

LER O MANGUE E SENTIR O VENTO: VESTÍGIOS ELEMENTARES DE UMA POÉTICA FRANCO-BRASILEIRA EM *MON COEUR EST UNE MANGROVE* DE ASSUNTA FERRER

READING THE MANGROVE AND FEELING THE WIND: ROOT TRACES OF A FRANCO-BRAZILIAN POETICS IN MON COEUR EST UNE MANGROVE BY ASSUNTA FERRER

Danielle Grace de Almeida¹

[<http://orcid.org/0000-0003-0671-3098>]

Dennys Silva-Reis²

[<https://orcid.org/0000-0002-6316-9802>]

DOI: 10.30612/raido.v15i38.14858

RESUMO: Este trabalho evidencia a autoria da poeta franco-brasileira Assunta Renau Ferrer. O estudo tem como corpus principal a obra *Mon cœur est une mangrove* (1996) e analisa a paisagem do mangue e o tropo do vento, na antologia poética. Tal análise é sustentada pelo prisma dos conceitos de identidade rizoma, de Edouard Glissant (2011), de pensamento-paisagem de Michel Collot (2013), de atmosfera de Hans Ulrich Gumbrecht (2014) e de animalidade de Maria Esther Maciel (2016). Em suma, almeja-se constatar uma poemática em que a natureza não é mero objeto de contemplação, mas sim sujeito e matéria-prima da expressão poética.

Palavras-chave: Assunta Renau Ferrer; Guiana Francesa, mangue, vento, natureza.

ABSTRACT: This paper calls attention to Franco-Brazilian poet Assunta Renau Ferrer's authorship. The study focuses on the work *Mon cœur est une mangrove* (1996) and analyzes mangrove landscapes and wind tropes. The analysis sought support in prismatic concepts such as Edouard Glissant's rhizome identity (2011), Michel Collot's landscape-thought (2013), Hans Ulrich Gumbrecht's atmosphere (2014), and Maria Esther Maciel's animality (2016). In short, the aim is to find a poetics in which nature is not a mere object of contemplation but rather the subject and raw material of poetic expression.

KEYWORDS: Assunta Renau Ferrer; French Guiana, mangrove, wind, nature.

INTRODUÇÃO

Que poeta francesa é conhecida no Brasil? Tal questionamento não traz à memória nenhuma autora. De fato, a poesia francesa parece ser conhecida pelos seus autores do sexo masculino, desde os mais clássicos até os contemporâneos. Com o surgimento

1 Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

2 Universidade Federal do Acre (UFAC)

de uma revisão do cânone literário, bem como com os movimentos teóricos e ativistas feministas, a literatura escrita em francês começa a despertar um interesse maior pela autoria feminina. E é desse itinerário que surge Assunta Renau Ferrer.

Professora e poeta, nascida em 1959, no Oiapoque, mas vivendo até os dias atuais na Guiana Francesa, Ferrer tem uma obra poética ainda desconhecida no rol das alcunhadas literaturas francófonas. Assim como grande parte dos escritores do departamento francês, a autora publicou vários poemas em revistas e antologias, das quais é possível destacar: *Introduction à la littérature guyanaise* (1996), *Traversée de la poésie guyanaise* (2004), *Anthologie de la poésie antillaise et guyanaise* (2005), *Trois Océans en poésie* (2010), *Anthologie de la poésie guyanaise d'expression française* (2016).

Autora de poesias em crioulo e francês, é conhecida na vida intelectual e literária da Guiana Francesa por suas obras *Jeux de maux* (1981), *Mon coeur est une mangrove* (1996) e *Le Vent m'a dit un soir* (1999) e por seus poemas musicados pelo cancionista Yves Rollus³. Ao desenvolver um verbete sobre a poeta, René Gnaléga (2016, p. 262) afirma o seguinte:

Il y a dans la poésie quelque chose qui ressemble au bouillonnement de la marmite. Elle est elle-même, en tant que poétesse, mondialiste en ce qu'elle explose les frontières de la Guyane à laquelle elle est fondamentalement attachée. Le bouillon d'Awara exprime on ne peut mieux une identité dans laquelle on met ensemble des éléments divers qui ne sont pas censés se trouver dans le même espace⁴.

Nesse sentido, parece evidente que a poesia ferreriana é campo fértil de observação das relações franco-brasileiras e das complexas literaturas latino-americanas de expressão francesa, que ultrapassam as barreiras geográficas, linguísticas e culturais (SILVA-REIS, 2021). Assim sendo, o presente artigo tem como objetivo uma primeira aproximação analítica com a poética da autora. Para isso, detém-se na publicação *Mon Coeur est un mangrove* (1996) e elenca-se dois elementos investigativos: a construção da paisagem poética do Mangue e o tropo do vento com seus desdobramentos na poética da obra.

1. CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM POÉTICA DO MANGUE

A escrita de Ferrer (1996), em *Mon cœur est une mangrove* (doravante referenciada pela sigla MCEM), forja, desde o título, um ambiente em que o mundo concreto se estabelece a partir das paisagens da Amazônia. Não se trata de uma descrição de espaços sentimentais, uma sorte de transfiguração do mundo pela contemplação bucólica - tal como se vê na poesia romântica. O que se identifica na obra é a natureza como construto, fincada na relação entre o trabalho poético e a confecção de um tecido identitário. Ao considerar esse primeiro aspecto, é preciso uma análise que contorne

3 É possível ver vários dos poemas musicados de Assunta Renau Ferrer no seguinte site: http://www.redris973.fr/HTML/yvan_rollus.html. Acesso em: 24 de maio de 2021.

4 Há na poesia alguma coisa que parece a fervura de uma panela. Ela é ela mesma, enquanto poeta, globalizada naquilo que ultrapassa as fronteiras da Guiana Francesa às quais ela está firmada. O caldo de Awara exprime tão bem a identidade na qual coloca-se o conjunto de diversos ingredientes supostamente encontrados no mesmo espaço. (Tradução nossa)

a ideia de que a paisagem se inscreve como uma representação pictórica do mundo. Se a contemplação dos elementos naturais na literatura é, em uma certa tradição literária, associada a um estado de espírito melancólico do autor, derivado da ausência e da perda, como em muitas escolas literárias do Oitocentos, neste caso, percebe-se um outro fenômeno. A fratura do sujeito não está representada no “fora”, pela paisagem; ao contrário, a natureza faz corpo na constituição sensível do ser, sendo, ela mesma, amálgama de mundo.

Nesse contexto, pode-se trazer à cena, em uma perspectiva fenomenológica, na tradição filosófica a partir de Merleau-Ponty, a ideia de que a paisagem não se encontra fora da experiência humana, mas existe no contato com ela, na interação perceptiva do sujeito diante do objeto - neste caso, do ambiente. Michel Collot (2013), em *Poética e filosofia da Paisagem*, explica que a paisagem deve ser considerada “como um fenômeno, que não é nem uma pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista” (grifos do autor, p. 18).

Tal interpretação interessa a esta análise ao apontar para uma ruptura da concepção, ocidental e aristotélica, que entende a criação poética como um processo de mimetização da natureza, em que o olhar humano se revela como o de um observador externo. Com Merleau-Ponty (1945), a percepção do ser sobre o mundo ocorre, inicialmente, por um processo não formal, não racionalizado, que o autor denomina “pensamento intuitivo” (p. 441), e que o colocaria em uma dinâmica de interação com o outro. De acordo com Collot (2013), pensar a paisagem como procedimento estético pelo viés fenomenológico permite “ultrapassar um certo número de oposições, [...] como as do sentido e do sensível, do visível e do invisível, do sujeito e do objeto, do pensamento e da matéria, do espírito e do corpo, da natureza e da cultura.” (p. 18). Ao destituir-se desses sistemas dicotômicos, atingindo o que Collot (2013, p. 12) define como “pensamento-paisagem”, a escrita poética se revelaria não mais através de um eu-lírico que se volta à natureza tal qual um contemplador externo cuja identidade está deslocada de seu ambiente. Em vez disso, perfaz-se destituindo as fronteiras entre o fora e o dentro.

No entanto, ainda que seja possível entender a representação da paisagem por esse viés, no que diz respeito a *MCEM*, é importante considerar também outros aspectos. Em se tratando de literatura pós-colonial⁵ da América Latina, dadas as circunstâncias históricas e as formas de inscrição dos corpos em uma paisagem-território ou uma paisagem-êxodo, devem-se colocar em perspectiva as inúmeras veredas identitárias que se abrem, contribuindo para uma sorte de economia das sensibilidades. Dito de outro modo, para se pensar a paisagem na produção literária dessas regiões, não se deve perder de vista a atenção sobre o espaço circunscrito na obra - neste caso, a Guiana Francesa, mas também o Brasil e o território amazônico, que são lugares onde se inscrevem a obra de Ferrer. Longe de uma pretensão universalista, é preciso pensar a construção da paisagem poética considerando que a palavra produzida traz consigo o

5 O termo é frequentemente utilizado para falar das literaturas de países que foram colonizados pela Europa. Pode-se questionar, no entanto, se, ao se referir às Antilhas e à Guiana, o termo se aplica de fato, já que esses territórios continuam sendo propriedade da França, como resultado da política expansionista e colonialista do século XVII, e inclusive em razão das novas políticas de neocolonialismo como o *soft power* francês: a Francofonia.

lugar de sua emissão e sua densidade histórico-cultural.

Ao iniciar a série de conferências que compõe *Introdução a uma poética da diversidade*⁶, Édouard Glissant (2011) fala da paisagem das Américas, apontando como diferença substancial em relação a outras regiões do mundo, a sua “abertura” (p. 13). Uma constatação que, segundo o autor, fundamenta-se nas características intrínsecas à natureza dessas regiões, pois que há nelas uma “irrupção”, “erupção”, “ímpeto”, “muita realidade e muita irrealidade” (GLISSANT, 2011, p. 14, 15), evidenciando o contraste com a paisagem europeia, que constitui “um conjunto muito regrado, cronometrado, em relação com uma espécie de ritmos das estações.” (GLISSANT, 2011, p. 13).

Atravessando esta comparação de Glissant, estão os conceitos de “raiz única” e “rizoma”, desenvolvidos por Deleuze e Guattari (2007), e tomado de empréstimo, na filosofia do escritor martinicano, para a construção de um princípio de identidade dos povos pós-coloniais. Na obra de Ferrer, o procedimento poético pode ser compreendido à luz das reflexões desenvolvidas e reestruturadas por esses autores. Enquanto uma paisagem amazônica se descortina para o leitor, percebem-se os contornos de uma identidade difusa, resplandecendo através de manguezais, rios, oceano e suas demarcações fluidas. Longe de uma natureza originária e matrizadora, a paisagem em Ferrer parece expandir-se em uma pluralidade descentralizada.

Em sua estrutura, o livro agrupa poemas em torno de seis partes separadas por uma espécie de *prólogo poético*, que poderia ser considerado ainda como um guia temático do conjunto de poemas seguintes, em que figura uma paisagem marcada pela flora e pela fauna amazônica, da qual se trata mais detalhadamente na próxima seção deste artigo. Para além desses grandes temas, a poeta parece se preocupar com um percurso poético-identitário, percorrendo suas afetações culturais e a origem africana como memória de uma identidade coletiva, ao mesmo tempo que aponta para o processo de criação do poema. A fim de refletir brevemente sobre algumas das questões apresentadas, busca-se, nesse primeiro momento, perseguir, na imagem persistente do mangue, as relações rizomáticas que a escrita de Ferrer deixa transparecer. A começar pela estrofe do que chamamos aqui de *prólogo poético*, que abre a primeira parte do livro:

Nous naquîmes tous sous un
coup de fouet du destin, ici
ou là : nuits, jours et soleils.
Nous sommes tous
d’un esclavage,
d’une contrée perdue,
d’une mer lointaine.⁷
(FERRER, 1996, p. 12)

6 Preferimos, como já apontado por alguns estudiosos da obra de Glissant, a tradução da palavra *divers* para “diverso”. Assim, o título em português seria *Introdução a uma poética do diverso*.

7 “Nascemos todos de uma / chicotada do destino, aqui / ou lá: noites, dias e sóis. / Somos todos / de uma escravidão, / de uma terra perdida, / de um mar longínquo.” (Tradução nossa)

Neste trecho, os verbos *naître* [nascer] e *être* [ser] abrem o poema na primeira pessoa do plural. Junto desse *nous* [nós], o indefinido *tous* [todos] introduz o tom de pluralidade que vai percorrer toda a obra, mas que, nessa estrofe, contrasta com os sintagmas no singular em “d’un esclavage, / d’une contrée perdue, / d’une mer lointaine” (FERRER, 1996, p. 12). Assim, se o intuito de explicitar uma identidade fincada no *nós todos* existe, ele se formula na singularidade de um mundo em comum, feito de memórias e perdas.

No decorrer da estrofe, pode-se verificar também uma referência aos povos que constituíam a região amazônica, os que estavam *ici* [aqui]. Depois, o encontro com aqueles que vieram de *là* [lá], cuja experiência de escravidão, condição radical de perda, se revela através de uma paisagem deixada para trás. Em um golpe violento, tal como um “coup de fouet du destin” (FERRER, 1996, p. 12), as distâncias impostas pelo imponderável forçam o contato, a relação com um outro imprevisível. Mais uma vez, a primeira pessoa do plural é ressignificada pelo indefinido *todos*, borrando os contornos entre o individual e o geral: “Naquîmes tous [...] / Nous sommes tous” (1996, p. 12).

A terceira estrofe do prólogo continua a revelar essa malha de existências. Dessa vez, porém, é a paisagem amazônica que se avista como “notre terre”, permitindo uma alternância entre os pronomes de primeira pessoa do singular e do plural até a iminência de uma terceira pessoa, profundamente fincada na paisagem, em uma árvore-mangue “sur une pente de la colline” (FERRER, 1996, p. 12):

De l’autre côté, moi.
Ici, notre terre exhale
ses parfums d’Amazone
et son ventre donne. Ses enfants
ressemblent à cet arbre fier,
en floraison
sur une pente de la colline.

O longo poema que abre essa parte da antologia é “Ma Terre” [Minha Terra]. Nele, a autora faz referência a paisagens amazônicas (savana, rios, oceano, vegetação), bem como à língua crioula, aos personagens folclóricos e criaturas lendárias dessa região e à sabedoria popular. Com isso, o poema cria um cosmo em que a natureza não é um elemento adicionado, ela é, antes, um componente indissociável do todo, do que se entende por “ma terre” (FERRER, 1996, p. 13): “A l’heure des paroles / Que l’on dit à demi / A l’heure des dolo⁸ / Qui racontent la vie / A l’heure des ‘on-dit’ / Que jamais on ne dit / Je t’aime ma terre.”⁹

Nesta parte inicial do livro, apesar de uma paisagem já estabelecida em plano aberto em que os elementos da natureza se misturam aos outros componentes culturais e linguísticos, a alusão ao mangue do título parece ainda adiada. Na verdade, não se podem esperar repetidas menções a essa imagem, posto que ela se estabelece em um ressoar simbólico desdobrando-se em inúmeras metáforas que lhe fazem referência.

8 Na língua crioula, o dolo é uma espécie de provérbio, de dito popular que aponta para uma lição, uma sabedoria.

9 “À hora das palavras / Que se diz pela metade / À hora dos dolo/ que narram a vida / À hora dos ‘dizem-que’ / Que não se diz jamais / Te amo minha terra.” (Tradução nossa)

Desse modo, a obra permite que o leitor esteja mais próximo dos elementos que constituem um mangue paisagístico e simbólico do que de uma descrição deste elemento ou de manguezais em si. Com efeito, tal método exige uma recomposição dos fios que costuram uma paisagem, permitindo que o leitor desvele um mangue entrelaçado de inúmeros elementos tanto naturais quanto identitários.

Assim, o poema “Au nom des nôtres” [Em nome dos nossos] celebra, por meio dos pronomes possessivos de primeira e segunda pessoa¹⁰ do singular e plural, “le chant des savanes” [o canto das savanas] (FERRER, 1996, p. 17), remetendo-se aos campos abertos de vegetação rasteira, que, na Guiana, abrigam espaços pantanosos e manguezais. Em outro poema, intitulado “Paysage” [Paisagem] (FERRER, 1996, p. 21), Chaton, um recôncavo na costa do mar, nos arredores de Caiena, que se transforma em manguezal em certas épocas do ano, é o cenário paisagístico da própria natureza. Nesse poema, as descrições parecem se encaixar em um enquadramento fixo, enquanto “oiseau”, “rochers”, “océan”, “bouquets d’arbres” [pássaros, rochas, oceano, ajuntamentos de árvores] movimentam ao sabor da “lune” [lua] (FERRER, 1996, p. 21). A noite se desenha como um espaço de passagem sobre uma natureza em constante transformação.

Em outro exemplo, o poema “Manuel” constrói um cenário inflexível sobre uma paisagem seca e estéril. O próprio título dramatiza uma ambiguidade identitária. Sendo uma escrita comum ao francês e ao português, o nome próprio “Manuel” parece nomear uma realidade entre os dois países em questão, sobretudo o drama do sertão nordestino, que recebe um pequeno poema na página seguinte: “Tristesse sur un sol oublié” [Tristeza sobre um solo esquecido]. Também o mangue não escapa a uma forte referência ao Brasil, já que essa vegetação é bem presente em todo território brasileiro e, particularmente, no Amapá, estado onde a poeta nasceu.

Se a escrita poética de Ferrer evidencia uma paisagem da diversidade pela constante referência à natureza amazônica e, conseqüentemente, aos povos que coexistem nesse espaço, a imagem do mangue é paradigmática da noção de identidade como rizoma, ou seja, “da identidade não mais como raiz única, mas raiz indo ao encontro de outras raízes” (GLISSANT, 2011, p. 25). A identidade rizoma não se interessa por uma origem fundante, antes, descentraliza-se na relação com o outro. Deleuze e Guattari (2007, p. 37) precisam tal processo explicando o tensionamento desses sistemas: “o rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança”, O mangue na poesia de Ferrer, tanto por evocar a imagem do entrelaçamento de raízes que se ramificam pelo meio, quanto por se situar simbolicamente em um *entreculturas*, pode ser pensado como figura representativa da identidade rizoma (GLISSANT, 2011).

Em “Meu coração é um mangue”, poema-título, pode-se perceber o princípio do rizoma pela criação de uma imagem ambivalente, que, neste caso, parece problematizar a possibilidade de uma raiz única como concepção identitária. Assim, o coração, símbolo de unidade e da crença de uma essência identitária do ser, no senso comum, é aproximado da figura do mangue, imagem, por excelência, do desconhecido por toda sua capilaridade difusa, mistura de seres e raízes, como podemos perceber em alguns trechos deste longo poema:

10 “les miens”, “le tiens”, “les nôtres” e “les vôtres”. Na norma-padrão do português: os meus, os teus, os nossos e os vossos (Tradução nossa).

Cayenne nous regardait
 A la pointe du vieux port.
 Les voiliers dans une trêve
 Se balançaient sur les vagues mourantes.
 Dans le soir qui tombait à peine,
 Le soleil jouait à cache-cache
 Dans les lambeaux épars
 De nuages en mal d'aventures.
 [...]

Nos yeux se croisaient parfois
 Et comme une symphonie,
 Nous est venu ce poème que tu m'as conté.
 [...]

Mais ton cœur est une mangrove
 Où le temps a laissé
 Souffler une brise sauvage,
 Que rien encore ne pouvait réchauffer.
 [...]

Puis, comme un chant nouveau,
 Est apparu ce poème que vite j'ai écrit.
 Les plis de la mer ont arrêté leur course.
 Line lumière de ciel est descendue sur terre
 Et tes yeux avaient des reflets
 Que les miens allaient chercher.
 Mais mon cœur est une mangrove
 Où le temps a laissé
 Souffler une brise sauvage,
 Que rien encore ne pouvait réchauffer.¹¹

(FERRER, 1996, p. 39, 40)

11 "Caiena nos observava / Na ponta do antigo porto. / Os veleiros em uma pausa / Balançavam / se sobre as ondas desvanecidas. / Na noite que mal caía, / O sol brincava de esconde-esconde / Em faixas esparsas / De nuvens em escassas aventuras. [...] / Nossos olhos se cruzaram às vezes / E como uma sinfonia, / Nos veio esse poema que você me contou. [...] / Mas teu coração é um mangue / Onde o tempo deixou / Soprar uma brisa selvagem, / Que nada ainda podia aquecer. [...] / Depois, como um canto novo, / Apareceu esse poema que logo escrevi. / As dobras do mar pararam seu curso. / Linha luz de céu desceu sobre a terra / E havia reflexos nos teus olhos / Que os meus foram buscar. / Mas meu coração é um mangue / onde o tempo deixou / Soprar uma brisa selvagem, / Que nada ainda podia aquecer." (Tradução nossa)

O poema encena um diálogo, em que as personagens são espreitadas por uma paisagem imponente: “Caïena nos observava / Na ponta do antigo porto.” (FERRER, 1996, p. 39, 40). Ela se apresenta a todos os sentidos humanos até se transformar em voz poética que lhes chega, não como inspiração, mas como um sobressalto: “Nous est venu ce poème que tu m’as conté” (FERRER, 1996, p. 39). Nesse intercâmbio dialógico entre um eu e um tu, o “mon cœur” [meu coração] do título se intercala com um possessivo de segunda pessoa: “Mais mon cœur est une mangrove” (FERRER, 1996, p. 39). Interessante notar, ainda, a objeção resultante da adversativa “mais” [mas], instaurando no poema uma suspeita entre a paisagem aérea, aberta sobre o mar e a subterrânea, da vida que se entranha entre as águas salinas do mar e os seres terrestres do mangue. Aqui, pode-se entrever um coração, o humano ferreriano, entrecortado por essas duas atmosferas. Observa-se, nesses versos, que, mesmo compondo um cenário impressionante e belo, a natureza não proporciona suavidade e conforto, nem permite o abrandamento de um coração-mangue. Somente a escrita, como ato poético, vira traço da experiência sensível com o mundo, “Puis, comme un chant nouveau, / Est apparu ce poème que vite j’ai écrit.” (FERRER, 1996, p. 40).

Enquanto, no poema anterior, o ecossistema parece acompanhar a poeta em suas experiências afetivas, em “Lune de mer” [Lua de mar], poema seguinte, a autora se encontra completamente inserida nele, envolta pelas árvores do mangue: “A mon cœur inondé / De marées solitaires” [Ao meu coração inundado / De marés solitárias] (FERRER, 1996, p. 41). Trata-se de um poema em que, do início ao final, o mangue enquadra a paisagem. E mesmo a lua “se laisse glisser, au risque... / De rôder autour des palétuviers” [se deixa deslizar, ao risco... / De rondar em torno dos manguezais] (FERRER, 1996, p. 41). A certeza de que o mangue envolve não só a paisagem poética, mas também a condição de mundo da poeta parece ser o centro nodal dessa antologia. A temática e a importância do mangue contêm, portanto, a ótica dupla - a da própria natureza que constitui a matéria sensível do projeto poético de Ferrer (1996) e a do ser que reconhece, na imagem do mangue, sua própria existência. No entanto, se é verdade que o mangue é palco de rizomas que se entrelaçam, como se viu, é importante observar que, para além do firmamento, outra esfera da natureza merece um tratamento na poesia ferrerirana, como se mostra a seguir.

2. O TROPO DO VENTO

No poema-epígrafe de *MCEM*, a poeta afirma “*Et le poème vient... libre comme vol d’oiseau*” (FERRER, 1996, p. 9, grifos da autora). Esta afirmação de abertura da antologia traz à tona um elemento preciosíssimo que acompanha quase todos os poemas da autora: o ar em movimento (do pássaro), o vento. Numa divisão interpretativa das partes da antologia *MCEM*, podem-se dividir as seis partes em *Terra, Cidade, Pensamento sobre/para alguém, Infância, Onírico* e *Sopro*. Percebe-se que, mesmo nos temas pungentes de cada parte, parece haver uma relação com o ar / o vento.

Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1982), o vento pode remeter a inúmeros simbolismos: vaidade, instabilidade, influxo espiritual, violência, luz, toque, equilíbrio do mundo, apoio/sustentação, ânimo, vida, poder divino, divindade, dança, dentre outros. Todos esses simbolismos dependem da cultura e das crenças de determinada sociedade. Os autores afirmam: “L’air est le milieu propre de la lumière,

de l'envoie, du parfum, de la couleur et des vibrations interplanétaires ; il est la voie de communication entre la terre et le ciel"¹² (CHEVALIE ; GHEERBRANT, 1982, p. 19). No caso de *MCEM*, Ferrer se utiliza do significado da palavra vento e seus derivados (sopro, ar, suspiro, brisa) para anunciar um elemento que parece primordial em sua escrita poética nesta antologia: o tropo do vento.

Sabe-se que tropo é o termo que designa, na retórica, as figuras de sentido que se utilizam das palavras sequestrando seu sentido primeiro/original (CALAS, 2011). Como no caso abaixo, do poema "Liberté" [Liberdade]:

Le carnaval diabolique du détenteur des clés
Sonnait l'alarme des révoltes attendues
De l'enfant au rêve fou,
Et ne parvenait pas à anéantir
Ce souffle d'existence [...] ¹³
(FERRER, 1996, p.15)

Observa-se que a palavra *souffle* [sopro/fôlego/respiração] é tomada como sinônimo de Carnaval. Diferentemente do trecho a seguir, do poema "Cayenne" [Caiena]:

Les ombres descendant de Cépérou
Abreuvent leur mémoire à la Fontaine Montravel ;
Et quand le vent s'insurge,
Et veut les en chasser,
Elles s'en vont, palissant,
Par les coins d'la grand rue [...] ¹⁴
(FERRER, 1996, p 31)

Acima, percebe-se que "vent" é tomado dentro de seu significado original, um ar em movimento, um fenômeno da natureza. O interessante não é enfatizar que a autora faça tal proeza com a língua, mas sim de destacar que tal procedimento se dá a partir de um elemento da natureza essencial ao homem como o ar – seja ele parado, seja ele em movimento, como se dá na maioria das intervenções do tropo. Além disso, a autora destaca como o vento parece fazer parte das vidas ficcionais evocadas em sua poesia, como podemos constatar nesta estrofe de "Montrave":

Fontaine complice des amants
Qui sait se taire ou murmurer

12 "O ar é meio próprio da luz, da emissão, do perfume, da cor e das vibrações interplanetárias; é o viés de comunicação entre a terra e o céu." (Tradução nossa)

13 "O Carnaval diabólico do detentor das chaves / soava o alarme das revoltas inesperadas / da criança com sonho louco / e conseguiu aniquilar / este sopro de existência". (Tradução nossa)

14 "Sombras baixas de Cépérou / Regam sua memória na Fonte Montravel; / E quando o vento sopra, / E quer afastá-los, / Eles vão embora, empalidecendo, / Nas esquinas da rua principal [...]". (Tradução nossa)

Lorsque le vent vient à tomber
 Plus bas que les feuilles qui se noient¹⁵
 (FERRER, 1996, p 31)

No exemplo acima, vê-se que o vento não é metafórico, mas elemento constitutivo dos pequenos e poucos personagens da poesia de Ferrer. Em determinado momento, a própria autora menciona que seus poemas “ne se partage[ent] qu’avec le vent” (FERRER, 1996, p. 38), e pode-se inferir ao fato de que são poemas escritos e feitos em companhia deste elemento. O ar, a atmosfera do ar, constitui a práxis poética da escritora.

Convém aqui mencionar o que se considera como atmosfera, ao analisarmos a poética do ar/ do vento em Assunta Ferrer. De acordo com o crítico literário Hans Ulrich Gumbrecht (2014),

na relação que mantemos com as coisas-no-mundo (e isso é uma consequência do processo de modernização), consideramos a interpretação – a atribuição de sentido – um processo da maior importância. Por oposição, eu gostaria de sublinhar que as coisas estão “sempre-já” - e simultaneamente ao nosso hábito irrefletido de atribuir significações a respeito do que as coisas supostamente implicam – numa relação necessária com os nossos corpos. A essa relação chamo de “presença”. Podemos tocar os objetos ou não. Os objetos, por seu turno, podem nos tocar (ou não), e podem ser experimentados como coisas que se impõem ou como coisas inconsequentes. Tal como aqui as descrevo, as atmosferas e os ambientes incluem a dimensão física dos fenômenos; inequivocamente, as suas formas de articulação pertencem à esfera da experiência estética. Pertencem, sem dúvida, àquela parte da existência relacionada com a presença, e as suas articulações valem como formas de experiência estética. (GUMBRECHT, 2014, p.17)

Dizendo de outra forma, a ideia de vento é atribuída ao leitor na poesia ferreriana de forma a tocá-lo. Ao ler os exemplos anteriormente mencionados, não se imagina somente o significado da palavra ou a relação metafórica a ela atribuída, mas algo da presença da *ideia de vento* faz-se sentido – “sentido” aqui nas duas acepções da palavra, ou seja, compreendido e tateado. Tanto o tropo quanto o léxico sobre ar em movimento são operados em *MCEM*, a fim de proporcionar uma experiência literária, uma atmosfera estética única, singular da antologia. A linguagem, a forma de escrita, a ordenação morfológica e semântica das palavras trazem à tona o paradoxo de Toni Morrison: “ser tocado, como que de dentro” (apud GUMBRECHT, 2014, p. 13). Ali, no ato da leitura, na percepção da presença do vento mediado pela linguagem verbal, uma certa “atmosfera própria”, “presença singular”, “ambiência única”, *Stimmung* é (re)criada.

É difícil não imaginar que toda a exuberância da natureza, das cidades e dos atos das pessoas, do próprio jogo sobre quem é o poeta e o que é poesia, convocados nos poemas, não passem pelo ar em movimento ou estático. Mesmo nos poemas que não convocam verbalmente o ar, em uma leitura mais aprofundada, é possível encontrá-lo. Abaixo vê-se como esse elemento aparece em “Saint-Laurent”:

15 “Fonte cúmplice dos amantes / Que sabe calar a boca ou sussurrar / Quando o vento diminui / Mais baixo do que as folhas que se afogam”. (Tradução nossa)

Quand déjà le défilé des arbres
 Joue à qui-va-plus-vite
 Avec l'aridité de l'asphalte.
 L'heure impitoyable
 Refuse de pactiser
 Et la nuit s'évapore¹⁶.
 (FERRER, 1996, p. 35).

É difícil imaginar um árido asfalto sem se pensar em ar quente ou mesmo frio a depender do horário, bem como pensar no fenômeno da evaporação sem pensar no ar em movimento que carrega a água. Os próprios elementos da natureza, mesmo da vida, como o tempo, também sofrem afetações do vento, tal qual se vê no poema-título da obra:

Mais mon cœur est une mangrove
 Où le temps a laisse
 Souffler une brise sauvage
 Que rien encore ne pouvait réchauffer¹⁷.
 (FERRER, 1996, p. 40).

O ápice da inter-relação com o vento na antologia é dado no poema "Pour toi", em que a autora diz o seguinte:

C'est pour toi que j'écris ce moment,
 La mémoire fixée un instant.
 Chante-moi la chanson à jamais,
 Du vent qui pleure et puis qui se tait¹⁸.
 (FERRER, 1996, p. 40).

Nestes versos, o vento, que "pleure" e "se tait", é afetado pelo mundo na mesma medida em que o ser humano o é pela consciência sobre o tempo: "É para você que escrevo esse momento / A memória fincada um instante" (FERRER, 1996, p. 40). Porém, mais que uma figura de linguagem que personifica a natureza inanimada, na poesia ferreriana, o vento é partícipe de uma engrenagem dos afetos em que seres e elementos se relacionam. Daí, uma força imensa desse fenômeno natural enquanto *Stimmung*, "ambiência única". É importante mencionar que, no poema, não encontramos a modalidade do vento como violência, vaidade ou instabilidade. No entanto, se a poética do vento se aproxima de uma operação transcendental, isso não ocorre do mesmo modo como no lirismo romântico, em que a natureza é fuga do outro, por uma interioridade

16 "Já quando o desfile das árvores/ Joga quem-vai-mais- rápido/ Com a aridez do asfalto./ A hora implacável/ Recusa-se a chegar a um acordo/ É a noite se evapora". (tradução nossa)

17 "Mas meu coração é um mangue / Onde o tempo deixa/ Respirar uma brisa selvagem / Que nada ainda poderia aquecer". (Tradução nossa)

18 "É para você que escrevo neste momento, / A memória parou por um instante. / Cante-me a música para sempre, / Do vento que chora e depois se cala". (Tradução nossa)

de si. Uma tal transcendência se estabelecerá na relação entre as forças da natureza e o humano, instaurando uma “atmosfera própria”, o *stimmung* de que fala Gumbrecht, e que reverbera emoções suaves, harmoniosas com a natureza, com o meio em que a autora conhece e pelo qual se deixa conhecer.

Continuando essa relação com o vento na escrita de Ferrer, não passa despercebida a animalidade aludida na antologia *MCEM*. Trata-se de uma animalidade aérea, como é possível constatar em “Dimanche”:

Un oiseau passe et tu frissonnes
 Le livre ouvert est oublié
 Quand dans mes bras tu t’abandonnes
 Pour m’apprendre encore à t’aimer
 Le vent qui fait tourner les pages
 Viendra souffler sur notre vie
 Emportera l’oiseau au large
 Sur les vagues de l’infini¹⁹
 (FERRER, 1996, p. 43)

Como se vê no poema, a presença do animal aéreo – um pássaro – modifica a sensação do eu-lírico que, de início, sente arrepios com a presença da ave e, logo depois, tem uma espécie de alívio. De fato, o bestiário da antologia ferreriana é concebido de anfíbios, aves e alguns insetos (abelha e borboleta). As aves se destacam, ora apresentadas por um nome genérico, ora nomeadas como uma espécie largamente encontrada / muito comum na Guiana Francesa: o íbis vermelho.

Com efeito, o procedimento poético de Ferrer é evocar o que a crítica literária Maria Esther Maciel (2016) nomeia como *saberes animais*. Esses saberes são sobre o mundo animal, em que os animais são dotados de variadas faculdades que os humanos não conseguem imaginar e nem compreender. São desde habilidades estéticas até mesmo habilidades de comunicação. É claro que a linguagem animal não é única; na realidade, as inúmeras sociedades animais têm, cada uma, a sua (MACIEL, 2016, p. 123). A animalidade seria uma espécie de grau zero do ser humano, que também é um animal, mas com consciência sobre suas atitudes e vieses a refletir sobre elas.

Os saberes das aves convocados pela poética do ar em *MCEM* são, sobretudo, estes: cantar, voar e silenciar. A questão do voo é realçada muitas vezes – o modo, onde, sobre quem e em que direção voar -, inclusive com ênfase, em particular, nas asas do pássaro – parte corporal que o ser humano não tem. Nessa perspectiva:

Pensar, imaginar e escrever o animal não deixa, assim, de ser uma experiência que se aloja nos limites da linguagem, lá onde a aproximação entre os mundos humano e não humano se torna viável, apesar de eles não compartilharem um registro comum de signos. E, mesmo que tal experiência de traduzir esse “outro mais outro que

19 “Um pássaro passa e você arrepiá / O livro aberto é esquecido / Quando em meus braços você se abandona / Para ainda me ensinar a te amar / O vento que vira as páginas / Vem soprar sobre nossa vida / Levará o pássaro ao largo / Nas ondas do infinito”. (Tradução nossa)

qualquer outro” esteja destinada ao fracasso, a poesia deixa sempre um traço sobre ele. (MACIEL, 2016, p. 129).

Talvez, o traço mais animalista da ave frisado em vários momentos da antologia poética seja o cantar. Tanto o ato de cantar como o produto deste ato – o canto – são mencionados inúmeras vezes – ora se referindo ao humano, ora se referindo ao pássaro, ora dando esse aspecto à natureza: “C’est le chant des savanes” (FERRER, 1996, p.17). Percebe-se aí que tais comportamentos do animal irracional, a ave, e do animal racional, o homem/voz lírica, são postos em pé de igualdade e transferidos também ao mundo vegetal. E como se sabe, para cantar, técnicas de respiração são essenciais (JUNIOR *et al*, 2010), assim como ouvir o canto pode causar tranquilidade ou euforia – o que compromete também, mudanças na respiração. Logo, novamente, a poética do ar pelo viés do animal aéreo se faz presente.

Ainda a respeito dos pássaros, é interessante mencionar dois trechos de poemas, o primeiro, “Malgré”:

Mais un vol rouge d’ibis
Emportera très loin,
Les pleurs de mes yeux désarmés
[...]

Mais un vol rouge d’ibis
Ira dire à mon pays
La nostalgie de mon cœur
A laisser derrière moi
Les aiguilles du temps
Que rejoindre²⁰.
(FERRER, 1996, p. 19)

E o segundo, “Petit poème en [O]”:

L’autre jour, un jour, un escargot,
S’en allant tranquillement au ruisseau
Se dit aussitôt :
– Mais que vais-je faire de toute cette eau ?
Vais-je la boire, ou à défaut,
L’emporter par petits lots ?
– Nenni, cria le crapaud,
Je veux me faire beau,

20 “Mas um voo íbis vermelho/ Levará muito longe, / As lágrimas dos meus olhos desarmados [...] / Mas um voo de íbis vermelho/ Irá contar ao meu país/ A Saudade do meu coração/ Deixada para trás/ Os ponteiros do tempo/ que se encontram”. (Tradução nossa)

J'en ai besoin pour ma peau !
 - Allons, chanta l'oiseau,
 J'ai lu dans les journaux
 Que dans ces bois, quand il fait chaud,
 Il fait bon boire à ce ruisseau.
 L'escargot le regarda là-haut,
 Et lui dit tout fort, tout haut :
 - On dit que les hoccas
 Viennent ici, ce n'est pas faux.
 Je laisserai donc cette eau.
 D'ailleurs, on m'attend au « Domino »
 Pour y jouer du piano.
 Viens, Crapaud,
 Tu tiendras le saxo ;
 Toi, l'oiseau,
 Tu garderas l'eau.
 A bientôt!²¹
 (FERRER, 1996, p. 55)

Esses dois poemas trazem o pássaro como figura capital. Entretanto, merecem destaque porque é por meio do simbolismo dessa ave que Ferrer trabalha a questão da guianidade ou da identidade guianense. “Malgré” apresenta no trecho destacado o íbis vermelho – ave típica da América do Sul, em particular, da Guiana Francesa. Durante toda a antologia, apenas duas cores para pássaros são ditas: branco e vermelho. Exatamente as cores dos íbis. A escolha desse pássaro não é aleatória. Pelo contrário, traz o indício de uma animalidade muito bem localizada e singular. Tal ideia é completada pelo segundo poema.

Em “Petit poème em [O]”, a poeta traz à tona a convivência entre animais diferentes em um mesmo ecossistema. A princípio, animais diferentes, que poderiam não se dar bem, acabam se respeitando. O interessante é que no bestiário deste poema há igualmente um pássaro convivendo com um sapo e uma lesma. Eles dialogam e, ao final do poema, até mesmo mudam de ofício ou de normas comportamentais – o pássaro ficou responsável pela água, o sapo, por tocar sax etc. O poema põe em evidência a diversidade de povos que coabitam a Guiana Francesa e a necessidade de negociação em prol de uma convivência. O saber animal ensina como viver na

21 “Outro dia, um dia, um caracol./ Indo calmamente para o riacho/ Disse a si mesmo imediatamente:/ Mas o que vou fazer com toda essa água?/ Vou beber ou, se não, retirá-la/ em pequenas porções?/ Não, gritou o sapo,/ Eu quero me tornar bonito,/ Eu preciso disso para minha pele!/ Venha, o pássaro cantou,/ Eu li nos jornais/ Que nesta floresta, quando está quente,/ É bom beber neste riacho./ O caracol olhou para ele lá em cima,/ E disse-lhe muito alto, em voz alta:/ Dizem que os cracinos/ Vêm aqui, não estão errados./ Então, vou deixar essa água./ Além disso, sou esperado no “Domino”/ Para tocar piano lá./ Vamos, sapo,/ Você vai segurar o sax;/ Você, pássaro, Você vai cuidar da água./ Até breve!” (Tradução nossa)

sociedade Guianense: pluridentitária e heterogênea (COLLOMB, 1999). Dentro ainda das questões simbólicas, é possível confirmar que “L’être aérien est libre comme l’air et, loin d’être évaporé, participe au contraire des propriétés subtiles et pures de l’air²²” (CHEVALIE, GHEERBRANT, 1982, p. 19).

CONCLUSÃO

Tudo o que foi exposto aqui demonstra que, na escrita de Ferrer, a natureza constitui uma postura poética em que a descrição do outro se estabelece em uma (re)construção de si no espaço-mundo da alteridade. Não se trata, portanto, de tratar os elementos e fenômenos naturais do universo amazônico como interioridade ou como expressão individual de uma subjetividade lírica. Em seu projeto poético, não é somente um biosistema que importa, trata-se de, para além de uma mera descrição da paisagem, inscrever o humano no funcionamento relacional das existências.

Nesse sentido, a natureza não é uma entidade exterior à relação com o outro, ela é mais um elemento constitutivo da diversidade, que molda identidades, e nelas também se modifica. Assim, se o mangue e o vento ganham centralidade em *MCEM*, não é somente por forjar uma cosmogonia estética. Para além de um dispositivo de linguagem poética, esses elementos, típicos das paisagens tropicais da América Latina e tão opostos entre si em sua materialidade e simbologia, funcionam como um mecanismo de acolhimento do outro. Decerto, para Ferrer, a natureza também é encantamento e exuberância, sobretudo ali onde dá a ver a sua fratura, na confluência entre os viventes. Assim, tanto o vento, que na sua transparência e fluidez, carrega consigo a “liberdade”²³, quanto o mangue, opacidade em torno da qual “a lua rond[a]”²⁴, apontam para os vestígios de uma “ambiência única”, o *stimmung* onde não há fronteira entre o natural, o cultural e o humano.

22 “O ser aéreo é livre como o ar e, longe de ser evaporado, ao contrário participa das propriedades sutis e puras do ar”. (Tradução nossa)

23 “liberté”, poema “Às crianças da Guiana” [Aux enfants de Guyane] (Tradução nossa)

24 “La lune rondait...”, poema “Lua de mar” [Lune de mer] (Tradução nossa)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALAS, F. **Leçons de stylistique**. Paris : Armand Colin, 2011.
- CHEVALIE, J. ; GHEERBRANT, A. **Dictionnaire des symboles** : mythes, rêves, coutumes, gestes, forms, figures, couleurs, nombres. Paris : Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- COLLOMB, G. Entre ethnicité et national : à propos de la Guyane. In: **Socio-anthropologie**. N. 6, 1999. Disponível em: < <https://journals.openedition.org/socio-anthropologie/113> >. Acesso 10 de junho de 2021.
- COLLOT, M. **Poética e filosofia da paisagem**. Coord. de tradução: Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.
- FERRAZ, S. **Cinco Invenções sobre diferença e repetição**: composições e análise. 1990. 200 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes): Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.
- FERRER, A. R. **Mon cœur est une mangrove**. Caiena: Ibis Rouge, 1996.
- GAVA, W. J.; FERREIRA, L.P.; ANDRADE E SILVA, M. A. **Apoio respiratório na voz cantada**: perspectiva de professores de canto e fonoaudiólogos. **Revista CEFAC**. N. 12 (4), 2010.
- GLISSANT, E. **Introdução a uma Poética da Diversidade**. Tradução de Enilce Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2011.
- GNALÉGA, R. (Avec la collaboration de Sylviane Beaufort). **Anthologie de la poésie guyanaise d'expression française** : de René Maran aux années 2010. Paris: Riveneuve éditions, 2016.
- GUMBRECHT, H. U. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre o potencial oculto da literatura. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC, 2014.
- MACIEL, M. E. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- MERLEAU-PONTY, M. **Phénoménologie de la perception**. Paris : Gallimard, 1945.
- SILVA-REIS, D. Sobre a guianidade literária de expressão francesa – prelúdio temático. **Communitas**, [S. l.], v. 5, n. 10, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/COMMUNITAS/article/view/4984>. Acesso em: 6 ago. 2021.

Recebido em 14/06/2021
Aprovado em 09/08/2021

AS CONFIGURAÇÕES DO SUJEITO LÍRICO E DO SUJEITO HISTÓRICO NA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: A VOZ POÉTICA COMO FERRAMENTA DE REAPROXIMAÇÃO DE VOZES E NARRATIVAS SILENCIADAS

THE SETTINGS OF THE LYRIC SUBJECT AND THE HISTORICAL SUBJECT IN CONTEMPORARY BRAZILIAN POETRY: THE POETIC VOICE AS A TOOL FOR THE RAPPROCHEMENT OF SILENCED VOICES AND NARRATIVES

Carlos Wender Sousa Silva¹

[<http://orcid.org/0000-0001-8955-4023>]

DOI: 10.30612/raido.v15i38.14862

RESUMO: O presente artigo visa discutir a ficcionalização da voz poética e o endereçamento lírico em monólogos dramáticos como uma possibilidade de expressão de vozes emergentes, historicamente silenciadas e violentadas. Dois poemas são discutidos: *Vozes mulheres* (2008), de Conceição Evaristo, e *Da humanidade levada pelas águas* (2015), de Graça Graúna. O eu poético é investigado nessas duas produções artísticas como mecanismo de expressão não apenas de uma subjetividade, mas igualmente como manifestação de uma coletividade que traz marcas do seu tempo histórico (ADORNO, 2003), que reúne lutas, afetos, dores, encontros e desencontros com os quais ela precisa lidar cotidianamente. Busca-se apontar características da complexa relação entre a voz do eu poético, sua individualidade, e as vozes múltiplas que se interpenetram àquela. Nesse sentido, adota-se uma noção mais ampla de monólogo dramático, defendida por Alan Sinfeld (1977), cuja concepção afirma ser um monólogo dramático todo poema no qual o falante seja alguém diferente do poeta, ou seja, sujeito lírico e sujeito histórico se distinguem.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea; vozes emergentes; sujeito lírico; sujeito histórico.

ABSTRACT: This article aims to discuss the fictionalization of the poetic voice and lyrical addressing in dramatic monologues as a possibility of expression of emerging voices, historically silenced and violated. Two poems: *Vozes mulheres* (2008), by Conceição Evaristo, and *Da humanidade levada pelas águas* (2015), by Graça Graúna are discussed. The poetic self is investigated in these two artistic productions, as a mechanism of expression not only of subjectivity but also as a manifestation of a collectivity that brings marks of its historical time (ADORNO, 2003), which brings together struggles, affections, pains, encounters and disagreements that it needs to deal with every day. It

¹ Universidade de Brasília (UnB)

seeks to point out characteristics of the complex relationship between the voice of the poetic self, its individuality, and the multiple voices that interpenetrate that last one. In this sense, it adopts a broader notion of dramatic monologue, defended by Alan Sinfield (1977), whose conception claims to be a dramatic monologue in every poem in which the speaker is someone different from the poet, in other words, lyrical subject and historical subject are distinguished.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian poetry; emerging voices; lyrical subject; historical subject.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE MONÓLOGO DRAMÁTICO, FICCIONALIZAÇÃO DA VOZ POÉTICA E ENDEREÇAMENTO LÍRICO

Sabe-se que as teses e vertentes críticas que debatem a função do autor são muitas e não se limitam a um único gênero literário. Num dos capítulos de *Monólogo dramático e outras formas de ficcionalização da voz poética* (2020), Vagner Camilo e Fabio Cesar Alves apresentam algumas delas que serviram de base a essa obra e que me ajudam a estabelecer uma concepção geral de monólogo dramático, ficcionalização da voz poética e endereçamento lírico, questões cujas discussões recaem aqui sobre os poemas de Conceição Evaristo e de Graça Graúna. Os dois pesquisadores apresentam, por exemplo, a concepção de Shira Wolosky que defende que o poema lírico é uma multiplicidade de vozes, mesmo quando o eu lírico se apresenta de uma forma una, “o que descarta a ideia de uma voz poética “pura”, “singular” ou “impessoal”” (CAMILO & ALVES, 2020, p. 13). O monólogo dramático evidencia esse aspecto. É importante ressaltar que a dramatização não anula a voz do poeta, ela pode adentrar a personagem ou se opor a ela. “Nesse sentido, o termo “voz” deve ser entendido em sentido amplo, como um eixo em torno do qual diferentes pontos de vista se articulam no texto poético” (CAMILO & ALVES, 2020, p. 14). Os jogos entre a voz do poeta, os movimentos de autorrepresentação e a persona criada se interpenetram. “Esse jogo entre o eu e as máscaras poéticas revela a amplitude e a variabilidade das fronteiras entre o eu-lírico e as vozes representadas no poema” (CAMILO & ALVES, 2020, p. 14).

Os autores discutem também alguns elementos do endereçamento lírico, tal como a ideia de a *heterogeneidade de destinatários* no poema lírico construída por Antonio Rodriguez, na qual o eu e o tu são indeterminados, constituídos por diversos referentes, mas com uma função definida ligada à enunciação: “a da recepção fictícia ou empírica, tendo, por sua vez, a possibilidade de se converter em locutor” (CAMILO & ALVES, 2020, p. 14). Essa 2ª pessoa pode-se dar a partir do desdobramento reflexivo do eu num tu, há, pois, uma identificação do eu com o destinatário do enunciado. Existe também a referência à 3ª pessoa, onde ocorre um distanciamento a partir de construções impessoais. Vagner Camilo e Fabio Cesar Alves (2020) trazem ainda um parâmetro das contribuições dos estudos dos norte-americanos Allen Miller, Helen Vendler e Barbara Herrnstein Smith. Para esta última, todo poema é, em última análise, um monólogo dramático, ou seja, “um ato fictício de fala que deve ser reconstruído no ato da leitura” (CAMILO & ALVES, 2020, p. 17). Falar, expressar são atos verbais fictícios e importa menos que o personagem ou a persona se diferencie do poeta. Jonathan Culler, por sua vez, defende uma relação bem mais complexa entre o eu e o poeta, cujo enunciado poético não se limita a uma imitação ficcional de expressão pessoal.

O artigo *Uma introdução ao monólogo dramático* (2020), da pesquisadora Shelley Jane Roche-Jacques, do mesmo livro, aborda inicialmente o artigo *The Dramatic Monologue*, de Ina Beth Sessions, publicado em 1947, que foi a primeira tentativa importante de definir o gênero. Sessions apontou sete atributos necessários para um monólogo dramático: “falante, audiência, ocasião, revelação de caráter, interação entre falante e audiência, ação dramática e ação que ocorre no presente” (1947, p. 508, apud ROCHE-JACQUES, 2020, p. 21). As setes categorias de Sessions são um ponto de partida para as discussões contemporâneas sobre o monólogo dramático, embora apresente um caráter taxonômico e limitado, segundo Shelley Roche-Jacques. Outro estudo apresentado pela autora é *The Dramatic Monologue* (1977), de Alan Sinfield, que explorou as distinções entre falante, poeta e leitor do monólogo dramático. “Sinfield (1997, p. 21) adora a perspectiva ampla e abrangente de que o monólogo dramático é qualquer poema no qual se indica que o falante não é o poeta” (ROCHE-JACQUES, 2020, p. 27). Ele também se volta para a distinção entre o significado do falante e o significado do poema. Porém, é a consciência do leitor face às projeções e intenções do poeta que estabelece essa disparidade. Sinfield conclui que o monólogo dramático é em algum grau mais dialógico que monológico porque apresenta a permanente tensão entre o eu que fala e o eu do poeta.

Na acepção contemporânea do termo, monólogo dramático é recorrentemente usado no sentido amplo de Sinfield e se refere a “qualquer poema no qual o falante parece ser alguém que não o poeta” (ROCHE-JACQUES, 2020, p. 32). Shelley Roche-Jacques (2020), entretanto, questiona esse uso indiscriminado e lembra, por exemplo, daqueles casos em que não há uma identificação explícita do eu como um personagem específico, em que o falante pode se mascarar através do poeta. A pesquisadora enfatiza que a expressão “monólogo dramático” se constituiu ao longo do tempo em torno de ambiguidades a respeito da sua própria concepção e delimitações. A ideia divergente da palavra “dramático” é o elemento principal dessa confusão. Sessions, por exemplo, fala da “ação dramática” como o “movimento narrativo interno ao incidente ou enredo “desdobrado” pelo falante” (ROCHE-JACQUES, 2020, pp. 37-38). Relacionado a esse critério de ação dramática como movimento narrativo está a “ação no presente”, fato que coloca o leitor na posição de testemunha do evento original e que ao menos uma parte da ação se concretiza no momento presente do poema.

Em *The Dramatic Monologue* (1996), Elisabeth Howe aborda essa ambiguidade e defende que o falante se envolve num drama. Aqui, dramático assumiria seus dois sentidos: o primeiro de distinção entre falante e poeta, o segundo, de drama como a efetivação de uma tensão ou conflito. Shelley Roche-Jacques (2020) rebate nesse segundo ponto ao afirmar que essa tensão ou conflito pode ou não aparecer no monólogo dramático. Para a autora do artigo, Alan Sinfield emprega o sentido mais lógico. Ele defende que tenhamos uma noção mais ampla da concepção de poemas como monólogos dramáticos. “Por isso, ele declara usar “dramático” de uma maneira básica e clara para “distinguir a fala que se manifesta evidentemente como ficção daquela proferida por pessoas na realidade” (1977, p. 71, apud ROCHE-JACQUES, 2020, p. 39). Todo esse debate em torno das possibilidades de um monólogo dramático me interessa na medida em que analiso as vozes que emergem através do eu poético e as tensões entre sujeito lírico e sujeito histórico.

VOZES POÉTICAS FEMININAS: DISPUTAS DISCURSIVAS E HISÓRICAS

Em *Vozes mulheres* (2008), de Conceição Evaristo, há a presença de um eu poético em primeira pessoa que remete a outras vozes que ecoaram e ecoam no movimento do tempo histórico e, por isso mesmo, se fazem presentes na própria voz desse eu poético. Nesse poema, a ficcionalização da voz poética é usada como ferramenta de recuperação de vozes sociais que foram historicamente silenciadas e marginalizadas, como podemos ver a seguir:

A voz de minha bisavó
 ecoou criança
 nos porões do navio.
 Ecoou lamentos
 De uma infância perdida.

A voz de minha avó
 ecoou obediência
 aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
 ecoou baixinho revolta
 no fundo das cozinhas alheias,
 debaixo das trouxas,
 roupagens sujas dos brancos,
 pelo caminho empoeirado
 rumo à favela.

As vozes de uma bisavó e de uma mãe que ecoam no tempo e no espaço remetem à ideia de permanência das estruturas de poder e de silenciamento dessas mesmas vozes no decorrer do processo histórico. Vozes que ecoam lamentos e obediência nos revelam a dimensão real dessas estruturas de dominação e de controle. É do lamento da bisavó e da revolta da mãe, lá dos fundos das cozinhas alheias, que o eu lírico vai se estruturando. A voz poética se vale dessas marcas identitárias e históricas para, então, por meio da força da própria linguagem poética, fazer todas essas vozes até então silenciadas emergirem no tempo histórico e se fazerem ouvir. A voz poética coloca em evidência e denuncia o que já não se pode esconder: o racismo estrutural, o classismo, a misoginia, as histórias roubadas dessas mulheres, a exploração a qual estiverem submetidos seus corpos, a marginalização de suas vozes que agora ecoam na voz do eu poético. Essas vozes que percorreram porões de navios, que ecoaram “obediência aos brancos-donos de tudo”, que foram silenciadas no fundo das cozinhas alheias.

Na estrofe seguinte, a voz poética marca os limites e as possibilidades entre a manifestação da sua subjetividade e esse compromisso coletivo que assumiu de representação e de reparação de bocas tapadas pelas mãos do dominante, expondo por meio da sua própria voz essas outras tantas vozes submetidas às diferentes condições de controle e de apagamento.

A minha voz ainda
 ecoa versos perplexos,
 com rimas de sangue
 e fome.

Essa estrofe revela como o processo de ficcionalização da voz poética remete a tantos deslocamentos sociais, políticos, econômicos e geográficos coletivos. O que vemos é uma poética que reage diante da ação do sistema explorador, racista, classista e imperialista. É da perplexidade, do sangue e da fome, resultantes da implementação desse sistema exploratório na nossa sociedade, que ecoa e se firma a voz do sujeito lírico nesse poema. A poética, para além da expressão lírica e estética presente na própria estrutura do poema, se revela um espaço de emancipação, de luta e de desejo de transformação social. O sujeito lírico assume legitimamente essa posição de representante das vozes historicamente violentadas e marginalizadas. E justamente por manter sua autonomia em relação ao sujeito histórico – à autora do poema –, o sujeito lírico pode se deslocar para diferentes contextos temporais e geográficos, realidades a princípio divergentes, e, ainda assim, se identificar com as vozes marginalizadas nas grandes periferias do Brasil, aquelas que se localizam nos campos, no sertão, no interior, ou em qualquer outro espaço em que as relações entre as pessoas sejam estabelecidas cotidianamente por meio de mecanismos de violência e de critérios desiguais e injustiça. A voz poética traz para o primeiro plano da linguagem corpos mutilados e bocas amordaçadas daqui ou de qualquer outro local do mundo. Essa característica tem a ver com a própria força e potencialidade de alcance da linguagem poética, mecanismo muito bem desenvolvido pela poetisa Conceição Evaristo.

A ideia de permanência e de resistência estão bem marcadas na lírica da autora, como pode-se observar também nas duas últimas estrofes:

A voz de minha filha
 recolhe todas as nossas vozes,
 recolhe em si
 as vozes mudas caladas
 engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
 recolhe em si
 a fala e o ato.
 O ontem – o hoje – o agora.
 Na voz de minha filha
 se fará ouvir a ressonância
 o eco da vida-liberdade.

A voz dessa filha é o futuro, o vigor, a força que emerge da luta diária. É essa voz que “recolhe em si / as vozes mudas caladas / engasgadas nas gargantas”. Essa voz recolhe “a fala e o ato”, ou seja, ela tem força discursiva e poética, assim como mostra-se vital e

humana na medida em que é corpo e voz capaz de lutar, reivindicar, contestar, se opor, não se deixar silenciar, erguer a cabeça, peito firme, e, outra vez, agir em favor da coletividade e contra os interesses e as fronteiras impostas pelas forças dominantes. A voz poética traz a voz de uma filha que é esperança, humanidade e vitalidade. E uma voz que não surgiu de repente, do último instante, como algo ainda incerto ou inseguro. É uma voz que se constitui de tantas outras vozes do passado, ela se forma da experiência das vozes anteriormente silenciadas, das expressões apagadas, dos sonhos roubados. Por isso, é uma voz do ontem e do hoje, que se mostra viva agora. E não mais se intimida diante dos mecanismos de silenciamento, de apagamento e de controle. “Na voz de minha filha / se fará ouvir a ressonância / o eco da vida-liberdade”. O que vemos nesses últimos versos é a força da coletividade e o desejo de mudança. E assim transitamos entre o que ora é a subjetividade da voz poética ora é a manifestação de um coletivo, o encontro de diversas narrativas semelhantes e singulares entre si.

Nesse sentido, destaco que a poética se traduz como manifestação não apenas da subjetividade do eu lírico, mas igualmente das vozes que antes e depois se apresentam diante da continuidade e das reconfigurações dos processos históricos. A poesia lírica é tomada como ferramenta discursiva do ontem e do hoje, e a estrutura mesma do poema e a posição da voz poética dentro do poema caminham nesse sentido. Poesia lírica remete ao que J. Culler discutiu em *Retórica, Poética e Poesia*, do livro *Teoria literária: uma introdução* (1999). Para o autor, a lírica se constitui tanto da estrutura de palavras organizadas pelo poeta quanto pelos interesses que o permeiam e a forma como o leitor e o discurso se relacionam com ele. O poema é compreendido como uma construção verbal: “uma questão importante é a relação entre o sentido e os traços não-semânticos da linguagem, tais como som e ritmo” (CULLER, 1999, p. 76). O poema concebido como um ato discursivo imediatamente se coloca diante de uma “relação entre o ato do autor que escreve o poema e o do falante ou “voz” que fala ali” (CULLER, 1999, p. 76). Assim, há de um lado o indivíduo histórico e do outro a voz poética específica. Como elemento intermediário entre esses dois elementos, Culler afirma estar a imagem da voz poética. O autor destaca que “ao pensar sobre lírica, é crucial começar com uma distinção entre a voz que fala e o poeta que fez o poema, criando dessa maneira essa figura da voz” (CULLER, 1999, p. 77). As situações poéticas, as atitudes e as preocupações, o tom de voz em alguns casos podem se confundir com a voz do poeta, mas não é o que sempre ocorre.

De uma maneira geral, os poemas se valem das operações retóricas para colocar em movimento as nossas reflexões, apreensões, nossa experiência no tempo e no espaço e pode, assim, tratar de aspectos da condição humana a partir de uma perspectiva muito mais ampla tendo em vista essa abordagem poética e artística da linguagem. Acredito que é de disso que trata o texto *Retórica, Poética e Poesia* (1999), de J. Culler. Outro estudioso do tema, o crítico francês Dominique Combe, no texto *A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia* (2009), parte do apontamento de que saber se o “eu” poético ou romanesco é fictício ou não é uma questão que já não cabe, pois tanto num quanto no outro a figura do autor se ausenta e o que se revela é um “eu” sujeito da enunciação. “Desse fato decorre que só pode haver, a rigor, distinção entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado” (COMBE, 2009, p. 114).

Nesse sentido, a noção de sujeito lírico abrange uma leitura diferente das perspectivas biografistas e historicistas, segundo o autor. Para o crítico francês, o sujeito poético – o poeta – é o conteúdo da poesia lírica. “O sujeito lírico é a expressão do poeta

na sua autenticidade" (COMBE, 2009, p. 115). Ou seja, a poesia lírica é compreendida como a manifestação do "eu" do poeta. O poeta não se reverte num personagem, mas nele mesmo. Dominique Combe aponta ainda que para que haja uma concepção "biografizante", a "sinceridade" do poeta precisa ser colocada em primeiro plano, baseada na figura na referencialidade de um "sujeito ético", na medida em que se fala de um sujeito não só psicológico, mas igualmente moral e político. "Assim, o sujeito poético, que é igualmente o sujeito "real", é também e, sobretudo, um sujeito "ético", plenamente responsável por seus atos e palavras, e, por isso mesmo, um sujeito de direito" (COMBE, 2009, pp. 115-116).

Dominique Combe enfatiza também que "a gênese do conceito de "sujeito lírico" é, portanto, inseparável da questão das relações entre literatura e biografia, e do problema da "referencialidade" da obra literária" (COMBE, 2009, p. 120). E é importante sua leitura a respeito da concepção de poema autobiográfico.

O conceito de "eu lírico" parece então se contrapor diretamente ao lirismo autobiográfico e, particularmente, contra a possibilidade de uma poesia autobiográfica em sentido estrito, conforme a definição de "pacto autobiográfico" proposta por Philippe Lejeune. O critério autobiográfico, com efeito, repousa na identificação entre autor, narrador e personagem confundidos no emprego da primeira pessoa (COMBE, 2009, p. 120).

Ficção e verdade são elementos que se interpenetram. "É por certo grau de ficção que a "verdade" autobiográfica pode ser atingida" (COMBE, 2009, p. 123). Elas se apoiam mutuamente, conforme argumenta Dominique Combe. Nesse sentido, o autor julga importante relativizar a polaridade criada pela crítica entre sujeito empírico e sujeito lírico, ou ainda, entre autobiografia e ficção, ou poesia e verdade. Todo discurso referencial se constitui a partir de uma parte de invenção e imaginação e reflete, em diferentes graus, elementos autobiográficos, uma vez que a arte é produzida a partir da experiência de mundo e das vivências do próprio artista. Acredito que a ficção, ainda que resultado de um processo de criação, não pode ser considerada como resultado unicamente da imaginação do artista, como uma invenção do nada. Tal como defende Käte Hamburger, a experiência ficcional dialoga com o sujeito real, no gênero lírico ou em outros. A matéria prima do poeta se encontra nos anseios, desejos, realizações, imaginários e deslocamentos da sua subjetividade e da coletividade concomitantemente. Esses movimentos sociais, culturais, psicológicos e históricos se dão no âmbito da realidade em que o artista e o seu grupo se encontram. E a poesia, a literatura em geral, é essa possibilidade de transpor esses movimentos para um âmbito estético que nos ofereça perspectivas e olhares muito mais complexos sobre esses mesmos movimentos. *Vozes mulheres*, de Conceição Evaristo, emprega de forma muito significativa esse movimento.

Essa "confusão" entre sujeito lírico e sujeito empírico pode ser compreendida como a própria possibilidade da literatura de colocar em cena múltiplas vozes poéticas no plano textual – *Vozes mulheres* (2008) traz já no título as marcas dessa pluralidade de vozes poéticas –. Ela reflete muitas das potencialidades discursivas e estéticas da arte e não é de modo algum um aspecto que coloca em oposição ficção e verdade. A tensão constante entre esses dois elementos é fundamental à produção literária que visa representar e adentrar as zonas sociais, históricas, políticas, geográficas e psicológicas

das relações humanas. E essa tensão é interessante também do ponto de vista da estrutura do texto literário, uma vez que ela revela, acredito, a complexidade e as tensões da própria natureza humana. É um aspecto que pode nos orientar no sentido de construir leituras e estabelecer relações com a vida a partir do que o texto em si nos oferece. Essa tensão também é responsável por ampliar as possibilidades de desdobramento e de alcance da narrativa ficcional. Pode ser, por fim, um convite para a elaboração de propostas e de pensamento crítico diante dos fragmentos e dos vestígios da realidade identificados no texto.

Da humanidade levada pelas águas – em memória de Aylan Kurdi – (2015), de Graça Graúna, me parece que também se caracteriza por essa multiplicidade de vozes que juntas constituem a voz poética. O poema é uma homenagem ao menino sírio de três anos, Aylan Kurdi, que morreu afogado em 2015 em Bodrum, na Turquia. A fotografia do corpo da criança numa praia sendo recolhido por um policial circulou o mundo e denunciou um problema da contemporaneidade, a crise migratória.

Viver é perigoso,
o poeta dizia.
Assim mesmo insistimos
em fazer a travessia.
Viver é perigoso,
mas seguimos
vestidos de coragem
na ânsia de encontrar
o olhar generoso
o abraço apertado
a mão amiga
que acolham os nossos sonhos...
Em meio à travessia
a humanidade
é levada pelas águas
e tudo que me fica
é uma tênue esperança
que se alastra pelo mundo
nos sonhos do pequeno anjo
de asas partidas.

Apesar das muralhas
e dos arames farpados,
o direito à Paz nos aproxima.
Viver é perigoso,
mas insistimos...

Já no início, há um jogo – uma dualidade – entre o sujeito lírico e o sujeito empírico: “Viver é perigoso, o poeta dizia”. A voz poética remete ao ofício do poeta e da poetisa, a criação e a linguagem como ferramenta dessa produção. Em seguida, essa voz poética nos convida a fazer uma travessia coletiva pela vida. Argumenta que a coragem da qual podemos nos revestir precisa ser compartilhada entre os diferentes membros dessa coletividade. É também um olhar generoso, um abraço apertado, uma mão amiga, um consolo, uma palavra de conforto que, diante de situações limites, impostas no meio dessa travessia, são ações e gestos aos quais podemos recorrer e nos apoiarmos uns aos outros e seguirmos juntos. O poema é um convite ao luto coletivo. Logo, o poema fala também em trocas afetivas, em compartilhamento de sonhos e de lutas. Essa luta se torna muito mais palatável quando organizada e combatida por meio de diversas mãos. Essa busca pelo olhar generoso, abraço apertado e mão amiga que acolham nossos sonhos é ação fundamental às nossas vidas. E é da experiência das águas que levam embora a humanidade que podemos resgatar nossa esperança e nossos sonhos. E, assim, articular nossas ações em torno de projetos coletivos que recuperem essa humanidade levada, que tragam de volta desejos, que não favoreça algumas histórias em detrimento de outras. Os sonhos do pequeno anjo de asas partidas lhe dão força para que ele continue sonhando, para que continuemos sonhando. Para que lutemos por um mundo de justiça, paz social e igualdade. Para que imaginemos um mundo em que todas as formas de exploração, silenciamento, autoritarismo e violência sejam recusadas pelos operantes das relações sociais, políticas e econômicas.

No poema, num único momento essa voz poética deixa de se referir na primeira pessoa do plural e marca a singularidade e a especificidade da experiência do sujeito lírico na primeira pessoa do singular: “Em meio à travessia a humanidade é levada pelas águas e tudo que me fica é uma tênue esperança”. Essa voz poética apresenta seu sentimento e já em seguida retorna ao seu compromisso social e coletivo. O que percebemos aqui então é um sujeito que não limita sua poética à identidade ou à interioridade, mas se volta e se abre para o exterior e para a alteridade. A voz poética marca inquietações e projeções que são suas, mas igualmente da coletividade, dos grupos que têm projetos em comum consigo. Essa voz se aproxima de vozes que também sonham e lutam por esse mundo de igualdade, respeito e fraternidade. O sujeito poético cria esse espaço ficcional coletivo para vozes que pretendem pensar suas manifestações e ações sempre a partir dos efeitos que elas podem provocar nas proximidades, no outro.

Michel Collot, ao tratar de poesia objetiva no texto *O sujeito lírico fora de si* (2013), aborda essas tensões da produção poética.

É bem um isso que o poeta deixa falar através da linguagem, mas é para torná-la sua e afirmar-se como Eu em uma relação íntima com essa alteridade irreduzível. É esse nó entre identidade e alteridade que funda a responsabilidade da palavra poética, que faz com que o poeta possa responder por ela, e com que nós possamos responder-lhe: ele “está carregado da humanidade, dos próprios animais”. Na medida em que o poeta traz para a palavra, não o seu eu, mas esse Eu desconhecido que cada um traz em si, o poema pode nos falar, a nós outros (COLLOT, 2013, p. 231).

Para isso, o poeta mobiliza todos os recursos semânticos e poéticos da língua, como destaca Collot. Para o autor, ao promover uma poesia objetiva através dos jogos da linguagem e dos movimentos poéticos, o poeta coloca no primeiro plano um Eu que não se

fecha para o exterior, ao contrário, se abre para fora e para o outro. Com isso, o sujeito não se isola na sua própria identidade de uma forma fetichista, mas, ao adentrar esses espaços de alteridade, se vê diante do contraditório, do paradoxo, das qualidades e das problemáticas que cercam a ação humana e o mundo. E desse conjunto de elementos o sujeito é constituído, tal como quando Ponge é citado no trabalho de Marcel Collot: “A variedade das coisas é na realidade o que me constrói” (COLLOT, 2013, p. 235). Esse contato com o exterior é colocado como uma possibilidade de acessar o desconhecido e, conseqüentemente, algum grau de humanismo. Ao olhar para fora, os próprios movimentos interiores se reconfiguram e se ajustam de acordo com novos sentidos que esse humanismo vai estabelecendo.

Em síntese, o que Marcel Collot (2013) propõe é pensar o sujeito moderno a partir de uma via transitiva, na qual ele se desapropria e se abre para a alteridade e diversidade do mundo, da linguagem e dos seres. Pensar uma interioridade tornada objetiva que surge do lado de fora, no campo desconhecido e incerto, mas aberto a essa possibilidade de construção de um eu integrado a um outro. É um dos resultados que essa poética pode estabelecer é o de demonstrar que, embora nem todos os interesses convirjam para um mesmo ponto, é possível pensar na linguagem como um espaço de reconhecimento de si, do outro e de construção de sentidos humanistas e coletivos. Acredito que *Da humanidade levada pelas águas*, de Graça Graúna, traz algumas dessas marcas. Na última estrofe, o poema fala de uma reaproximação resultante desse processo de olhar para outro e reconhecê-lo na sua especificidade. “Apesar das muralhas e dos arames farpados, o direito à Paz nos aproxima. Viver é perigoso, mas insistimos...”. A voz poética fecha com um elemento em comum, algo que aproxima todas essas vozes, que une diferentes experiências em torno de um projeto mais humanitário. Esse é o convite que percorre esse poema de forma subliminar.

Tanto a poética de Conceição Evaristo (2008) quanto a de Graça Graúna (2015) são capazes de atingir diferentes pontos da realidade social, mas não porque as poetisas impuseram suas intenções ou eliminaram a autonomia da voz poética cuja fundamentação nasce do próprio processo criativo. W. K. Wimsatt e M. C. Beardsley, em *A falácia intencional* (1983), falam disso também. Eles argumentam que não é desejável que se tome a intenção do autor como referencial de avaliação de uma obra literária. Eles entendem por intenção “aquilo que se pretendeu” (WIMSATT; BEARDSLEY, 1983, p. 86). É importante destacar a definição desse termo no texto porque ajuda a compreender os objetivos da própria discussão. “A intenção é o desígnio ou o plano na mente do autor. A intenção tem afinidades óbvias com a atitude do autor quanto à sua obra, o modo como sentia, o que o fez escrever” (WIMSATT; BEARDSLEY, 1983, p. 87). Quando o próprio poema tem êxito e atinge o seu objetivo, o poeta também tem a sua intenção difundida e compartilhada. Mas deve ser o próprio processo criativo responsável por colocar um poema nesse patamar. O poema é linguagem capaz de provocar um movimento na vida humana, funciona como um produto de compreensão do mundo e é um processo constante de transformação. A linguagem poética é potente e relevante, não se ignora, não se dilui no imediatismo das relações humanas contemporâneas.

Nesse sentido, a intenção do poema está diretamente vinculada ao falante dramático – ao sujeito lírico –. O sujeito empírico – autor – se aproxima e influi sobre a dinâmica de proposições da poesia na medida em que a sua biografia se apresenta como elemento determinante. “Devemos atribuir os pensamentos e atitudes do poema

de imediato ao falante dramático e, se de algum modo ao autor, apenas por um ato de inferência biográfica” (WIMSATT; BEARDSLEY, 1983, p. 88). Ao ser criado, o poema não se limita à intenção do autor nem às fronteiras estabelecidas pela crítica, mas, ao contrário, ele passa a percorrer diferentes dimensões de compreensão e reação diante do público. “O poema não pertence nem ao crítico, nem ao autor (desliga-se do autor ao nascer e percorre o mundo subtraindo-se ao poder ou ao controle do criador sobre ele). O poema pertence ao público” (WIMSATT; BEARDSLEY, 1983, p. 88). A própria linguagem, ao interagir dentro de cada contexto sócio-histórico e temporal de recepção, vai determinar os limites e as proporções de impacto do poema. Dessa forma, a produção poética responde por si só quais são seus objetivos à medida que acessa diferentes contextos e realidades. Assim, os efeitos da interação com uma produção poética advêm da própria força da linguagem poética e de sua abertura para o mundo.

Essa abertura está ligada também ao endereçamento lírico. Joëlle de Sermet tem um texto, intitulado *O endereçamento lírico* (2019), no qual discute justamente suas possibilidades e seus referenciais. Ele analisa então a posição da primeira e da segunda pessoas no poema. O “tu” tem uma posição auxiliar em relação ao “eu”. O “tu” é o produto do discurso do enunciador “eu”. Esse tu se apresenta como uma imagem. Ele se reflete como objeto inacessível da procura de um ouvinte. Além dessa categoria em que um “eu” se dirige a um “tu”, o autor destaca também aquela categoria dos poemas líricos em que o “eu” parece não se dirigir a ninguém especificamente. Já em suas conclusões, o pensador defende que o discurso lírico se afasta da contradição entre singularidade e reprodutibilidade (ou universalidade). O poema organiza um diálogo – uma abertura – ao se lançar sobre o sujeito da enunciação e o sujeito da leitura concomitantemente. Consequentemente, ele destaca o papel do leitor. “O leitor sempre é, em graus de implicação variados, derradeiro destinatário, mas também co-destinatário e sujeito do enunciado ao mesmo tempo que sujeito da enunciação” (SERMET, 2019, p. 277). O discurso lírico põe em questão o estatuto do sujeito – a situação de interlocução – como essa interação/diálogo entre um “eu” e um “tu”. Ele conclui ressaltando que numa enunciação lírica aquele que fala e aquele a quem se fala não constituem entidades isoladas, fixadas em parâmetros inalteráveis. Ao contrário, são partes que tencionam na medida em que refletem a própria organicidade dos movimentos psicológicos, sociais, coletivos e históricos.

A compreensão do endereçamento lírico, penso eu, nos ajuda a estabelecer relações entre a produção poética e a nossa experiência no mundo. Saímos então da linguagem poética, tocados por ela, e buscamos na realidade formas comuns de reconfigurar a sociedade e tornar nossas relações mais humanas, solidárias e afetivas. Theodor Adorno, no capítulo *Palestra sobre lírica e sociedade*, do livro *Notas de Literatura I* (2003), sistematiza de forma muito mais profunda essa relação entre produção literária e experiência humana, entre arte e *práxis*, entre subjetividade e relações coletivas. O pensador discute a relação entre o universal e a experiência individual na lírica. Ele destaca que essa universalidade é essencialmente social. Nesse sentido, pensar uma obra de arte é pensar na sua possibilidade de diálogo e de reflexão social. Entretanto, o pensamento que é resultado desse processo reflexivo não deve ser uma imposição do interesse da obra nem do autor, mas é algo que emerge da própria complexidade das relações humanas e das contradições que o movimento histórico apresenta. Essa complexidade e essas contradições podem formar o tecido de uma produção artística

atenta ao movimento da humanidade. “O procedimento tem de ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas” (ADORNO, 2003, p. 67).

Adorno refuta a ideia de que a lírica seja algo oposto à sociedade ou algo totalmente individual. E essas marcas históricas, coletivas, podemos notá-las, por exemplo, na poesia de Conceição Evaristo, de Graça Graúna ou ainda em produções poéticas mais recentes como os saraus e *slams*, se pensarmos em outras produções poéticas periféricas. O pensador retoma a proposição de Hegel que apontou que o individual é mediado pelo universal e o universal pelo individual. Nesse sentido, a lírica individual se constitui mediante os papéis coletivos que influem sobre a própria organização da linguagem, elemento fundamentalmente poético. Toda essa produção lírica – Conceição Evaristo, Graça Graúna, saraus e *slams* – apreende as subjetividades que se manifestam através da linguagem e o movimento histórico coletivo também captado pelos recursos estéticos da poesia. Nessas produções, a ficcionalização da voz poética cria um espaço de autorreconhecimento e de alteridade – de reconhecimento do outro – cujos resultados se apresentam numa nova ordem de engajamento e emancipação coletiva. Há um reconhecimento de si no outro e do outro em si mesmo. Em *Vozes mulheres* (2008), por exemplo, há uma aproximação que visa congregiar todas aquelas vozes silenciadas e marginalizadas historicamente e, então, colocá-las numa posição de inconformação, luta, resistência e cobrança de transformação da própria ordem histórica e política das coisas.

Toda essa produção poética pode se caracterizar como monólogo dramático na medida em que o eu poético expõe muitas das manifestações e sensações da natureza humana que são próprias dele, mas também são de tantos outros que configuram aquele recorte espaçotemporal. E a ficcionalização poética, que não se confunde com um simples testemunho nem um registro documental do autor, permite justamente que as marcas da subjetividade e da coletividade se manifestem. E aqui retomo Adorno quando afirma que a lírica não é oposta à sociedade nem totalmente individual, uma vez que a individualidade também se constitui a partir das mediações do coletivo, das estruturas sociais, culturais, históricas e morais já estabelecidas. Por fim, nesse tipo de produção artística, o endereçamento lírico traz as marcas de um eu poético que emerge da própria complexa cadeia de diálogos, tensões e embates humanos, e se volta para um público que não está estagnado no tempo histórico. Ao contrário, esse endereçamento lírico é capaz de permear e adentrar em diferentes recortes temporais e espaciais e, assim, atinge um público – a recepção/o ouvinte/o leitor – sempre em movimento e em transformação. A poesia pode ser esse convite ao encontro, ao compartilhamento de lutas e de projetos, pode ser um chamado para que nos reunamos em torno de projetos mais humanitários.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de literatura 1**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tradução de Zênia de Faria e Patrícia Souza Silva Cesaro. **Signótica**, v. 25, n. 1, p. 221-241, jan./jun. 2013.
- COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. **REVISTA USP**, São Paulo, n. 84, p. 112-128, dezembro/fevereiro 2009-2010.
- CULLER, Jonathan. Retórica, Poética e Poesia. In: **Teoria literária: uma introdução**. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.
- EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.
- GRAÚNA, Graça. art'palavra. Disponível em <<https://ggrauna.blogspot.com/2015/09/da-humanidade-levada-pelas-aguas.html?m=1>>. Acesso em: 2 jun. 2021.
- PILATI, Alexandre (org.); et al. **Monólogo dramático e outras formas de ficcionalização da voz poética**. – 1. ed. – Campinas, SP: Pontes Editores, 2020.
- SERMET, Joëlle de. O endereçamento lírico. Tradução de Francine Fernandes Weiss Ricieri e Maria Lúcia Dias Mendes. **Lettres Françaises**, Araraquara, v. 20, ed. 2, p. 261-279, 2019. WIMSATT, W. K.; BEARDSLEY, M. C. A FALÁCIA INTENCIONAL. IN: COSTA LIMA, LUIZ (ORG.). **TEORIA DA LITERATURA EM SUAS FONTES**. RIO DE JANEIRO: FRANCISCO ALVES, 1983, P. 86-102.

Recebido em 15/06/2021
Aprovado em 17/08/2021