqui, igualzinho a você, tal como você me vê!

– Você deveria ao menos pôr um anúncio da perda dessa auréola, ou notificar a polícia.

– Meu Deus, não! Estou bem assim. Só você me reconheceu. Além do mais, a dignidade é uma coisa entediante. E também me diverte a ideia de que algum mau poeta a apanhe para pôr na cabeça despidoradamente. Fazer os outros felizes é uma satisfação! E principalmente quando se trata de alguém que me faça rir! Pense em X, ou em Z! Ah! Vai ser engraçado!

(BAUDELAIRE, 2016, p. 147-148)

A imagem incorrigível e irretocável do poeta – que se sustentou pela concepção romântica do “gênio”<sup>15</sup> – é desconstruída pela perda da auréola – o caráter divino do poeta está em ruínas. O cenário é marcado pelo caos, pelo movimento – que sugere o espaço urbano –, pela infâmia e, principalmente, pelo desejo do poeta de ser “comum”: “(...) andar incógnito, cometer baixezas, dar uma de crápula, como o mais simples dos mortais. E eis-me aqui, igualzinho a você (...)” A obra de Baudelaire marca, assim, a Modernidade na lírica no sentido de que lança mão de técnicas de escrita poética que personalizam, como se cindissem, o sujeito sócio-histórico/ético/empírico de um “sujeito outro” (aspas nossas) – este fundamentalmente distinto daquele, poético.

Os dois casos apresentados – a concepção de “unidade de efeito” proposta por Edgar Allan Poe e as *personae* da obra baudelaireana – são sintomas, na Modernidade, de uma nova compreensão do gênero lírico no sentido da apreensão da voz que se escuta (que se lê) a partir do poema. O processo estético e poético de Poe e Baudelaire, avançando para o século XX, é análogo ao posicionamento axiológico defendido por Bakhtin na distinção entre o autor e a personagem. Em “O autor e a personagem na atividade estética” (2011, p. 5), lemos:

O autor reflete a posição volitivo-emocional da personagem e não sua própria posição em face da personagem; esta posição ele realiza, é objetivada, mas não se torna objeto de exame e de vivenciamento reflexivo; o autor cria, mas vê sua criação apenas no objeto que ele enforma, isto é, vê dessa criação apenas o produto em formação e não o processo interno psicologicamente determinado.

<sup>15</sup> Concepção romântica comumente atribuída a François-René de Chateaubriand (1956) a partir de *O gênio do Cristianismo*, original de 1802, quando o autor buscava compreender as causas da Revolução Francesa. Essa noção trata da originalidade do indivíduo mediante uma simpatia que flui entre uma/um autora/autor e toda uma geração, ascendendo a imaginação pelos sentimentos e pelas ideias.

Nesse contexto, o autor assume uma posição valorativa para moldar a forma da personagem, bem como do narrador e do sujeito lírico. Essa posição valorativa é observada a partir da distinção que Bakhtin faz entre autor-pessoa e autor-criador. Sobre o autor-criador, deve-se

Ressaltar o caráter criativamente produtivo (...) e sua resposta total à personagem; o autor não é o agente da vivência espiritual, e sua reação não é um sentimento passivo nem uma percepção receptiva; ele é a única energia ativa e formadora, dada não na consciência psicologicamente agregativa mas em um produto cultural de significação estável (2011, p. 6).

Carlos Alberto Faraco (2001, p. 22) comenta que o “autor-criador é entendido (...) como uma posição estético-formal cuja característica central está em materializar uma certa relação axiológica com o herói e seu mundo”. Este autor, em relação ao autor-pessoa, é em si um posicionamento axiológico, já que está constituído de valores sociais, históricos e culturais que dão a forma do objeto estético. Isso que Faraco chama de “pivô axiológico-estético” (p. 22) está fundado na concepção de que

O verdadeiro autor não pode se tornar imagem, pois é o criador de toda imagem, de todo sistema de imagens da obra. É por esta razão que a chamada imagem de autor não pode ser uma das imagens de dada obra (na verdade, uma imagem de tipo especial). O pintor representa frequentemente a si mesmo no quadro (num canto deste), também faz seu autorretrato. Todavia, no autorretrato não *vemos* o autor como tal (não se pode vê-lo); em todo caso, não o vemos mais que em qualquer outra obra do autor; onde ele mais se revela é nos melhores quadros desse autor. O autor-criador não pode ser criado na esfera em que ele próprio é o criador. Trata-se da *natura naturans* e não da *natura naturata*. Vemos o criador apenas em sua criação, nunca fora dela (BAKHTIN, 2011, p. 65, grifo do autor).

Se voltarmos ao poema de Orides Fontela apresentado inicialmente, “Herança”, perceberemos o provável insucesso em tomar a imagem do eu poético como referencial ao poeta. A totalidade do indivíduo empírico inclui, como dissemos, um indivíduo autoral, uma autoria ou autor/a, este que é uma ramificação daquele, de forma que não é ele mesmo em sua inteireza. Embora “Herança” seja um poema que incita convocar um determinado âmbito da biografia de Orides Fontela, essa possível autorretratação não torna a poeta mais visível como indivíduo empírico ou como autora do que qualquer outro poema em que a ausência de sua possível imagem seja presumida. O poema “Penélope”, do livro *Alba*, por exemplo, auxilia na compreensão desse insucesso. Vejamos o poema:

O que faço des  
                   faço  
 O que vivo des  
                   vivo  
 O que amo des  
                   amo

(meu “sim” traz o “não”  
                   no seio).

(FONTELA, 2015, p. 187)

O eu previsto nas formas verbais “faço”, “desfaço”, “vivo”, “desvivo”, “amo”, “desamo” e no pronome possessivo “meu” não constitui qualquer figuração segura, objetiva, de Orides Fontela como sujeito empírico, ao passo que “Herança”, como vimos, ainda que não expresse um eu em qualquer forma verbal, prevê um elemento objetivo de sua vida, sua posição social e sua consciência de classe.

Para ampliar essa discussão em torno do que se costuma apresentar entre o sujeito empírico e o sujeito lírico, observemos os seguintes poemas:

I

estou ausente deste corpo  
 um milhão de gritos  
 até o estalo definitivo  
 de minhas encruzilhadas  
 e pouco importa o refúlgido espelho  
 que evolve entre as imagens  
 meu retrato de venenos.

deuses decifrando dédalos  
 no sentido vário  
 do exílio imerso  
 em que me sei deixado:

ser eu mesmo  
 clausura e plateia  
 para o espetáculo  
 das minhas veias.

(VARGAS, 2010, p. 49)

EU SOU TREZENTOS...

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta<sup>16</sup>,  
As sensações renascem de si mesmas sem repouso,  
Ôh espelhos, Ôh Pireneus! Ôh caiçaras!  
Si um deus morrer, irei no Piauí buscar outro!

Abraço no meu leito as melhores palavras,  
E os suspiros que dou são violinos alheios;  
Eu piso a terra como quem a furto  
Nas esquinas, nos táxis, nas camarinhas seus próprios beijos!

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,  
Mas um dia afinal eu toparei comigo...  
Tenhamos paciência, andorinhas curtas,  
Só o esquecimento é que condensa,  
E então minha alma servirá de abrigo.

(ANDRADE, 1955, p. 221)

O primeiro verso de Pio Vargas (1964-1991), “estou ausente deste corpo”, apresenta um indivíduo que se autoafirma. A ocorrência da primeira pessoa na desinência do verbo “estar” indica a capacidade desse sujeito representado no poema de se nominar. O mesmo acontece no poema de Mário de Andrade (1893-1945). “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta”: a pronominalização do eu seguida do verbo “ser” expressa, como no poema de Vargas, a capacidade do sujeito representado de substancializar-se, de definir-se, de dizer-se. Essa estrutura semântica e morfossintática do primeiro verso, que por um lado aproxima os dois poemas, é também a que possibilita a diametral divergência na composição da imagem que cada sujeito representado faz de si.

Ainda no primeiro verso de cada poema: enquanto um se declara ausente de uma materialidade corpórea – o que por si só constitui um paradoxo, já que dizer “[eu] estou” implica uma faculdade autoafirmativa e, opostamente, a ausência de corpo sugere um apagamento objetivo do ser e, em sentido subjetivo, manifesta um isolamento de si e do mundo –, o outro se abre e se expande em mais de um, torna-se muitos, torna-se “trezentos, trezentos-e-cincoenta”. Esse movimento de cada sujeito representado, que principia no primeiro verso, mantém-se ao longo dos poemas. Há um eu que faz declarações sobre si –

---

<sup>16</sup> Decidimos manter, aqui, a ortografia empregada por Mário de Andrade quando da publicação do poema, em 1955.

seja na expressão do pronome pessoal da primeira pessoa, seja no uso de vocábulos que evoquem a primeira pessoa – de formas distintas.

A profunda solidão do sujeito representado no poema de Pio Vargas é colocada diante de uma dicotomia aparentemente insuperável: esse sujeito, ausente do próprio corpo, vê-se em “exílio imerso” (10º verso). Enquanto o substantivo “exílio” supõe um movimento exógeno, o adjetivo “imerso” impõe um movimento endógeno. Apesar disso, esse conflito não está alheio ao conhecimento do sujeito representado, e confirma isso o 11º verso, seguido da última estrofe, em que observamos a imagem que esse sujeito faz de si: ser clausura e ser plateia, que de pronto parecem condições dessemelhantes, constituem o mesmo sujeito autocentrado que, ainda na condição de plateia, o é para as próprias veias. Essa ambiguidade de exilar-se imergindo no espetáculo das próprias veias, além da desimportância com que trata o sujeito representado a própria imagem no espelho (como aparece nos 5º, 6º e 7º versos), sugere um indivíduo melancólico, depressivo. Nisso, o estar só – aturdido pelos milhões de gritos que, como confirma o 4º verso “minhas encruzilhadas”, são provocados pelo próprio sujeito representado – sustenta-se na expressividade de um eu que indica uma das facetas do gênero lírico: um eu que se volta para si a despeito do mundo “cá fora”.

Essa forma do poema não nos habilita, contudo, a evocar a pessoa que foi Pio Vargas, sua biografia. Não lemos no poema elementos sintáticos ou semânticos que apontem para dados documentáveis. Isto é, a imagem do sujeito representado não traduz, objetivamente, o poeta Pio Vargas. Embora isso, Pio Vargas, como poeta, como autor-criador, assume um posicionamento axiológico: conjuga valores de mundo a valores literários em um processo que pressupõe a experiência (entendida como elementos sociais, históricos e culturais) como elemento intrínseco do objeto estético. Bakhtin (2011, p. 3-20) assinala a forma do objeto estético sempre prevista na história e na cultura e, por meio do autor-criador, convertem-nas para um outro plano axiológico, o plano da obra – nesse caso, do poema.

Se Pio Vargas constitui o sujeito de seu poema a partir de um movimento endógeno que nega o próprio corpo, Mário de Andrade constitui um sujeito ostensivo, que se coloca no mundo e o incorpora, que corre mundo. O eu de “Eu sou trezentos...” não está singularizado; está, antes, às voltas com o que é múltiplo – seja de si mesmo (quando diz, no 3º verso, “ôh espelhos”, presumindo uma imagem refletida), seja do extrínseco (ainda

no 3º verso, “ôh Pireneus” e “ôh caiçaras”, evocando, respectivamente, os gentílicos da Península Ibérica e os povos litorâneos das regiões Sudeste e Sul do Brasil). Agregue-se a isso a declaração desse sujeito representado de que seus “suspiros são violinos alheios” (6º verso), de que explora (“Eu piso” – 7º verso) e toma pra si a terra no sentido de se coadunar a ela (“a furto” – 7º verso) visto que anda pelas “esquinas, nos táxis” (8º verso). Esse sujeito não imergiu em si, não faz plateia a suas próprias veias, como faz o sujeito representado por Pio Vargas. O sujeito do poema de Mário de Andrade está exposto ao mundo e, conforme a última estrofe, volta a afirmar-se vário – ele é “trezentos, trezentos-e-cincoenta”, ainda que perceba o inescapável encontro consigo. A construção da imagem do “eu-para-si” e do “eu-para-outro”, em “Eu sou trezentos...”, se produz em um movimento circular de projeção ao exterior e de retorno para si.

A perspectiva de produção imagética a que recorre Mário de Andrade nos conduz a perceber que, como Vargas, a despeito de todo contraste entre as imagens compostas dos eus nos dois poemas, não há um eu documentável. Há uma forma de eu que, conforme citação de Bakhtin, está compartilhada com uma experiência de *ethos* se entendermos, a partir do posicionamento axiológico, uma consciência criadora.

Em termos de discussão com maior aproximação teórica, ainda para lidar com a relação entre o empírico e o lírico, o texto “Eu lírico” (*Lyrisches Ich*), de Margarete Susman (1910), constante na obra *Das Wasen der modernen deutschen Lyrik*<sup>17</sup>, propõe uma reflexão sobre o gênero lírico que foi determinante para os estudos que dizem respeito à forma do eu expressivo do poema. Susman trata de uma “confusão” entre aquilo que ela chama de “eu lírico” e o “eu do próprio poeta empírico”. E diz: “O eu de uma canção

---

<sup>17</sup> A tradução da parte de onde tiramos esse excerto foi realizada pelo professor e pesquisador Jameson Buarque com auxílio de uma orientanda, Patrícia Bagot. Assim como a fonte não está traduzida para o português, a parte “Lyrisches Ich”, de *Das Wasen der modernen deutschen Lyrik* (1910), a tradução destacada também não está. Em nota do orientador e de sua referida orientanda, lê-se: “Originalmente a parte de onde o trecho foi retirado em *Das Wasen der modernen deutschen Lyrik* não tem título. Colocamos um título para efeito de orientação de leitura especificamente objetivada à disciplina **TÓPICOS DE POESIA 1** de nosso programa apresentado para a disciplina no primeiro semestre de 2017” (grifo das autorias). Logo, doravante, quando fizermos referência a esse texto de Margarete Susman, não registraremos referência de ano nem de página.

popular, o eu de um menestrel, detém a generalidade que faz a canção parecer apropriada à boca de todo indivíduo sensível”. O caráter de generalidade de que fala tal declaração – que faz inferir a pluralidade constituinte do eu do poema tanto pela sua adequação a eus diversos (não sendo, portanto, um eu exclusivo do poeta) assim como pressupõe o polo da recepção como um dos polos componentes do “eu lírico” – está fundado no estatuto formal que Susman confere ao eu que expressa o (e que se expressa no) poema. Isso significa dizer que a concepção elaborada por Margarete Susman cria um vinco entre o poeta, como sujeito empírico, e o “sujeito outro” – o eu lírico – cuja voz se ouve no poema:

O eu lírico não é um eu específico, é um eu criado, o qual, assim como a obra de arte lírica, mantém seu caráter *puramente formal*, independentemente de seu conteúdo individual ou geral. O poeta não encontra esse eu em si mesmo, mas, assim como os demais falantes da língua e os atores de um drama, ele deve criar esse eu objetivamente (SUSMAN, s/d, s/p, grifo nosso).

Conceber de tal maneira o eu lírico, como ente “puramente formal”, abre a possibilidade para o entendimento da lírica dotada de um elemento ficcional, o que, por sua vez, suscita a sua expressividade mimética. Se Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, no século XIX, como dissemos, já desenvolviam suas obras poética e crítica a partir de uma concepção desessencializada e despersonalizada da poesia, Margarete Susman é a responsável por cunhar a expressão que ratifica a cisão entre o eu empírico e o “eu outro” (aspas nossas), isto é, o eu lírico.

Susman admite que o “eu lírico pode partir do eu mais genérico, (...) [mas] sem perder seu caráter artístico e objetivo, (...) que não se fundamenta em um eu no sentido empírico, mas em uma forma do eu”. Acrescenta, ainda, que “aquele eu [o empírico] precisa ser ignorado”, inclusive, para tanto, ela reconhece e admite a existência “da fala de um indivíduo em geral” e da “expressão do indivíduo mais singular de nosso tempo”. Partindo dessa declaração, não nos parece forçoso identificar um movimento dialético entre eu empírico e eu lírico. Este, uma figura formal, é configurado por aquele, sujeito histórico/ético. Nisso se aproximam ou parecem/semelham se aproximar, mas por sua natureza tão distinta, não respondem à ideia de um “eu do poema” que seja uma expressão referencial do “eu do poeta”.

Em Bakhtin, algo como “a fala de um indivíduo em geral”, conforme Susman, corresponde aproximadamente ao que ele chama de “coro”, segundo defende: “toda lírica

vive exclusivamente da confiança em um possível apoio do coro, podendo haver diferença apenas na determinidade dos elementos estilísticos e das peculiaridades técnico-formais; só onde se debilita a confiança no coro começa a haver uma diferença substancial, começa a desintegração da lírica” (BAKHTIN, 2011, p. 157). No entanto, mediante essa observação de Bakhtin, tanto interioridade quanto exterioridade estão em questão, tanto a linguagem verbal, a linguagem artístico-verbal e o mundo extraverbal. O eu lírico é, portanto, formal, porque estético, mas não somente. Susman reconhece a imanência social do eu lírico, mas não se detém nela, detém-se apenas em sua imanência artística, enquanto Bakhtin se detém em ambas, pois elas são mutuamente responsáveis. Em torno disso, ainda é possível, por analogia, que recobremos a proposta bakhtiniana de posicionamento axiológico, a qual, explica Faraco (2011, p. 22),

Se livra de deslizar para formulações metafísicas (o estético reduzido a essências abstratas de beleza) ou para formulações psicologizantes (o estético reduzido a processos expressivos puramente mentais e subjetivos), ou para formulações empiricizantes (o estético reduzido à forma do material), ou ainda para um formalismo desvinculado da história e do sociocultural (o estético reduzido a um em-si absoluto).

Ocorre que, na lírica, diferentemente da polifonia que permeia os gêneros narrativos, sobretudo o romance (BAKHTIN, 2011, p. 194-202), percebemos uma forma de discurso monologizado. Afirmo Bakhtin (2011, p. 57) em “Por uma metodologia das ciências humanas”: “a epopeia pura e a lírica pura desconhecem ressalvas. O discurso com ressalvas só aparece no romance”. Querendo isso dizer que tanto na “epopeia pura” quanto na “lírica pura”, para as quais poderíamos apenas dizer epopeia e lírica, o discurso é apresentado por uma voz regente, ainda que esta seja dialogicamente atravessada por outras.

Em Homero, por mais que haja personagens antagônicas, a diferença ou contrariedade entre elas não decorre de heteroglossia, de vozes sociais que as situam, mas daquilo que o narrador dá de antagonismo conforme o mito da tradição herdada pelo poeta. Por sua vez, na lírica, o eu, mesmo apresentando também diferenças ou contrariedades, é regido por uma voz. Em termos bakhtinianos, a forma como o discurso aparece na lírica é

dotada de uma “autoridade”<sup>18</sup>, em razão de o dizer ser monológico, embora não seja desvinculado de outras vozes:

Ao monologizar-se, a consciência criadora é completada com palavras anônimas. (...) Depois, a consciência monologizada entra como um todo único e singular em um novo diálogo (já com novas vozes externas do outro). A consciência criadora monologizada une e personifica frequentemente as palavras do outro, tornadas vozes alheias anônimas, em símbolos especiais: “voz da própria vida”, “voz da natureza”, “voz do povo”, “voz de Deus” etc. Papel desempenhado nesse processo *pelo discurso de autoridade*, que habitualmente não perde seu portador, não se torna anônimo (BAKHTIN, 2011, p. 70, grifo do autor).

Bakhtin considera que a “posição axiológica criadora investida de tanta *autoridade* na lírica” (2011, p. 154, grifo do autor) está no fato de que nesta não há restrições de uma personagem em um espaço, de que lhe falta um enredo “preciso e acabado” (p. 154). Isso

Cria a ilusão de autopreservação da personagem e de sua posição interior, de experiência de puro vivenciamento de si mesma, cria a aparência de que na lírica ela só cuida de si para si, de que é *solitária* e não *possuída* por outrem, e essa ilusão facilita ao autor penetrar em pleno âmago da personagem [lírica] e assumir o domínio completo sobre ela, penetrá-la inteiramente com seu ativismo e torná-la dócil e por inteiro subordinada a esse ativismo (BAKHTIN, 2011, p. 155, grifos do autor).

Essa atitude do autor na lírica, segundo a concepção bakhtiniana, de certo modo, pode ser associada à defesa lukácsiana de que “o comportamento do poeta lírico é indissociavelmente ativo e passivo, ou seja, ele ao mesmo tempo cria e reflete” (2011, p. 247), sem deixar de levar em conta que, para Lukács, “a arte (...) é o reflexo *sui generis* da realidade que existe independentemente de nossa consciência” (p. 246). A lírica, nesse movimento de criar e refletir, desenvolve-se como uma “natureza criadora” (*natura*

---

<sup>18</sup> Essa palavra é recorrente na obra bakhtiniana e varia de sentido. Quando diz respeito à lírica, corresponde ao seguinte: “a objetivação lírica do homem [indivíduo] interior pode tornar-se auto-objetivação. Aqui também personagem e autor estão próximos, no entanto há mais elementos transgredientes à disposição do autor e estes são mais substanciais. (...) Por dentro de si mesma a vida interior não é rítmica e – podemos falar em termos mais amplos – não é lírica. A forma lírica aí [na vida] se introduz de fora e expressa não a relação da alma vivenciadora consigo mesma mas a relação axiológica do outro como tal com ela. Isso torna essencial e axiologicamente tensa a posição de distância axiológica do autor na lírica; ele deve aproveitar ao máximo o privilégio de estar fora da personagem. Mas ainda assim a proximidade entre personagem e autor na lírica não menos evidente que na biografia. Entretanto, se na biografia (...) o mundo dos outros, das personagens, da minha vida assimilou a mim, autor, e o autor não tem a contrapor à sua personagem forte e investida de autoridade, restando-lhe apenas concordar com ela (o autor é como que mais pobre que a personagem), na lírica dá-se um fenômeno oposto: a personagem quase não tem nada a contrapor ao autor; este como que a penetra por inteiro, deixando nela, bem no seu íntimo, apenas a possibilidade virtual de autonomia” (BAKHTIN, 2011, p. 153-154). Disso, entenda-se que, em Bakhtin, no contraponto entre poesia e romance, personagem é algo que é equivalente ao eu lírico.

*naturans*), o que reforça seu potencial mimético. Alexandre Pilati (2011, p. 2) assim exprime a concepção lukácsiana:

A análise da forma lírica não deve sonegar o fato de que seu potencial estético está ligado a uma “autorrepresentação da interioridade subjetiva”, da mesma forma que se deve considerar que este mesmo potencial estético só será alcançado criticamente em termos totais se se considerar também o modo especial segundo o qual a lírica é também um reflexo da realidade objetiva, que existe independentemente de nossa consciência.

O que entendemos de Lukács é que a lírica não é constituída pela “emergência da subjetividade” do poeta – caso que daria em mero reflexo de uma subjetividade de forma passiva, isto é, o autor seria o objeto do mundo externo a ser figurado no poema. Antes, a lírica é constituída “pela específica e visível ação da subjetividade, pelo seu específico modo de existência, pelo seu papel dinâmico na própria forma da obra” (p. 246).

Em outro termo, para produzir uma síntese entre Susman, Bakhtin e Lukács, pelo menos neste caso, preferimos considerar a monologia lírica como monodia. Isso porque a expressão monológica da linguagem verbal se dá em diversos âmbitos em que a voz se expressa como uma autoridade. Esse é o caso, por exemplo, dos textos de tipo injuntivo, que são monológicos e, por isso, expressam uma voz de autoridade contra a qual não há, para retomar o termo bakhtiniano, ressalvas. Estar diante de um manual que orienta sobre o correto uso de um aparelho eletrônico, ou de uma bula de remédio, ou da prescrição médica para a manipulação de um medicamento apenas requer do leitor que as orientações sejam seguidas. Se em uma atitude arrivista, o leitor opte por fugir à orientação, o que poderia aludir a certa autonomia (ou ressalva) diante da voz de autoridade injuntiva, ele seria levado, na verdade, à frustração no resultado esperado. No caso dos exemplos dados, do uso do aparelho eletrônico ou da efetividade do tratamento médico. A forma de autoridade da monologia na lírica, por outro lado, é artística, *sui generis*, forma-se a partir de uma arquitetônica (que forma o posicionamento axiológico), de uma memória do gênero<sup>19</sup> (que inclui elementos como o ritmo, a versificação, a produção de imagens

---

<sup>19</sup> Corresponde a um conjunto relativamente estável e mais ou menos visível, não propriamente difuso, dos usos já feitos anteriormente de enunciados que foram e vão se constituindo em tipos e formas mais consistentes para uso em esferas específicas, com estilos específicos, tratando de temas específicos, compondo-se com formas específicas. Realiza em um duplo movimento de memória do passado e memória do futuro. A história da qual descendemos é a memória do passado, a projeção que fazemos, embora não temporalmente, para adiante, compreendendo que o hoje não está completo, é a memória do futuro. A memória do gênero incorre na produção artístico-verbal tornando um texto realizado, orientando sua produção a partir da autoria, bem como incorre na recepção artístico-verbal, orientando sua leitura de um indivíduo, plateia ou público, tornando um texto reconhecido.

condensadas) e, em consequência da arquitetônica e da memória do gênero, de uma composição, no sentido de ser um modo de apropriar-se e de arranjar-se a linguagem verbal.

Não nos parece conveniente, no entanto, pelo menos até o estágio que alcançamos em nossa pesquisa, tratar o monologismo dos demais gêneros literários de igual modo. Antes de dizer por que, convém deixar claro que na teoria bakhtiniana da literatura e da linguagem verbal, monologia e polifonia decorrem de duas arquitetônicas distintas, mas não são opostas nem esta resulta de maior elaboração do que aquela. Quando, conforme citamos, Bakhtin (2017, p. 57) discute que, pelo menos em literatura, somente o discurso no romance tem ressalvas, isso implica que na prosa romanesca a expressão mutuamente se harmoniza e se dissocia da multiformidade social plurilíngue do todo acabado, a voz do narrador não detém a voz de uma personagem, como esta e aquela não detém a voz de outra personagem, todas as vozes assumem um posicionamento axiológico diferente entre si e do todo narrativo (BAKHTIN, 2002, p. 86-88). Esse modo dialógico é de grau polifônico mais complexo, e é não necessariamente porque o romance seja superior aos demais gêneros da arte verbal, nem que sua composição seja mais elaborada, assim como não implica que a memória (ou o tesouro) desse gênero seja mais afortunada – até porque dizer isso implicaria em erro histórico, uma vez que, por exemplo, a lírica e a tragédia são bem mais antigas.

Acontece que todo ato de criação literária faz o autor assumir uma responsabilidade consigo, com sua atividade artística, com a vida, com a tradição, com o contexto literário e com o contexto de mundo. A concepção bakhtiniana de “formas arquitetônicas” dá a saber disso do seguinte modo:

As formas arquitetônicas são as formas dos valores morais e físicos do homem [indivíduo] estético, as formas da natureza [no] enquanto seu ambiente, as formas do acontecimento no seu aspecto da vida particular, social, histórica, etc.; todas as formas são aquisições, realizações, não servem a nada, mas se autossatisfazem tranquilamente, são as formas da existência estética na sua singularidade (BAKHTIN, 2002, p. 25).

Mais adiante, Bakhtin (2002, p. 25-26) detalha que há

[o] objeto estético em sua singularidade e estrutura puramente artística, por meio do método teleológico. Compreender teleologicamente a estrutura da obra e como o objeto estético se realiza [é a tarefa]. Assim compreende-se como ocorre a criação da forma composicional derivada

da forma arquitetônica (...) As formas arquitetônicas principais [valores morais e físicos] são comuns a todas as artes e a todo domínio da estética, elas constituem a unidade deste domínio.

Do exposto, a aquisição da linguagem verbal serve a sua apropriação pela arquitetônica de modo a, pela memória do gênero, levar a uma composição na medida da responsabilidade. Na arquitetônica do romance, o “eu-para-mim”, o “eu-para-outro” e o “outro-para-mim” se dão na autoridade (autonomia, independência) das vozes, permitem a heteroglossia (conjunto das vozes sociais) se comprazer de tanto harmonizar-se quanto dissociar-se de voz a voz. Essa dialogia romanesca é potencialmente mais complexa polifonicamente, porque as responsabilidades que o autor assume com o romance implicam uma peculiaridade, e o mesmo vale, *sui generis*, para os demais gêneros. Queremos com isso dizer que não é que o romance seja polifônico e os demais gêneros não. A polifonia resulta da dialogia, e não há como haver discurso que não seja dialógico, conforme Bakhtin (2002, p. 86):

Pois todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado sempre, por assim dizer, já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por uma névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico.

Logo, *sui generis*, a dialogia é comum ao romance como é à lírica, à tragédia etc. Com tudo isso, chamamos a atenção para que, na arquitetônica da lírica, o “eu-para-mim”, o “eu-para-outro” e o “outro-para-mim” se dão na autoridade de uma voz, a qual não se abre à heteroglossia, não se compraz de tanto harmonizar-se quanto dissociar-se de voz a voz (as vozes externas que atravessam a lírica, conforme a descrição de dialogia apresentada). Na lírica, harmonizar prevalece, é de sua arquitetônica, corresponde à responsabilidade do autor mediante a sua mútua responsabilidade na vida. De modo, poderíamos dizer, mais elementar: não cumpre a lírica aquilo que cumpre o romance na existência, e vice-versa. A lírica se priva do discurso alheio dado como livre (autônomo) em seu interior, por isso é monológica e se responsabiliza por *dizer* (grifo nosso) da vida em dado acabamento, enquanto o romance não se priva do discurso alheio, inclui-o

literariamente na composição, deixa-o livre em seu interior, por isso se responsabiliza por *mostrar* (idem) a vida em outro acabamento.

Chamamos o monologismo da lírica de monódico porque nele todas as componentes da forma composicional são estruturadas para harmonizarem-se. Assim, na lírica, a seleção vocabular forma palavras-imagem, o ritmo é empregado (em sua variedade) para enfatizar as palavras-imagem, o todo semântico se deixa coadunar no todo sintático, tudo se apresenta como mimesis estética – o próprio ritmo é mimesis dos ritmos da linguagem verbal corriqueira –, a composição é condensada. Contudo, há, por exemplo, romance e teatro monológicos. No *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, o posicionamento axiológico da personagem protagonista se harmoniza ao posicionamento axiológico do narrador como todo o acontecer desse romance. No monólogo *Psicose 4.48* (1999), de Sarah Kane, há, por ser um monólogo, uma única voz conduzindo a peça, e as demais vozes convocadas são organizadas (estruturadas) mediante a condição psíquica (tão psicótica e neurótica obsessiva quanto depressiva) da personagem em relação ao mundo e ao hospital, de sorte que, de quem ela fala, mesmo quando destaca a fala de alguém, resta sob seu julgamento, é seu posicionamento axiológico que ordena a tudo. Algo de semelhante, mediante o quê próprio de cada obra, pode ser dito de *Notas do subterrâneo* (ou *do subsolo*, 1864), de Dostoiévski, e de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis.

No entanto, conforme ressalvamos, por hora, quer dizer, até o estágio da nossa pesquisa, o monologismo dos demais gêneros literários que não o da lírica não é monódico. Ainda que, por serem monológicos, os demais gêneros façam com que a harmonização prevaleça sobre a dissociação, esta tem forma, ela chega a quase ser empregada literariamente, quase a ser uma componente composicional. Somente não chega a isso porque terminaria não dando em monologismo. No entanto, em tais gêneros, outras vozes são mais visíveis (plásticas), embora jamais autônomas da voz, poderíamos dizer, regente, a voz narradora. Na lírica, pouca ou nenhuma visibilidade (plasticidade) é dada a qualquer voz além da regente, do sujeito lírico. Na lírica, não há autoridade conferida ao que não seja a sua voz. Nela, cada voz é mostrada com um pouco mais de visibilidade, resta, no mínimo, sob a mesma composição rítmica e sintático-semântica do sujeito lírico. Ao dizer “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta”, o “eu-para-mim” do sujeito lírico harmoniza para si o “eu-para-outro” e o “outro-para-mim”, compõe uma unidade de voz na inteireza,

como em “Herança” a avó, o pai e a mãe se tornam palavras-imagem no discurso do sujeito lírico.

Para o andamento de nossa discussão, observe-se: na relação entre autor-pessoa e autor-criador quanto ao sujeito do poema, o acabamento artístico-verbal a respeito da referencialidade quanto à interioridade e à exterioridade do texto, as concepções de arquitetônica e posicionamento axiológico, a relação entre empírico e lírico, a representação (mimesis), a concepção de eu lírico, a noção lírica de autoridade e o monologismo foram, com maior ou menor detalhamento (discussão) dadas para que apresentássemos o termo monodia. Para tanto, vejamos mais uma leitura de poesia.

*Prosas seguidas de Odes mínimas* (1992), livro de José Paulo Paes (1926-1998), é uma obra em que é reconhecível um forte recurso irônico. Ainda que seja um livro de poemas, o autor o intitula, na primeira seção, “Prosas” e, em sua dedicatória, autentica a ironia: “À memória de Fernando Góes, que um dia chamou de *Poesias* um livro seu de crônicas” (PAES, 1992, p. 12, grifo do autor). A segunda seção do livro de Paes intensifica o tom irônico. Ode é, tradicionalmente, um canto lírico laudatório e, portanto, sublime, cuja intenção é prestar uma homenagem a alguém. As “odes” de Paes, contrariamente, voltam seu canto de louvor a objetos do cotidiano sem qualquer caráter elevado: a perna esquerda, a bengala, os óculos, a tinta de escrever, a garrafa, a televisão, o *shopping center*, o fósforo, o espelho, o alfinete e o recém-nascido. Este último título, por se referir a uma nova pessoa que chega ao mundo, objetificando-a, poderia fugir à regra das odes anteriores não fosse o substantivo com o qual se dirige ao recém-nascido (“bichinho”) e, sobretudo, a penúltima e a última estrofe que quebram a expectativa do sublime quando o recém-nascido “berra” de fome – berro que suspende a elevação das estrofes anteriores<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> “Que bichinho é este / tão tenro / tão frágil / que mal aguenta o peso / do seu próprio nome? // - É o filho do homem. // Que bichinho é este / expulso de um mar / tranquilo, todo seu / que veio ter à praia / do que der e vier? // - É o filho da mulher. // Que bichinho é este / de boca tão pequena / que num instante passa / do sorriso ao bocejo / e dele ao berro enorme? // - É o filho da fome” (PAES, 1992, p. 83).

Para o problema teórico em discussão, façamos uma leitura da primeira “ode mínima”, intitulada “À minha perna esquerda”. Dividida em sete movimentos, essa ode louva aquela, que será amputada. Desses sete movimentos, vejamos o “5” e o “6”:

5

Chegou a hora  
de nos despedirmos  
um do outro, minha cara  
data vermibus  
perna esquerda.

A las doce en punto  
de la tarde  
vão-nos separar  
ad eternitatem.  
Pudicamente envolta  
num trapo de pano  
vão te levar  
da sala de cirurgia  
para algum outro (cemitério  
ou lata de lixo  
que importa?) lugar  
onde ficarás à espera  
a seu tempo e hora  
do restante de nós.

6

esquerda direita  
esquerda direita  
          direita  
          direita

Nenhuma perna  
é eterna.

(PAES, 1992, p. 57-58)

Nesses movimentos lemos a despedida de alguém que terá sua perna esquerda amputada, perna que aparece no poema como interlocutora. Dito isso, antes de uma explanação do poema, relembremos um fato: é na década de 1990 que o poeta passa por complicações devido à diabetes e ao alcoolismo e tem sua perna esquerda amputada. Paulo Franchetti (2013), em seu blog, comenta: “Nos últimos anos, a vida de José Paulo Paes se confundia, para mim, com a sua poesia. Sobrepunha-se a ela, na verdade” (2013, s/p), confusão esta que, como afirma Franchetti, diz respeito justamente à ode à perna esquerda: “Era uma coisa pungente: o poeta face à necessidade de amputação de uma perna tinha

escrito um poema carregado de ironia e morbidez” (s/p). Ressaltar essa sensação de Paulo Franchetti em relação à poesia de Paes, especialmente ao poema “À minha perna esquerda”, é ratificar que, inegavelmente, está dado em um evento do mundo a eventicidade do poema, seu conteúdo. Mais do que um evento do mundo, trata-se de um acidente biográfico.

A relação entre o sujeito empírico e o sujeito lírico desse poema está calcada em uma *experiência vivida* (grifo nosso), não somente no sentido de ser uma “possibilidade do humano” (COMBE, 2009-2010, p. 126), mas no sentido de ser uma experiência pela qual realmente passou o poeta (acidente biográfico), sendo possível encontrar, até mesmo, reportagens jornalísticas<sup>21</sup> (documentação) que atestam sua enfermidade e a amputação de sua perna. Essas observações relativas a elementos biográficos de certo momento da vida de Paes que são dedutíveis – quiçá figurativas – de “À minha perna esquerda” apontam para o que vimos chamando a atenção. A compatibilidade entre o dado empírico e a obra artística sugere um eu do mundo que semelha o eu do poema precisamente em razão da forma monológica com que o poema é estruturado – forma, como explicamos, entendida no âmbito da lírica como monódica. Para tanto, convém destacar o seguinte:

Entendo por biografia ou autobiografia (descrição de uma vida) a forma transgrediente imediata em que posso objetivar artisticamente a mim mesmo e minha vida. Vamos examinar a forma da biografia apenas naqueles sentidos em que ela pode servir para a auto-objetificação, isto é, ser autobiografia, ou seja, do ponto de vista de uma eventual coincidência entre a personagem e o autor nela, ou melhor (porque coincidência entre personagem e autor é *contradictio in abstracto*, o autor é elemento do todo artístico e como tal não pode coincidir dentro desse todo com a personagem, outro elemento seu. A coincidência pessoal “na vida” (grifo do autor) da pessoa de quem se fala com a pessoa que fala não elimina a diferença entre esses elementos no interior do todo artístico. Pode-se perguntar como eu represento a mim mesmo diferentemente da pergunta: quem sou?, do ponto de vista do caráter particular do autor em sua relação com a personagem. Aqui também não nos interessa a autobiografia como uma comunicação de informações sobre si mesmo (...) No que concerne aos chamados elementos biográficos na obra, eles podem variar muito, podem ter caráter confessional, caráter de informe prático puramente objetivo sobre o ato (o ato cognitivo do pensamento, o ato político, prático, etc.), ou, por último, caráter de lírica; eles só podem nos interessar onde têm precisamente caráter biográfico, ou seja, realizam o valor biográfico (BAKHTIN, 2011, p. 139).

---

<sup>21</sup> Referimo-nos à reportagem da Folha de S. Paulo, datada de 1998, que noticia a morte do poeta e menciona a perna amputada – ainda que com a incorreção de se referir à perda da perna direita: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq10109803.htm>.

Nesse sentido, conforme Bakhtin, o elemento biográfico autobiografado já não é ele mesmo inteiramente próprio da biografia. Há uma voz que conduz o poema, partem dela as constatações: é essa voz quem afirma que “Chegou a hora / de nos despedirmos” ou “ficarás à espera / do restante de nós” ou mesmo “Nenhuma perna / é eterna”. Essas constatações semelham (não são) a imagem de alguém em vias de perder a perna tal qual se deu com Paes. Além do emprego da primeira pessoa do plural (“nos despedirmos”, “vão-nos”, “restante de nós”) e da segunda pessoa do singular (“vão te levar” e “onde ficarás”), no movimento 5, que pressupõe uma interlocução, lemos no movimento 3<sup>22</sup> o nome “Dora”, mulher com quem Paes se casou nos anos 1950. As referências encontradas no poema não escondem a proximidade entre Paes e o sujeito lírico, no entanto, não deixam de obnublar, um e outro não são o mesmo.

Ocorre que a forma monódica que leva ao reconhecimento do evento empírico na obra artística é a mesma que induz à identificação de uma autoria, nos termos do posicionamento axiológico, e, portanto, de uma forma do sujeito empírico, que não é total. Queremos dizer que ser uma autoria é reconhecer um aspecto ou uma faceta de um todo maior – que em uma visão idealizada poderia chegar ao eu mesmo, o que não é possível. Sobre isso, Bakhtin (2011, p. 29-30) fala:

Tudo o que me diz respeito, a começar pelo meu nome, chega do mundo exterior à minha consciência pela boca dos outros (da minha mãe, etc.), com a sua entonação, em sua tonalidade valorativo-emocional. (...). Como o corpo se forma inicialmente no seio (corpo) materno, assim a consciência do homem desperta envolvida pela consciência do outro.

O que se forma, então, em consonância à proposta bakhtiniana, é uma relação entre sujeitos sempre mediada por um agente externo, o “outro-para-eu”, mesmo quando se projeta o “eu-para-mim” e o “eu-para-outro”, já que o que chega ao eu está previamente dado por paradigmas que o antecipam, mas, nos casos autobiográficos, porque monológicos (seja em poesia ou não), a harmonização dada pelo eu prevalece sobre a dissociação, no acabamento da obra mediante sua arquitetônica, não na existência do *eu mesmo* (grifo nosso). De resto, nesse tipo de caso lírico eu e eu não são os mesmos.

Nesse processo, quando retomamos os movimentos apresentados do poema, encontramos uma marca, já aludida anteriormente, que identifica a autoria-criadora de José Paulo Paes: a ironia é a estrutura fundamental de “À minha perna esquerda”. O

<sup>22</sup> “Aqui estou, / Dora, no teu colo, (...)” (PAES, 1992, p. 56).

procedimento monódico de Paes, no poema, e em grande parte de sua obra, reside na ironia<sup>23</sup>. Os cinco primeiros versos do movimento 5, momento em que o sujeito lírico narra a sua perna esquerda que eles serão separados e que, ao mesmo tempo, despede-se dela, apresentam um tom solene, uma despedida, poderíamos dizer, cerimoniosa. A partir do sexto verso, a forma como o sujeito lírico se dirige a sua interlocutora é, se não escatológica, jocosa (que mantém a ironia): trapos de pano, sala de cirurgia, cemitério, lata de lixo destoam, sem deixar de harmonizarem-se dos versos precedentes, da formalidade dos versos que precedem, os quais a perna é tratada por “minha cara data vermibus”, uma apropriação da expressão latina “*caro data vermibus*” da qual surge o termo “cadáver”<sup>24</sup>.

A “ironia e [a] morbidez”, constatadas por Franchetti, são reforçadas no movimento 6 pelo efeito quase risível que provoca o recurso visual utilizado por Paes ao dispor a presença da perna esquerda e, a seguir, sua ausência, repetindo somente a palavra “direita”. Agregada essa imagem de indivíduo coxo à conclusão de que “Nenhuma perna é eterna” e à inevitabilidade da morte sugerida no movimento 5, quando o sujeito lírico diz a sua perna que esta deverá se encontrar com o resto de seu corpo no cemitério ou na lata de lixo, o sujeito lírico reforça a despreocupação – ou mesmo a desimportância – diante de um acontecimento que, comumente, causaria consternação.

A expressão monódica notável no poema de Paes se caracteriza por se referir somente a esse evento, cerrado em si mesmo. Essa é uma forma de representação, no movimento dialético em que sujeito empírico atravessa o lírico, e este, componente daquele, retorna ao mundo referencial na medida em que está neste presumido, diferentemente da que faz Orides Fontela, como uma autoria-criadora constituída, no poema “Herança”. Em vez de a expressão mimética de um evento isolado, Fontela cria a expressão mimética de uma condição ostensiva de sua vida, a respeito da classe social à qual pertencia. O mesmo poderíamos dizer de Pio Vargas e Mário de Andrade, respectivamente nos poemas “I” e “Eu sou trezentos...”, em relação a Paes e Fontela. A forma da voz monódica está dada por diferentes recursos composicionais, o que nos leva a afirmar que a monodia acontece de maneira *sui generis* a cada autor/poeta em seu modo de configurar a subjetividade lírica.

<sup>23</sup> Sobre isso, diz Franchetti (2013, s/p): “a poesia de Paes me parece apresentar uma característica que, combinada com outras, redundaria na sua marca mais pessoal. Essa característica é a revivescência do poema-piada, de tão grande voga no Modernismo”.

<sup>24</sup> Informação obtida na consulta ao sítio: <http://www.academia.org.br/artigos/caro-data-vermibus>.

A subjetividade lírica emerge da monodia. Vejamos: o artigo “Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios”, de Jaime Ginzburg (2003), esclarece alguns fundamentos modernos de produção e recepção de poesia ao estabelecer uma comparação entre a concepção hegeliana e a adorniana de lírica e de subjetividade lírica, a qual nos parece exitosa. Adorno (2003), em “Palestra sobre lírica e sociedade”, texto originalmente de 1974, contrapõe-se ao conceito de totalidade que Hegel conferiu à lírica em sua filosofia estética. Isso porque no século XX esse conceito, comumente, não respondia às complexidades individuais e sociais. A comparação entre Hegel e Adorno permite observar que no primeiro existe uma concepção de lírica centrada na categoria da totalidade, enquanto no segundo encontramos caminhos para compreender a fragmentação formal e a ruptura com as convenções tradicionais como elementos voltados para uma crítica das formas desumanizadoras da experiência social do século XX. Hegel caracteriza a lírica como voz da interioridade de um sujeito (indivíduo), e a isso chama de subjetividade. Um poema lírico, assim, seria resultado do estado de ânimo desse sujeito.

Conforme Hegel, a totalidade subjetiva de um poema lírico é sua unidade, dada por uma convergente maneira de pensar e sentir o mundo exterior a partir daquela interioridade. Para Adorno, o sujeito deve ser tomado, diferentemente de Hegel, não apenas historicamente mas socialmente. Isso faz com que a subjetividade jamais seja vista como uma totalidade, mas como uma processualidade, uma incompletude, um andamento (GINZBURG, 2003, p. 64). Nisso está a ideia de sujeito fragmentado, porque a história, quando perspectivada socialmente, revela suas contrariedades. Por isso Adorno defende em que a lírica deve ser tomada como “uma unidade em si contraditória”. Logo, para Adorno (2003, p. 69), a lírica é um

Protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria, opressiva (...) A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida.

Levando em conta que a sociedade do século XX é caracterizada como “a era das catástrofes”, como observa Ginzburg (p. 61) ao citar Eric Hobsbawm, em *A era dos extremos*, Adorno observa que a subjetividade lírica é atingida pela opressão. A principal marca dessa opressão é a redução do indivíduo ao mercado (sua subsumição), à maneira da lógica do capitalismo. Assim, o sujeito é definido historicamente a partir de sua desumanização, de seu aniquilamento, e mesmo de sua autoderruição (GINZBURG, 2003, p. 65).

A fragmentação do sujeito, decorrente de sua subsumição, é marcada na atitude de busca por uma linguagem que supere os caminhos convencionais, que destitua a totalidade. Em vez de uma identidade pessoal ou de uma interioridade, a subjetividade lírica instituída pelo conflito sócio-histórico incorre em mudanças que levam a ultrapassagens de limites, permitindo a tomada de consciência para o exercício da resistência.

A lírica, nessa perspectiva de materialismo histórico-dialético adorniano, vive um tensão interna em relação às tensões externas, às tensões sociais, logo, seu discurso é sempre contextual, sempre relativo aos problemas de produção poética: busca por uma nova linguagem, contraponto entre linguagem coloquial e formal, conflitos com as tradições (ocidentais, destaque nosso) da poesia, tensão entre autor e leitor em relação ao jogo das intenções. Adorno assenta que a lírica, porque sempre social, é definitivamente uma experiência de negatividade, provoca choque, perturba e transtorna, principalmente porque sua emissão entra em conflito com a recepção, como assinala Ginzburg (p. 66-67).

Embora o materialismo histórico-dialético de Adorno esteja centrado exatamente nas demandas políticas de autoritarismo e no poder de coisificação do mercado capitalista, que faz o indivíduo ser subsumido, sua reflexão nos faz considerar a subjetividade lírica como uma voz que emerge ao combate em diversas instâncias.

Ainda que não se refira à representação, Adorno identifica o estatuto mimético da lírica moderna e contemporânea ao apresentá-la como um objeto estético que assimila as condições contextuais. Ginzburg (p. 65-66) diz, referindo-se à *Teoria estética*, de Adorno: “Adorno chama a atenção para a tensão interna presente em obras de arte, e propõe que essa tensão ‘é significativa na relação com a tensão externa’”. E continua dizendo que “(...) os problemas estéticos estariam (...) ligados a problemas referentes ao contexto, às condições de produção (...) A obra de arte pode interiorizar os conflitos e elaborá-los como

experiência estética”. A assimilação da obra de arte, conforme está explicitada no pensamento adorniano, pode ser dada como análoga àquilo que diz respeito ao posicionamento axiológico: a figura do autor-criador é uma componente estético-formal que se forma a partir da imanência social.

O problema da subjetividade lírica, central nos estudos de poesia na Modernidade, é discutido, assim, por Adorno em sua proposta de uma lírica cuja forma está determinada por elementos sócio-históricos, sobretudo pela opressão e pela violência que marcam o século XX. O passo que Adorno dá é no sentido de questionar o elemento essencialista da subjetividade lírica atribuído por Hegel, acerca da estética romântica ao formular a concepção de que, na lírica, expressa-se aquilo que está nos limites da interioridade do poeta.

No sentido de reexaminar o princípio hegeliano de totalidade que fundamenta o caráter ideal-histórico constituinte da subjetividade lírica, é relevante também recobrar o estudo de Dominique Combe (2009-2010) a respeito da “gênese e [da] história do conceito de ‘sujeito lírico’” a partir de seu ensaio “A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”. Para seu estudo diacrônico da concepção de sujeito lírico, Combe (2009-2010, p. 114) principia ao retomar a concepção hegeliana de que “a poesia lírica é essencialmente ‘subjetiva’ em função do papel preeminente que ela confere ao ‘eu’”, para repensá-la mediante a poesia moderna. Combe ressalta, citando Mme. de Stäel, uma concepção da lírica em que o autor se expressa em seu próprio nome, fazendo com que o “lirismo [seja] assim marcado por seu caráter ‘natural’, oposto (...) ao ‘factício’ da prosa” (STÄEL *apud* COMBE, 2009-2010, p. 115). Dessa noção, Combe diz de uma “autenticidade da obra, de sua verdade” que poderia ser “confrontada com o conhecimento irrefutável da identidade do poeta, de seu caráter, de sua personalidade” (p. 115). Isso significa a existência de um “sujeito ético (...), responsável por seus atos e palavras, e, por isso mesmo, um sujeito de direito” (p. 115-116). Não é demais dizer que a advertência de Combe à Mme. de Stäel pode ser dada como análoga à perspectiva bakhtiniana a respeito da literatura em geral.

Distanciando-se dessa formulação essencialista e biografizante, Combe (p. 125-126) chega à descrição meramente formal do eu, o “sujeito lírico como ‘redução fenomenológica’ do sujeito empírico”. Por seu caráter “retórico, por sua significação figural alegórica”, o sujeito lírico obsta “de alguma forma, a referencialidade do sujeito

autobiográfico para melhor reencontrá-la, (...) a fim de extrair um sujeito transcendental do psicologismo do ‘mundo vivido’”. Com isso, “o sujeito lírico (...) se encontra abstraído da circunstância (...) na qual se inscreve o sujeito empírico, imbuído de sua história, de seu estado social e de sua psicologia: (...) [aquele] se assemelha a uma pura ‘forma’”. Em outras palavras, esse sujeito lírico na condição de “redução fenomenológica” está desprovido de elementos extrínsecos, de sua imanência social.

Esses dois modos de se compreender o sujeito lírico são mediados por Combe (p. 126), que diz:

a alegorização do ‘eu’ como ‘redução’ do sujeito biográfico liberta o sujeito da circunstância espaço-temporal e do estado de coisas. Mas, diferentemente do sujeito transcendental kantiano, o “eu lírico” não é pura unidade abstrata das percepções. (...) O fato de estar deslocado da esfera da psicologia individual não implica que ele ignore o sentimento, entendido como afecção, como *ethos* e como *pathos*.

Fazendo um retorno ao poema “Herança”, de Orides Fontela, podemos elucidar essa relação “tensa”, conforme chama Combe, entre sujeito lírico e sujeito empírico. O movimento de afastamento e aproximação desses sujeitos – que Combe chama de “referência desdobrada” (p. 128) – impõe-se à medida que o estético está dado como um fato social, histórico e cultural. Nesse ponto, podemos aproximá-lo tanto de Adorno quanto de Bakhtin. Contudo, a tensão de que fala Combe (p. 128) faz com que o sujeito lírico esteja em “permanente constituição”, de tal forma que ele “não existe, ele se cria”. Em Adorno e em Bakhtin, a imanência social já é existência.

Algo que semelhantemente a Combe, Michel Collot (2013, p. 221), dialeticamente a Hegel e à ideia de um “lirismo sublime [que] ‘supõe um ser fora de si’”, propõe uma leitura que media sujeito empírico e sujeito lírico a partir do que ele chama de “sujeito lírico fora de si”, sendo essa saída “não uma simples exceção, mas, pelo menos para a Modernidade, a regra”. Nesse movimento próprio do sujeito lírico, conforme Collot, passa-se a uma experiência, a um pertencimento “ao outro, ao tempo, ao mundo, à linguagem” (p. 223). Daí a relevância da “noção de *carne*, elaborada por Merleau-Ponty” que “permite pensar [esse] pertencimento não no modo da exterioridade, mas em uma relação de inclusão recíproca” (p. 223, grifo do autor).

Collot reforça sua discussão sobre um sujeito lírico fora de si na medida em que “o sujeito [empírico] não saberia chegar a uma plena e inteira consciência de si mesmo na

transparência de uma pura interioridade”, uma vez que está aberto – e, novamente, pertence – “ao mundo, ao outro e à linguagem. (...). Sua verdade mais íntima, ele não pode, pois, apoderar-se dela [pela] reflexão e [pela] introspecção” (p. 223). Além disso, no que chama de “embricamento lírico”, Collot trata da impossibilidade de separação entre “o objetivo e o subjetivo” (p. 224) no contexto da lírica.

Nessa perspectiva, “o lirismo exprime ao mesmo tempo o sentir e o ressentir, e a passagem da sensação ao sentimento se efetua pela intermediação do corpo (...) não como objeto físico, mas como ‘carne’ (*Leib*), lugar de troca entre o interior e o exterior” (p. 225). Esse trânsito entre o interior e o exterior, intermediado pelo corpo enquanto “carne”, leva Collot às ideias de Käte Hamburger (1986), pesquisadora alemã que, em *A lógica da criação literária*, “caracteriza o discurso lírico pela sua ancoragem no ‘campo da experiência’ de um ‘Eu-origem real’, e pela sua orientação para o ‘polo sujeito’” (COLLOT, 2013, p. 227). K. Hamburger diz que “as enunciações são atraídas do pólo-objeto para a esfera do pólo-sujeito. É justamente este processo (...) que produz a forma de arte lírica” (1986, p. 179). Estar restrita ao pólo-sujeito poderia sugerir, como afirma Collot (p. 227), uma retomada da concepção romântica, não fosse a ideia de “realidade” à qual se refere K. Hamburger: “a realidade que ela [K. Hamburger] atribui ao Eu lírico (...) é conferida a ele pela sua referência ao aqui-agora da enunciação” (COLLOT, 2013, p. 227). Ou seja, não se trata de uma realidade entendida como evento fatural da vida. Se essa atribuição à condição real do sujeito lírico no texto de K. Hamburger está dada no sentido de retirar a lírica do universo dos gêneros miméticos – sendo estes os gêneros narrativos –, a crítica de Collot se vale para fazer uma leitura inversa: “o sujeito lírico é um sujeito de enunciação que se distingue da entidade psicológica do sujeito enunciante, e que não se constitui senão numa certa relação ao objeto”. E continua: “O mundo exterior não está (...) de modo algum ausente, mas ele é transformado pelo ponto de vista do sujeito lírico em um ‘complexo de sentidos’. Trata-se (...) de uma transposição simbólica” (COLLOT, 2013, p. 227). Em outras palavras, Collot reconhece o valor de elementos extrínsecos na própria constituição do eu lírico, que está presentificada no aqui-agora, opondo-se a K. Hamburger. Conforme vimos discutindo, essa perspectiva não converge para a perspectiva bakhtiniana, uma vez que, mesmo que Collot reconheça uma relação entre o sujeito lírico e a exterioridade, ele assinala uma cisão entre esta e aquele. Em Bakhtin, essa cisão não

existe já que a responsabilidade é mútua, embora os distintos posicionamentos axiológicos do poeta e do eu lírico.

Essas implicações do mundo e das formas psíquicas do sujeito empírico, que criam a tensão entre ele e o sujeito lírico a partir da Modernidade, ganham, por sua vez em Michael Hamburger, o estatuto de encenação de uma “verdade”. A defesa de M. Hamburger da ideia de uma “verdade” não está dada, certamente, no lastro do hegelianismo confessionalista, mas, contrariamente, na inscrição sócio-histórica de que estão dotadas as “verdades ontológicas ou psicológicas” (HAMBURGER, 2008, p. 41). E continua: “[estas verdades] não foram tiradas da poesia, mesmo quando os poetas chegaram a resistir à tentação de formulá-las diretamente. Os poetas ainda pensam, bem como sentem e imaginam” (p. 41-42). Inevitavelmente, e isso M. Hamburger expressa no início de seu ensaio “que a poesia encarna ou representa a verdade de um tipo ou de outro” (p. 35). Quer dizer, o poeta enuncia alguma verdade que lhe constitui, fazendo com que assuma, para retomarmos Bakhtin, o posicionamento axiológico de autor-criador.

Sendo uma posição de que se investe, o poeta, como autor, recorre à arquitetônica da lírica, mesmo que a monodia varie de poeta a poeta, por obra da criatividade, e não da personalidade, possa variar, inclusive, de poema a poema. Uma vez que a monodia coincide com o todo da forma lírica, ela é mimética.

Sobre mimesis e lírica, Merquior (1997, p. 17) assevera que esta é “representação fictícia de situações humanas, dotadas de interesse permanente”. Essa concepção prevê, por exemplo, que o amor é um interesse permanente. Contudo, sabe-se, o que se diz do amor, assim como o que se entende ou o que se aceita como amor, é variável. Logo, essa concepção de mimesis considera as “situações humanas, dotadas de interesse permanente” algo que imanentes por si e que se dão a saber, no plano da expressão, pela “representação fictícia”. Assim, a concepção de Merquior ignora que a lírica não é imanente por si, como também não é nenhum gênero da arte verbal, uma vez que seu material é a linguagem verbal. Esse material produz sentidos mediante certas condições. Não tem uma estabilidade

de sentidos, porque até o dicionário de uma língua acumula de época a época, palavra a palavra, variação de sentidos mediante os usos, que são contextuais. Ou seja, a imanência por si da poesia é mútua a sua imanência social (VOLOSHINOV; BAKHTIN, s/d).

Em outro ponto, a respeito da mimesis artístico-verbal em geral, Merquior (1997, p. 21) assinala: “A imitação não é fotográfica. Ela figura o concreto, mas exhibe o universal”. Essa observação cai no problema de universal como uma condição espacial objetiva à condição temporal de permanente, logo, também ignora a imanência da poesia como mútua a sua imanência social. Dado o universal em relação ao permanente, as “situações humanas” terminam sendo dadas como se *ad aeternitatem*. Contudo, observando essa perspectiva de Merquior mediante o sistema econômico vigente, sabe-se que a monetarização do mercado é mundial, uma vez que monetarizar mercado é ação do controle abundante de recursos por parte do capitalismo, que é universal. No entanto, o capitalismo, que é um sistema econômico, e como tal, um valor do mundo, do qual emergem posicionamentos axiológicos, existe apenas a partir do início da Modernidade, não antes, e mais notadamente a partir da Revolução Industrial. Logo, antes do capitalismo, posicionamentos axiológicos sobre ele não existiam, aliás, não podiam existir.

Como qualquer subjetividade – dada *lato sensu* como singularidade do indivíduo a partir de sua interioridade – implica posicionamentos axiológicos, não há como em arte verbal haver universal objetivo a permanente. O imergir da subjetividade na memória de gênero da lírica forma no interior desta um posicionamento axiológico como voz do sujeito lírico, e isso, como se sabe, século a século remodelou de modo muitíssimo variável o ritmo. Este, persistindo, mas não se mantendo único na composição da lírica, é imanente em si, no entanto, é socialmente imanente de modo mútuo, uma vez que não só foi como continua sendo remodelado.

Para defender a mimesis lírica, de fato própria deste gênero, Merquior (1997, p. 22) diz: “Podemos dizer que a mimese poética é a imitação das palavras, que se refletem e se correspondem, antes mesmo de ser representação de algo externo”. Análogo a isso, mais adiante, em uma metáfora, ele diz: “A mimese é um espelho; não reflete nada a priori; por isso, é capaz de reproduzir tudo” (p. 27). Dizer isso – com isto por aquilo – é dizer que enquanto houve, há e houver lírica, ela corresponderá sempre à “imitação das palavras, que se refletem e se correspondem”, como em um dicionário uma palavra reflete e corresponde a outra, que faz o mesmo em relação a outra palavra e assim sucessivamente, sempre no

interior do dicionário. Seria o caso, por exemplo, de procurar a palavra “lado” em um dicionário e encontrar uma descrição mais ou menos como: Linha que limita uma figura plana. Cada uma das faces de um sólido. Nisso, buscar, ainda no dicionário, as palavras linha, figura, face e sólido da descrição dada. E encontrar, para “linha”: Fio de fibras, corda fina, fio para atar. Para “figura”: Forma exterior, contorno externo de um corpo, conjunto de caracteres. Para “face”: Fronte, rosto, fachada. E para “sólido”: Algo de consistência dura, feito de matéria compacta, maciço. De sorte que toda palavra encontrada se volta para outra, sempre de modo circular, sem abertura.

Essa compreensão nos parece bastante indiferente à lição de Drummond no poema “Procura da poesia”, quando diz que os poemas vivem no reino das palavras, sós, mudos e em estado de dicionário, mas que somente se tornam de fato poemas se convividos. Análoga a essa lição de Drummond, convocamos a seguinte observação de Voloshinov e Bakhtin (s/d, p. 3), quando afirmam que “os produtos da criatividade humana nascem na e para a sociedade humana”, conforme a poesia é um produto tal. Em seguida, eles reforçam: “Definições sociais não são aplicáveis de fora para dentro, como no caso dos corpos e substâncias naturais – formações ideológicas são intrinsecamente, imanentemente sociológicas” (p. 3). Quer dizer, a perspectiva de Merquior sobre a mimesis artística corresponde ao que Voloshinov e Bakhtin (s/d, p. 3) chamam de “*fetichização da obra artística enquanto artefato*” (grifo dos autores), que é um tratamento da arte por si, como se ela se bastasse, resumisse-se nela, como se a autoria e a recepção não existissem no campo de produção nem de investigação da arte.

Recorrendo ao âmbito da imanência social com uma reprimenda, Merquior (1997, p. 31) declara: “O conteúdo de um poema é de certo modo o produto de uma mimese cultural. Entretanto, a leitura nos versos da imitação de uma cultura nasceu de um interesse básico pela forma – da necessidade de ouvi-la dizer mais”. Essa consideração é uma insistência na autossuficiência da arte. Conforme nossa orientação teórica, a arquetônica causa a composição. A estas, o *medium*<sup>25</sup> é a memória do gênero. A linguagem verbal está para a arquetônica por dialogia, está para a composição como um tesouro técnico (uma *retórica poética*, grifo nosso) e está para a memória do gênero como uma aquisição (uma

<sup>25</sup> Não aplicamos aqui o sentido conferido a este termo latino por Merquior, aplicamos no sentido conferido por Voloshinov e Bakhtin, como aquilo que media, que faz mediação, quer dizer a mediação entre as imanências. Para Merquior, o *medium* “não é simplesmente a linguagem, e sim a linguagem submetida ao uso sequencial de unidades equivalentes em termos de paradigma” (MERQUIOR, 1997, p. 26). Ou seja, o *medium* corresponde, para Merquior, ao conjunto de componentes que estruturam a arte verbal.

realização) disponível para apropriação. Esta termina sendo realizada para que aconteça um poema, um romance etc. Não há, pois, anterioridade da forma, nem posterioridade. Arquitetônica, composição, memória do gênero e, sobretudo, linguagem verbal, não são uma e mesma coisa nem se dispõem como se lado a lado, muito menos como se empilhadas. Cada uma é uma eventicidade mútua à eventicidade da outra. Não se trata disso, conforme Bakhtin (2011, p. XXXIII) adverte em “Arte e responsabilidade”, de uma relação mecânica. É uma relação de causa e consequência, mas que não se analisa como se diz que se deu uma passada porque se moveu as pernas para adiante. A passada se faz nessa relação, parecendo mecânica, mas é objetiva a uma situação mediante condições de um meio e de um momento. Essas condições, por si, não geram a passada, nem a passada por si se basta para ser dada.

Cada eventicidade na existência é mútua a outra. Existimos, assim como fazemos a lírica existir, para atender cada uma em sua responsabilidade. Quando deixamos a responsabilidade de qualquer uma em nome da responsabilidade de outra, conforme a advertência de Bakhtin (2011, p. XXXIV), acontece de a vida se tornar irresponsável pela arte. Fazendo isso, a vida diz que não precisa de arte, diz que viver é mais fácil ou melhor sem arte. Por sua vez, querendo se bastar em si, tornando-se irresponsável pela vida, a arte diz não se interessar pela vida.

Por fim, para a discussão que desenvolve até o final do capítulo “Natureza da lírica”, em *A astúcia da mímese*, Merquior (1997, p. 27), apresenta uma definição de poema estruturada sobre a definição imanentista de Jakobson:

Poema é uma espécie de mensagem verbal fortemente regida, quanto ao funcionamento da linguagem, pela projeção do princípio de equivalência do plano da seleção das palavras para o plano de sua sequência na frase. Esta mensagem consiste na imitação de estados de ânimo (stasis), e tem por finalidade a transmissão indireta, por meio de estímulos não puramente intelectuais, de um conhecimento especial acerca de aspectos da existência considerados de interesse permanente para a humanidade.

Nessa definição, qualquer concepção de autoria está alheada da compreensão de mímesis, como qualquer concepção de recepção. Os “estados de ânimo”, certamente, vêm de alguém, mas como a mímesis, segundo Merquior, é regida pela mensagem verbal, aqueles estados são dados como indiferentes à autoria, assim como “a transmissão indireta (...) de um conhecimento especial” é indiferente à recepção, porque também regida pela

mensagem verbal. Em ênfase, como observação final, nada é dado como mútuo nessa perspectiva de mimesis da lírica.

Já Francisco Achcar (1994, p. 34) se aproxima dessa dupla imanência (social e artística), quando afirma que:

O texto lírico, embora não se caracterize pela representação de eventos, encena a *praxis* expressiva ou comunicativa de um *práttion*, um agente (ainda que sua ação se limite ao ato comunicativo; por isso, seu efeito mimético sobre o receptor, na execução musical do poema (ou sua leitura), é equivalente ao que, com meios diversos, se obtém na declamação épica ou na representação dramática.

Essa afirmação está fundada naquilo que, explica Achcar, era a mélica. Um tipo de poesia articulada com a música, feita para ser cantada – assim como a épica era para ser recitada e o drama encenado. Ou seja, a *performance* da mélica tinha como prerrogativa o canto, e como Achcar (1994, p. 34) descreve, recorrendo a Eric Havelock, *mimesis* se refere tanto à representação constituída de palavras quanto àquela envolvida em sua *performance*, oral, dramática ou musical. Convém considerar que na poesia brasileira moderna e contemporânea, conforme os casos que destacamos e que ainda destacaremos, comumente, essa *performance* da lírica, se deslocada da carne do texto para o corpo da voz, é mais oral do que dramática ou musical.

Uma vez que a voz da lírica coincide com o eu, textualmente assinalado ou não, Achcar indica que o lugar de expressão da subjetividade corresponde à existência de pelo menos duas concepções do sujeito lírico: substancial e semiótico. A primeira diz da associação direta entre o “enunciado lírico à expressão subjetiva do poeta” (p. 37), está, pelo menos no Ocidente, na “tradição que se inicia com a doutrina clássica, a partir do Renascimento, e é retomada com a teoria estética do idealismo alemão” (p. 37). Essa equivalência é creditada, por Achcar, à concepção idealista romântica que pressupõe o eu lírico como aquele que diz, a partir de um compromisso com a verdade<sup>26</sup>, a personalidade do poeta. Neste ponto, ainda que isto seja uma digressão, convém destacar que Girolamo Fracastoro (1478-1573), médico, astrônomo, poeta e crítico literário (importante nome do Renascimento), em *Naugerius, Sive de Poetica dialogus* (1540), Giovanni Pietro Capriano (1520-1580), escritor e crítico literário humanista, em *Della vera Poetica* (1555), e Lodovico Castelvetro (1505-1571), leitor e tradutor de Aristóteles, em *Poetica d’Aristotele*

<sup>26</sup> Nesse caso, verdade corresponde a estar de acordo com os fatos ou com a realidade, indica fidelidade, constância, sinceridade, credibilidade. Poderíamos dizer que implica aquilo que é verídico.

*vulgarizzata e esposita* (1557)<sup>27</sup>, conforme uma variedade de estudos, trataram a lírica como mimética. Chamamos isso de digressão porque havíamos dito que a lírica passou ao largo, diferentemente da épica e do drama, de ter sido tratada como mimética no passado. De certo modo, de fato passou, porque esses intelectuais do Renascimento, mesmo se pautando em Aristóteles, não consideraram a mimesis no sentido de intriga, de articulação composicional entre as componentes para gerar sentidos, mas no sentido de credibilidade (relativo à verdade, no sentido anotado), dependente de aceitação pública, ou seja, de referencialidade. Isso, por sua vez, fazia tais intelectuais limitar a mimesis da lírica consoante a verdade (conforme anotada) e a pessoalidade do poeta, e isso se houvesse reconhecimento crítico.

Pensando no sentido geral da lírica, a questão que Achcar levanta – “por que e em que o particular assume significação geral?” (p. 37) – é mote para se repensar a associação (entre verdade e pessoalidade) mencionada. Se cada poema lírico, a partir da visão “expressiva” explicada tanto por Hegel quanto por Adorno<sup>28</sup>, apresenta as experiências empíricas do poeta, como atingir uma universalização? Somente se o universal for dado restritamente como categoria do espaço, sem relação com o permanente como categoria do tempo.

Não se trata de considerar a subjetividade lírica oposta a uma objetividade estrutural, de modo que se assim o fosse cada poema seria incompreensível e irreconhecível para qualquer um, senão para o próprio poeta. É o caso, como exemplifica Achcar, dos poemas de Catulo, equivocadamente lidos, conforme Achcar, como uma biografia pelo historiador Ettore Paratore, em *História da Literatura Latina*. Afirma Achcar (1994, p. 43) que: “A leitura literariamente ingênua de Catulo leva o historiador não apenas a traçar a partir de poemas a biografia do poeta, mas até a ‘descobrir’ as ‘intenções secretas’ de seus atos”. A leitura da poética de Catulo pelo viés biografista estaria embasada por uma pressuposição de *sinceridade* (grifo nosso) – que acaba por

---

<sup>27</sup> Respectivamente, em português: *Naugério ou diálogo poético*, *Sobre a verdadeira Poética* e *A Poética de Aristóteles na língua vulgar*.

<sup>28</sup> Hegel faz referência, como cita Achcar, a uma imersão no individual sem perder um “valor geral”, cujos sentimentos sejam autênticos e “as considerações capazes de despertar em outras pessoas sentimentos e considerações latentes” (ACHCAR, 1994, p. 37). Adorno, por sua vez, concilia a condição “expressiva” da lírica com sua natureza social; assim, “sendo um espaço de resistência individual, eleva-se ao universal porque ‘põe em cena algo de não-desfigurado, de não-captado, de ainda não-subsumido’” (p. 38).

ratificar a coincidência entre poeta e eu lírico<sup>29</sup>. A concepção romântica que normatiza o fazer poético pelo lirismo coloca a *sinceridade* em par com uma suposta *verdade poética* (grifo nosso), fazendo crer que há verdade (v. nota 25) na poesia por esta ser o próprio estado de ânimo do poeta. Em relação a isso, conforme dissemos que a discussão de Achcar se aproxima daquela dupla imanência, convém a seguinte observação de Bakhtin (2002, p. 81), em “A estilística contemporânea e o romance”:

Temos em vista não o *minimum* linguístico abstrato da língua comum, no sentido do sistema de formas elementares (de símbolos linguísticos) que assegure um *minimum* de compreensão na comunicação prática. Tomamos a língua não como um sistema de categorias gramaticais abstratas, mas como uma língua *ideologicamente saturada* (grifo do autor), como uma concepção de mundo, e até como uma opinião concreta que garante um *maximum* de compreensão mútua, em todas as esferas da vida ideológica. Eis porque a língua única expressa as forças de união e centralização concretas [eis porque comunica], ideológicas e verbais, que decorrem da relação indissolúvel com os processos de centralização sócio-política e cultural.

Bakhtin emprega o termo comunicação diferentemente para o romance e a poesia mediante a dimensão dialógica desses gêneros, no sentido de que no romance a comunicação é mais dinâmica, ampla, porque nele cabe ressalvas. Na poesia, não cabendo ressalvas, Bakhtin a caracteriza, em termos de sua comunicação, como um *neutrum*. A poesia sempre fará condensação pela produção de imagens e pelo ritmo. Nesse sentido, porque comunicacional e mimética, a lírica não pode ser tomada pelo estado de ânimo do poeta.

Apesar da força da norma poética que coloca a lírica como gênero central a partir do romantismo – o que, como observa Achcar, decerto seja a razão pela qual nossa concepção de lírica ainda toma muito da romântica –, citando Archibald W. Allen (p. 44), Achcar apresenta a *sinceridade (fides)*<sup>30</sup> como uma “relação não entre autor e obra, mas entre esta e o público. *Fides* é uma disposição que a obra deve suscitar no receptor, quer se

<sup>29</sup> É relevante pontuar que não se trata de ensinar uma cisão ente um e outro, posto que, como atesta Jamesson Buarque (2015, p. 51), “um poeta se afirma por tornar-se personagem de si mesmo, pela variedade de expressão subjetiva do eu lírico que constitui poema a poema progressivamente ao dizer-se, em uma forma acabada de existência no conjunto de poemas que, embora jamais seja idêntica a sua complexa forma pessoal, jamais é estranha”. Enseja-se, como se tem dito, reavaliar a imediata associação que se faz entre poeta e eu lírico pelo ponto de vista de que, se assim o fosse, a lírica seria mera “expressão”, e não se trata, como cremos, de essencialidade.

<sup>30</sup> O sentido aí empregado por Achcar indica *crença consigo* (grifo nosso), uma vez que em latim *fides* implica fé (não somente consigo), por *fidelitate* (fidelidade), daquilo que é *fidelis*, que é fiel. O emprego de Achcar faz sentido, pois *fides* também indica preservação ou conservação das *características originais* (grifo nosso), isto é, daquilo que é fiel à referência.

trate de uma peça oratória, quer de um poema” (p. 45). Isso, de certo modo, retoma a concepção de mimesis lírica de Fracastoro, Capriano e Castelvetro. A esse respeito, Achcar analisa que:

Em sua aplicação literária, *fides* designa um efeito da mimese bem realizada e não corresponde à ideia de ‘sinceridade’ no que esta possa ter de extrapolação psicológica ou biografista (...) Catulo dissocia claramente autor e obra, ao dizer que o poeta, para ser *pius*, deve ser ele mesmo casto, mas seus versos não têm qualquer necessidade de também o ser.

O que se assimila disso é que a concepção substancial do sujeito lírico – a crença na expressão da consciência individual por parte do sujeito empírico – desconsidera “o caráter de construto literário do eu lírico” (p. 41)<sup>31</sup>.

Em dado momento, mediante nossa orientação teórica, Achcar se afasta daquela dupla imanência. Recorrendo a K. Hamburger, para Achcar, o poeta inscrito sócio-histórica e culturalmente, funda uma instância enunciativa que cria um “espaço íntimo de comunicação”, uma vez que a lírica acontece, conforme ele apresenta, quando há uma expressão de subjetividade pela qual “o sujeito lírico transforma a realidade objetiva em realidade subjetiva vivida” –, logo, “produz no receptor um contato reservado com o poeta”. Essa observação de Achcar, apesar de ele recorrer a K. Hamburger, não é propriamente devedora menos de uma “encenação pronominal” – por exemplo, do uso do pronome pessoal eu (ou termo que equivalha à primeira pessoa) –, mas do “papel semiótico [comunicacional] do eu lírico”.

Achcar recorre a K. Hamburger mas não se alinha propriamente à perspectiva teórica dela. Contudo, ao recorrer a ela, ele diz que o eu lírico é um sujeito de enunciação, ainda que ficcional. Conforme Achcar (1994, p. 48), o eu lírico é um sujeito de enunciação que não é indiferente ao sujeito do enunciado:

É um enunciador fictício, e sua enunciação mimetiza um ‘enunciado de realidade’. Sua existência é duplamente implicada na comunicação: como ‘autor’ do enunciado e como sujeito da experiência que é objeto dele. Por isso, ele é uma instância semiótica logicamente anterior ao enunciado e é também o centro da enunciação, cujo conteúdo é sua experiência.

---

<sup>31</sup> A premissa que sustenta a crença na construção literária do eu lírico está no fato de que, como afirma Buarque (2015, p. 34), “ela [a criação poética e, por extensão, o eu lírico] não existe em essência, pois está historicamente constituída nas práticas estéticas verbais de diversas culturas”.

Com isso, Achcar quer dizer do eu lírico, como elemento constitutivo, “emissor estrutural” do poema, “uma *persona* do emissor real” e, portanto, uma instância ficcional. Sobre tanto, Achcar (1994, p. 48-49) diz que

Esse sujeito não é o emissor real (...) nem o eu do enunciado. Ele é o ‘emissor estrutural, semiótico, postulado pelo enunciado lírico por causa de sua ficção ‘existencial’; como tal, é um elemento do jogo literário – o dado central da mimese (ACHCAR, 1994, p. 48-49).

Achcar termina por estabelecer o eu lírico como desassociado do poeta (sujeito no mundo, empírico), bem como desassociado da voz que se expressa no poema como eu, numa categoria intermediária, como uma “ficção de interlúdio” (p. 50) que liga o eu do enunciado (lírico) ao eu da enunciação (poeta). Ao fazer isso, Achcar implica que a mimesis da lírica apela para a ficcionalidade – muito embora, artisticamente, ficção e mimesis sejam equivalentes. Conforme Achcar, isso, de resto, aproxima a lírica das narrativas de ficção, mantém a tradição que aposta na mimesis pela *diégesis*.

Isso nos exige advertir que, conforme Bakhtin (2002, p. 139), em “A pessoa que fala no romance”:

Quanto mais intensa, diferenciada e elevada for a vida social de uma coletividade falante, tanto mais a palavra do outro, o enunciado do outro, como objeto de uma comunicação interessada, de uma exegese, de uma discussão, de uma apreciação, de uma refutação, de um reforço, de um desenvolvimento posterior, etc., tem peso específico maior em todos os objetos do discurso.

Nesse sentido, em Bakhtin, toda a produção decorrente da linguagem verbal (criativa ou não) tem aproximação, conforme Achcar faz entre a lírica e os gêneros da narrativa ficcional. Contudo, devido àquela dupla imanência, pela arquitetônica e pela composição, mediadas pela memória do gênero, tal aproximação existe apenas no plano da linguagem verbal, não é estética.

Mantendo-nos no princípio de descrever a mimesis da lírica, tratemos da relação entre Luiz Costa Lima e Bakhtin. Para tanto, consideremos, inicialmente que a literatura não cria uma forma espacial externa, não lida com o material espacial como nas artes visuais. Nela, a forma das palavras e das sentenças, a disposição do texto em parágrafos, estrofes, capítulos e elementos gráficos são pouco significativas. Logo, sua mimesis, seja em poesia ou não, não diz respeito à materialidade gramatical nem tipográfica. Na

literatura importa a construção, devido à arquetônica, sob a perspectiva de que nenhuma linguagem, ela mesma, é poética nem prosaico-artística, conforme Bakhtin (2011, p. 56-84), em “A forma espacial da personagem: o corpo exterior”, constante em “O autor e a personagem na atividade estética”. Nada em literatura, no âmbito mimético, é da ordem linguístico-normativa nem gráfica. Há de ressaltar-se isso a respeito da poesia verbi-voco-visual, uma vez que se aproxima das artes visuais. Mas, conforme já advertimos, isso não se inclui em nossos objetivos.

De certo modo, tais considerações podem convergir para uma das ressalvas iniciais de Costa Lima (2012, p. 189), em “O mundo condensado”, sobre o sujeito lírico da Modernidade, a respeito do sujeito autocentrado (do Romantismo),

que se define não em função de qualidades externas (a pertença a uma família, a um clã, a uma tribo, a uma *polis*, ao falar de uma mesma língua etc.) senão em se declarar o que se passa em um eu (o que sinto, fiz, vejo, possuo etc.) – que seria considerado suficiente para declarar a relação do poema com a ficção.

Costa Lima (2012, p. 189-191) adverte que a prosa de ficção, a respeito do romance, como discurso ordinário, somente se justifica no arcabouço teórico do Formalismo Russo. Por sua vez, com isso, sugere que o discurso do poema pode se justificar por sua forma interior. Para tanto, ao longo de “O mundo condensado”, ele confere um tratamento especial à rima (elemento de harmonia) e ao ritmo (elemento de andamento). A princípio, essa abordagem também parece formalista, mas, na perspectiva de Costa Lima, o poema formaliza esses elementos da linguagem verbal, quer dizer, eles já existem nela, no entanto, não são corriqueiramente empregados no uso cotidiano dessa linguagem. Contudo, Costa Lima não discute propriamente como essas componentes da estética do poema são socialmente imanentes, pelo menos de modo mútuo.

Em Bakhtin (2011, p. 44-56), no tópico “O corpo como valor: o corpo interior”, também de “O autor e a personagem na atividade estética”, observa-se que há, no poema, carência de posição autônoma de qualquer objeto, pois em um todo artístico cada um dos constituintes esteticamente significantes nem sempre possui vida interior. Para nós, essa consideração implica uma advertência àquilo que acabamos apresentar a respeito do poema na perspectiva de Costa Lima, pois o uso das palavras pelo sujeito empírico necessariamente não ganha forma nas palavras do sujeito lírico.

De certo modo, podemos relacionar isso com o que Bakhtin (2002, p. 83), em “A estilística contemporânea e o romance”, diz sobre o desenvolvimento dos gêneros de poesia ter se formado a partir das forças centrípetas da vida ideológica em relação ao romance, cujo desenvolvimento se formou mediante forças descentralizadoras e centrífugas, tanto que há inclusão de poesia nos romances (p. 125). Logo, na teoria bakhtiniana da literatura, a poesia é distinta do romance porque naquela a palavra é símbolo, imagem, como discurso, e no romance o discurso é bivocal, internamente mais dialogizado. Nisso, para Bakhtin (2002, p. 133), a linguagem da poesia por simbolizar, *imagnetizar* (grifo nosso), parece ser atemporal, certamente porque é mais anciã, enquanto a palavra no romance parece mais viva, porque histórica e socialmente concreta, não simbolizada, não *imagnetizada* (idem).

Ainda a respeito da forma interna do poema, Costa Lima (2012, p. 208) indaga:

Do ponto de ficção [mímesis], a poesia tem uma forma interna? Evidentemente, ela conta com uma disposição própria. Mas como falar de disposição própria se tanto se referiu [em *A ficção e o poema*] às drásticas mudanças pelas quais ela [a poesia] tem passado nos últimos séculos, e se negou que a ela coubesse a noção de um núcleo duro, irremovível, que a tradição filosófica dignifica com o nome de essência?

Valendo-nos dessas indagações, poderíamos responder com Bakhtin (2002, p. 174), em “Duas linhas estilísticas do romance europeu”, que na poesia o estilo penetra o objeto. Por isso, convém polarizar a poesia (e também o *epos* e a tragédia) em relação ao romance. Em outras palavras, o problema não é formal, é arquitetônico.

Para Costa Lima (2012, p. 208): “o enredo aproxima o romance do relato historiográfico ou do ‘causo’, no discurso cotidiano”. Costa Lima faz esse destaque levando em conta a recepção do romance e a da poesia, assinalando, como se sabe, que aquela é maior do que esta. Já assinalamos, a respeito da discussão sobre a mímesis lírica em Merquior, que tanto a autoria quanto a recepção são relevantes, até porque na medida da arquitetônica, que incorre no emergir dos posicionamentos axiológicos, o sujeito empírico não é igual, mas não é indiferente ao sujeito lírico, assim conforme o outro como terceiro, o leitor. Na teoria estética bakhtiniana, a respeito da arquitetônica, além do “eu-para-mim”, “eu-para-outro” e “outro-para-mim”, há mais “outro”, o terceiro, ou seja, o leitor. Discussão notadamente feita em vários momentos principalmente em “O autor e a personagem na atividade estética” (2011, p. 3-192).

Distinguindo os dois gêneros (romance e poesia), para Costa Lima (2012, p. 208), no que diz respeito ao enredo:

O poema, ao contrário [do romance], se dispõe de maior liberdade de adotar um ritmo *cantabile*, diluidor de sua contenção, por outro lado, conta com a possibilidade seja de armar seu ritmo sem recorrer a consonâncias fônicas rigidamente regulares, seja de utilizá-las de maneira a ampliar o campo semântico de palavras que, diferenciadas do ponto de vista do sentido, são aproximadas por sua materialidade sonora. Desde que se automatizou do canto, o poema tende a se distinguir da linguagem comunicativa.

Nesse sentido, podemos aproximar os dois teóricos. Ainda em “Duas linhas estilísticas do romance europeu”, para Bakhtin (2002, p. 191), a transformação na poesia, como em toda criação verbal, porque sempre é produção ideológica – e isto não é propriamente divergente da perspectiva de Costa Lima – é dividida (fraccionada) em linguagens diferentes, envolvida pelo plurilinguismo, como tudo que se produz pela linguagem verbal, mas de modo a mostrar-se única e singular, como em um meio de caminho entre o puramente literário e o cotidiano (como um *neutrum*), como se indo até o plurilinguismo ela deixasse de ser poesia, ainda que, ao mesmo tempo, faça revolução, assim que a poesia canoniza uma linguagem, cria outra.

De todo modo, porque monódica, esteticamente, a poesia parece suprimir a dialogia da linguagem verbal na forma do símbolo (imagem), e quando ela recorre à ambiguidade é para satisfazer a sua voz, conforme Bakhtin (2002, p. 130) destaca em “O plurilinguismo no romance”. Como é inegável que há ambiguidade em poesia, para distinguir este evento seu em relação ao romance, ele o chama de bissêmico – em ênfase, porque em poesia palavra se torna símbolo (imagem) – enquanto a ambiguidade do romance é chamada de bivocal (p. 133). Quer dizer, se monológico, o romance não deixa de ser bivocal, já a poesia, se polifônica, é monovocal (monológica, monódica). Por analogia, essa concepção pode ser aproximada ao que Costa Lima (2012, p. 209) diz quando se refere ao poema como uma epidítica desfeita da função pragmática que teve, como louvar ou censurar:

Tendencialmente, pode-se dizer que descartar-se dessa função [da pragmática de louvar ou censurar] é próprio do discurso ficcional [por exemplo, do romance] – o que não significa que, por isso, o ficcional se afaste das mesquinhas paixões e dos interesses humanos comuns. Se isso não é verdade, é menos falso em relação ao poema [porque monódico, como vimos defendendo] – quando o poema passa a ter como meta principal o louvor ou a censura, sua máscara rapidamente se revela. Por isso, em vez de insistir em qualificar de lírico o poema que enfatiza a

experiência, prefiro chamar o poema da modernidade de (agressivamente) meditativo. O poema meditativo é uma espécie de ficcionalidade que opta pela solidão da palavra. A palavra solitária não é a que se mantém ‘em estado de dicionário’, senão a que explora sua dupla potencialidade de associação e verticalidade. Sem que seja exclusiva à sua incidência no poema, nesse, a palavra encontra seu eixo de irradiação, a partir do qual alcança a prosa. Poesia ou prosa são territórios do ficcional, que, diversos, têm por matéria a irradiação do abissal (COSTA LIMA, 2012, p. 209).

Em termos gerais, Costa Lima, partindo da tradição, âmbito histórico que faz algo persistir por inculcação e de modo tácito, recorrentemente a poesia foi sendo desfeita de uma funcionalidade que não é dela mesma, muito embora isso não signifique dizer que não tenha função social, pois gera diálogo, causa emoção, motiva protesto etc. É, pois, a forma interna, nucleada pelo ritmo, que foi produzindo esse afastamento da função pragmática. Nisso, inevitavelmente, a lírica somente pode ser ficcional, logo, mimética. Contudo, isso não é estável, tem dinâmica, como a do trânsito a ênfase da mimesis lírica na experiência (em sentido pessoal) para a meditação. Nesse processo, o núcleo poético foi deslocado do ritmo para a palavra, que passou a irradiar os sentidos do poema na articulação entre associação e verticalidade.

Nossa principal consideração a partir de agora é a de que a mimesis lírica se dá a partir da arquetônica. Na lírica, já indicamos, a arquetônica organiza (constrói) o que apropria da linguagem verbal, de modo que um posicionamento axiológico mais harmoniza do que dissocia o sujeito lírico do empírico. Disso resulta, internamente, a composição, com recursos da linguagem em nome da harmonização, cuja mediação é dada pela memória do gênero. Na mimesis lírica, aquela atividade da arquetônica leva à monodia, nisso incluem-se várias experiências: a do vivido, a vicária – que inclui a experiência de leitura –, a do existir – que não tem alibi (BAKHTIN, 2010, p. 96), já que, ao existir, age-se, e agir é também pensar, sentir e intuir –, a do conhecer – que inclui adquirir conhecimento (teórico, técnico, pragmático etc.) –, a do reconhecer, por interação, a vida (não somente humana) e, para não fazer um catálogo das experiências, a da linguagem.

Por experiência do vivido poderíamos tomar a concepção de uma forma de experiência que, fornecida pelo poema, dá dimensões da vida empírica, da sua *praxis*. Não implica dizer que, objetivamente, trate-se de uma experiência biográfica, de um evento que efetivamente se tenha passado na vida do poeta, mas de uma composição poética, como é o caso da poesia do cotidiano, que se revela a partir de elementos socioculturais, do *ethos* de dada comunidade, e que por isso são reconhecíveis em sua recepção pelo público leitor – ou, para lembrarmos Combe (2009-2010, p. 126, grifo nosso), “experiência do vivido como uma *possibilidade do humano*”. Observemos o poema “Momento num café”, de Manuel Bandeira (2008, p. 155):

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.

*Estrela da manhã*, livro em que foi publicado “Momento num café”, é de 1936, inclui-se no período de trânsito, quando Bandeira, ainda filiado à estética parnasosimbolista, já havia assimilado preceitos estéticos do Modernismo. Dos vinte e oito poemas do livro, “Momento num café” está incluso dentre os nove em versos livres. Há no conjunto do livro um quê pessoal, uma variedade criativa (além dos nove poemas em versos livres, há dezesseis metrificados, três em prosa, dos quais um deles é em francês). A exemplo de “Momento num café”, além de recorrer à coloquialidade da língua, Bandeira se vale de ironia e humor trágico. Parece-nos importante destacar que alguns dos poemas mais conhecidos de Bandeira estão em *Estrela da manhã*, como, além de “Momento num café”, o poema homônimo ao livro, “Tragédia brasileira” e “Trem de ferro”.

Para o que interessa sobre experiência do vivido, na cultura brasileira em especial nas cidades interioranas, o cortejo após o funeral de um ente é uma vivência típica, comum, habitual. Do mesmo modo que é típico que aqueles que assistem ao cortejo se manifestem por meio de alguma saudação. Conferir imagem a isso em um poema, ainda

que o poeta não tenha passado por um caso desse em particular, é exemplar, de modo objetivo, como possibilidade do humano. O movimento da primeira estrofe do poema de Manuel Bandeira explicita a cotidianidade daquele hábito: os homens estão em um café simplesmente vivendo; suas ações são maquinais, algo que distraídas e absortas em relação à vida, mesmo quando perturbados pela morte que por ali passa, aliás, do corpo morto no caixão. No movimento da segunda estrofe há, contudo, um *salto meditativo* (grifo nosso) na figura de um dos homens que assistem ao cortejo fúnebre: à diferença dos demais, que agem maquinalmente, o homem em ênfase da segunda estrofe se demora no gesto laudatório como se tomasse consciência da fugacidade da vida ao se ver diante da morte.

Nas duas estrofes, o sujeito lírico de “Momento num café” apresenta uma situação habitual, como dissemos, na cultura popular brasileira, sobretudo interiorana (comum, à época de *Estrela da manhã*, inclusive, às grandes cidades<sup>32</sup>): tanto o ato mecânico de saudar um cortejo quanto a meditação sobre o quão fortuita é a vida quando diante da morte são gestos de uma experiência ordinária, *possibilidade do humano*. Trata-se da experiência do vivido porque trata da vida típica (comum, habitual), não porque, efetivamente, verifica-se nas informações biográficas sobre Manuel Bandeira. Mas se, apesar disso, um escrutínio da biografia de Manuel Bandeira revelasse que, em certa ocasião, este sujeito histórico, ético, estando em um café, tenha presenciado o ato mecânico de outros homens e, por isso, tenha meditado sobre a efemeridade da vida humana que o motivou a escrever “Momento num café”, então chegaríamos a um sujeito lírico atravessado pelo que chamamos de *acidente biográfico* (grifo nosso).

A despeito de que Manuel Bandeira tenha factualmente passado por tal experiência, o próprio poema está fundamentado em uma experiência que é da ordem do humano (ainda que, do modo apresentado no poema, em uma dada cultura), isto é, prescinde de um fato biográfico porque expressa uma *praxis*. De uma maneira ou de outra, sendo ou não uma situação pela qual Manuel Bandeira tenha passado, o sujeito lírico expressa um ponto de vista (assume um posicionamento axiológico) sobre a vida e sobre a morte que tem no cotidiano sua substancialidade. A voz monódica do poema, a voz do sujeito lírico que fala em “Momento num café”, apresenta uma perspectiva (medita) – traduzida em um certo pessimismo da vida “sem finalidade”, da “vida que é traição” – que se sobrepõe à

---

<sup>32</sup> O *boom* de urbanidade no Brasil, como é de conhecimento geral, inicia-se depois do fim da Era Vargas, coincide com a quarta fase industrial brasileira, que se deu a partir de 1956 (FURTADO, 2007).

perspectiva da “confiança na vida” dos demais homens no café. Aliás, mesmo essa confiança é um ato judicativo (afinal, toda arquitetônica organiza juízos de valor), e por isso é um ponto de vista do sujeito lírico. Com isso queremos fazer entender a capacidade que a voz monódica tem de articular outras vozes – outros pontos de vista – enquanto faz prevalecer a sua. Convém lembrar que, no início de “Em busca de um melhor caminho”, Costa Lima (2012, p. 189) assinala que sua investigação se interessa pela poesia a partir de meados do século XVIII devido ao “sujeito autocentrado”, que ele considera “suficiente para se determinar a relação do poema com a ficção”, ou seja, para determinar a mimesis da lírica. Internamente, na composição, os recursos da linguagem verbal no poema, por monodia, em relação à arquitetônica, são mediados pela memória do gênero – no caso, um eu que sente, pensa etc. Ainda sobre isso, também convém lembrar que Costa Lima (2012, p. 209) descreve o poema como “uma epidítica que se desfez de sua função pragmática (louvar ou censurar)”. Como adiante ele prefere chamar o poema da Modernidade de “(agressivamente) meditativo”. Nota-se que no âmbito de uma epidítica desfeita de sua pragmática, o homem da segunda estrofe saúda o morto do cortejo fúnebre não como o saudasse – não se trata de uma epidítica de fato, uma descrição do que aconteceu ou do que *realmente* (grifo nosso) acontece/aconteceria em uma situação semelhante. Ele saúda, na verdade, a fortuidade da vida em face da morte. Por isso, o poema é, sobretudo, meditativo, a experiência do vivido que expressa é mesmo a da *possibilidade do humano*, não é propriamente pessoal, ainda que o pareça em razão de a monodia, pela arquitetônica da lírica, harmonizar a voz do sujeito lírico à do sujeito empírico mais do que dissociar-se desta.

A experiência vicária sugere uma experiência de alteridade, de forma que o poeta, como uma autoria, expressa, a partir de seu ponto de vista, um evento alheio a si, mas experienciável em alguma medida. Vejamos com este poema de Micheline Verunschik (2017, s/p)<sup>33</sup>:

Sobre a terra vivo  
 45 anos sem ter sido estuprada  
 minha vizinha viveu 5  
 a minha amiga viveu 13  
 aquela moça, 25 anos

<sup>33</sup> Originalmente publicado no perfil da poeta, em sua página “Onça Verunschik”, no Facebook. O poema, que gerou grande recepção e debate, integra um ciclo de poemas feministas que, causando polêmica, fez com que vários homens a agredissem no Facebook a ponto de ela mudar o nome do perfil de seu próprio nome para o nome mencionado anteriormente.

até ser violada

Não há privilégios  
 não há garantias sobre o dia de amanhã  
 tampouco sobre o dia de hoje  
 outro dia li sobre uma mulher  
 que sob o Alzheimer esqueceu tudo  
 menos o estupro que lhe impôs seu enfermeiro  
 não há garantias sobre o dia de hoje  
 tampouco sobre o dia de amanhã

Conforme nossa orientação teórica, é preciso enfatizar o uso da primeira pessoa no primeiro verso, “Sobre a terra *vivo*” (grifo nosso), o que pode indicar uma experiência do vivido, uma experiência vicária, mas também um registro de acidente biográfico. No sentido dessa última experiência, a mimesis lírica estaria no seu teor referencial, uma vez que a autoridade do sujeito lírico (que nesse poema se apresenta na forma da primeira pessoa) se parece com a autoridade do sujeito empírico, reconhecida pelo público, conforme se limitaram, ao descrever a mimesis lírica, aqueles intelectuais do Renascimento que pontuamos (Fracastoro, Capriano e Castelvetro).

Não é de se averiguar se a poeta foi ou não estuprada, mas o dado biográfico apresentado no segundo verso, “45 anos”, gera confiabilidade sobre a declaração de não ter sido estuprada, logo, devido àquele dado, esta declaração semelha ser biográfica, uma vez que no ano de publicação do poema, 2017, ela de fato tinha 45 anos. Da mesma forma, gera confiabilidade quando, por meio da conjunção adversativa “mas”, elíptica no terceiro verso, e pela conjunção aditiva “e”, elíptica no quarto verso, confirma a violência vivida pela vizinha e pela amiga, chamadas de “minha”.

No entanto, ainda empregando a conjunção aditiva “e” de modo elíptico, ao dizer “aquela moça” o poema deixa de necessariamente se implicar de modo biográfico, uma vez que a locução “aquela moça” é a mais dêitica da estrofe e é a menos epidítica, ou seja, é a que tem menos função pragmática. “Minha vizinha” e “minha amiga” podem implicar “qualquer vizinha” e “qualquer amiga”, não deixam de ser dêiticos, mas, ainda assim, estão em um campo de aproximação de quem no poema diz ter 45 anos quando realmente tinha. “Aquela moça”, por sua vez, é dada como “qualquer moça” aparentemente mais distante. O poema é uma encenação como se alguém se colocasse diante de um público e se declarasse. Mas o poema, como texto escrito, não apresenta alguém propriamente diante de um público nem um público especificado. Nisso, dizer “aquela moça”, porque não se pode

identificar um referente para esta, não é sequer perscrutável. Essa locução é chave no poema de Verunschik para clivar o que poderia ser lido como registro de uma experiência pessoal para que seja lido como expressão de uma experiência vivida.

Mas não se trata, contudo, de uma experiência do vivido conforme apresentamos a respeito do poema de Manuel Bandeira. A partir da segunda estrofe, o poema produz uma clivagem que o leva a um caso de mimesis de experiência vicária porque, mesmo sem ter vivido um estupro, o sujeito lírico se identifica com as mulheres que já passaram por essa forma de abuso, uma vez que, não havendo “privilégios ou garantias sobre o dia de amanhã”, ele se apresenta empático, já que é da experiência vicária, por alteridade, tomar para si, como se realmente sentisse, o sofrimento, o júbilo etc. alheio. Lembremos que no poema de Bandeira, o sujeito lírico não se mostra empático à fortuidade da vida nem à inevitabilidade da morte. Ele declara sobre isto e aquilo.

Ainda na segunda estrofe do poema de Verunschik, o sujeito lírico se expressa de modo a fazer aquilo que daria em uma experiência pessoal porque diz “Outro dia li sobre uma mulher / que sob o Alzheimer esqueceu tudo / menos o estupro que lhe impôs seu enfermeiro”. No entanto, o dístico “não há garantias sobre o dia de hoje / tampouco sobre o dia de amanhã” é retomado levando o poema, em seu todo discursivo, à experiência vicária. Costa Lima (2012, p. 188-209) discorre sobre a repetição ter se tornado recorrente e, poderíamos dizer, tácita em poesia. Isso se dá não somente por repetição de palavras, locuções, expressões, passagens, nem também pelo recurso ao refrão ou pela rima – porque, como se sabe, esses são casos patentes de repetição. Mas também pelo ritmo. Inclusive, Costa Lima não deixa de mencionar o quão variável ele [o ritmo] se tornou na Modernidade, sobretudo a partir (ou, como ele diz, antes) de Baudelaire. Para Costa Lima, o próprio ritmo é um indicativo de que a lírica é mimética. Para tanto, conforme ele assinala em suas “Observações finais”, a partir de Baudelaire, devido às inúmeras variações de ritmo que a poesia passou a empregar, esta componente, o ritmo, passou a enfatizar a palavra para irradiá-la, produzindo associação [que é semântica] e verticalidade [que é rítmica]. Em Bakhtin (conforme tudo o que apresentamos, e não em um texto específico), isso somente é mimético mediante a arquetônica. No sentido geral dos usos da linguagem que modalizam a epidítica, conforme Costa Lima citando Aristóteles, isso poderia servir para qualquer monologismo. No entanto, palavra, ritmo, discurso, na composição, devido à memória do gênero e à arquetônica lírica, decorrem em monodia.

Conforme já discutimos, a monodia se distingue dos demais monologismos, sejam literários ou não, porque nela a harmonização não se dá apenas entre o sujeito lírico e o empírico. Ela não se restringe a monologizar a partir da arquetônica. Sua composição também é harmônica, um verso não é uma unidade fônica que necessariamente coincide com a unidade sintático-semântica. Observe-se: “sobre a terra vivo”, se destacado do poema, é um tipo de sentença em que unidade fônica e unidade sintático-semântica são coincidentes. Já “45 anos sem ter sido estuprada” é um tipo de unidade fônica que não coincide com a unidade sintático-semântica. Esse verso somente faz sentido mediante o anterior. A parataxe é prototipicamente a tradição do verso métrico, seja quantitativo (como em grego, latim, alemão, russo) ou prosódico (como em francês, italiano, espanhol, português). A parataxe dá em isometria ou heterometria, sua quebra, por variação, na Modernidade, passou a dar em polimetria, a ponto de a tradição métrica nem precisar ser mais levada em conta, deixou de importar a escanção tanto da duração silábica quanto da quantidade prosódica de sílabas tônicas. Já havia harmonização entre ritmo, palavra e discurso, mas passou a haver outra. Poderíamos dizer, com isso, que a monodia sempre foi a voz geradora da mimesis em poesia. Inclusive, em nosso trabalho de conclusão do bacharelado em Estudos Literários, tratamos disso quando comparamos a poesia de Safo e de Drummond. Assim, os versos no poema de Verunschik, sejam aqueles em que a unidade fônica coincide com a unidade sintático-semântica, sejam aqueles em que não coincide, todos são internamente harmônicos. A arquetônica da lírica não leva, necessariamente, a um poema, porque, como dissemos, há romance monológico e monólogo teatral. Sobre essa harmonização na lírica, observe-se que a forma feminina da locução verbal “ter sido estuprada”, no segundo verso, indica um sujeito lírico feminino, que intensifica a experiência vicária por não ter passado por uma situação de violação sexual, visto que reconhece, apresentando-se como mulher, que “não há privilégios / não há garantias sobre o dia de amanhã” – em relação ao abuso. Ainda que esse sujeito lírico não seja uma das tantas vítimas de estupro, ele exprime uma experiência de alteridade, sobretudo, porque dado a partir de uma autoria feminina.

Devemos tratar a experiência do existir, a do conhecer e a do reconhecer alinhadas. Todas, inclusive a do vivido, a vicária e a da linguagem, sobre a qual falaremos, são comuns à toda produção da linguagem verbal, seja literária ou não. Vão se distinguir entre ser isto ou aquilo pela arquetônica, a memória do gênero e a composição. Em lírica, a

experiência do existir simula que o não álbi do sujeito empírico semelha o do lírico, a exemplo de “Herança”, “À minha perna esquerda” e o poema de Verunschck. A experiência do conhecer simula que na lírica o posicionamento axiológico do sujeito lírico não converge, mas coincide<sup>34</sup> com o do sujeito empírico. Esse seria o caso do poema engajado, como o de Verunschck, que nos leva a concluir que a autora é feminista, mas conforme a análise apresentada, seu sujeito lírico e ela não coincidem em personalidade, mas convergem, daí a experiência vicária. Já a experiência do reconhecer, aponta para a recepção, da qual se espera um discernimento entre o ficcional e o não ficcional, o mimético artístico e o mimético não artístico, assim como entre os gêneros, sejam literário ou não.

A experiência da linguagem pode ser compreendida a partir de escolhas vocabulares e de estruturas sintático-semânticas, estilísticas e temáticas que produzem a forma de uma autoria. A poesia de Orides Fontela auxilia a esclarecer essa experiência da linguagem. Seus cinco livros são intitulados com substantivos – *Transposição*, *Helianto*, *Alba*, *Rosácea*, *Teia* – assim como na maior parte de seus poemas, no todo de sua obra publicada, raros são os poemas sem título. Ademais, acerca desses títulos que nomeiam os livros publicados e os poemas, Orides Fontela, comumente, elabora uma poesia meditativa (típica da Modernidade) a partir de termos que recorrentemente se repetem. A palavra “lucidez” – ou termo de valor semântico afim, como “luz”, “claridade”, “meio-dia” –, é uma dessas palavras que atravessam a obra de Fontela na constituição de sua poética, assim como de sua função autora-criadora. A exemplo do seguinte poema:

Meio-dia  
 Ao meio-dia a vida  
 é impossível.  
 A luz destrói os segredos:  
 a luz é crua contra os olhos  
 ácida para o espírito.

A luz é demais para os homens.  
 (Porém como o saberias  
 quando vieste à luz  
 de ti mesmo?)

Meio-dia! Meio-dia!  
 A vida é lúcida e impossível.

---

<sup>34</sup> Convergir, assim como corresponder, implica “dirigir-se a”, “afluir”, agregar-se mas sem ser igual. Já coincidir, implica “ajustar-se perfeitamente”, ser igual.

(FONTELA, 2015, p. 50)

Conforme destacado, no poema estão as palavras “meio-dia”, “luz” e “lúcida”. Além dessas escolhas, que constituem por si mesmas uma autoria, a estrutura meta-poética dos poemas apontam para essa experiência de linguagem que converge para uma análise da mimesis por meio da monodia, dado que pressupõe, como defendemos, um câmbio, pela dupla imanência, entre o sujeito empírico (social) e o sujeito lírico (artístico), entendendo que há neste uma instância discursiva imbricada em uma autoria externa, que marca o movimento dialético entre ambos os sujeitos. Pressupomos, portanto, trata-se de uma autoria que conhece e experimenta o idioma e que faz dele sua forma e seu conteúdo.

Na lírica, a monodia é capaz de orquestrar, arranjar, todas essas experiências por meio de uma voz proeminente que se harmoniza a todas (inclusive, à empírica) em uma forma apenas. Por essa razão que o entendimento de que a lírica é a confissão de uma personalidade não constitui um problema em defesa da mimesis lírica. Exemplifica isso a leitura que realizamos de “À minha perna esquerda”, de José Paulo Paes, que, como foi apresentado, compõe-se a partir de uma voz monódica estruturada pela ironia que marca, não apenas no poema, mas na obra de Paes como um todo, uma expressão autoral.

A certificação ou a possibilidade de certificação de que as experiências do sujeito empírico motivem um poema não significa a coincidência entre aquele sujeito e o sujeito lírico, uma vez que coincidir implica identificar como iguais, e a forma desses sujeitos é diversa, porque dialógica, uma vez que são correspondentes, porém não idênticas (BAKHTIN, 2011, p. 3-20). Respondem a uma dialética, uma vez que o sujeito lírico supera a instantaneidade do pensar, do sentir e do intuir do sujeito empírico em seu trabalho de criação. Isso se evidencia porque o sujeito empírico é sujeito no mundo – histórico, ético –, e o sujeito lírico é artístico, tem existência subjetiva dada como indissociável de sua expressão estético-verbal. Ele permanece na poesia, ainda que desta emerja para o mundo, retorne a ele, e retorne porque a partir dele foi criado.

Convém, a esse respeito, considerar que não é que o sujeito lírico seja a forma da expressão do sujeito empírico em dado momento mediante certa experiência, pois, seja no livre expressar-se, seja concentrado em expressar-se enquanto raciocina, o sujeito empírico não impede que o sujeito lírico, dada a voz monódica deste, agregue outras experiências pretéritas ou fora da atenção momentânea do sujeito empírico. No conjunto disso, os

modos de recepção da lírica se operam, senão, quase que em dois polos: um que toma o sujeito lírico como resultante de um estado de ânimo do sujeito empírico, ou seja, coincidentes por se tratar da confissão de uma subjetividade cerrada no eu empírico; e outro que toma ambos os sujeitos como completamente à parte um do outro. Modos de recepção que, segundo nossa orientação teórica, quedam frustrados, reiteramos, em razão da dupla imanência relativa ao artístico e ao social. A monodia, porque torna a lírica artisticamente mimética sempre, decorre de sua arquitetônica na atividade estético-verbal e evidencia que nenhum poema se restringe àquilo que diz um polo nem àquilo que diz o outro.

Do que vimos discutindo desde o início, vejamos mais um caso de poesia. Para tanto, como falaremos de Conceição Evaristo, antecipemos seu conceito de escrevivência, que foi criado para responder à “potência da escritura (po)ética de novas maneiras de existir que não aquelas instituídas pelo histórico escravagista e colonial, mas buscando a criação de um campo simbólico que entrelaça história, memória e experiência” (BAROSSO, 2017, p. 23). Conforme esse conceito, a feminilidade e a negritude são enfáticas no poema “A noite não adormece nos olhos das mulheres”:

A noite não adormece  
nos olhos das mulheres,  
a lua fêmea, semelhante nossa,  
em vigília atenta vigia  
a nossa memória.

A noite não adormece  
nos olhos das mulheres,  
há mais olhos que sono  
onde lágrimas suspensas  
virgulam o lapso  
de nossas molhadas lembranças.

A noite não adormece  
nos olhos das mulheres,  
vaginas abertas  
retêm e expulsam a vida  
donde Ainás, Nzingas, Ngambeles  
e outras meninas-luas

afastam delas e de nós  
os nossos cálices de lágrimas.

A noite não adormecerá  
Jamais nos olhos das fêmeas,  
pois do nosso sangue-mulher  
de nosso líquido lembradiço  
em cada gota que jorra  
um fio invisível e tônico  
pacientemente cose a rede  
de nossa milenar resistência.

(EVARISTO, 2017, p. 26-27)

Esses modos de existir inferidos do poema, conforme se pode averiguar, remetem à Conceição Evaristo, como sujeito empírico, porque não somente é poeta, é mulher e negra. Em artigo, Evaristo (2009, p. 17-31) ratifica que toda a sua produção literária, não somente a poética (considere-se que Evaristo também publicou romances e contos), tem sua fonte criadora nos episódios de sua vivência feminina e negra, o que é continuamente enfatizado em entrevistas e outras mídias. Esses relatos informais, bem como a produção acadêmica e literária de Evaristo, evidenciam a constituição de uma obra que intenta resgatar identidades secularmente silenciadas. Há nisso, certamente, a abertura de um espaço negado às mulheres, principalmente as negras. O que se defende a respeito do que vimos discutindo, no entanto, é que essa declarada experiência do vivido, vicária e da linguagem, em Evaristo configuradas em obra literária, seja na prosa, seja na poesia, leva ao reconhecimento (por existência e conhecimento simulados como mútuos) da autora em suas personagens, como a do conto “Ana Davenga”<sup>35</sup> (EVARISTO, 1995, p. 17-26) ou no sujeito lírico integrante do “nós” de “A noite não adormece...”, mas não desconfigura a forma estética do sujeito lírico. Aliás, no poema aludido, o sujeito lírico se irmana, pelo pronome “nós”, a figuras genéricas mais representativas da feminilidade e da negritude (Ainás, Nzingas e Ngambeles), que embora sejam nomes próprios de origem africana, têm sua substancialidade, nesse caso, apenas no âmbito do poético. Quer dizer, Ainás, Nzingas e Ngambeles apresentadas no poema, bem como o sujeito lírico, não são sujeitos históricos e éticos, são, como dissemos, obra da arte – apesar de, pela representatividade que

<sup>35</sup> Ana Davenga é uma mulher negra, cuja vida em meio ao crime causa constante medo, principalmente da morte do companheiro, o Davenga, um traficante que geralmente aborda “chefões e mandachugas” para vê-los “se cagando de medo” (EVARISTO, 1995, p. 22). Há no conto a representação de elementos da africanidade, como se lê em: “A bailarina [Ana] dançava livre, solta, na festa de uma aldeia africana” (p. 25). Luiz Henrique da Silva Oliveira (2009, p. 622), sobre a ficção em prosa de Evaristo, argumenta que “a figura autoral ajuda a criar imagens de outra(s) Evaristo(s), projetada(s) em seus personagens (...) Em outras palavras, processa-se uma espécie de exercício de elasticidade de um eu central”.

constituem em um momento de efervescente atuação dos movimentos sociais com o propósito de assegurar direitos civis às minorias, poderem garantir às mulheres negras uma reviravolta na condição de subalternidade que lhes foi imposta.

A voz monódica no poema de Evaristo é feminina e assinala isso em relação à negritude, conforme a poeta, o que não somente é inegável como é explícito. Contudo, a voz monódica supera a personalidade da poeta. Não se limita nela mesma. A voz monódica da lírica é a voz do sujeito lírico. Ela é quem diz o poema, dizendo-se nele. Por isso concordamos com Margarete Susman quando ela fala de um eu lírico criado, embora, conforme apresentamos, divergimos de este ser puramente formal.

O exemplo dado a partir de Conceição Evaristo nos serve para algo do que vimos apresentando sobre mimesis e lírica como representação mútua entre aqueles sujeitos a partir da monodia. O sujeito lírico se configura no artístico, que por sua vez expressa a voz monódica do poema, produzindo um efeito de real ou possível coincidência com o sujeito empírico. Nesse caso, as experiências levadas ao poema “A noite não adormece...” são correspondentes (convergentes) a algo daquilo que é expresso: a “milénar resistência” das mulheres negras em um país patriarcal e racista. No caso de Evaristo, há uma relação objetiva entre empírico e lírico. Seria, portanto, de nossa parte, ingênuo caminhar no sentido do polo que cinde esses sujeitos por completo, que os torna dessemelhantes: eles são correspondentes porque estão articulados pela função autor-criador. Isso nos faz enfatizar nossa discordância com Susman. Mesmo não havendo cisão entre aqueles sujeitos, há distinção, mas sem indiferença mútua, pois pensar por “correspondência” e não por “coincidência” é uma necessidade a ser suprida com a finalidade de sensibilização da linguagem – a qual, no cotidiano, no seu uso trivial, sinonimiza corresponder e coincidir, dando-lhes, vulgarmente, o mesmo valor semântico.

O caso é que, a rigor, em um contexto de análise teórica de um objeto literário, corresponder e coincidir são vocábulos cujo emprego leva a uma compreensão diametralmente oposta àquela que aqui vem se defendendo. A correspondência (ou convergência) leva ao entendimento de uma relação bilateral entre os objetos envolvidos. Uma relação de mutualidade que sugere movimento e semelhança: a voz do sujeito lírico constituído no poema corresponde, porque se move, à semelhança, da personalidade de Evaristo. E nisso é possível mesmo reconhecer dados da vida da autora – enquanto, simultaneamente, por ser uma forma estética e poética, move-se de volta a si em caráter

universalizante (espacial), ou seja, a partir de uma ampliação de sua significação, de modo que supere a subjetividade de um indivíduo (de Conceição Evaristo como sujeito histórico, ético) para revelar a subjetividade de uma identidade social e, por isso, maior: a da mulher negra. A coincidência, por seu turno, como já se mencionou, propõe igualdade, identidade referencial, o que não é devido, dado a natureza estética do sujeito lírico e a existência *real* (grifo nosso) do sujeito empírico.

Nessa direção, ampliemos nossa discussão sobre o poema “Pneumotórax”, de Manuel Bandeira (2008, p. 128), publicado em *Libertinagem*, originalmente publicado em 1930:

Febre, hemoptise, suores noturnos.  
A vida inteira que podia ter sido e que não foi.  
Tosse, tosse, tosse.

Mandou chamar o médico:

– Diga trinta e três.  
– Trinta e três... Trinta e três... Trinta e três  
– Respire.

– O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o direito infiltrado.  
– Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?  
– Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.

Bandeira, como se pode verificar em sua biografia, esteve tísico por longo período, chegando a ser desenganado da vida em razão da tuberculose, conforme também depoimentos do próprio poeta em *Itinerário de Pasárgada* (BANDEIRA, 2012, p. 23-34; 31-32; 39). No poema, como se lê, um indivíduo recebe o diagnóstico de uma doença no pulmão e é desenganado pelo médico, que sugere uma frivolidade qualquer diante da condição atestada. Seguramente, Bandeira, como Evaristo, cria o poema a partir de uma particularidade de sua experiência na vida. Mas note-se que a voz monódica neste poema orchestra pelo menos três formas de expressão distintas: algo como uma voz narradora nos quatro primeiros versos, que faz uma declaração relativa ao indivíduo convalescente, e em seguida, este indivíduo e o médico falam por uma voz própria, fazendo com que eles dialoguem ao longo dos seis versos finais.

Provocativa e retoricamente, então, indaga-se: se a lírica é, como se convencionou, a expressão mais íntima do poeta, qual eu neste poema é o de Manuel Bandeira, dado que foi este poeta quem constituiu, quem compôs, as vozes do poema? O fato é que, em

“Pneumotórax”, o sujeito lírico não se expressa por meio de um eu ou nós. Algo que fundamenta a crise da centralidade do eu na lírica ou da coincidência entre lírico e empírico, e impõe, por acabamento estético, o distanciamento entre o indivíduo Bandeira e o sujeito lírico, mas mantendo o que temos chamado de correspondência entre ambos, a harmonia, dado que, explicitamente, como fez José Paulo Paes em “À minha perna esquerda”, Bandeira colhe da própria vida elementos para dar-lhe forma artística.

Como poeta da Modernidade, Bandeira dispõe de inúmeras possibilidades para a sua criação poética. Não há manual de Poética que lhe imponha uma forma ou um conteúdo, que, a rigor, devesse ser seguido. Paradigmas como esse – comum à Poética do Renascimento (séculos XIV e XVI), por exemplo, que instituiu o soneto como a forma fixa essencial para se falar do amor – não cerceiam a escrita de Bandeira. Daí que o poeta cria uma flagrante simulação, mesmo que tacanha, de uma típica cena dramática, uma óbvia autorrepresentação. Isso que poderia ser, quiçá, um contra-argumento à relação refratada entre sujeito empírico e sujeito lírico se torna, contudo, o ponto forte de nossa defesa: o intercâmbio entre os sujeitos, na perspectiva de movimento por semelhança, é evidente. Poeta da modernidade, Bandeira se vale de um dado biográfico para compor um poema em que a *verdade do poeta* (grifo nosso) se torna quase cena teatral.

Se buscarmos outros nomes da poesia brasileira moderna, poderemos encontrar outros exemplos profícuos: ainda que, no estado da arte, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto não produzam uma poesia cuja tópica é contígua a lances biográficos, como faz Conceição Evaristo e como fez Manuel Bandeira, calha que aqueles poetas sejam referidos. Um exame pode se estender, então, a “Confidência do itabirano”, de Carlos Drummond de Andrade, originalmente publicado em *Sentimento do mundo* (1940), poema que já pelo título faz o leitor resgatar um dado muito comentado sobre o poeta: seu nascimento na cidade de Itabira, em Minas Gerais, que o próprio poeta também atesta ao longo de sua obra tanto em verso quanto em prosa, e neste caso pode-se verificar, por exemplo, a crônica “Antigo” (ANDRADE, 2011, p. 35-39). Além disso, o substantivo “confidência” nos transporta quase que instantaneamente ao estatuto confessional de que se dota o sujeito lírico em sua acepção romântica. Sobre a “Confidência...” (ANDRADE, 2007, p. 19), vejamos:

Alguns anos vivi em Itabira.  
Principalmente nasci em Itabira.

Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.  
 Noventa por cento de ferro nas calçadas.  
 Oitenta por cento de ferro nas almas.  
 E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.

A vontade de amar, que me paralisa o trabalho,  
 vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes.  
 E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,  
 É doce herança itabirana.

De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:  
 esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil;  
 este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;  
 este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;  
 este orgulho, esta cabeça baixa...

Tive ouro, tive gado, tive fazendas.  
 Hoje sou funcionário público.  
 Itabira é apenas uma fotografia na parede.  
 Mas como dói!

A tematização, no poema, de um dado biográfico acontece por um atravessamento do empírico que é arranjado artisticamente por uma voz lírica fundadora de uma nova Itabira, esta mostrada no poema, que, na verdade, é “apenas uma fotografia na parede”. Na medida em que o sujeito lírico – marcado pela forma pronominal da primeira pessoa do singular – faz recortes de instantes da vida do poeta, eles interagem pelo princípio da correspondência. Drummond, sujeito autocentrado, apropria-se do dado empírico e o converte, pela subjetividade que se impõe pela autoria, em obra de arte, em obra literária, em poesia. O poeta estrutura o mundo pela voz de seu sujeito lírico: esta voz que rege e orienta o poema corresponde à figura do poeta sem nunca sê-lo pleno, mas representando-o em um quando. O tom reminiscente do poema é uma das características mais vigorosas para revelar esse quando, que supõe distanciamento.

Analogamente, a reflexão sobre o fazer poético em “O postigo”<sup>36</sup>, de João Cabral de Melo Neto (1995, p. 584-585), além de não divergir dos depoimentos do poeta sobre poesia – conforme se pode averiguar –, de imediato, na primeira estrofe, produz expressões correlatas entre os dois sujeitos:

Agora aos sessenta e muitos anos,

---

<sup>36</sup> Chama a atenção o fundamento meta-poético de “O postigo”, autorreferencialidade bem ao gosto da Modernidade: “(...) escrever/ é ofício dos menos tranquilos (...)”; “(...) escrever jamais é sabido (...)”; “(...) escrever é sempre o inocente/ escrever do primeiro livro (...)” (MELO NETO, 1995, p. 584-585). Essa poesia que se volta a si mesma, que reflete sobre si, constitui, em “O postigo”, matéria mais importante que a expressão de eu propriamente dito – ainda que no poema vejamos, explícita, a primeira pessoa do singular.

quarenta e três de estar em livro,  
peço licença para fechar,  
como fizeste meu postigo.

Não há nisso nada de hostil:  
poucos foram tão bem tratados  
como o escritor dessas plaquetas  
que se escreviam sem mercado.

Também, ao fechar o postigo,  
não privo de nada ninguém:  
não vejo fila em minha frente,  
não o estou fechando contra alguém.

\*

O que acontece é que escrever  
é ofício dos menos tranquilos:  
se pode aprender a escrever,  
mas não a escrever certo livro.

Escrever jamais é sabido:  
o que se escreve tem caminhos;  
escrever é sempre estrear-se  
e já não serve o antigo ancinho.

Escrever é sempre o inocente  
escrever do primeiro livro.  
Quem pode usar da experiência  
numa recaída de tifo?

\*

Aos sessenta, o pulso é pesado:  
faz sentir alarmes de dentro.  
Se o queremos forçar demais  
ele nos corta o suprimento

de ar, de tudo, e até da coragem  
para enfrentar o esforço imenso  
de escrever, que entretanto lembra  
o de dona bordando um lenço.

Aos sessenta, o escrito adota,  
para defender-se, saídas:  
ou o mudo medo de escrever  
ou o escrever como se mija.

\*

Voltaria a abrir o postigo,  
não a pedido do mercado,  
se escrever não fosse de nervos,  
fosse coisa de dicionários.

Viver nervos não é higiene  
 para quem já entrado em anos:  
 quem vive nesse território  
 só pensa em conquistar os quandos:

o tempo para ele é uma vela  
 que decerto algum subversivo  
 acendeu pelas duas pontas,  
 e se acaba em duplo pavio.

Quando da publicação do poema, no livro *Agrestes*, em 1985, Cabral de fato tinha “sessenta e muitos anos” – mais especificamente sessenta e cinco, pois nasceu em 1920 – e tinha exatamente “quarenta e três anos de estar em livro”, pois seu primeiro livro, *A pedra do sono*, foi publicado em 1942<sup>37</sup>. Novamente, um sujeito lírico dá forma àquilo que, pode-se constatar, diz respeito a João Cabral, e nisso consiste o problema dado: não dirimir o fato de que o autor se coloca, mas não em sua integridade, pois imbuído de um posicionamento axiológico. Coloca-se como potencialidade criadora que, pela arquitetura, pela memória do gênero e pela composição, constitui no poema suas vicissitudes e virtudes sempre orientadas pela voz do sujeito lírico.

É certo que a obra de Conceição Evaristo, em relação à obra de Bandeira, Drummond e João Cabral, deve mais diretamente à sua identidade, o que implica uma correspondência frontal entre o sujeito lírico e o sujeito empírico. Isto é, ouvir (ler) a voz lírica do poema criado por Conceição Evaristo sugere ouvir a posição social da poeta e de suas/seus pares. O caso dos demais poetas – Bandeira, Drummond e Cabral –, apesar de os exemplos dados também sugerirem uma correspondência frontal, o largo de suas obras poéticas não se assenta, de todo, a apresentar e a (re)construir uma identidade, embora sejam convergentes (correspondentes), pela monodia, o sujeito empírico e o sujeito lírico.

Por isso, consideramos que a monodia, que se caracteriza como uma voz que rege outras vozes ao harmonizar-se a estas, predica-se de modo transitivo. A voz regente, monódica, é aquela que transita entre criar uma aparência, produzir semelhança (BENJAMIN, 1994, p. 108-113), de coincidência entre os sujeitos, o empírico e o lírico, e, simultaneamente, agir por acabamento estético como elemento que confere o distanciamento entre esses sujeitos, o que resulta no que chamamos de representação mútua. Disso, dá-se o que tomamos, ao longo deste trabalho, por mimético na lírica.

---

<sup>37</sup> Além de essas informações serem de conhecimento geral, podem ser verificadas no início da seção “Cronologia da vida e da obra”, da edição indicada (MELO NETO, 1995, p. 25).

Voltemos a Evaristo (2017, p. 84):

Sim, eu trago o fogo,  
o outro,  
não aquele que te apraz.  
Ele queima, sim,  
é chama voraz  
que derrete o bico de teu pincel  
incendiando até as cinzas  
o desejo-desenho que fazes de mim.

Sim, eu trago o fogo,  
o outro,  
aquele que me faz,  
e que molda a dura pena  
de minha escrita.  
É este o fogo,  
o meu, o que me arde  
e cunha a minha face  
na letra desenho  
do autorretrato meu.

Na primeira estrofe desse poema, intitulado “Do fogo que em mim arde”, a poeta institui um eu que expressa um juízo sobre um sentimento de diferença em relação a um interlocutor (indicado pela presença da segunda pessoa – “te”, “teu”, “fazes”) para apontar e desconstruir o estereótipo que esse interlocutor faz desse “eu”. Os dois versos finais da primeira estrofe confirmam – “incendiando até as cinzas / O desejo-desenho que fazes de mim”. O movimento da segunda estrofe, uma vez desconstruído o estereótipo, mostra esse eu como o único capaz de se afirmar, uma vez que o fogo que o queima é o que pode “cunhar sua face em autorretrato”. O sujeito lírico desse poema, bem como o interlocutor que é evocado, não figuram, como Bakhtin (2011, p. 155) assevera, em um espaço delimitado no mundo exterior. Da mesma forma, sujeito lírico e seu interlocutor não se constituem a partir de uma *organicidade* (grifo nosso): Ana Davenga, a personagem criada por Evaristo já mencionada, transmite uma “clara sensação de finitude do homem [poder-se-ia dizer do humano] no mundo” (p. 155). Ainda que Ana, em uma leitura crítica do conto, sugira e evoque as mulheres negras periféricas de uma forma geral, Ana, como personagem de ficção em prosa, tem “um caráter acabado” (p. 155); para ela, há “um limite nítido entre o conjunto de sua alma e toda a sua vida interior”. O sujeito lírico de “Do fogo que em mim arde”, por sua natureza não limitada, por não se restringir a um “movimento vital da sua personagem com um enredo preciso e acabado” (p. 155), tanto sugere a pessoalidade de Evaristo – uma vez que ele não se constitui de uma matéria textualmente

*orgânica* (grifo nosso) como Ana Davenga, por exemplo, e, com isso, sugere encerrar-se na poeta, ela mesma –, quanto transcende a personalidade de Evaristo, pois sua significação se expande exatamente por lhe faltar uma “vitalidade acabada” (p. 155). Essa abertura do sujeito lírico – que o leva a implicar a personalidade da poeta e, simultaneamente, ampliar-se em outras imagens (afins à de Evaristo) – é relativa ao seu caráter transitivo porque está fundada, conforme a arquitetura, nas relações entre “eu-para-mim”, “outro-para-mim”, “eu-para-outro”.

Sobre essas relações, convém destacar, sobre o pensamento bakhtiniano a respeito da lírica, a concepção de que “a autoridade do autor é a autoridade pelo *coro*. A possessão lírica é, em seu fundamento, uma ‘*possessão pelo coro*’” (BAKHTIN, 2017, p. 156, grifo do autor). Nisso, Bakhtin (2017, p. 156-157, grifos do autor) assinala a existência um *alter* que constitui a personagem lírica:

A lírica é uma visão e uma audição do interior de mim mesmo pelos olhos emocionais e *na voz* emocional do outro: eu me escuto no outro, com os outros e para os outros. (...). Para fazer meu vivenciamento ecoar líricamente, preciso sentir nele não a minha responsabilidade solitária, mas a minha natureza axiológica, o outro em mim, minha passividade no coro possível dos outros, no coro que me envolveu de todos os lados e como que bloqueou o antedado *imediate* e indiferente do acontecimento único e singular da existência.

Esse fragmento em que Bakhtin reconhece uma voz outra que, pelo que se entende, é o que realmente move o poema foi analisado por Boris Schnaiderman (1998) sob ponto de vista oportuno. Este estudioso comenta sobre um suposto contrassenso na concepção bakhtiniana mais difundida acerca da lírica, pois “sempre aparecia em sua obra [de Bakhtin] aquela afirmação sobre monológico<sup>38</sup> e poesia. Nesse pensador do literário e da cultura, a noção de que a lírica está sempre centrada no eu do poeta parecia algo inabalável” (1998, p. 75). No entanto, e é essa a chave do pensamento de Schnaiderman, como poderia estar a lírica centrada no eu do poeta se a “autoridade do autor é a autoridade pelo coro”? Se existe um outro pressuposto e que movimenta o próprio vivenciamento a ser transformado em poesia? Em “Do fogo...”, aquilo que o eu lírico *imagetiza* (grifo nosso) sobre o estereótipo produzido pelo interlocutor a seu respeito é, simultaneamente, razão para desconstrução e para autoafirmação, conforme o movimento das duas estrofes.

<sup>38</sup> De fato, como temos mostrado neste trabalho, a poesia está estruturada por um monologismo. Isso, contudo, não implica o centramento no eu como se alheado da imanência social. Ao contrário, o monologismo da lírica, que chamamos de monodia, parte da mútua existência de vozes, como heteroglossia, mas cuja forma está dada pela voz regente.

Estão previstas no poema, objetivamente, as relações entre “eu-para-mim”, “outro-para-mim” e “eu-para-outro”.

A leitura de Schnaiderman, a partir de “A personagem lírica e o autor”<sup>39</sup>, Schnaiderman desenvolve uma análise sobre a poesia de Murilo Mendes em seu aspecto dialógico, aproximando vozes e valores que significam no fazer poético de Mendes a quebra da centralidade do eu na personalidade do poeta. Observar esses dois textos, o de Bakhtin e o de Schnaiderman, confirma que (1) o poeta, por seu posicionamento axiológico dado como autor-criador, não é eliminado do fazer poético, mas que (2) o eu do poema, o sujeito lírico, não se confunde com o poeta, na verdade o supera. Se, novamente, convocamos “Do fogo que em mim arde” juntamente a “A noite não dorme nos olhos das mulheres”, o que teremos, se aceitarmos a perspectiva da leitura crítica de Schnaiderman, é que os poemas de Evaristo apresentam um sujeito lírico que congrega e articula vozes e valores que remontam à escravidão e à secular subjugação da mulher – que aparecem explicitamente em “A noite não adormece...” e mais veladamente em “Do fogo...”.

Para uma retomada da concepção de posicionamento axiológico, Faraco (2005, p. 38-39, grifo nosso) assinala acerca do pensamento bakhtiniano<sup>40</sup> que

No ato artístico, a realidade vivida (já em si atravessada por diferentes valorações sociais porque a vida se dá num complexo *caldo axiológico*) é transposta para um outro plano axiológico (o plano da obra): o ato estético opera sobre sistemas de valores e cria novos sistemas de valores. No ato artístico, aspectos do plano da vida são destacados (isolados) de sua eventicidade, são organizados de um modo novo, subordinados a uma nova unidade.

Um retorno a “Confidência do itabirano” (ANDRADE, 2007, p. 19) pode esclarecer algo disso. Vejamos o fragmento:

[...]  
 Noventa por cento de ferros nas calçadas.  
 Oitenta por cento de ferro nas almas.  
 [...]

<sup>39</sup> No artigo de Schnaiderman, de 1998, esse texto é atribuído a V. Kójinov, sendo o título “A concepção bakhtiniana sobre poesia lírica”. Contudo, a recente tiragem de *Estética da criação verbal*, de Bakhtin (2017), traz o texto com o título mencionado, “A personagem lírica e o autor”, e atribuído mesmo a Bakhtin.

<sup>40</sup> O ensaio de Mikhail Bakhtin a que Faraco se refere é “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária”, de 1924. Embora Bakhtin trate estritamente da ficção em prosa nesse ensaio, é possível aproximar essa concepção da lírica na medida em que também esta experimenta valores históricos e sociais, também opera por sistemas de valores e cria novos sistemas de valores – sobretudo porque, aqui, tratamos da lírica da Modernidade. Além disso, se retomarmos a perspectiva de que a autoridade do autor é autoridade pelo coro, que sugere pluralidade, então reafirmamos o “caldo axiológico” a que se refere Bakhtin.

A vontade amar, que me paralisa o trabalho,  
 vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes.  
 E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,  
 é doce herança itabirana.  
 [...]
   
 Itabira é apenas uma fotografia na parede.  
 Mas como dói.

Itabira, como se sabe, é uma cidade situada no estado de Minas Gerais, cidade onde Drummond nasceu e, por um período, viveu. A proposta do poema não é fazer a cartografia da cidade de Itabira, por isso não lemos no poema uma estrutura arquitetônica cidadina. Na verdade, Drummond, como sujeito autocentrado (agressivamente meditativo, para lembrar Costa Lima (2012, p. 209) guarda em sua memória uma Itabira, não a Itabira que se pode mapear literal e objetivamente. Isso lhe permite, como poeta, como autor-criador, criar uma imagem do mundo objetivo a partir de um atravessamento subjetivo, isto é, do modo como é Itabira para Drummond, que certamente não é a mesma para outro itabirano, uma vez que indivíduos distintos apreendem o mundo cada qual a sua maneira. Drummond, pelo sujeito lírico, organiza de um modo novo a *sua* (grifo nosso) Itabira, mas convocando da cidade de Itabira, ela mesma, dados objetivos como o ferro<sup>41</sup>.

Nesse sentido de uma apreensão do mundo que se particulariza em razão de diferentes posicionamentos axiológicos, bem como de diferentes autorias, que constituem as subjetividades líricas, Alfonso Berardinelli (2007, p. 8), em “As fronteiras da poesia”, reforça que “não há uma estrutura generalizável na poesia, a menos que se caia no idealismo mais desvelado que nega qualquer atributo de concretude para o poeta e para sua poesia”, porque, mediante a dupla imanência, não somente na Modernidade, a poesia, como toda arte, sempre existiu em relação a uma tradição, a um contexto artístico e a um contexto de mundo.

Nessa perspectiva, Berardinelli (2007, p. 18), em “As muitas vozes da poesia moderna”, diz que há três vozes em poesia, referindo-se a Eliot:

A primeira voz é a do poeta que fala a si mesmo, ou a ninguém. A segunda é a voz do poeta que se manifesta diante de um auditório, grande ou pequeno. A terceira é a voz do poeta que tenta criar uma personagem dramática cuja expressão seja em versos, que não diz aquilo que gostaria

---

<sup>41</sup> A cidade de Itabira é conhecida como “cidade do ferro”, sendo que 60% de sua renda provêm da atividade minerária. Dados disponíveis no sítio: <http://www2.camara.leg.br/comunicacao/camara-noticias/camara-destaca/mineracao/itabira-cidade-do-ferro-vive-futuro-incerto-com-a-possibilidade-do-fim-do-minerio>.

de dizer ele mesmo, mas apenas o que pode dizer dentro dos limites de uma personagem, que dialoga com outros seres imaginários.

Disso, entendemos que a terceira voz se realiza mimeticamente, porque encenada ("dramática"), conforme assinalamos sobre Verunschik. A primeira voz se inscreve como "eu-para-mim", a segunda como "eu-para-outro" e a terceira como "outro-para-mim", que na arquitetônica da lírica faz o eu, da terceira à primeira voz, harmonizar-se (aproximar-se) do empírico, incide o lírico no empírico, como este incide naquele.

Essa análise de certo modo corrobora nossa concepção da mimesis lírica por meio da monodia, e se amplia no ensaio “Poesia e gênero lírico: vicissitudes pós-modernas” no qual Berardinelli (2007, p. 175) destaca, referindo-se a Pasolini, que “a prosa é a poesia que a poesia não é”, e afirma, em contraste, que “a poesia é também aquele tipo de prosa que a prosa não consegue ser”. Embora Berardinelli não se delongue em descrever, há nessas declarações uma sugestão de diferença entre a prosa de ficção e a poesia. Para nós, conforme discutimos, essa diferença está na interação que se dá entre arquitetônica e a composição pela memória do gênero, o que faz com que distingamos o monologismo da lírica como monódico, distintamente dos demais monologismos literários, como o do romance e o do teatro.

Convém ainda destacar sobre Berardinelli (2007, p. 123-142), os “Quatro tipos de obscuridades” da poesia, em ensaio homônimo. A primeira diz respeito ao eu não ter sido abolido, ele não está silenciado, contudo, coloca-se diante de si. Assim se vê em "Herança", em "I", em "À minha perna esquerda", em "Confissão do itabirano" e em "O postigo". Da mesma maneira que não se deixa de ver em "Eu sou trezentos...", em "Sobre a terra vivo", em "A noite não adormece..." e “Do fogo...”, nos quais o deslocamento do eu para outrem, quando outrem não é alguém nem um público, mas uma unidade identitária, o eu se espelha nessa unidade e é espelhado por ela. Na segunda obscuridade, o eu precipita-se em sua solidão, abisma-se, pondo-se diante de si sem abertura, ainda que se dirigindo a outrem, como em "I". Na terceira, o eu aproxima-se mais, harmoniza-se mais em relação ao poeta, quando este se comporta publicamente como arroubado, revolucionário, incompreendido, rebelde etc., como, *sui generis*, é em parte do caso de Mário de Andrade no conjunto de sua poesia e em parte Pio Vargas. Na quarta, que ainda poderia ser o caso de "I", por empregar uma linguagem que aproxima de ser hermética, teríamos casos aos quais não recorreremos diretamente, como o de Cláudio Willer e Wally

Salomão (em boa parte de sua poética). Esse seria também o caso de parte da poética de Cecília Meireles e, sobretudo, da poética de Jorge de Lima e Murilo Mendes, uma poética de linguagem muito hermética, não raro, com metáforas que levam ao abstrato. De todo modo, mimeticamente, a lírica permanece em nome de um eu (mostrado, velado, explícito, implícito, deslocado, descentralizado, variegado, fragmentado etc.) que não deixa de ser, porque a ficção da poesia é a fazer a monodia.

Nesse destaque de quatro diferentes modos de o eu se expressar no poema, Berardinelli, ainda que não trate nos mesmos termos de Bakhtin, ocupa-se de observar que o contexto sócio-histórico é concomitante à estética da poesia. Isso, conforme dissemos, converge para o princípio bakhtiniano de imanência artística e de imanência social que, neste trabalho, orienta a reflexão sobre a mimesis lírica. Em síntese, a as três vozes da poesia, as quatro obscuridades, a arquitetônica lírica e os modos de experiências da lírica são formas pelas quais a monodia torna a lírica mimética.

Acerca da análise de Berardinelli sobre as vozes da poesia, que, de certo modo, aproxima-o de Bakhtin, vale lembrar o que Faraco (2005, p. 40) diz, comentando a concepção do teórico russo:

há no ato artístico um jogo de deslocamento (refratação) envolvendo línguas sociais (heteroglossia); nesse jogo, o escritor direciona todas as palavras para vozes alheias e entrega a construção do toda artístico a uma certa voz, a voz criativa, que é uma *voz segunda*, não a voz direta do escritor.

Nesse jogo de deslocamento, de refratação, que é cambiante, transitivo, está sustentada a mimesis lírica. A partir disso, retomamos a concepção de Costa Lima (2012, p. 13-28), para quem a potencialidade mimética, na obra literária em geral, não consiste em uma imitação previamente estabelecida por um referente fixado do e no mundo, mas de uma relação cambiante, ativa, que a mimesis – entendida como mimesis-zero – é capaz de determinar. Costa Lima (2012, p. 113) diz que “a mimesis é um fenômeno de produção e não especular, ativo, portanto, e não passivo”, haja vista que não há uma perspectiva de referencialidade a ser observada e, após, reproduzida, como acontece na concepção de imitação, para os gregos arcaicos, e de *imitatio*, como fora atualizada a mimesis aristotélica pelos romanos (COSTA LIMA, 2012, p. 14).

O sujeito lírico é, assim, uma componente poética que qualifica a poesia lírica como gênero monódico no sentido de haver, dentro do poema, uma voz que, mediante

outras, se sobrepõe para articular, harmonizar, orquestrar as demais vozes. Daí que monodia não implica monofonia<sup>42</sup>, dado que aquela somente é possível na relação com outras vozes. Buarque (2015, p. 47) reforça essa concepção dizendo que “a regência de uma voz dá em monodia, pois se trata de uma voz que regula, controla, coordena as demais vozes, logo, não se trata de um conjunto de vozes ideologicamente consoantes, como no romance monofônico”.

Se defendemos, pois, que a monodia é própria da lírica pela existência, nesta, do sujeito lírico, então conseguimos recobrar o que faz da monodia o fundamento da lírica como gênero mimético. O estatuto de voz orquestradora produz correspondência entre a voz do poeta e a voz poetante ao passo que convoca vozes outras que são capazes de sustentar a ideia de sujeito lírico como forma diversa da forma empírica do poeta, mas mutuamente relacionadas por imergirem do mesmo caldo axiológico.

## QUASE CONCLUSÃO

Chegar à fase final deste processo, da seleção a este trabalho, não implicou, necessariamente, uma resposta definitiva sobre a mimesis lírica. Nem era nossa expectativa. Embora inúmeras questões tenham sido iluminadas – inegavelmente a relação entre arquitetônica e composição, mediadas pela memória do gênero, foram-nos caras ao desenvolvimento da defesa da mimesis lírica a partir da monodia (sendo esta um tipo *especial* de monologismo, conforme o trabalho mostrou) – levaram a tantas outras

---

<sup>42</sup> Buarque (2015, p. 47) oferece como um exemplo de monofonia o romance *Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe (1719) – no qual “as personagens estão reguladas pelo princípio imperial inglês de colonização da América”, sendo o imperialismo inglês a única voz de expressão do romance.

reflexões, como aquela que é motivo do projeto de doutoramento, pois recentemente passamos pela seleção a fim de continuar nos estudos e investigação a esse respeito.

Nesse percurso que vai da pesquisa feita no mestrado ao projeto apresentado e aprovado no doutoramento, a monodia é a componente lírica responsável pela mimesis porque é, ela mesma, mutuamente a causadora do e o próprio jogo dialético causado entre o sujeito empírico e o sujeito lírico. Também essa perspectiva importou para, como vínhamos buscando alternativa, lidar com esses sujeitos mutuamente, em vez de dicotômica, antagônica ou paralelamente. Nisso, reconhecer, pelo posicionamento axiológico, uma autoria constituidora do monologismo lírico (da monodia) é reconhecer que, sem deixar de ser forma, o sujeito lírico é também uma função social que implica o sujeito histórico, ético etc. Queremos dizer com isso que o tratamento *meramente formal* (grifo nosso) do sujeito lírico resulta, não somente em uma sociedade como a nossa, mas em qualquer uma, em uma falsa neutralidade, e isso como assepsia, que inclusive nem funciona *in vitro*, e não como “um meio de caminho entre o puramente literário e o cotidiano (como um *neutrum*)”, discutimos acerca da relação entre poesia e comunicação na fl. 61. Além disso, dizemos falsa porque a neutralidade, por exemplo, em sociedades patriarcais e racistas, entre outras formas deliberadas de violência, na verdade deixa inferido o masculino, o branco (conforme o caso ocidental), reforçando um cânone literário pouco diversificado.

Assim, a conclusão mais segura a que podemos chegar termina dando, conforme nosso título, em uma “quase conclusão”, e esta, por hora, é a de que há uma implicação não somente literária, em termos de contribuir com a teoria da lírica, mas também ideológica na defesa da mimesis lírica em relação à voz monódica constituída no poema. Uma evidência disso está no persistente eu com marcas identitárias e biográficas na poesia feminina (branca e negra) do século XXI, como a de Conceição Evaristo e a de Micheliny Verunschik, aludidas neste trabalho, mas também a de tantas outras mulheres, como Beatriz Nascimento, Ana Martins Marques e Geni Guimarães, para citar apenas três das quais serão estudadas ao longo do doutoramento conforme nosso projeto aprovado: *Correspondência identitária entre o lírico e o empírico na poesia brasileira contemporânea de autoria feminina*.

Ademais, considerando-se que este é um trabalho finalizado mas não concluído, esta conclusão não poderia deixar de ser uma “quase conclusão”. As Apossibilidades

teóricas abertas pelas concepções bakhtinianas acerca da lírica deverão se aprofundar ainda mais, não somente pelo mais intenso, detido e demorado contato com obra de Bakhtin, mas também em relação àquilo que, em nossa introdução, destacamos sobre a “hipótese de Bakhtin”, de Cristóvão Tezza, e da “defesa da autoridade lírica”, de Tatiana Bubnova, uma vez a investigação da teoria da poesia que extrai de Bakhtin não pode deixar de ater-se cuidadosamente ao romance, assim como a noção de “autoridade lírica” nos pareceu, pelo pouco contato que tivemos, com algo que pode reforçar nossa defesa da mimesis lírica pela monodia.

## REFERÊNCIAS

### **Básicas (de ou sobre Bakhtin)**

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernandini et alii. 5. ed. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*, Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.

\_\_\_\_\_. *Para uma filosofia do ato responsável*. Trad. [a partir do inglês] Waldemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

BUBNOVA, Tatiana. En defensa del autoritarismo en la poesía. *Acta poetica*, n. 18/19, dez./ene., 1997-1998. p. 381-415.

FARACO, Carlos Alberto. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. In: *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 46, n. 1, p. 21-26, jan./mar. 2011.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

TEZZA, Cristóvão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo*. São Paulo: Rocco, 2013.

### **Literárias (de poetas brasileiros citados)**

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Record, 2007.

ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. São Paulo: Martins Editora, 1955.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2016.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro : Malê, 2017.

FONTELA, Orides. *Poesia completa*, São Paulo: Hedra, 2015.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

PAES, José Paulo. *Prosas seguidas de Odes mínimas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

VARGAS, Pio. *Poesia completa*. Goiânia: R&F, 2010.

VERUNSCHK, Micheliney. [Sobre a terra vivo]. Onça Verunschck: Mimi Verunschck. Disponível em: <https://www.facebook.com/micheliney.verunschck>.

### **Gerais (de teoria, crítica literária e afins)**

- ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum*. Alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: EDUSP, 1994.
- ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura II*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 65-89.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BAROSSO, Luana. (Po)éticas da escrevivência. In: Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 51, p. 22-40, maio/ago. 2017.
- BENJAMIN, Walter. A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In: \_\_\_\_\_. *Walter Benjamin: Sociologia*. Trad. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991.
- \_\_\_\_\_. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v.3)
- \_\_\_\_\_. A doutrina das semelhanças. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 108-113.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BRASIL, Cláudia e OLIVEIRA, Marcelo. Itabira: “cidade do ferro” vive futuro incerto com a possibilidade do fim do minério. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/comunicacao/camara-noticias/camara-destaca/mineracao/itabira-cidade-do-ferro-vive-futuro-incerto-com-a-possibilidade-do-fim-do-minerio>. Acesso em 27/01/2019.
- BUARQUE, Jamesson. *Estudo e ensino de criação poética*. 2015. Relatório final de estágio pós-doutoral. Poslit. UFMG.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. plano-piloto para poesia concreta (originalmente publicado em Revista Noigandres n. 4, 1958). In: poesia concreta. Disponível em: [http://www.poesiaconcreta.com.br/texto\\_view.php?id=1](http://www.poesiaconcreta.com.br/texto_view.php?id=1). Último acesso: 30 jul. 2018. s/p.
- CASTRO, Gustavo de. *O enigma Orides*, São Paulo, Ed. Hedra, 2015.
- CHATEAUBRIAND, François-René de. *O gênio do Cristianismo*. Trad. Camilo Castello Branco. São Paulo/Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1956. [2 vol.]
- COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Trad. Zênia de Faria e Patrícia Souza Silva Cesaro. In: *Signótica*, Goiânia, v. 25, n. 1, p. 221-241, jan./jun. 2013.

COMBE, D. A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Trad. Iside Mesquita e Vagner Camilo. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 84, p. 112-128, dez./fev. 2009-2010.

CONY, Carlos Heitor. Caro data vermibus. Disponível em: <http://www.academia.org.br/artigos/caro-data-vermibus>. Acesso em 20/01/2019.

COSTA LIMA, Luiz. *A ficção e o poema*, São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2012.

DECIA, Patrícia. Morre José Paulo Paes, poeta, tradutor, literato. In Folha de S. Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq10109803.htm>. Acesso em 20/01/19.

DOLHNIKOFF, Luis. Introdução: a áspera beleza da poesia que renovou o modernismo brasileiro. In: FONTELA, Orides. *Poesia completa*. São Paulo: Ed. Hedra, 2015. p. 7-17.

EVARISTO, Conceição. Ana Davenga. In: Revista Cadernos Negros, São Paulo, n. 18, p. 17-26, 1995.

\_\_\_\_\_. Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória. In: Revista Releitura, Belo Horizonte, Fundação Municipal de Cultura, novembro, n. 23, 2008, p. 1-17.

\_\_\_\_\_. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. In: SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009.

FONTELA, Orides. *Jô Soares Onze e Meia*. 1996 (13m09s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AN6-FP71x18> . Acesso em 20/01/19

FONTELA, Orides. O avesso do verso. In: *Marie Claire*, set., n. 66. [entrevista concedida a Marilene Felinto]. Rio de Janeiro: Globo, 1996.

FRANCHETTI, Paulo. Humor, amor, horror. 2013. Disponível em: <http://paulofranchetti.blogspot.com/2013/05/jose-paulo-paes-antologia.html> . Acesso em 22/01/19.

GINZBURG, Jaime. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. In: *ALEA*, v. 5, nº 1, jan/jun 2003, p. 61-69.

HAMBURGER, Käte. O gênero lírico. In:\_\_\_\_\_. *A lógica da criação literária*. 2. ed. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HAMBURGER, Michael. A verdade da poesia. In:\_\_\_\_\_. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2004. [Vol. IV.]

KRYSINSKI, Wladimir. Questões sobre o sujeito e suas incidências no texto literário, In: *Dialéticas da transgressão*. Trad. Ignacio Antonio Neis, Michel Peterson e Ricardo Iuri Canko. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.

\_\_\_\_\_. O romance como epopeia burguesa, In:\_\_\_\_\_. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

\_\_\_\_\_. A característica mais geral do gênero lírico, In:\_\_\_\_\_. *Arte e sociedade – escritos estéticos 1932-1967*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mímese: ensaios sobre lírica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. Escrivivência em Becos da memória, de Conceição Evaristo. In: *Estudos Femininos*, Florianópolis, 17(2): 344, p. 621-623, maio-agosto, 2009.

PILATI, Alexandre. Consciência lírica e trabalho na poesia de Orides Fontela. XII Congresso Internacional da ABRALIC: Centro, Centros – Ética, Estética. UFPR – Curitiba, Brasil, 18 a 22 de julho de 2011.

PLATÃO. *República*. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006

POE, Edgar Allan. “A filosofia da composição”, In:\_\_\_\_\_. *Edgar Allan Poe: medo clássico*. Trad. Marcia Heloisa Amarante Gonçalves. Rio de Janeiro: Ed. DarkSide Books, 2017.

SCHNAIDERMAN, Boris. Bakhtin, Murilo, prosa/poesia. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 12, n. 32, p. 75-81, Apr. 1998.

SUSMAN, Margarete. Eu lírico. Trad. Patrícia Bagot e Jamesson Buarque. Material traduzido para circulação em sala de aula da disciplina Tópicos de poesia 1, ministrada no 1. semestre de 2017 pelo Prof. Jamesson Buarque.

VOLOSHINOV, Vladimir; BAKHTIN, Mikhail. “Discurso na vida e discurso na arte”. Trad. Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza [a partir de *Discourse in life and discourse in art: concerning sociological poetics*, 1976, a partir de “*Slovo v zhizni i slovo v poesie*”, 1926]. s/d.

