

A vocalização e a subjetividade lírica na poesia de Neide Archanjo e de Fiama Hasse Pais

Brandão¹

Olliver Robson Mariano Rosa²

Goiandira Ortiz de Camargo (CNPq – PQ2)³

Faculdade Letras – UFG

omarianorosa@gmail.com

g.ortiz@uol.com.br

Palavras-chave: lírica; subjetividade; leitura; vocalização.

“Toda poesia aspira a se *fazer voz*; a se *fazer*, um dia, ouvir” (ZUMTHOR, 1997, p. 169, grifos do autor). É com essa aspiração que a poesia responde à preponderância da mídia escrita para sua publicação e veiculação. A invenção da imprensa favoreceu que a dimensão sonora do texto poético fosse obliterada ao largo dos anos para aqueles que o recebem. Contudo, parece consensual, ao menos entre poetas, que, se há um aspecto que caracteriza a poesia, é o vínculo indissociável entre seu som e seu sentido. Com similar compreensão, alguns estudiosos já consideraram em suas descrições e análises do texto poético o ato de executá-lo vocalmente. Nosso trabalho faz coro assim aos que dizem, como Dufrenne (1969), que, “ao examinar a linguagem poética, não esqueceremos de que ela se destina à fala” (DUFRENNE, 1969, p. 12), ou que asseveram, à maneira de Cohen (1974), que “realmente, a poesia é feita para ser declamada” (COHEN, 1974, p. 49). Embora já existam publicações significativas (da antropologia, da linguística e da teoria literária, por exemplo) sobre o gesto de produzir sonoramente o texto poético, o pesquisador que circula por esse campo tem ainda de lidar com matéria incerta, principalmente, se ele opta por pensar esse gesto sob a perspectiva do sujeito que o desempenha, emprestando sua voz à expressão da subjetividade que se pronuncia no poema.

Sondamos a componente sonora da poesia por três vias que se encadeiam. Na primeira via, traçamos, da poesia grega arcaica à poesia modernista, um percurso histórico de natureza teórico-bibliográfica com o fim de dimensionar a ligação entre a criação poética e sua sonoridade. Diante das obras de duas poetisas de grande evidência na criação lírica mais recente, Fiama Hasse Pais Brandão (2006), da poesia portuguesa, e Neide Archanjo (2006),

¹ Revisado pela orientadora

² Orientando

³ Orientadora

da poesia brasileira, o estudo se estende por duas outras vias, unidas pelo intuito de explicitar a relação do leitor com a poesia e com a poesia contemporânea. Na primeira delas, queremos observar o sujeito leitor como agente de interpretação e de vocalização. Dessa via, prolonga-se a segunda, terceira no conjunto da pesquisa, pela qual nos empreendemos a investigação da subjetividade lírica. Nesse ponto, buscamos cumprir o propósito central de nosso trabalho que é compreender a prática vocal de poesia como instrumento de percepção e de reflexão perante o feitiço subjetivo que se configura no poema, sobretudo quando neste, inscrito na produção contemporânea, os meios para expressão da subjetividade criadora se pluralizam. Essa abordagem metodológica subsidia ainda a identificação de características que poderão ser tomadas como tópicos de reflexão sobre a contemporaneidade poética.

Nossa pesquisa se desenvolveu por meio de estudo bibliográfico. Não obstante muitos autores integrem nosso repertório teórico, três nos oferecem os princípios básicos de reflexão, quais sejam, Zumthor (2007), Hamburger (1986) e Eco (2008). Em Zumthor (2007), encontramos a noção de *performance* e a concepção do caráter performancial da leitura. Com Hamburger (1986), compreendemos o sujeito lírico como sujeito de enunciação. Eco (2008) nos oferece o aporte necessário para nossa discussão a respeito dos processos de leitura e de interpretação. Respaldados teoricamente, seguimos com a leitura, a análise e a interpretação de um *corpus* de poemas das poetisas já referidas.

A carência de investigações mais constantes sobre a relação entre voz e poesia impossibilita, dentre outros encaminhamentos, a depuração da nomenclatura empregada. Termos importantes são, por várias vezes, aplicados de forma indiscriminada. Fazem-se necessárias, por esse motivo, algumas restrições conceituais. A primeira delas tem relação com o uso do par *ler/leitura*. Bajard (1999) nos indica as principais acepções do verbo *ler*. *Ler* designa o ato de decifração, isto é, a associação de caracteres gráficos a correlatos sonoros, o que fazem as crianças quando em estágio de alfabetização. *Ler* é usado para denominar também a ação de proferir o texto, mas de uma forma em que, já superado o simples decifrar, nota-se uma fluência e uma compreensão em processo. *Ler* aponta aqui para as duas modalidades de produção de sentidos a partir de e com um texto, a *leitura silenciosa*, que se detém na visualidade da mancha gráfica, e a *leitura em voz alta*, que procura expressar sonoramente a tessitura textual, ensejando tanto a percepção de seus significantes quanto a compreensão de seus significados. Principalmente entre as duas últimas definições do ato de *ler*, existe uma incoerência não produtora para nosso trabalho, já que o par *ler/leitura* está sendo empregado para denominar processos diversos. É pensando nisso que Bajard (1999) propõe a distinção entre ler e dizer. Concordando com o autor, utilizaremos neste trabalho

ler/leitura para designar o processo de compreensão, o qual, se não é exatamente “silencioso”, é ao menos mental, e *vocalizar/vocalização* (e outros termos de proximidade semântica: dizer, falar, proferir), quando estivermos nos referindo à prática vocal do texto. Tanto para o processo de leitura quanto para o ato de vocalização empregaremos o termo *performance*, compreendido aqui como a presença e a participação de um corpo, que empenha sua condição fisiológica para ler e, mais, para vocalizar o texto poético, que assim adquire realidade e se concretiza num espaço e num tempo presente (ZUMTHOR, 2007). Outros refinamentos de nomenclatura far-se-ão no curso das reflexões.

Antes de analisarmos o contato que o leitor estabelece com o texto poético, delineamos um caminho histórico pelos discursos sobre e da poesia de modo a testificar se entre ela e sua produção sonora existe uma conexão necessária. O poético se manifestou, a princípio, pela voz sob a forma de canto. E, antes da disseminação da escrita, sua transmissão se fazia, sobretudo, oralmente. Quando pensarmos em Safo, Anacreonte e Píndaro, devemos ter presente que, “em seu próprio tempo, esses poetas [líricos] não eram lidos, mas ouvidos” (HAVELOCK, 1996, p. 25, destaque do autor). Seus poemas eram executados diante de uma audiência com o acompanhamento de música e dança. Embora a designação *lírico* remeta à conjunção do ato de recitar ao ressoar de um instrumento de corda muito comum naquele contexto, a lira, trata-se de um termo de origem pós-clássica, de uso posterior à criação dos primeiros gregos. Seria mais apropriado, nesse caso, falar em poesia mélica, ou seja, própria para ser cantada. De uma forma ou de outra, a poesia grega não podia ser desvinculada da presença de um corpo em *performance*.

Em sua *Poética*, Aristóteles (2005) afirma que a poesia nasceu de improvisações feitas por quem tinha habilidade em manipular a melodia e o ritmo. Embora não faça referência direta à poesia lírica, o filósofo situa na origem do poético o elemento sonoro transformado em atividade performancial. Não é menos significativo que Horácio (2005), n’*Epístola aos Pisões*, escrita no ano 18 a.C., recomende ao seu interlocutor que ele submeta sua obra aos *ouvidos* do crítico. Embora, em *Do sublime* (texto provavelmente do século I d.C.), Longino (2005) não se refira estritamente à poesia, já que trata também da oratória, o autor localiza uma e outra perante uma audiência e expõe os recursos necessários à obtenção do sublime. Entre tais recursos, encontra-se “certa harmonia de linguagem” que, pela “combinação e múltiplas formas de seus próprios sons, transmite à alma dos circunstantes a emoção existente ao orador, fazendo os ouvintes comparti-la” (LONGINO, 2005, p. 108).

Com Manguel (1997), sabemos que pelas cortes medievais circulavam os *joglars*, recitando suas próprias produções ou as composições dos grandes trovadores, ao som de

violões, alaúdes e guitarras. Muito da repercussão dos poemas dependia da competência de seus executantes. Zumthor (1993) demonstra quão decisiva é a participação da voz e do corpo desses intérpretes na transmissão e “publicação” da poesia medieval. Para tratar da atuação de jograis e recitadores, portadores da voz poética, Zumthor (1993, p. 21) propõe que, em lugar de oralidade, se fale em *vocalidade*, porquanto este termo dá a evidência que o elemento vocal merece num contexto em que a sonoridade dos textos poéticos desempenha função essencial.

Zumthor (1993) discorre sobre como por volta de 1150-1250 começa a se engendrar, ainda que lentamente, o modelo de predomínio da escritura sobre as potencialidades da voz, a qual vai aos poucos perdendo sua autoridade e sua disseminação nos usos e cedendo espaço à importância determinante da visualidade do texto. Com a invenção da imprensa no século XV, a situação se reverte com maior velocidade. Uma das evidências desse movimento é, na Renascença, o divórcio entre música e poesia. De todo modo, mesmo sem o acompanhamento instrumental, a poesia não nega seu passado e conserva como característica essencial sua musicalidade (MOISÉS, 1988, p. 307). Por esse motivo, não é estranho que, no Classicismo francês, Boileau (1979), em sua *Arte Poética*, recomende aos poetas atenção à cadência dos sons, pois “quando os *ouvidos* são feridos, o mais acabado verso e o mais nobre pensamento não podem agradar” (BOILEAU, 1979, p. 18, grifo nosso).

Do Classicismo francês, seguimos para o Romantismo alemão. Vejamos o que Hegel (2010) assevera em sua *Estética*, a respeito da natureza sonora da poesia:

As obras poéticas devem ser faladas, cantadas, recitadas e apresentadas por seres vivos, tal como as obras musicais. Estamos certamente habituados a ler poemas épicos, líricos e dramáticos, mas a poesia, pelo seu próprio conceito, é essencialmente uma arte sonora, e esta sonoridade, quando se trata de uma obra completa, nunca deve estar ausente porque constitui o único lado pelo qual se encontra numa relação real com o exterior. As letras impressas ou escritas têm uma existência exterior, mas são apenas simples sinais indiferentes de sons e palavras. (HEGEL, 2010, p. 435)

Hegel continua, dizendo que a poesia agrega às palavras, mesmo que as tomemos como meros instrumentos de representação, o elemento do tempo e o do som. Em seguida, afirma que a escrita destitui a palavra de seu conteúdo espiritual, e, “em lugar de nos dar a palavra sonante e a sua duração temporal, confia no nosso hábito para introduzir no que vemos a sonoridade e a duração” (HEGEL, 2010, p. 435). Em trecho posterior, o filósofo assegura, em comparação entre a poesia épica e a poesia lírica, que para a expressão sonora desta deve existir entre voz e poema uma identidade, de forma que a natureza subjetiva do poema seja reforçada pelo sentimento e pela emoção dos quais a voz se faz cúmplice, ideia que retomaremos adiante quando tratarmos da subjetividade lírica. Também no Romantismo, embora em contexto completamente diverso, Poe (1999) descreve, no ensaio “A Filosofia da

Composição”, como o tom do texto poético depende da maneira do som das palavras que o compõem. Poe enfatiza a construção do refrão do poema “O Corvo”. *Never more* deve parte de sua força à presença do “o pronlongado, como a mais sonora vogal, em conexão com o r, como a consoante mais aproveitável” (POE, 1999, p. 106).

Com os simbolistas, a exploração da sonoridade na poesia avança sobre fronteiras e produz versos que antes soam do que dizem. No poema “Arte Poética”, de Paul Verlaine, notamos claramente como o material sonoro da língua ganha prioridade. Friedrich (1978, p. 54) afirma que, se na poesia antiga há dominância do som a encantar o ouvido, ela vem sempre para realçar o significado. O autor continua dizendo que, no Romantismo, as condições começam a se modificar, abrindo caminhos para que, em muitas realizações da poesia moderna, o verso queira menos ser compreendido que ser recebido como sugestão sonora. A respeito da poesia de Mallarmé, Friedrich ainda fala que a música das composições do poeta se projeta em níveis tão outros que, com sua vibração de conteúdos intelectuais e suas tensões abstratas, “é perceptível mais pelo ouvido interior que pelo exterior” (FRIEDRICH, 1978, p. 136). Poderíamos aventar que aquele que murmura o verso para si sente essa vibração no próprio corpo, aquele que diz para uma audiência faz com que a vibração se propague pelo espaço e pelo corpo do outro. A participação da voz na expressão da força mágica da linguagem não seria mais que natural. À produção vocal, associa-se o antigo poder encantatório das palavras.

Em *Tel Quel*, Paul Valéry (1960) escreve: « Le poème – cette hésitation prolongée entre le son et le sens » (VALÉRY, 1960, p. 637). O poeta-crítico coloca par a par, em sua caracterização do poema, a produção de sentidos e a realização sonora. O célebre aforismo encerra a primeira via de nossa exposição. O percurso histórico atesta que, apesar da preponderância do suporte escrito nos últimos quatro séculos, a musicalidade ou, melhor, a sonoridade sempre definiu a poesia como objeto artístico, comparecendo aos discursos sobre o fenômeno poético. Entretanto, se o estrato sonoro do verso foi pensado, escapou, muitas vezes, a essa reflexão o fato de que o som e o ritmo poéticos são dados à percepção por uma voz, que não é nem única nem perene, porque emana de um corpo sujeito às vicissitudes do tempo e do espaço. Talvez a volatilidade do elemento vocal em *performance* tenha apartado qualquer intenção de pesquisa, que ganhou evidência somente na segunda metade do século XX, com trabalhos como o que Zumthor (1993) desenvolveu sobre a literatura medieval. Na segunda via deste trabalho, pensamos, em termos gerais, o texto poético e sua relação com o leitor.

Eco (2008) define o texto como máquina preguiçosa que solicita a seu receptor um movimento cooperativo para preencher lacunas de sentido deixadas pelo emissor. Se “todo texto quer que alguém o ajude a funcionar” (ECO, 2008, p. 37), a poesia também se inclui nessa descrição. Ela, no entanto, pede ao leitor uma participação efetiva não apenas na atualização dos conteúdos, mas também na realização das sonoridades. Eco ainda diz que, embora conjecture um destinatário que o atualize, o texto não espera que esse destinatário exista concreta e empiricamente. O poema, como toda obra da literatura, não se destina a um indivíduo em particular, ele requer, porém, que a fonia de uma voz proporcione a percepção da materialidade sonora que o constitui. Trata-se, o poema, de um texto que, se postula cooperação à ordem dos significados, articula a ela, de forma mais ostensiva que na prosa, a produtividade na ordem dos significantes.

Se agente de interpretação, o destinatário do texto poético é igualmente agente de vocalização. Como assegura Zumthor (2007, p. 54): “todo texto poético é performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos.” Da virtualidade à atualidade, o poema é uma entidade irrealizada em dois eixos: da leitura, como decodificação em direção à compreensão, e da vocalização, como expressão de suas relações sonoras. São modalidades de cooperação que se articulam. A fruição da poesia não prescinde de sua execução sonora, mesmo que esta não seja feita diante de um público, mas, em baixo volume de voz, do leitor-vocalizador para si, ou apenas como produção interior dos sons. Zumthor (2007) diz que a experiência com o texto poético é, sobretudo, da ordem do sensível, pois o poema mobiliza um conhecimento que, ludicamente, se faz corpo. É, por essa razão, que o autor acredita que mesmo a leitura de poesia que se detém na visualidade da página cumpre um grau performancial, ainda que mínimo. O ato de dizer poesia declara a condição de *performance* inerente à leitura de poemas e põe em evidência o jogo que eles propõem. Ao inscrever o poema numa duração e situá-lo no espaço de seu próprio corpo, o leitor se reconhece e se afirma como intérprete, em dois movimentos, se não concomitantes, ao menos indissociáveis: no preenchimento de lacunas semânticas e na *vocalização* que incorpora à matéria poética a subjetividade da voz.

Dizer um poema é necessariamente interpretá-lo. O verso além de percursos de sentido, também solicita que se identifiquem os traços de seu movimento rítmico, como descreve Brik (1971). Muitos autores, quando se ocupam da recitação de poesia, se detém na constituição do ritmo e da linha melódica. Cohen (1974), por exemplo, descreve como o poema escrito, com a alternância entre tipos gráficos e espaços em branco, oferece para a

declamação as oscilações entre sons e silêncios. Se a reflexão sobre o estrato sonoro é objeto constante no estudo da poesia, a questão da subjetividade lírica, que, na *performance* do dizer, se conjuga à subjetividade de uma voz, ainda permanece por se fazer. Acessamos, agora, a terceira e última via do presente estudo.

Se admitirmos que, a partir do Romantismo, a poesia lírica constitua foro por excelência de manifestação de uma subjetividade, a execução vocal de um poema atualiza essa manifestação quando empresta a ela uma forma sonora. O princípio subjetivo da poesia não se configurou, no entanto, sempre do mesmo modo. Na poesia romântica – ressalvas feitas a poetas alemães e ingleses (cf. MACIEL, 1994) –, esse princípio se instituiu sob a face de um sujeito lírico uno e centrado. Os românticos pretenderam uma coincidência entre o eu que se pronuncia no poema e o eu que o escreve. Seria possível sugerir que o dizer de poesia conferia presença à voz do poeta. Devemos esclarecer essa afirmação. Por mais que não possamos tomar o poema como expressão exata do indivíduo criador em sua condição civil, a considerar as afirmações de Agamben (2007), dizemos que, no contexto do Romantismo, o lugar que o autor instaura com o gesto do texto tem fronteiras mais bem definidas, as regras do jogo se põem mais claramente ao leitor. Com a despersonalização da voz poética, inaugurada por Baudelaire (FRIEDRICH, 1978, p. 36), o sujeito lírico não se apresenta mais com demarcações tão claras. A vinculação entre sujeito poético e sujeito empírico se inviabiliza por completo. Com a produção da tríade da modernidade – Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé –, já não se pode dizer com segurança qual é a identidade do eu que se afigura no poema, isso quando esse eu ainda se manifesta. Nas composições líricas contemporâneas, herdeiras das ousadias vanguardistas, a subjetividade assume caráter múltiplo, se compõe e se decompõe em fragmentos variegados. A cada poema, se instaura uma subjetividade diversa, que diz e se diz, e, assim, assume uma voz, atravessada por outras vozes, ou vozes-outras: a voz da língua, a voz do poeta, a voz da obra. Para compreender as implicações do processo de vocalização, colocamos, entre essas vozes, a voz do leitor, que ao dizer poesia, toma parte na produção dos sentidos, na execução dos sons e, também, na expressão do elemento subjetivo.

A leitura sistemática da obra completa de Fiana Hasse Pais Brandão e de Neide Archanjo demonstrou que, embora múltiplas, as manifestações da subjetividade lírica revelam feições recorrentes. A existência de elementos constantes, num contexto marcado justamente pela variabilidade, indicou-nos a possibilidade de agrupar essas manifestações. Propomos esse agrupamento em quatro instâncias e, pensando como Eliot (1972), assim as designamos: vozes do “eu”; vozes para o “tu”; vozes sobre o “ele” e, por fim, vozes da ausência. Não obstante tenham sido definidas a partir da produção de duas poetas, essas divisões poderão

servir para a compreensão da subjetividade na obra de outros poetas contemporâneos, incluídas entre tópicos de reflexão sobre a contemporaneidade poética.

A cada instância, a relação do intérprete com o poema (em seu aspecto semântico e sonoro) se modifica. De um “eu lírico” marcado linguisticamente à palavra poética que se apresenta apenas como experimentação de linguagem, o contrato entre subjetividade lírica e expressão vocal se torna menos declarado, há uma variação no engajamento da voz que se diz em *performance* com a voz que se manifesta no enunciado poético. Isso se evidencia em poemas que tornam a hesitação entre uma instância e outra dado significativo na configuração da subjetividade. Ante a limitação deste relatório, priorizaremos os exemplos que favoreçam a compreensão das instâncias que ora apresentamos, dando ênfase a aspectos relacionados à produção vocal. Outras manifestações do princípio subjetivo serão objeto de elucidação em trabalho posterior.

Na primeira instância, das vozes do “eu”, o sujeito da enunciação lírica tem sua presença marcada linguisticamente nas formas verbais e pronominais. Sua figura se instaura de imediato no poema sob o aspecto de três vozes: a voz do sujeito tradicional, centrado no “eu”; a voz do sujeito pluralizado, estendido ao “nós”; e, por fim, a manifestação do sujeito fingido, um “eu” ou um “nós” que se coloca sob uma máscara. Com a voz do “eu”, a marcação linguística exhibe sem mais demora a figura do sujeito. Esta figura, no entanto, permanece cercada de ambiguidade. Embora o “eu” se pronuncie explicitamente, desconhecemos sua identidade. Para Jakobson (1974), é justamente o elemento ambíguo que caracteriza a poesia, elemento que não envolve apenas a mensagem, mas também seu emissor e seu receptor. A configuração da incerteza permite a suspeita de que a presença de dados autobiográficos do autor determine a produção dos poemas. Entretanto, se há coincidências entre sujeito lírico e sujeito empírico, não é previsto no contrato de leitura sua confirmação, como nos diz Martelo (2003). De todo modo, no dizer de poesia, a situação se torna outra. O intérprete dá corpo e voz ao sujeito que se pronuncia no poema e se, com isso, não desfaz a ambiguidade, confere a ela uma nova configuração. A vocalização (re)instala a interface comunicativa da poesia, colocando em relação aquele que diz o poema e uma audiência. Bajard (1999) chama atenção justamente para o fato de que o gesto de proferir o texto literário significa investi-lo de outras linguagens e conduzi-lo a um plano ostensivo de comunicação. Nesse sentido, emprestar a voz ao texto poético implica assumir o *ethos* confabulado pela subjetividade lírica. *Ethos*, como define Maingueneau (2008), é a imagem dos sujeitos engendrada discursivamente durante o processo de interação.

As marcas textuais da subjetividade delimitam o espaço de engajamento tanto na primeira quanto, como veremos, na segunda instância. O poema propõe a seu intérprete um vínculo mais explícito com o sujeito lírico, porque “experimentamo-lo como o enunciado de um *sujeito-de-enunciação*” (HAMBURGER, 1986, p. 168, grifo da autora). A relação se estabelece por um contrato manifesto. A voz admite para si uma identidade ao pronunciar “eu”. Requer-se que haja cumplicidade, de que nos falou Hegel (2010), entre recitador e poema recitado. Trata-se, como sugerimos no parágrafo anterior, de in-corporar o *ethos* ali configurado. A voz se diz ao dizer, tal como se define o sujeito no poema “Sopro”:

Os meus poemas reunidos no seu todo
são o meu som. O meu sopro
está neles, não está a boca que os soou.
Fazer os poemas, através da vida,
é pegar em meus gritos emudecidos
para que fiquem, melódicos, em papéis.
(BRANDÃO, 2006, p. 550)

Quando, diante de um público, o vocalizador torna audível a voz desses versos, ele se coloca na posição do “eu” que distingue “seu” movimento de criação como algo que se faz “através da vida”, embora investir de sopro o som implique apagar a contingência da “boca que o soa” e, ainda, emudecer os “gritos” reais para torná-los arte melódica. Já o sujeito pluralizado, ainda na primeira instância, modifica o pacto de interpretação, ao incluir o outro, ou, em muitos casos, ao simular a participação do outro na expressão do princípio subjetivo. Ao se vocalizar um poema em que se enuncia um “nós”, o outro é convidado a integrar o dizer. Forja-se uma identificação para sustentar uma identidade. Nesse sentido, o vocalizador precisa observar que, ao proferir um poema como “Fado do retorno”, de Archanjo, ele se declara como a voz do poema o faz e inscreve também o ouvinte nessa declaração:

Se os amantes são inimigos
instalemos na folha das estações
gotas de rubi onde o desejo
não demore e ignore o tempo da perda
que virá.

Depois agarrados ao luto
como uma fruta
agarrada à cor
contemos ao mundo
o que é o amor.
(ARCHANJO, 2006a, p. 87)

A terceira voz da primeira instância veste o *ethos* do outro, acomoda-se a uma máscara e finge o “eu” de uma alteridade. Configura-se no poema uma subjetividade que se descola da fixidez do “eu”, nega sua natureza ambígua e se desloca em direção ao centro de outra interioridade. O intérprete se vê diante de um desafio. Vejamos o que acontece no poema 17 do livro *Quixote, tango, foxtrote*, em que Neide Archanjo chama de “viajor” aquele que diz:

– Eu quero os caminhos encantados
que levam ao mar
e a presença de uma paz,
flor bem funda.
Por isso abandonei a minha casa.
Ando e aprendo que o mundo
é velho e novo a cada passo
e que tudo se liberta a cada instante. [...]
(ARCHANJO, 2006b, p. 66)

A relação do intérprete com a subjetividade configurada no poema deixa de ser imediata. O “eu” lírico simula uma voz. Ao dizer o poema, o vocalizador deve perceber a que conduziu o fingimento. Não se trata aqui de caracterizar o timbre, nem de dramatizar. No poema, não se afigura uma personagem, una e total. Aparece-nos um fragmento de um ser, uma máscara efêmera, a que poderíamos chamar *persona*. Emprestar a voz ao “viajor” significa assumir temporariamente esse *ethos*; sem querer sê-lo, dá-se apenas ligeira aparência de sua realidade.

A segunda instância, das vozes para o “tu”, guarda em comum com a primeira instância a marcação gramatical da presença do sujeito. Também aqui podemos identificar três vozes: a voz para o sujeito singular, o “tu”; a voz para o sujeito pluralizado sob a forma do “vós”; e, por fim, a voz para um “tu” ou “vós” que aqui também traja - ou é trajado com – uma máscara. O que se modifica nessa instância é o efeito de sentido gerado pela interpelação do outro. Longino (2005) já dizia que o gesto de se dirigir ao ouvinte, além de ampliar o impacto emocional, faz com que ele fique mais atento, “despertado pelas palavras dirigidas à sua pessoa”. A voz lírica institui seu interlocutor no poema, ao se dirigir a ele pelo modo imperativo, ao denotar sua presença nas formas verbais ou ao identificá-lo pelo vocativo. Essa presença do outro no dizer do poema lírico pode ser realizada também pela pergunta:

POEMA?

Como dar ao espírito o que seja
do espírito e ao olho o que seja do olho?
Porquê desfigurá-los pois,
chamando-lhes miticamente
Verbo ou Voz cega?
(BRANDÃO, 2006, p. 205)

Nesse poema, o traço prosódico da construção em versos-perguntas já impõe uma determinada inflexão. A indagação sobre a natureza do poema que é dado somente em visualidade se instaura por uma intenção filosófica que sugere algo não somente a respeito da voz lírica, mas também do interlocutor a que ela se volta. Estamos falando aqui do que normalmente se designa como tom do poema. Fruto inicialmente da linha melódica do verso, o tom também se caracteriza pelo conteúdo das imagens, pelas pausas e silêncios sugeridos pela pontuação e mesmo pela seleção vocabular. Se falar o poema possibilita o conhecimento

de seu ritmo, este adquire possibilidades de sentido efetivo somente pela tonalidade que ajuda a compor. Por sua construção, “Poema?” já aponta para as terceira e quarta instâncias, nas quais não aparece marca explícita do sujeito, este se desvenda antes pelo trabalho com a linguagem que por uma presença efetiva. Na terceira instância, manifestam-se “vozes sobre ele”. “Ele” poderá ser um indivíduo, uma coisa, um acontecimento, uma paisagem. A subjetividade se posiciona diante de um objeto ou de um evento e fala dele. Nessa instância, manifestam-se duas vozes principais, uma que se qualifica pela conceitualidade, outra, pela narratividade. Vejamos como Fiana Hasse trata “Da voz das coisas”, trazendo para dentro do poema os elementos que caracterizam o seu objeto:

Só a rajada de vento
dá o som lírico
às pás do moinho.

Somente as coisas tocadas
pelo amor das outras
têm voz.
(BRANDÃO, 2006, p. 717)

Na quarta e última instância, dizem as “vozes da ausência”. Nos poemas que suscitaram essa distinção, o sujeito se dilui, se ausenta, desaparece da malha textual, e cede lugar à linguagem (MACIEL, 1994). A subjetividade se manifesta de três formas principais: pela apropriação de textos de outra ordem de significação; pela teatralização; ou pela experimentação de linguagem. Tomaremos de exemplo um poema de Neide Archanjo em que fica evidente a ausência de um sujeito, ao mesmo tempo em que se nota que tal ausência não elimina a centralidade da componente subjetiva. Nesse poema, deparamo-nos com uma dramatização do lírico (SUSSEKIND, 1989, p. 191), que produz uma subjetividade teatralizada, ao posicionar vozes em diálogo:

A¹– Você acha que eu lamento ou não
lamento muito?
A²– Sei lá.
A¹– Explico ou não explico?
A²– Depende se você quer impressionar.
A¹– Acredito que a música é uma realidade.
Você gosta?
A²– Se não gostasse que diferença faria?
A¹– Viu que boca recortada, nítida? Que
silêncio! [...]
(ARCHANJO, 2006b, p. 167-8)

Em todas as instâncias, o trabalho com o significante apresenta por si mesmo um movimento organizador impulsionado pelo princípio subjetivo. Das manifestações do sujeito expresso na enunciação lírica a manifestações da subjetividade sem demarcação nítida, entremontes, o jogo com a linguagem adquire crescente evidência no espaço do poema. Nesse sentido, tanto em “Sopro”, em que a pessoa poética se instala explicitamente pelas formas

verbais e pronominais, quanto nos versos dialogados de Archanjo a seleção vocabular, as escolhas formais, a pauta rítmica e a formação das imagens caracterizam a subjetividade que ali se afigura. No entanto, se nem o emissor do enunciado poético, nem seu interlocutor ou o objeto da percepção subjetiva não comparecem ao tecido textual, mesmo que de forma ambígua, a materialidade linguística aberta à intervenção criativa se torna ela mesma encarnação da subjetividade.

Na quarta instância, o elemento subjetivo se instaura nos poemas somente pela manipulação da palavra. Essa configuração concede à *performance* maior liberdade de intervenção, porque nela o lugar lírico é ocupado, como já dissemos, pela linguagem. A voz do intérprete intervém na materialidade poética sem estar obsedada pelas demandas que existem nas outras instâncias. Na primeira instância, em quaisquer manifestações, a voz se entrega à expressão de um sujeito que ocupa o centro da significação. O intérprete exerce o *ethos* configurado no poema. Na segunda instância, a presença do outro orienta a conduta daquele que diz, porquanto sua voz, mesmo se a identidade do interlocutor não for demarcada, coloca-se perante uma audiência, com que estabelece uma relação – sugerida pelo próprio poema. Na terceira instância, o objeto de deslinde conceitual ou narrativo avança ao primeiro plano. Executar vocalmente o poema é, nesse caso, incorporar determinada perspectiva e dar a conhecer pela voz o que ou como se vê, ou ainda o que se presencia na posição de uma subjetividade. A distribuição em instâncias atende a fins de sistematização e de elucidação teórica, a divisão, no entanto, não define compartimentos estanques e incomunicáveis, como fica claro com a hesitação entre várias instâncias num mesmo poema.

Se como afirma Brik (1971), o movimento rítmico de um poema somente é compreendido no conjunto de seus versos, esse princípio não é menos válido para a configuração da subjetividade. Vejamos como as duas primeiras estrofes do poema “Canto das Letras” de Fiana Hasse revestem-se de uma subjetividade, que é modificada no último verso da segunda estrofe e se subverte completamente no início da estrofe final:

DALETH é a porta eclusa
para entrar no Espírito da Letra,
assim o som afeiçoou a pena
(no antigo sentido de afeição)
à mão segundo o ouvido.
DALETH é o vitral da casa,
pensado como pórtico da Luz
porque o sentido move-se nas letras
oculto e desoculto pelo Som.

NUN era o peixe do mercúrio
magnífico e submerso antes,
e porque o Amor é água antes do fogo
NUN foi o sinal inscrito,

purificado e recto.
KAPH recebe DALETH e NUN
com o dom de submissão que cabe
ao espírito e às nossas mãos.

Pegai nas sete letras da açucena
brilhando neste Meio-dia de luz,
ó meu sangue, que me precedes
em mim, antes de Eu mesma,
e no sangue meu materno
que no retrato sépia espera
ser adornado de açucenas hoje.
(BRANDÃO, 2006, p. 577)

Nas duas primeiras estrofes, encontramos uma voz que se pronuncia sobre duas letras dos alfabetos semíticos, “DALETH” e “NUN”. Ao apresentá-las com um gesto entre narrativo e conceitual, a voz coloca-nos diante de uma subjetividade de terceira instância. No verso final da segunda estrofe, a presença do pronome “nossas” instaura um sujeito pluralizado de primeira instância, para, na última estrofe, iniciada com um verbo no imperativo, surgir o gesto de interpelação, característico da segunda instância. O interlocutor identificado pelo vocativo, “ó meu sangue”, não vem da exterioridade, ele habita o próprio espaço lírico. O pronome possessivo “meu”, seguido de outras formas pronominais (“me”, “mim”, “Eu”), instala por fim a presença evidente do sujeito, que, além de enunciar-se textualmente, baliza-se, ao declarar seu gênero, “Eu mesma”, e ao associá-lo à maternidade, “e no sangue meu materno”. Diante de uma configuração tão intrincada de vozes, o intérprete, em sua *performance*, terá de considerar o princípio subjetivo articulado no conjunto. Embora os versos iniciais não demarquem o sujeito, este aparece antes do poema terminar e a sua presença é determinante para o tom que se comunica pelo dizer.

Percorridas as três vias de nosso estudo, chegamos a um destino que nos põe diante de algumas conclusões. O percurso histórico atestou que, se a dimensão sonora da poesia é em algum momento esquecida, em razão do papel hegemônico desempenhado pela mídia escrita, ela não é, no entanto, suprimida. A importância do som em articulação com o sentido para a compreensão e apreciação do texto poético é inegável. O caráter performativo da leitura de poesia se torna evidente pelo gesto de vocalização. Vocalizar um poema é dar-lhe voz e associar a subjetividade ali manifesta as peculiaridades de uma fonia. Jakobson (1974) define a língua como código global constituído por inúmeros subcódigos. Essa afirmação, articulada à sistematização das funções da linguagem apresentada pelo linguista russo e também às conclusões obtidas com a pesquisa, nos conduziu à seguinte reflexão sobre a natureza subjetiva da poesia. Há por trás da composição de um poema uma subjetividade que se constitui pela co-realização de códigos: o código da língua, seu sistema léxico-sintático,

patrimônio de uma cultura e de uma sociedade, situadas num espaço e num tempo; o código do poeta, criado a partir da mitologia, história e memória do sujeito empírico; e, por fim, o código da obra, o qual se caracteriza, no conjunto de textos produzidos, pela historicidade literária, pela recorrência de imagens, pelos usos vocabulares, pelos padrões rítmicos e, acima de tudo, pela configuração do princípio subjetivo. A esses códigos, se acrescenta um quarto que concerne à dimensão comunicativa da poesia. Se essa dimensão se revela pela concretização dos códigos da língua, do poeta e da obra no poema, pela prática vocal de poesia, ela se atualiza. Camadas que significam na obra poética se mantêm, no texto escrito, apenas como virtualidade, mas na *performance* de uma voz, emanção de um corpo, ganham viva realidade.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. O autor como gesto. In: _____. *Profanações*; tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 55-63.

ARCHANJO, N. *Todas as horas e antes*: poesia reunida, volume 1; organização de Maria Celeste Garcia. 2ª. ed. São Paulo: A Girafa Editora, 2006a.

_____. *Todas as horas e antes*: poesia reunida, volume 2; organização de Maria Celeste Garcia. 2ª. ed. São Paulo: A Girafa Editora, 2006b.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão; tradução de Jaime Bruna. 12ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BOILEAU-DESPRÉAUX, N. *A Arte Poética*. Introdução, Tradução e Notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BRANDÃO, F. H. P. *Obra breve*: poesia reunida. Lisboa (Portugal): Assírio & Alvim, 2006.

BRIK, O. Ritmo e sintaxe. In: TOLEDO, D. de O. (org.). *Teoria da Literatura*: formalistas russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1971, p. 131-139.

COHEN, J. *Estrutura da linguagem poética*. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

DRUFRENNE, M. *O poético*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

ECO, U. *Lector in fabula*: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ELIOT, T. S. As três vozes da poesia. In: _____. *A essência da poesia*. Introdução de Affonso Romano de Sant'Anna; tradução de Maria Luiza Nogueira. São Cristovão: Editora Artenova, 1972, p.129-147.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HAMBURGER, K. *A lógica da criação literária*. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HAVELOCK, E. A. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*. Tradução de Ordep José Serra. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HEGEL, G. W. F. *Curso de estética: o sistema das artes*. Tradução de Álvaro Ribeiro. 2ª. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974.

MACIEL, M. E. Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas críticos da modernidade. *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, v. 2, p. 75-96, out. 94. Disponível em: http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_02/ale02_memob.pdf. Acesso em: 15 mai. 2011.

MAINGUENEAU, D. A propósito do *ethos*. In: MOTTA, Ana R.; SALGADO, Luciana (orgs.). *Ethos Discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 11-29.

MANGUEL, A. *Uma história da leitura*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARTELO, R. M. Reencontrar o leitor. *Relâmpago – Revista de Poesia*, Lisboa, 2003, nº 12, p. 39-52.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 5ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

POE, E. A. *Poemas e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes, Milton Amado; revisão e notas Carmen Vera Cirne Lima. 3ª. ed. revista. São Paulo: Editora Globo, 1999.

SUSSEKIND, F. Seis poetas e alguns comentários. *Revista USP*. São Paulo, v. 2, p. 175-192, jun.-ago. 1989. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/02/25-flora.pdf> Acesso em: 13 jun. 2011.

VALÉRY, P. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1957-1960, v. 2.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: A “literatura” medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Performance, Recepção, Leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.