

As multifaces do sujeito lírico e a desconstrução do sublime: Manoel de Barros e Daniel Faria

Doutoranda Rosidelma Pereira FRAGAⁱ

Resumo:

Este artigo tem como premissa fulcral investigar as configurações e multifaces do sujeito lírico na poética do brasileiro Manoel de Barros (2010) e do português Daniel Faria (1998). A partir das convergências de imagens e temas, discutiremos as novas construções do sublime na linguagem poética. Para averiguarmos o sujeito lírico, utilizaremos os pressupostos, a saber: Hegel (1997-2007), Dominique Combe (1999), Michael Collot (2004), Wladimir Kryszinski (2007), Michael Hamburger (2007) e Octavio Paz (1990). Ainda com objetivo de ponderarmos as configurações imagéticas do elevado e do baixo, basear-nos-emos na obra História da feiúra como desdobramento da História da beleza, de Umberto Eco (2007), nas concepções sobre a estética do feio adotadas por Hugo Friedrich (1991) e na dicção pura/impura defendida por José Guilherme Merquior (1980), bem como nas reflexões de críticos como Gastão Cruz (2003) e Rosa Maria Martelo (1999).

Palavras-chave: *sujeito; lírica; sublime; Manoel de Barros; Daniel Faria*

Introdução

A poesia lírica moderna e contemporânea tem suscitado discussões pertinentes acerca da crise do sujeito lírico e muitos poetas voltam-se para o interior do próprio texto poético. A lírica é o gênero literário do sujeito e, em consequência, da subjetividade que poderá ser enunciada por um eu lírico que, a rigor, se confunde com o eu empírico, mesmo que a subjetividade seja um traço inato ao fingimento poético. Efetivamente, pensamos que entram para tais discussões as vozes do sujeito individual, do autor empírico e até mesmo de um eu ficcional que pode se alicerçar na própria linguagem, assumindo o lugar de sujeito no poema. Dito isto, iniciamos uma reflexão sobre essa temática, arregimentando-a ao sublime extraordinário no nível da linguagem poética. Levantamos alguns questionamentos: *o que demarca o sujeito da atual poesia? Há um sujeito que se deixa falar pela linguagem vulgarizada ou a própria linguagem quem fala ao poema permite o distanciamento do sujeito?* Como advertência ao leitor, salientamos que não pretendemos responder às indagações, mas sim investigar e direcionar o leitor aos poemas que corroboram para as ponderações propostas na poesia lírica contemporânea de Manoel de Barros e Daniel Faria como uma análise de literatura comparada.

1. O sujeito lírico: da visão clássica à modernidade

A respeito da visão clássica do eu-lírico, demarcada pela primeira pessoa, elucidamos que a poesia clássica valorizava o sujeito, de forma que a emoção não interferisse na razão, ao passo que o eu romântico centrava-se na subjetividade, por meio de sua visão pessoal no grau de transbordamento da individualidade e exaltação do espírito, na verdade, de um eu extremamente subjetivo.

Considerando o sujeito individual, apontamos os estudos de *Estética*: o sistema das artes, de Hegel (1997, p.181). Para ele, o que configurava o conteúdo da poesia lírica não é “o desenvolvimento de um ato objetivo no mundo [...], mas o sujeito individual” e, por conseguinte, as situações em que a alma adquire consciência de si própria no seio deste conteúdo, a partir de seus juízos subjetivos. Ora, na concepção hegeliana “o elemento subjetivo da poesia lírica [poderia se sobressair] de maneira mais explícita quando um acontecimento real, uma situação real, se [oferecesse] ao poeta ou esse acontecimento fizesse vir à tona seus sentimentos ainda latentes” (HEGEL, 1997, p. 182). Em outras palavras, compreendemos que Hegel defendeu a poesia lírica como oposição ao discurso épico, privilegiando a subjetividade e o mundo interior ao artista, cuja

alma buscava a expansão do sujeito e a sua expressão mais concentrada.

Em meados do século XIX a poesia se voltou para o rompimento com a subjetividade romântica, causando o impacto com a despersonalização do lirismo advinda da chamada estética do feio que foi posteriormente instaurada por Charles Baudelaire, pregando o desgosto à elegância, porém o poeta de *Flores do mal* não foi feliz na dissolução do eu empírico porque não deixou de ser o poeta confessional, assim explicou Michael Hamburger (2007, p.66) em *A verdade da poesia*.

A despersonalização da lírica desde Baudelaire, como acentuou Hugo Friedrich (1991), nasceu “do prazer aristocrático de desagradar e vangloriar-se do leitor” em consequência da estética do belo e do feio na lírica moderna. A esse respeito, Friedrich (1991) faz a seguinte análise:

[...] a mistura do belo e do feio produz aquela dinâmica de contraste. Uma poesia necessita também do feio porque, como provocação ao sentimento natural da beleza, produz aquela dramaticidade chocante que se deve estabelecer entre o texto e o leitor... (FRIEDRICH, 1991, p. 138; sem grifos no original).

Neste sentido, entendemos que despersonalizar não significa fugir de um eu, mas consiste na construção de uma poesia em que o sujeito lírico, não voltando para si mesmo, se demarca pela voz da primeira pessoa somando subjetividade individual e objetividade e, de certo modo, não consegue apenas se focalizar no eu empírico. Ocorre uma contradição com o próprio lirismo romântico e ainda se nota a instauração de um novo conceito de sublime, talvez redefinido pela metáfora. Em *A verdade da poesia*, o ensaísta esclarece que tal despersonalização “não procede mais da unidade da poesia com o eu empírico”, visto que essa unidade foi característica da poesia confessional do romantismo e, a rigor, pode ser entendida como uma nova maneira de ver e combinar as coisas de acordo com “a força do tema lírico” (HAMBURGER, 2007, p.45). Similarmente a Hamburger, no texto intitulado “Pós-modernismo e a volta ao sublime na poesia brasileira”, Ítalo Moriconi (1998) elucida que a despersonalização do sujeito se deve também ao fenômeno da ressublimação do pós-modernismo de onde erige a poética de intuicionismo romântico, por exemplo, de Manoel de Barros. A característica extraordinária do sublime, conforme argumenta Antônio Carlos Secchin (1999, p.69), em *A poesia do menos*, deve-se a expulsão do sujeito lírico que pode funcionar como uma estratégia do impuro, pelo fato de o próprio eu-lírico insurgir contra a profundidade do “bom gosto”, tendo em vista o “recurso a um campo imagístico orgânico para definir a poesia”.

A despersonalização do sujeito lírico advém do simbolismo, em virtude do descentramento do eu que Fernando Pinto do Amaral (1990) em “Mosaico Fluido” vê como uma herança mallarmiana, cuja “construção textual” se concentra na atribuição da linguagem. Essa, segundo tal autor, “não é, porém inimiga da emocionalidade”, visto que tal emotividade se liga “através de uma fusão entre sensações e pensamentos, criando-se um fluir perceptivo [que] se subordina a uma consciência subjetiva” (AMARAL, 1990, p.41).

No cerne desta questão, Maria Esther Maciel (1999), em “Poéticas da lucidez”, assevera que a linguagem, muitas vezes, assume o lugar de sujeito como é o caso da autorreferencialidade que tanto exacerbou a lírica moderna e ainda se matem na poesia contemporânea, diferenciando-se daquela no acréscimo das experiências de vida. A rigor, esse recurso poético se torna “a condição de sujeito, considerando-se que a subjetividade do poeta se desloca para o poema, dando a impressão de que este se faz e se diz simultaneamente” (MACIEL, 1999, p.23).

Elucidamos que a voz do sujeito lírico parece silenciar para dar voz à linguagem que fala ao texto poético como também atesta Maciel (1999, p. 23): “é pela linguagem que o sujeito se constitui, é [...] nela que este se perde enquanto pessoa”. Por conseguinte, “o próprio texto o despoja de sua personalidade”. Tudo isso é possível porque a linguagem poética se veste de imagem, através da aurora da palavra, de que fala Paul Ricouer (1978), pois o sujeito lírico, ao se constituir como imagem “torna-se um novo ser da nossa linguagem, exprime-nos ao tornar-nos naquilo que ela exprime; ela é um devir da expressão” (RICOUER, 1978, p. 321).

Chamamos a atenção para o ensaio “*La referencia desdoblada: El sujeto lírico entre La ficción y La autobiografía*”, de Dominique Combe (1999, p. 127) que investiga a problemática do conteúdo da lírica não ser

[...] o desenvolvimento de uma ação objetiva que se estende até os limites do mundo [...], mas o sujeito individual e, em consequência, as situações e os objetos particulares, assim como a maneira em que a alma, com seus juízos objetivos, suas alegrias, suas admirações, suas dores e suas sensações, toma consciência de si mesma no interior deste conteúdo.

O conteúdo da lírica está inserido na experiência vivida do poeta, porquanto para Combe (1999, p. 134) “a chave da criação poética é sempre a experiência e sua significação na experiência existencial”. De certo modo, o sujeito lírico é um eu sensível e o seu reconhecimento “não parece de nenhum modo incompatível com a ideia de que a poesia, apesar de tudo, tem a ver com a vida e tira água do poço autobiográfico” (COMBE, 1999, p. 150).

Sobre a experiência individual do sujeito moderno e o conteúdo da poesia lírica, mencionamos também *Lírica e sociedade*, de Theodor Adorno (1993). Para ele, “o conteúdo de um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais”. Em consequência, a experiência individual do sujeito lírico se torna um produto voltado para o coletivo. Assim como em Fernando Pessoa o descentramento do sujeito dramatiza-se para além do texto na explosão heteronímia. Em Manoel de Barros a figura do outro se metamorfoseia numa marca explícita de um sujeito que se desdobra, por exemplo, na imagem do andarilho, de Bernardo da Mata e dos nadifúndios que celestam a sua poesia. Da mesma forma é a obra *Homens são lugares mal situados*, de Daniel Faria, da qual escreveremos mais adiante.

Wladimir Krisinski (2007, p.52) elucida que por questões epistemológicas e empíricas, o sujeito assume alguns parâmetros que estabelecem “os signos do eu, da consciência, da pessoa, do inconsciente, da interioridade, da ideologia e da alteridade”. Mencionamos as contribuições que a teoria literária tem prestado às incidências do sujeito, começando por Roman Ingarden (1993) que, por sua vez, defendeu a tese do sujeito humano se inserir na obra como artesão. Não obstante, seu papel não é limitado à construção da obra literária, devendo considerar os múltiplos estratos. Na verdade, são necessários à obra três requisitos para se pensar na incidência do eu-lírico: *o criador, o poeta e as configurações subjetivas do texto*. Krisinski observa que a apreensão da obra literária não garante ao sujeito senão o estatuto de criador inspirado ou simples fazedor da obra que aparece ora sob seu nome próprio, ora como autor. Assim, não resta dúvida de que o sujeito humano esteja na origem da obra; por assim dizer, Krisinski endossa os estudos de Northrop Frye, em *Anatomia da crítica*, ao verificar que o sujeito dissecar o corpo da obra numa perspectiva de anatomia. Como exemplo, citamos o sujeito andarilho criado por Manoel de Barros. Muitas vezes, tal figura se mistura ao eu poemático e se confunde com o próprio criador ao descortinar a sua subjetividade interna ao texto e dissecar a linguagem que também é corpo na obra:

Eu já disse quem sou ele.

Meu desnome é Andaleço.

Andando devagar eu atraso o final do dia.

Caminho por beiras de rios conchosos.

Para as crianças da estrada eu sou o *Homem do Saco*.

Carrego latas furadas, pregos, papéis usados.

(Ouço harpejos de mim nas latas tortas.)

[...]

Sou um sujeito remoto.

Aromas de jacintos me infinitam.

E estes ermos me somam.

(BARROS, 1990, p.85, sem grifos no original).

A figura do outro é desconstruída pelo “desnome Andaleço” como um indicador da não existência, isto é, de um ser que recebe codinomes lendários (homem do saco). Tal figura se transforma em imagem poética para o eu-lírico, ao dizer: “sou um sujeito remoto/Aromas de jacintos me infinitam/E estes ermos me somam”. A marca de um “eu”, no verso “Sou um sujeito remoto”, soma-se ao outro sujeito do segundo verso: “Aromas de jacintos me infinitam”. Ao mesclar-se com os “ermos” e “jacintos”, o sujeito poético passa a exercer uma dupla função: a de

um eu transeunte que é outro. O poeta usa essa soma já explorada pelo seu mestre alquímico Rimbaud, que também escreveu: “pensa-se em mim/eu é um outro...” (RIMBAUD, 1984, p. 200).

O deslocamento do sujeito que se encontra na lírica de Manoel de Barros também perpassa no poema “Caminho sem pés e sem sonhos”, de Daniel Faria, cuja construção imagética se liga assaz com a imagem do andarilho, sem nome e sem endereço. Antes de comentarmos o poema, acreditamos que se torna necessário discorrer brevemente sobre a obra do poeta português e sua breve existência, a fim de situar o leitor sobre sua produção contemporânea. A carreira do poeta foi iniciada recentemente, com uma obra poética pequena em números, mas ampla no trabalho com a linguagem poética. Daniel Faria morreu aos vinte e oito anos, deixando ainda um livro inédito nas mãos de sua professora de literatura Vera Vouga (2010) que escreveu o documentário *Sobre este nome precipitam as manhãs. Daniel Faria: 12 degraus para o conhecimento*¹, do qual extraímos algumas passagens sobre a vida e a obra do poeta. Em tal texto eletrônico, a autora alude ao parecer crítico de Paulo Franchetti, asseverando que a poesia de Daniel Faria radica numa produção de imagens, “em elementos simples da vida rural”, sendo as referências a textos bíblicos fundamentais “na dicção extremamente individual e simbólica”.

Neste documentário, encontramos a opinião de Sophia de Mello Breyner que aponta a poética de Faria como um véu que transparece pela evidência do lírico através de uma voz que convoca a vida entrelaçada das criaturas da natureza, das formigas e do chão. Neste campo imagístico, conferimos que sua poesia converge com a poética de Manoel de Barros. Daniel Faria cria uma imagem do transeunte na figurativização do rio, das nuvens, do vento, do chão, das águas e outros signos. Citamos o poema abaixo, do livro *Explicação das árvores e de outros animais* (1998):

Caminho sem pés e sem sonhos

Caminho sem pés e sem sonhos
só com a respiração e a cadência
da muda passagem dos sopros
caminho como um remo que se afunda.

os redemoinhos sorvem as nuvens e os peixes
para que a elevação e a profundidade se conjuguem.
avanço sem julgo e ando longe

de caminhar sobre as águas do céu.

(FARIA, 1998)²

Neste poema há um jogo entre a imagem do baixo e do alto num tom de elevação. O eu-lírico mistura-se à figura marginalizada ou de possível andarilho no primeiro verso “caminho sem pés e sem sonho” e, aos poucos, vai cedendo lugar ao esquecimento. Não obstante, desse apagamento, a poeira ou o redemoinho – que são vocábulos próximos do chão – se junta à imagem do infinito. O sujeito amalgama-se à imagem de elevação e das insignificâncias até se confundir com os elementos diametralmente antagônicos: terra e água, profundidade e altura. O eu-lírico insurge nas máscaras que equivalem à verdade da poesia na perspectiva de Michael Hamburger (2007) porque ele está no poema, mas ao mesmo tempo abre espaço para um enredo de um indivíduo que transcende da imagem terrena para a celeste.

¹ De acordo com tal documentário, a pesquisadora Vera Vouga, da Universidade do Porto, é responsável legal pela organização póstuma das obras do poeta, editada pela *Quasi Edições*, com articulação da *Sociedade de Autores Portugueses*. Disponível em: <http://www.geminaliteratura.com.br/dfaria.htm>. Acesso em: jul de 2010.

² Cf. livro de *Explicação das Árvores e de Outros Animais* (1998), disponível em: <http://www.danielfaria.org.br>. Acesso em: 15 de set. 2010.

Daniel Faria descortina uma escritura imagética do desejo e da imaginação que flutua na metáfora. *A nova poesia portuguesa*, na qual se inclui Daniel Faria, tem sido a poesia das metáforas criadas a partir “das inutilidades (e não há nada menos inútil do que a poesia), uma nova poesia não poderá deixar de ser uma poesia nova [...]”. É dessa palavra que, em tempos bem recentes, nos falou Daniel Faria” (CRUZ, 2003, p. 37). Este universo da nova metáfora nos poemas de Faria constitui uma ruptura em relação à concepção de infinito no texto “Caminho sem pés e sonhos”, porquanto este lugar elevado pode ser o chão, a água, o peixe e até mesmo a poeira dos redemoinhos. Presenciamos na leitura do poema que, em seu mundo interior, o poeta marca a subjetividade do texto com novas configurações das coisas. Dito isto, o eu-lírico pode equivaler aos estados “do querer, do poder e do saber [os quais] constituem em formas do sujeito de desejo e de ilusões” como lemos nas explicações de Wladimir Kryszinski (2007, p. 66) sobre as incidências do sujeito.

Retornando ao eu-lírico manuelino, assinalamos que alguns versos da obra *Ensaio fotográficos* também demarcam o disfarce da poesia em forma de máscaras. Apesar de se vestir do fingimento poético, multiplicando-se em outros ou valendo-se do que Hamburger (2007) denominou como “personalidades múltiplas”, o sujeito individual não consegue desvincular de si. Tal impossibilidade conduz-nos a pensar que seria uma espécie de “sujeito enjaulado”. Dominique Combe citou a obra de Rilke para discorrer sobre este arquétipo de sujeito que separa o eu empírico do poético. Quando Combe (1999, p. 76) escreve que “é preciso libertar o eu poético de sua jaula”, compreendemos que não há lugar para o sujeito autor e a poesia apenas se ocuparia da estética do fingimento do eu-lírico, da forma como poetizou Fernando Pessoa. Notadamente, a poesia de Manoel de Barros não abraçaria este sujeito enjaulado, pois em sua lírica existem muitas máscaras e marcas que nos levam a tal exegese, por exemplo, nos seguintes versos: “Posso fingir de outros, mas não posso fugir de mim/Tenho uma confissão: noventa por cento do que/Escrevo é invenção: só dez por cento é mentira” (BARROS, 2010, p.389).

A despeito da ruptura com a tradição do sujeito lírico, citamos o texto *O sujeito lírico fora de si*, do pensador francês Michael Collot (2004). O autor explica que para o sujeito estar fora de si, significa perder o controle da interioridade. O eu-poético não se coloca mais no âmbito da identidade, mas da alteridade no instante em que coloca o ser no mundo e para o outro. Ao sair de si, ele “coincide consigo mesmo, não como uma identidade, mas como uma *ipseidade* que, ao invés de excluir, inclui a alteridade, não para se contemplar em um narcisismo do eu, mas para realizar-se como um outro” (COLLOT, 2004 p.167). Nesta categoria, elucidamos que a alteridade funda em si mesma e é na relação de um eu como o outro que a ela pode ser demarcada no poema. O sujeito assume o perfil de corpo que se junta à noção da intercorporeidade emprestada de Merleau-Ponty que parte da encarnação do eu-lírico. Na poesia moderna e contemporânea, a linguagem assume o lugar de corpo porque o sujeito se exprime por ela, afinal, diz Manoel de Barros: “poesia se faz com o corpo e a sensibilidade é traideira”³.

2. O sublime na configuração do baixo e do fragmentário

No subcapítulo “Emocionalidade e poesia contemporânea”, de *Lira e antilira*, Luiz Costa Lima (1968) demonstra que o poeta moderno deixou de ser o representante da subjetividade individual em decorrência da repugnância e de aspectos desagradáveis decorrentes da influência do espírito baudelaireano, pois, segundo Lima, “numa sociedade que o poeta deixou de ser o porta-voz para ser o marginal maligno que fala do que não se quer reconhecer, a subjetividade pessoal passa a ter menos importância do que os elementos de choque” (LIMA, 1968, p. 11).

Sob esse prisma, percebemos que da fuga do lirismo individual surge uma poesia associada à desmontagem do sublime. Essa, por sua vez, é vista como um fenômeno lírico classificada por Lima (1968) como uma possibilidade da “desagregação da metáfora” e para esse desagregar, o próprio

³ Cf. *Só dez por cento é mentira a Martha Barros*: a desbiografia de Manoel de Barros.

conceito do belo se transforma porque o recurso é dado pela ressignificação da metáfora que se projeta para um segundo nível da linguagem, aquela que Paul Valéry (1991) definiu como a linguagem da consciência, a que fala o que a própria poesia é.

No âmbito dessa nova dicção do elevado na poesia, convocamos a obra *História da feiúra*, de Umberto Eco (2007) com intuito de investigar as procedências da dicção do belo/feio na poética de Manoel de Barros. Eco (2007) elucida que o belo e o feio são colocados no plano dos efeitos artísticos e esses são despertados no leitor/espectador de diversas formas e com variadas reações/recepções. No capítulo XIV, “O feio hoje”, o autor oferece esclarecimentos sobre o tema e parece ser útil para compreendermos a elocução do sublime em Manoel de Barros. É imprescindível que atentemos para as reflexões de Eco no que tange ao caso do *diabolus in musica*. O *diabolus* serviu para obter os efeitos de tensão e foi usado por Johann Sebastian Bach e outros compositores com objetivo de sugerir as aparições infernais. O caso *diabolus* ajudou Eco na *História da feiúra*, pois ele teve quatro conclusões, das quais duas servem para a poesia:

- 1) [...] o feio é relativo aos tempos e às culturas; 2) o inaceitável de ontem pode ser o bem aceito de amanhã; 3) o que é percebido como feio pode contribuir, em um contexto adequado, para a beleza do conjunto e 4) se o *diabolus* sempre foi empregado para criar tensão, então existem reações baseadas em nossa fisiologia que permanecem mais ou menos inalteradas através dos tempos (ECO, 2007 421).

Dito isto, Eco (2007, p.421) conclui que “o *diabolus* foi aceito não porque tinha se tornado agradável, mas justamente por causa do cheiro de enxofre que nunca perdeu”. Em efeito, entendemos que na obra de Manoel de Barros e de Daniel Faria, o desconcerto da natureza e dos objetos, bem como a desconstrução do sublime servem para provocar a tensão do habitual e dos signos agradavelmente belos, provocando um novo conceito e instaurando a dicção do novo na imagem poética. O sublime se instaura na ideia daquilo que pode mentir ou em nova forma de causar o prazer, assim como fez Victor Hugo (2010), no “prefácio de *Cromwell*”, da obra *Do grotesco e do sublime*, defendendo a vertente do belo vir mesclado ao grotesco e preanunciado no drama romântico, seguido na poesia do visionário Charles Baudelaire.

Para melhor explicar o efeito da ressublimação, podemos arregimentá-lo à criação do universo. Sabemos que como criador Deus estabeleceu um universo de céu, terra e mar como natureza do bom. Na medida em que as coisas se opusessem aos postulados divinos, seriam alocadas no plano do feio. Na poesia lírica contemporânea, diríamos que o sujeito lírico, ao insurgir na estética de feiúra na linguagem poética, pode aclamar uma nova categorização daquilo que convencionamos chamar de excelso. Ocorre o que José Guilherme Merquior (1980) designou como choque para aspirar à dicção impura da poesia como explicaremos nos próximos parágrafos.

Quanto à questão da ruptura com a beleza, bem como a deformação da natureza na obra de Manoel de Barros e tangencialmente na obra de Daniel Faria, elucidamos que tais recursos se aproximam do prazer aristocrático de desagradar o leitor (FRIEDRICH, 1991) como se os poetas dele zombassem ao desconstruir a imagem do elevado. A imagem desconstruída pelo sujeito lírico vem banhada de ordinariedade, tendo em vista a fealdade, o ínfimo, o vulgar e o desprazer. Ao longo do capítulo “As mais recentes definições do belo”, contido na obra *Curso de estética: o belo na arte*, de Hegel⁴, coube o registro de que: “a beleza é inerente a todas as propriedades das coisas que excitam agradavelmente a vista, e, por seu intermédio, estimulam a alma e aprazem ao espírito” (HEGEL, 1996, p. 73).

No cerne desta discussão, identificamos sinais de um “um sujeito aos pedaços” advindo da modernidade. A linguagem da consciência também se torna sujeito, pois para Manoel de Barros *o ser das coisas é o não ser da linguagem* e não há separação entre o sujeito e o objeto, as palavras e as coisas. O eu-lírico identifica-se com as coisas pobres do chão e os objetos de inutensílios, sendo possível que a reconstrução do sublime passe também pela experiência de vida do poeta. O ser é o nada que pode ser contemplado nos fragmentos de *Gramática expositiva do chão* (1990) e no *Livro*

⁴ Para discorrer sobre a beleza, Hegel cita Von Rumohr no capítulo supracitado.

das ignoranças (1994), ao desmontar ou desconstruir a matéria do elevado:

*Escorre na pedra amarelo
Escuta fazerem a lama
Refulge de noite no próprio esgoto*
(BARROS, 1990, p. 206; sem grifos no original).

...há de se deitar sobre [...] toda a
espessura de sua boca
Sou [...] santificado pelas
Imundícias?
(BARROS, 1994, p. 23; sem grifos no original).

Nos dois exemplos citados, o sujeito lírico demonstra que do feio se torna possível despertar um novo encanto, uma vez que o disforme produziu a surpresa. Com todo o tom baixo, o eu-poético é “santificado pelas imundícias”, provocando no leitor o assalto inesperado, mesclando o baixo e o elevado que José Guilherme Merquior (1980, p.9), em *Musa morena moça*, viu como uma nova possibilidade do sujeito lírico extrair, desse emblema de choque, a resplandescência “para aspirar ao sublime”, cujo texto poético é vazado por uma “dicção pura, incontaminada pela mescla estilística”.

Nesta imagem de tons sujos e puros, mencionamos o seguinte excerto do livro *O guardador de águas* que arraiga uma nova instauração da beleza/feiúra: “Gravata de urubu não tem cor/Em perna de mosca salobra as águas se cristalizam/Besouros não ocupam asas para andar sobre fezes” (BARROS, 1989, p. 9, sem itálicos no original). Observamos que há uma junção poética entre o ordinário e extraordinário que causa o descompasso, assemelhando à imagem do ínfimo sublimado, tendo em vista as asas remetendo à grandeza, o que é alto, as quais se juntam na exaltação dos “nadifúndios”. Dito de outro modo, a palavra “besouros”, que é do chão, se eleva na imagem do telúrico e esse se torna a grande matéria de poesia. O sujeito nesses versos parece vestir *la máscara de ficción detrás de la cual se esconde el sujeto lírico, de acordo com a tradición crítica, podría assimilarse a um ‘desvio figurado’ em relación al sujeto autobiográfico* (COMBE, 1999, p. 145)⁵.

Os versos de Barros demarcam a expulsão do sujeito lírico e realizam outros novos experimentos na linguagem poética, corroborando para o impacto da feiúra que se alivia da beleza. Às vezes, a marca do feio conduz à epifania da linguagem poética, aquela que por si só promove o sagrado se pensarmos na perspectiva adotada por Maurice Blanchot (1987) em *O espaço literário*. Logo, o sujeito lírico e a inutilidade se fundem poeticamente, conforme se nota nesse lirismo demarcado em primeira pessoa: “meu ser se abre como um lábio para moscas”, porque “tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mijá em cima, serve para poesia” (BARROS, 1994, p. 47). Entendemos que no olhar do eu-lírico manóelino, a poesia do *rés do chão* é elevada ao sublime e aos “seres esquecidos” ou “seres excêntricos”. Ela assume a voz outra explicada por Michael Collot (2004) e ao mesmo tempo confunde-se com o sujeito autobiográfico defendido por Dominique Combe (1999), pois assim também traduz Manoel de Barros: “Meu sujeito lírico sou eu toda vida, toda hora, todo verso” (FRAGA, 2010, p.222).

Modernamente, asseguramos que a concepção de sujeito cartesiano, dotado de razão, cede lugar a um novo conceito de eu-poético, aquele que se compromete com a sociedade, asseverou Theodor Adorno (1993, p.199) em *Lírica e sociedade*. Em consequência, poetas tendem a mesclar os problemas sociais e suas experiências ao lirismo individual. Na perspectiva adorniana, o eu que ganha voz na lírica se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade, uma vez que “a lírica não se esgota na expressão da subjetividade, à qual a linguagem empresta objetividade”.

Diante disso, *qual seria o lugar do sujeito na poesia lírica contemporânea?* Na visão de Collot, o resultado desse lugar ou entre-lugar será a soma de identidades, provocando um descompasso com o eu hegeliano, dado pelo mundo de rupturas e descontinuidades ou até mesmo

⁵ No trecho supracitado, lê-se: “de acordo com a tradição crítica, a máscara da ficção, por trás da qual o sujeito lírico se esconde, pode assimilar a um ‘desvio figurado’ em relação ao sujeito autobiográfico”. (Tradução nossa).

de subjetividades erráticas. O sujeito se inscreve na alteridade, mas não deixa de se inserir na *ipseidade*, pois ele denota marcas de um “sujeito enjaulado” já explicado algures. Tal categoria se refere ao fato de que o sujeito não exclui o eu e não desaparece do poema, mas prefere incluir a alteridade a excluí-lo. Para Collot (2004, p. 167), o eu-lírico não seria *ipsis litteris* e nem pode ser visto como um “narcisismo do eu”, porém ele pode se realizar na voz de outro, sobretudo na própria experiência da linguagem e na consciência do poeta com o seu tempo.

Com base em tais reflexões teóricas, faremos uma leitura da obra *Homens que são lugares mal situados*, de Daniel Faria (1998). O leitor percebe o descentramento, em que a *ipseidade* se junta à alteridade da própria palavra poética:

Concerto a palavra

Concerto a palavra com todos os sentidos em silêncio
Restauro-a
Dou-lhe um som para que ela fale por dentro
Ilumino-a

Ela é um candeeiro sobre a minha mesa
Reunida numa forma comparada à lâmpada
A um zumbido calado momentaneamente em exame

Ela não se come como as palavras inteiras
Mas devora-se a si mesma e restauro-a
A partir do vômito
Volto devagar a colocá-la na fome

Perco-a e recupero-a como o tempo da tristeza
Como um homem nadando para trás
E sou uma energia para ela

E ilumino-a
(FARIA, 1998).⁶

Ao ser moldada e restaurada pelo eu-lírico, a palavra exerce função imprescindível no fazer poético e ao mesmo tempo ela assume o lugar de sujeito e adquire voz e autonomia de linguagem na primeira estrofe. A poesia insurge nas mãos do artesão a partir do atributo da palavra que emite a elevação como um ato sagrado da poesia, evocando o ato ínfimo e ordinário na linguagem de dicção impura: “Ela se come como as palavras inteiras/Mas devora-se a si mesma e restauro-a/A partir do vômito/Volto devagar a colocá-la na fome” (v 8-11). Há uma interdependência nas palavras de dicção pura e impura e esse elo permite a realização de novas configurações do sublime. Trata-se da ressublimação ou de uma instauração do extraordinário no ordinário. No poema “Concerto da palavra”, de Daniel Faria, as palavras – assim como na lírica de Manoel de Barros – passam por um trabalho de depuração, de remodelagem como se fosse inútil/útil ao exercício da *poiesis*. O eu-lírico opera o concerto da linguagem poética que, por sua vez, é a única responsável pela transcendência da imagem contida entre a segunda e duas estrofes finais do poema. É interessante frisar o papel do sujeito lírico nesse processo de construção da imagem, aquele que Michael Hamburger (2007, p.61) considerou como relação de dependência para a transcendência da linguagem literária. Segundo ele, “[...] a dependência está relacionada ao envolvimento do poeta com a história e à unidade primitiva da palavra e da coisa”. Notadamente, Octavio Paz (1982, p. 246) asseverou que o poema caracteriza

⁶ Da obra *Homens são lugares mal situados* (1998). Disponível em: <<http://www.danielfaria.org.br>>. Acesso em: 15 de set. 2010.

por “sua dependência necessária das palavras tanto quanto sua luta para transcendê-las”.

As categorizações do baixo e do elevado na poesia de Daniel Faria aparece como marca de transcendência da linguagem poética, a qual, de acordo com Rosa Maria Martelo (1999), se trata de uma nova epifania, uma característica marcante na poesia portuguesa dos anos noventa. Para falar de tal dicção, Martelo inclui o poeta Daniel Faria, sobretudo seus dois livros *Homens que são como lugares mal situados* e *Explicação das árvores e outros animais*, “nos quais a poesia permanece acima de tudo como epifania, lugar de revelação ou de aparição, embora sem ignorar que esta ascensão se dá sobre ruínas” [e] “tudo passa num tom baixo e raso” (MARTELO, 1999, p. 228).

Tais considerações de Rosa Maria Martelo são pertinentes para pensarmos também a poesia de Manoel de Barros. Percebemos que, como um poeta coetâneo e contemporâneo, estas marcas juntas formam a dicção vulgar e revolucionária da poesia, a qual Benedito Nunes (2009) entendeu como uma das conquistas dos modernistas de 22, conforme consta em seu texto “A recente poesia brasileira: expressão e forma”, na obra *A chave do poético*. Na verdade, ele assegura: “o estilo de mistura combinando o elevado e o vulgar, as imagens-choques foram conquistas do modernismo, corrente de renovação literária com muito de revolução poética” (NUNES, 2009, p. 159).

Conclusão

À guisa de conclusão, abrimos um parêntese para dizer que não é a pessoa gramatical que permitiria definir a natureza do sujeito lírico, nem mesmo do narrativo. Retomando Adorno (1993), inferimos que a experiência social e individual interfere na lírica e, por excelência, o eu é determinado pela coletividade porque a lírica não consegue manter somente o plano da subjetividade. O sujeito descentrado cede lugar à linguagem para que essa fale ao poema. E se a linguagem comunica as experiências individuais, é possível que o sujeito se insira no âmbito da identidade e também da alteridade, sendo que o poeta se manifesta por um lirismo peculiar do ser e estar no mundo. Sob esse prisma, notamos que o eu-lírico pode falar de si, sendo autobiográfico, mas ele pode também incluir o outro. A outra voz pode ser representada pela linguagem, pelas experiências do sujeito, pela sociedade, pela “entidade coisal”, cunhada por Manoel de Barros, dentre outros exemplos. Não teríamos talvez o lugar para a voz genuína de *ipseidade* assim como não se pode pensar numa poesia moderna e contemporânea sem o hibridismo dos gêneros. A rigor, consideramos que o sujeito lírico, de acordo com Collot (2004), ao sair de si, poderá coincidir consigo mesmo, somando à voz de alteridade, a fim de que o lirismo individual possa se realizar em outra voz. Em *A outra voz* Octavio Paz (1990) explica que a poesia lírica recorre à outra voz em decorrência dos sintomas da modernidade, uma vez que todos os poetas ouvem a voz outra. Essa segunda voz é sua e é alheia, é de ninguém e é de todos. Neste mesmo sentido, lembramos de Maurice Blanchot (1987, p.35) quando escreveu: “a fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala se fala”.

Referências

- 1] ADORNO, Theodor. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, W. et al. *Textos escolhidos*. Col. Os pensadores. Trad. José Lino Grünewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1993. p. 194-208. (Coleção Os Pensadores).
- 2] AMARAL, Fernando Pinto do. Mosaico fluido: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente. Rio de Janeiro: Assírio & Alvim, 1991, p. 37-52.
- 3] BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- 4] _____. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda* 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- 5] _____. *O livro das ignoranças*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- 6] BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

- 7] COLLOT, Michael. O sujeito lírico fora de si. Trad. Alberto Pucheu. *Revista terceira margem*, Rio de Janeiro, Ano VIII, n. 11, 2004, p. 175-177.
- 8] COMBE, Dominique. La referencia desobrada: el sujeto lírico entre la ficción e la autobiografía. Trad. Angel Abuin Gonzalez. In: ASEGUINOLAZA, F. C. (Org.). *Teorias sobre la lírica*. Madrid: Arco/Livros, 1999. p. 127-133.
- 9] CRUZ, Gastão. Nova poesia portuguesa. In *Relâmpago: revista de poesia*. Nº. 12. Ano 4, 2003, p. 33-37.
- 10] ECO, Umberto. O feio hoje (capítulo XV). In: *História da feiúra*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007, p.421-439.
- 11] FARIA, Daniel. *Explicação das árvores e de outros Animais*. Fundação Manuel Leão. 2. ed. Lisboa, 2002.
- 12] _____. *Homens são lugares mal situados*. Disponível em: <<http://www.danielfaria.org.br>> . Acesso em: 15 de set. 2010.
- 13] FRAGA, Rosidelma. Conversando com Manoel de Barros. In: *Convergências e tessituras: Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto e Corsino Fortes*. Rio de Janeiro: CBJE, 2010, p.216-225.
- 14] FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- 15] FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- 16] HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. Trad. Alípio Correia de Franco Neto. Rio de Janeiro: Cosaf & Naif: 2007.
- 17] HEGEL, George. *Curso de estética: o sistema das artes*. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- 18] _____. *O belo na arte*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- 19] HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução de Célia Berrentini. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- 20] KRYSINSKI, Wladimir. Questões sobre o sujeito e suas incidências no texto literário. In: *Dialéticas da transgressão*. Trad. Inácio Antônio Neis. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- 21] LIMA, Luiz. Costa. *Lira e antilira*: Mário, Drummond, Cabral. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.
- 22] MACIEL, Maria, Ester. Poéticas da lucidez. In: *Voo transverso: poesia, modernidade e fim do século XX*. Belo Horizonte, UFMG, 1999, p. 19-41.
- 23] MARTELO, Rosa Maria. Anos noventa: breve histórico da novíssima poesia portuguesa. In: _____. *Via atlântica*. Nº. 3, dez, 1999, p.225-236.
- 24] MERQUIOR, José. Guilherme. Musa morena moça: notas sobre a nova poesia brasileira. In: *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980, p. 7-19.
- 25] MORICONI, Ítalo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: _____. PEDROSA, C.; MATOS, C.; NASCIMENTO, E. *Poesia hoje*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1998. p. 11-25.
- 26] PAZ, Octavio, *A outra voz*, tradução de Wladyr Dupont, Editora Siciliano, 1990.
- 27] RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Joaquim Torres Costa e António Magalhães. Porto: Rés, 1978.
- 28] SECCHIN, Antônio, Carlos. *A poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- 29] VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

i Rosidelma Pereira FRAGA, doutoranda. Bolsista do CNPq. Orientadora: Prof^a Dr^a Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo.

Universidade Federal de Goiás – UFG

Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, área de Estudos Literários.

[E-mail da autora: rosidelmapoeta@yahoo.com.br]