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 Silva[1]
[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)

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 176 - 188 | mai/ago 2021

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 Sinfeld (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 Sinfeld 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.

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 176 – 188 | mai/ago 2021

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. E 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

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 176 – 188 | mai/ago 2021

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 Philipe 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 irredutível. 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

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 176 – 188 | mai/ago 2021

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, consequentemente, 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 desaproprie e se abra 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. E 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

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 176 – 188 | mai/ago 2021

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 congregar 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