

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESCRITA CRIATIVA

GIULIA RIBEIRO BARÃO

**O MOVIMENTO PENDULAR DA POESIA LÍRICA:
ENTRE O IMPULSO E A TÉCNICA, O POETA COMO EQUILIBRISTA**

Porto Alegre

2016

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESCRITA CRIATIVA

O MOVIMENTO PENDULAR DA POESIA LÍRICA:
ENTRE O IMPULSO E A TÉCNICA, O POETA COMO EQUILIBRISTA

Giulia Ribeiro Barão

Prof. Dr. Charles Kiefer

Orientador

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, Área de Concentração Escrita Criativa, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul .

Porto Alegre

2016

RESUMO

Esta Dissertação, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Escrita Criativa, está composta por um ensaio teórico e uma obra poética inédita. O ensaio parte da discussão sobre o conceito de lirismo e a compreensão da poesia como gênero literário pertencente ao eixo enunciativo da linguagem. As questões que norteiam essa discussão dizem respeito aos limites que situam a poesia lírica entre dois extremos: o da enunciação pragmática ou informacional, e o da estetização do texto ao ponto de o fazer perder seu caráter enunciativo. Na segunda parte do ensaio, é feita uma aproximação entre os conceitos desenvolvidos anteriormente e minha obra poética, buscando apresentar suas linhas de força e a noção de lirismo que julgo ser mais afim com os poemas que escrevi. A obra literária intitula-se *As Montanhas Seguem Lá* e está composta por 45 poemas, divididos em duas seções, “Corpo” e “Soplo”, respectivamente em português e espanhol.

Palavras-chave: Lirismo. Poesia moderna. Poesia lírica. Eixo enunciativo da linguagem.

RESUMEN

Este trabajo, como requisito parcial para el grado de Máster en Escritura Creativa, se compone de un ensayo teórico y una obra poética inédita. El punto de partida para el ensayo es la discusión en torno al concepto de lirismo y la comprensión de la poesía como género literario perteneciente al eje de enunciativo del lenguaje. Las preguntas que orientan el debate dicen respecto a los límites que sitúan de la poesía lírica entre dos extremos: la enunciación pragmática o informativa y la estetización del texto al punto de hacerlo perder su carácter enunciativo. En la segunda parte del ensayo, hago una conexión entre los conceptos desarrollados previamente y mi obra poética, tratando de presentar sus líneas de fuerza y la noción de lirismo que creo ser más afín con los poemas que he escrito. La obra literaria se llama *As Montanhas Seguem Lá* y está compuesta de 45 poemas divididos en dos secciones, "Corpo" y "Soplo", respectivamente, en portugués y español.

Palabras-clave: Lirismo. Poesía moderna. Poesía lírica. Eje enunciativo del lenguaje.

SUMÁRIO

1-INTRODUÇÃO	5
2- POESIA MODERNA E O MOVIMENTO PENDULAR DO LIRISMO	8
2.1- O LIRISMO EM <i>AS MONTANHAS SEGUEM LÁ</i>	22
2.1.1 LIRISMO E CAMPO VIVENCIAL DO SUJEITO.....	24
2.1.2 LIRISMO E ALTERIDADE DA LINGUAGEM.....	31
3 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	35
4 – REFERÊNCIAS	38
AS MONTANHAS SEGUEM LÁ (Obra poética)	40

1 INTRODUÇÃO

A presente Dissertação é composta por uma obra literária inédita e um ensaio teórico. Ainda que o ensaio preceda o texto poético por uma questão estrutural, sugere-se ao leitor que comece a leitura pelos poemas, de modo a não ser condicionado pelas observações que faço sobre minha própria criação.

A obra poética se intitula *As Montanhas Seguem Lá* e está dividida em duas seções – *Corpo* e *Soplo* - compostas por poemas, respectivamente, em português e espanhol. Não se trata, porém, de um livro bilíngue onde constem versões nos dois idiomas de cada poema, e sim de uma obra com originais sem traduções de uma língua para a outra.

Em minhas viagens ao redor da América Latina, comecei a escrever em espanhol, motivada por sua riqueza vocabular e pela leveza musical de sua prosódia e, sobretudo, pela relação de afeto que desenvolvi com os lugares e as pessoas que conheci por meio dele. Como salienta Henri Meschonnic (2009), a língua não é mero instrumental: não vivemos por meio da linguagem, mas *na* linguagem. Não comecei a escrever em espanhol por uma decisão estética ou intelectual *a priori*, mas pelo impulso originado *nesta* língua. Como disse Novalis, lembrado por Pedro Duarte (2011, p. 145), o escritor é um arrebatado da linguagem: escreve porque a linguagem instiga, porque se sente obrigatória e irresistivelmente atraído pelas palavras. Fui arrebatada pelo espanhol, de tal forma que a minha produção nesse idioma é, em determinados períodos, mais ativa que em português.

Desde o princípio do Mestrado eu desejava escrever um livro que fizesse jus à minha pulsão pela escrita em ambos os idiomas. Ao mesmo tempo, era minha intenção produzir um conjunto de poemas que possuísse uma composição estética coerente, que compusesse uma obra unitária, e não apenas uma antologia de poemas. Não desejava, porém, forçar uma estrutura artificial pelo simples gosto estético. Por sorte ou paciência, o percurso da escrita e da reflexão teórica me fez perceber que a estrutura já estava nos poemas, que bastava eu trazê-la à tona. Percebi que a língua materna era material de poemas que utilizam palavras e temas do cotidiano, das relações familiares, dos laços afetivos, muitas vezes pautados por uma disposição anímica de tédio, preguiça, sono, pesares; atmosferas densas, angustiadas, desassossegadas ou melancólicas; e metáforas ligadas ao corpo, às sensações e experiências físicas. E, analogamente, dei-me conta de que o espanhol dava voz a poemas de metáforas mais fluidas, aéreas, menos materiais; experiências de deslocamento, desprendimento,

devaneio e reflexão metafísica. Daí o título das seções – “Corpo” e “*Soplo*”: o denso e o leve; o familiar e o distante; o material e o metafísico – as dimensões da existência reveladas em cada idioma. Com isso em mente, passei a trabalhar nos poemas levando em conta esta estrutura bipartida, de modo a sublinhar o fato de que o português e o espanhol dão vazão a experiências de mundo contrastantes e complementares, associadas, basicamente, ao estar em casa a ao estar viajando.

Ao falar em experiência de mundo diferentes, afirmo a compreensão de que meus poemas não são apenas construtos da linguagem, nem jogos de palavras, mas se pretendem motivadores de sensações, reflexões ou mesmo emoções. Ao dizer isso, alinho-me a uma determinada compreensão das funções e possibilidades da poesia, as quais desenvolvo ao longo do ensaio teórico intitulado “Poesia moderna e o movimento pendular do lirismo”, que antecede a obra poética. Ao aprofundar meus estudos sobre poesia moderna e teoria da poesia, verifiquei que sua história está marcada não por uma concordância quanto à matéria e ao destino do poético, mas por um debate constante que envolve não só os teóricos da literatura, mas, sobretudo, os próprios poetas. Ao escrever para ser lida, ingressei também no debate. E percorri a tradição para me compreender melhor.

É preciso advertir, contudo, que a reflexão teórica foi uma consequência do trabalho criativo e não o contrário. Eu não precisei pensar sobre a escrita para começar a escrever. Eu não sabia antes de escrever o que escreveria. No entanto, foi-me preciso pensar o que tinha escrito para continuar escrevendo. Isto é, para confiar na possibilidade de aprimorar aquilo que já existia em mim como vocação - de aceitar o chamado e me dedicar seriamente à criação literária: transformar o instante em duração e o ato em atividade, como sugere Henri Meschonnic (2009).

Procurando escapar à armadilha de enquadrar minha poética numa moldura teórica, busquei compreender as linhas de força que a perpassam. O ensaio se constitui, assim, fundamentalmente, num exercício de reconhecimento da própria voz poética. Exercício este que reúne a pulsão e o instinto criador à consciência reflexiva. A atividade teórica faz parte da construção de uma dicção poética, pelo menos desde o Romantismo. Conforme aponta Octavio Paz (2013), é um dos traços da modernidade lírica a aproximação entre criação e crítica.

Estou de acordo com os poetas modernos, seguidores da teoria da criação de Edgar Allan Poe (VALÉRY, 2011), para quem a atividade poética depende também do pensamento

crítico sobre a própria obra. Insisto, porém, na separação de dois momentos do processo criativo: o de escrita do poema e o de criação de uma obra e uma trajetória de escritor. Acredito que a reflexão teórica está contida no desejo de construir uma obra - de transformar o ato poético em atividade poética; de dar duração à chama do instante. E, contudo, no momento singular da escrita de cada poema a atenção não está sobre os paradigmas teóricos e os determinantes estéticos, mas sobre as palavras, sobre o impulso criador. Conforme salienta Michael Hamburger (2007), os questionamentos sobre a função ou o destino da poesia só são um problema para o poeta quando ele não está escrevendo poesia.

O tempo da reflexão é posterior ao da criação, porque “é o poema que diz ao poeta o que ele pensa, e não o contrário” (HAMBURGER, 2007, p. 56). Sem dúvida a teoria acaba por influenciar o que se pensa da própria criação – às vezes de maneira bastante desencorajadora – mas nunca de forma determinista. Isto significa que, para o poeta, a reflexão teórica deve estar sempre em segundo plano, como uma música de fundo, que acompanha, mas não determina os seus movimentos.

Eis o tempo do ensaio teórico: tempo de pensar a poesia já escrita, de escutar seus ecos, de torná-la, então, um objeto de reflexão. Optei por não realizar uma análise extensiva e direta dos meus próprios poemas nem do meu processo criativo, porque acredito que isso reduziria tanto a potencialidade significativa da minha obra para os possíveis leitores, quanto o valor de generalização teórica que é possível obter ao olhar para uma obra em perspectiva histórica, como parte de um universo cultural e literário. Tendo isso em mente, o ensaio que produzi percorre a poesia moderna, procurando esclarecer o debate que permeia a compreensão do gênero lírico nos últimos séculos, assim como as diferentes visões de poetas e movimentos literários sobre os limites e as funções da poesia.

Num segundo momento do ensaio, procuro vislumbrar as linhas gerais da minha obra à luz desse debate, identificado a sua afinidade com a visão de determinados autores sobre o conceito de lirismo. Aqui, inevitavelmente, produzo uma espécie de manifesto poético, pois como bem expressou T.S. Eliot (1971), mesmo que não ostensivamente, nem propositalmente, sempre que um poeta escreve sobre poesia acaba defendendo aquela que consegue ou gostaria de escrever.

2. POESIA MODERNA E O MOVIMENTO PENDULAR DO LIRISMO

Antes de discutir a poesia moderna, faz-se necessário lembrar que esse termo tem duas acepções diferentes, uma restrita e outra de maior alcance (PAZ, 2013, p. 124). A primeira designa exclusivamente o período de transição entre o último Romantismo e as vanguardas, marcado sobremaneira pela poética simbolista - as duas últimas décadas do século XIX e as duas primeiras do século XX. Por outro lado, moderna é também o qualificativo dado a toda a poesia que inicia com o Romantismo e chega aos nossos dias (PAZ, 2013). Aqui nos interessa a acepção mais ampla, que permite ver, na larga duração, como os dilemas poéticos nascidos com os primeiros românticos não foram resolvidos em definitivo pelas gerações imediatamente posteriores, mas, ao contrário, passaram a ser os pontos focais da reflexão dos poetas sobre a própria atividade criativa e de cisão da crítica sobre a função, o destino e a natureza da poesia.

O Romantismo alemão, na virada do século XVIII para o XIX, é o primeiro movimento literário da modernidade, porque revela através de seus componentes uma compreensão nascente de sujeito e de criação artística que rompe com a visão de mundo Iluminista. Na verdade, segundo esclarece Octavio Paz (2013) a modernidade se identifica com a ideia de ruptura e crítica. A crença no progresso humano corresponde à dúvida quanto à existência de um destino selado previamente por Deus. Instaura-se o tempo da sucessão e da alteridade quando se rompe com a noção clássica do tempo linear cristão que caminha em direção à eternidade (PAZ, 2013).

Nesse sentido, o movimento literário romântico coincide com a transição daquilo que chamamos modo de vida tradicional ao modo de vida moderno. Isso quer dizer uma revolução completa na organização da existência humana e sua compreensão sobre o mundo e sobre o ser no mundo. O que distingue radicalmente a poesia romântica de outros movimentos do passado é não corresponder exclusivamente a transformações de estilo ou linguagem, mas a uma mudança de crenças e de posicionamento do homem diante da existência (PAZ, 2013).

A figura divina já fora relativizada pelo pensamento racionalista e antropocêntrico da Ilustração e, no entanto, os séculos iluministas foram marcados pelo culto à Razão, como se esta fosse uma nova entidade superior e organizadora do mundo. Os românticos se opõem ao racionalismo, mas não podem negar que o Deus cristão foi posto em cheque. Vivem, portanto, num mundo sem o recurso estabilizador de uma força superior – nem a Razão, nem Deus: um

mundo contingente e à deriva. A partir daí, cabe aos homens dar ordem ao caos, encontrar novos sentidos para a existência. Os poetas românticos, como primeiros representantes da modernidade em poesia, foram aqueles que perceberam, portanto, ter em suas mãos o poder criador e ordenador antes conferido exclusivamente a Deus e à Natureza – como motivos superiores à vontade humana (TODOROV, 2013): responsabilidade e liberdade que vêm carregadas de angústia e contradições.

Segundo Octavio Paz, estes poetas oscilaram entre a angústia de encontrar novas formas de transcendência nesse mundo agora liberto de forças superiores e a esperança na potencialidade de seu poder criativo: entre religião e imaginação (PAZ, 2013). Não à toa a poesia romântica é marcada por um desejo de síntese dos contrários – o espiritual e o sensual, o natural e o social, o terrestre e o divino, o particular e o universal – e por um intenso sincretismo. A poesia romântica deveria fundir todos os gêneros do discurso, realizar a síntese criativa entre poesia e filosofia. Além disso, é na poesia romântica que vemos ressurgir correntes do pensamento ocidental até então mantidas à margem pelo pensamento dogmático do Cristianismo. Gnosticismo, alquimia, astrologia, mitologia pagã – os símbolos, as alegorias, as figuras destas correntes aparecem na poesia romântica misturas e reatualizados conforme o gosto de cada poeta (PAZ, 2013). Cada criador podia, então, inventar a sua religião pessoal, fundar o seu universo de símbolos e sentidos, dando livre vazão à sua imaginação criadora.

A expressão máxima dessa síntese dos contrários é a intenção romântica de fundir arte e vida. Todos os românticos concebiam a experiência poética como uma experiência vital, na qual participava o homem em sua totalidade (PAZ, 2013, p. 68). Escrever um poema era criar uma realidade antes inexistente e ao mesmo tempo criar a si mesmo. Trata-se de uma estética ativa, que transforma a natureza em arte e ao fazê-lo acrescenta vida nova à natureza.

Esteticamente, isto significou a ruptura com a tradição mimética ou representativa da arte. Os princípios da poesia clássica estavam baseados na ideia de imitação da Natureza, ou seja, o poeta deveria ser capaz de expressar as verdades contidas no mundo - o belo moral e racional. A arte era considerada uma atividade de contemplação e imitação. Os românticos inauguram uma nova compreensão da ideia de mimese. Para eles, a função do poeta não é mais imitar a Natureza, mas imitar o princípio criador desta (TODOROV, 2013). “Se há imitação nas artes, dizem os românticos, ela está na atividade do criador: não é mais a obra que copia a natureza: é o artista” (TODOROV, 2013, p. 250). Em outras palavras, a poética

romântica põe fim à ênfase na representação – ligação entre a obra e o mundo – e insiste na relação de expressão, que liga a obra ao artista e, portanto, que liga vida e arte.

Cada poema passa a ser visto como um universo em si mesmo, uma totalidade autossuficiente, posto que sua existência enquanto objeto artístico não depende mais de referenciais realistas externos, de sua capacidade de imitação da realidade objetiva. Uma das consequências disso é que se deixa de exigir da obra de arte qualquer utilidade que não seja a de existir enquanto tal, pois sua simples existência já é revolucionária e transformadora. O útil não é poético na medida em que serve a demandas exteriores a si mesmo: só pode ser poético o que não atende a nenhuma função – muito menos representativa (TODOROV, 2013). Se o sujeito é criador, a arte, em geral, e a poesia, em particular, conquistam sua autonomia com relação às demais atividades humanas. O que não significa, porém, separação.

A poesia romântica é autônoma porque não depende de determinações filosóficas, morais ou naturais, ela carrega seu próprio potencial de conhecimento sobre a vida humana, um conhecimento diferente de qualquer outro, e que passa pela atividade criadora do artista. Isso não significava, porém, que os poemas devessem evitar ou excluir referências filosóficas, morais, biográficas, históricas ou políticas – significava que um poema era capaz de reunir em si mesmo tudo o que o servisse ao ímpeto criativo do poeta, porque ao ingressar no terreno da poesia as referências deixavam de ser relevantes em si mesmas, passando a importar como objetos composicionais da obra.

Com o Romantismo a arte conquista sua autonomia, e com isso, seu poder: ser capaz de dizer uma verdade intraduzível para a linguagem comum; de expressar o que de outra forma seria indizível, de ampliar os horizontes vitais, de expandir a sensibilidade humana. Nesse sentido, não se pode exigir de um poema que ele tenha explicação - que seja transformado em discurso direto. O poema só pode ser lido, fruído, nunca explicado. Afinal, ele é expressão de si mesmo, de uma verdade nova, que só existe ali, e não representação de outra coisa que possa ser extraída dele.

Sujeito criador, autonomia da arte, obra de arte como totalidade em si. Todas essas ideias do primeiro Romantismo são ainda as nossas ideias. Mas segundo argumenta Tzvetan Todorov (2013), os primeiros românticos foram mais eficientes em produzir a teoria do que em aplicar suas ideias à criação poética. Coube às gerações seguintes interpretar aqueles princípios e criar a poesia que julgavam corresponder a eles. Octavio Paz (2013) demonstra como o segundo Romantismo, de meados do século XIX, e, sobretudo aquele produzido fora

da Alemanha e da Inglaterra, deu prevalência à figura do sujeito criador e sua capacidade expressiva. Isto é, ao invés de colocar em primeiro plano a obra de arte como criação particular, como universo em si mesmo, trouxeram para os holofotes o indivíduo criador. Mais que valorizar a autonomia e o poder da arte, insistiram sobre o papel do artista.

Disso surge a imagem que comumente fazemos da poesia romântica – como expressão subjetiva e, muitas vezes, confessional. Podemos dizer que dos pares fundadores da poesia moderna – criação & expressão, arte & vida – os românticos tardios deram preferência aos segundos termos. Ao romper com o princípio de representação, libertaram-se da necessidade de corresponder a verdades superiores, sentiram-se autorizados a escrever sobre verdades particulares. Em muitos casos, isso acarretou uma poesia carregada de aspectos biográficos e circunstanciais, assim como de dramas sentimentais e morais. A ênfase na subjetividade personalista cresceu em detrimento dos potenciais da imaginação e da criação.

Nesse sentido, criou-se confusão entre sujeito biográfico e sujeito lírico. Esperava-se uma correspondência entre aquele que falava no poema e aquele que escrevia. Como esclareceu Dominique Combe (2010), exigia-se deste poeta romântico que se expressasse honestamente, que transformasse em material poético suas verdades íntimas, que acabavam sendo também políticas e éticas, caso ele se sentisse compelido a tratar como seus os dramas do entorno social. Em meados do século XIX, o poeta era visto, então, como sujeito de visão privilegiada, cujas verdades pessoais eram o último refúgio contra a falsidade e a hipocrisia de um mundo capitalista nascente.

A poesia simbolista, que surgiu na França, em finais do século XIX, opôs-se ao biografismo e o sentimentalismo deste último Romantismo, ao mesmo tempo em que recuperou as propostas do Romantismo alemão e inglês, transformando em prática poética efetiva o que havia ficado melhor desenvolvido no plano teórico. Em primeiro lugar, o simbolismo radicalizou as ideias de autonomia da arte e de obra de arte como universo em si mesma. Não desejaram apenas uma poesia autônoma, mas uma poesia pura.

Lembremos que os românticos alemães propunham realizar na poesia a síntese dos contrários, isto é, a criação de uma terceira natureza, a da arte, a partir do que estava contido no mundo e no indivíduo. O exterior e interior, o particular e o universal, reunidos inseparavelmente num novo universo: o poema. Feito o poema, já não se poderia separar estes elementos, não se poderia explicar de onde vieram, já não importava sua referencialidade externa. Mas esta existia, na origem do poema, antes da síntese por ele realizada. A autonomia

da poesia residia, portanto, no plano de sua interpretação e fruição. Mas não no de sua produção. Na origem do poema estava a vida; e o poema, enquanto objeto autônomo e inovador, enriquecia a vida.

Os poetas simbolistas desejaram a separação mais que a autonomia da arte. Não queriam uma poesia que fosse feita de vida transformada e transformadora, mas de palavras. Não desejavam mais uma poesia de síntese criativa – como quiseram os primeiros românticos – capaz de criar um novo universo a partir da transformação das matérias-primas que já estão no nosso, mas uma poesia capaz de fundar um universo de alteridade absoluta com relação a este. Mais que criador, ao poeta simbolista foi muitas vezes atribuída a denominação de visionário.

O movimento simbolista compreendeu que para romper com o que julgaram ser a dependência da poesia romântica à verdade do sujeito criador – o que consideravam resquício de uma atitude mimética, o poema como espelho de uma verdade íntima – precisavam de uma poesia sem sujeito. A isso chamou-se desaparecimento elocutório do poeta ou despersonalização da lírica (FRIEDRICH, 1998). Não era o poeta que deveria falar através da linguagem, mas a linguagem que deveria falar através do poeta. Buscava-se a neutralidade subjetiva, que desse ao poema a liberdade de ser puramente linguagem, e não qualquer linguagem – uma outra, visionária, uma linguagem que falasse por si mesma, em contraposição à linguagem reificada pela técnica e pela comunicação (COLLOT, 2006).

Por assim dizer, os simbolistas radicalizaram a crítica dos românticos à sociedade moderna, com seu racionalismo e sua falsidade, um modo de vida avesso à sensibilidade e marcado pelas relações de poder e interesse. Romantismo e Simbolismo foram ambos e à sua maneira anticapitalistas. A diferença crucial entre os dois movimentos foi, contudo, a compreensão sobre a função da poesia. Para os românticos, a poesia era lugar de engajamento do sujeito em sua totalidade, do sujeito em sua capacidade criativa, capaz de transformar a vida em algo mais.

É nesse sentido que o sujeito lírico do romântico se projeta no poema, não como exteriorização de um egocentrismo sentimental mas como ato de questionamento do ser. Yves Vadé (1996) argumenta que o Romantismo pode ser compreendido como a busca identitária do sujeito lírico e, portanto, como a expressão poética da condição humana no nascente mundo moderno – a tragédia e a maravilha da razão e da imaginação, da criação de si mesmo: tarefa de inventar a própria identidade, ao mesmo tempo em que se recria o mundo, a partir de

referências fragmentadas, na ausência de uma explicação superior. Para os simbolistas não há engajamento no mundo, há engajamento na linguagem. A arte aparece aqui separada da vida: ela é a única vida verdadeira, a qual nada tem a ver com a falsidade da vida comum. A poesia, portanto, surgia para os simbolistas como possibilidade de um outro mundo, separado deste: melhor que este.

O poema simbolista se pretende duplo do universo inconcebível na linguagem. Isto é, do universo verdadeiro e secreto, além da falsidade do modo de vida burguês capitalista. A enunciação lírica serviria aqui como plataforma para o inefável e o poeta como porta-voz da linguagem verdadeira, redimida de seu uso pragmático (PAZ, 2013). O paradoxo dessa poesia é que, ao rejeitar a presença do sujeito no poema, ela corre o risco de se tornar ainda mais subjetiva. Posto que quanto mais fechado sobre si mesmo o poema – quanto mais hermética a sua linguagem –, mais ele diz respeito a uma dicção e um imaginário particulares ao poeta que a criou. Se o poeta é visionário está necessariamente em outro plano, um que não é o das pessoas comuns. Se sua linguagem não é a deste mundo, podemos nos perguntar, portanto, o quanto resta de humanidade nessa poesia.

Sem dúvida um dos pontos fortes da poética simbolista é a valorização dos aspectos formais da poesia. Nesse sentido, há duas tendências predominantes – a recuperação do gosto clássico pelas formas fechadas e a métrica precisa, e a liberdade vocabular, isto é, a possibilidade de usar qualquer palavra no poema, assim como de fazer associações inusitadas entre palavras que nunca apareceriam juntas na linguagem de todo dia (FRIEDRICH, 1998). Em ambos os casos, trata-se de uma preocupação primordial com a sonoridade e a musicalidade dos poemas, na maior parte das vezes em detrimento de sua clareza semântica. Segundo Hugo Friedrich (1998, p. 103), essa postura condiz com um afastamento radical da linguagem comunicativa, num claro processo de *desobjetivação*: entre os simbolistas há uma preferência pela alteridade da linguagem, em detrimento do sentido da enunciação e da comunicação com o leitor.

Não é, porém, conforme querem nos fazer acreditar os poetas simbolistas e o próprio Hugo Friedrich (1998), um processo de despersonalização do poema. O poema, por mais impessoal que seja, continuará sendo um ponto de vista pessoal sobre o impessoal (COLLOT, 2006). Não existe poesia sem sujeito, porque não existe atividade humana sem sujeito. O que pode haver é uma poesia mais ou menos subjetiva e carregada de exageros sentimentais, mais ou menos associada a uma referencialidade externa, que, no entanto, deixa de ser importante a

partir do momento em que o poema a transforma em outra coisa.

Não me deterei aqui sobre a especificidade de cada movimento da vanguarda, mas naquilo que tiveram em comum e que interessa para se ter uma visão geral da poesia moderna. Futuristas, dadaístas, ultraístas, surrealistas, deram continuidade à postura simbolista – mesmo quando rompendo com ela, como é o caso dos surrealistas – de preocupação com a forma, com a pesquisa estética e a ampliação dos horizontes da arte para além do princípio mimético ou representativo. Foram, na compreensão de Octavio Paz (2013), os últimos representantes da tradição moderna da ruptura. Exploraram os limites da experimentação da linguagem, fazendo da poesia terreno de fruição estética e de vivência da linguagem libertada de qualquer função pragmática. As vanguardas abriram caminho para a poesia concreta, que explora o aspecto visual das palavras e das fontes, dos espaços vazios, da localização espacial do texto na página em branco. De certa forma, o concretismo é o movimento que leva o experimentalismo à última fronteira. Ainda é poesia, porque é arte de palavras, mas chega muito perto das artes visuais e da performance, sendo, portanto, o ponto extremo desta linhagem formalista que se inicia com o simbolismo (HÄMBURGER, 2013).

Não podemos deixar de considerar um contraponto a esta tradição estetizante, surgido no outro lado do mundo, ainda na década de 1920. Nos primeiros anos de governo comunista, a União Soviética criou A Associação dos Artistas da Rússia Revolucionária, órgão responsável por estabelecer os princípios do realismo socialista, estética que fazia franca oposição aos princípios da arte moderna ocidental e defendia o valor representativo e didático da poesia. Esta deveria estar engajada na revolução, ser ferramenta para a conquista de corações e mentes, de criação de consciência social, de consolidação do imaginário nacional e revolucionário. Nem autonomia, nem experimentação formal: a poesia a serviço do Estado, os poetas a serviço da revolução. Apesar desse caráter impositivo e autoritário, o realismo socialista fez escola, sobretudo na América hispano-americana e deixou claro que a discussão sobre a autonomia da arte e a função do artista não havia sido universalmente resolvida.

Pelo contrário: o realismo socialista realimentou o debate. Levou a poesia ao extremo oposto ao da poesia simbolista. Isto é, retomou a tradição mimética da arte e radicalizou sua interpretação: a poesia verdadeira já não era a que conseguia representar a natureza em sua perfeição, mas a que representava os interesses do povo e, portanto, da revolução. Se podemos nos perguntar, diante do simbolismo, até que ponto o hermetismo não reduz o potencial de partilha e fruição da poesia; seguramente devemos nos perguntar diante da poesia

engajada ou comprometida se ela não é mera propaganda e proselitismo em forma de versos.

De um lado uma poesia fechada sobre si mesma, autônoma e alheia a qualquer função que não seja a experiência estética. De outro, uma poesia subserviente a interesses externos, extrovertida e referenciada no mundo real da política. De um lado a autonomia da poesia e a valorização da imaginação, como mundo alternativo ao real. De outro, a poesia a serviço do mundo real, a exigência de que a arte transforme a realidade. De um lado, uma poesia que deseja revolucionar a linguagem, e ao fazê-lo, denuncia a pobreza, a hipocrisia, a estagnação da linguagem comum – a poesia que se deseja outro mundo e o poeta, seu visionário, seu profeta, seu anunciador. De outro, uma poesia que quer estar nesse mundo, que acentua seus laços com ele – a poesia que convoca à participação no mundo, ao engajamento, e o poeta como porta-voz, como representante de desejos coletivos. De um lado, a experimentação formal; de outro, a transmissão de uma mensagem referencial. De um lado, o silêncio solitário; de outro, a eloquência massificadora. De um lado, o poema sem sujeito – e, portanto, sem voz – de outro, o poema de um sujeito que se deseja coletivo – porta-voz de muitos.

Notemos que, como extremos, ambas as posturas são revolucionárias. Ambas postulam rupturas. A insistência dos simbolistas quanto a pureza da poesia é uma exigência desesperada. Querem que a poesia salve a linguagem, redimindo-a de seu uso comum e assim reiterando suas funções criadoras. Mais: que a linguagem funde em si mesma um novo universo, o universo das verdades cósmicas, das correspondências secretas entre as palavras. Mas essa revolução é solitária. Quanto mais a enunciação lírica se afasta da linguagem comum, que é, em última instância, a única coisa que todos compartilhamos, quanto mais se fragmenta e se codifica, mais se separa do mundo de todos os dias – menos atua sobre ele, mais fala de um real alternativo e quiçá exclusivo ao poeta. A poesia pura exime poeta e leitor da lembrança dolorida do mundo real, mas pureza e esterilidade andam juntas.

De maneira análoga, mas invertida, a poesia comprometida ou engajada deixa de ser lírica porque é excessivamente comunicativa e utilitária. A revolução que propõe é coletiva, a voz que fala no poema afirma sua existência social, sua circunstância, sua atuação no real e, portanto, perde em valor poético, à medida em que ganha objetivos. Responde ao leitor - sem que este possa fazer a tréplica - sobre os rumos do mundo concreto. De um lado e de outro, uma poesia revolucionária e, como toda revolução, radical.

Entre esses dois extremos oscila o pêndulo da poesia moderna. Entre imaginação e

crítica, magia e política (PAZ, 2013). Esses dois extremos são, na verdade, os limites da poesia lírica, conforme bem desenvolvido pela teórica Kate Hamburger (2013), a qual propõe uma compreensão dos diferentes gêneros literários a partir da teoria linguística, fazendo corresponder o gênero lírico à forma enunciativa da linguagem. Um enunciado supõe um sujeito que fala sobre um objeto ou a este se dirige. Este objeto pode ser qualquer coisa – o universo, uma pessoa, um vaso de flores, o próprio sujeito. No plano comunicativo da linguagem, a enunciação tem sempre uma finalidade prática, que pode ser declarativa, interrogativa, optativa ou imperativa. O caráter específico da enunciação lírica reside, em primeiro lugar, na recusa dessa função utilitária. Para a definição de uma enunciação como lírica não interessa a realidade factual da relação entre sujeito e objeto, mas a própria enunciação enquanto vivência imediata desta relação (HAMBURGER, 2013, p.200). Em segundo lugar, a enunciação lírica se constrói a partir de uma intenção estética, a busca pela alteridade da linguagem, isto é, ao escrever o poeta busca uma forma de empregar as palavras diferente do uso cotidiano e renovadora da riqueza linguística (COLLOT, 2006). Sistemáticamente, portanto, podemos dizer que a enunciação lírica possui duas dimensões complementares que são os princípios constituintes do lirismo:

1. A falta de finalidade prática da enunciação, de modo que o objeto ou a referência que possa aparecer só tem importância na medida em que se expressa como a vivência deste objeto pelo sujeito da enunciação.
2. A formulação de uma linguagem inédita e irreproduzível. No poema, forma e conteúdo coincidem completamente e, portanto, tentar dizê-lo de outra forma já seria dizer outra coisa. Trata-se, portanto, da linguagem como alteridade com relação ao discurso direto comum, a linguagem que tem valor por si mesma, para além de qualquer função utilitária.

Quanto ao primeiro princípio, o poema, por seu caráter de enunciação, isto é, de relação entre sujeito e objeto na linguagem, é recebido como realidade. Esta realidade não é, contudo, a dos fatos objetivos, mas a do campo da experiência do sujeito. Em outras palavras, o conteúdo da enunciação lírica não é o objeto, mas a vivência do objeto pelo sujeito (HAMBURGER, 2013). A forma como essa vivência fica expressa na enunciação condiz com

a maior ou menor inteligibilidade ou possibilidade de identificação do objeto.

Podemos compreender isso melhor ao diferenciar sentido e referência. Aquilo que Kate Hamburger (2013) denomina como objeto é a referência – aquilo *de que ou acerca de que* o texto fala:

Enquanto o sentido é imanente ao discurso, e objetivo no sentido de ideal, a referência exprime o movimento em que a linguagem transcende a si mesma. Por outras palavras, o sentido correlaciona a função de identificação e a função predicativa no interior da frase, e a referência relaciona a linguagem ao mundo (RICOEUR, 1976, p. 31).

É da natureza do discurso – isto é, da linguagem em uso – ser referencial: um sujeito fala sobre alguma coisa. Quando a referencialidade é diminuída, o sentido também se torna mais difuso, posto que este depende, em última instância, da relação entre sujeito e objeto no enunciado. Segundo Paul Ricoeur (1976), é impossível abolir completamente a referencialidade de um texto, por menos comunicativo e mais poético que ele se pretenda. O que acontece em poemas como os do simbolismo, por exemplo, é que são excluídas ou diminuídas as referências ostensivas ou descritivas, mas nem por isso os poemas deixam de falar sobre alguma coisa – ainda que por alusão, sugestão e aproximação. Nas palavras de Kate Hamburger (2013), a maior ou menor capacidade de identificar a referência externa condiz com a maior ou menor clareza na relação entre sujeito e objeto da enunciação.

Consideremos, para exemplificar, trechos dos poemas “Mar Absoluto”, de Cecília Meirelles e “Privilégio do Mar”, de Carlos Drummond de Andrade, citados abaixo, respectivamente:

Foi desde sempre o mar,
E multidões passadas me empurravam
como o barco esquecido.

Agora recordo que falavam
da revolta dos ventos,
de linhos, de cordas, de ferros,
de sereias dadas à costa.

(MEIRELES, 2009, p. 61)

Neste terraço mediocrementemente confortável,
bebemos cerveja e olhamos o mar.
Sabemos que nada nos acontecerá.

O edifício é sólido e o mundo também.

(DRUMMOND, 2012, p. 23)

Em ambos os poemas, o vocábulo “mar” é parte constitutiva do sentido do texto, resultado das relações sintáticas que as palavras estabelecem entre si. E, no entanto, em cada um destes poemas, o mar aparece como imagem de *alguma coisa a mais, e que não é a mesma em cada um deles*. Esta “alguma coisa a mais” é a referência na teoria de Paul Ricoeur (1976) e o objeto da enunciação na teoria de Kate Hamburger (2013). Se lemos o poema de Drummond em sua totalidade, podemos perceber que o mar compõe uma paisagem observada por um grupo de pessoas que hipoteticamente bebe cervejas de uma sacada privilegiada. O sentido pragmático das palavras do texto é esse, mas o objeto da enunciação desse sujeito lírico é, vamos arriscar, a indiferença dos sujeitos privilegiados com relação à situação do restante do mundo, o questionamento sobre se temos ou não o direito de sermos felizes enquanto o mundo padece – e milhares de outras possibilidades interpretativas.

No poema de Cecília, o mar é desdobrado em uma série de imagens que se referem, por exemplo, à passagem do tempo, à transitoriedade da vida, a mistura entre sonho e realidade, o desejo de sublimação da existência corpórea, etc. Em nenhum desses poemas, o objeto de enunciação ou a referência é apenas o mar – realidade concreta que primeiro nos vêm à cabeça ao pronunciarmos ou lermos a palavra “mar”. Em ambos, o mar aponta para uma significação que o transcende: esta significação é a referência ou o objeto da enunciação. Sendo assim, todo texto poético, para ser poético, tem por natureza não dizer o que diz de maneira direta: há sempre um desvio ou uma opacidade com relação à referência ou objeto da enunciação. É isso que garante a ambiguidade, as múltiplas possibilidades interpretativas, o valor de abertura significativa que um poema carrega. É isso também que explica o movimento pendular da poesia moderna entre dois extremos, conforme o tipo de enunciação a que correspondem.

Num dos extremos, a linguagem da enunciação é priorizada (a alteridade da linguagem) – o que resulta no maior apagamento da referencialidade ao objeto. No outro, a relação com o objeto é mais relevante, de modo que o poema se aproxima mais de um enunciado comunicativo. Não obstante a imensa possibilidade de variação do enunciado lírico entre esses dois extremos, um elemento persiste em comum: *“o sujeito lírico é capaz de formar uma enunciação que não vise o objeto ou o real, mas não tem o poder de eliminar-se*

como sujeito autêntico dessa enunciação” (HAMBURGER, 2013, p. 197).

Por assim dizer, o princípio estrutural do gênero lírico é ser o enunciado de um sujeito. O que torna este sujeito lírico – e não biográfico, histórico, filosófico ou pragmático – é, em primeiro lugar, a forma do seu enunciado, o trabalho com a linguagem. Mas isso não basta para que um texto seja considerado lírico. Recordemos o exemplo aristotélico, contido na *Poética*: Homero e Empédocles escreveram suas obras utilizando o mesmo tipo de métrica e, no entanto, o primeiro foi um poeta e, o segundo, um filósofo da natureza (ARISTÓTELES, 2011). O que os diferencia? Por mais ingênuo que isso possa parecer, o que determina se um texto é lírico, para além de sua forma, é a intencionalidade do seu sujeito da enunciação. No poema o objeto enunciado não é alvo – como nos enunciados informacionais – mas *motivo*. O enunciado lírico não quer ter função numa relação objetiva real - nele a circunstância e a referência são importantes apenas na medida de sua relação com o sujeito *da* enunciação e, portanto, *na* enunciação.

Por outro lado, isso não exige o enunciado lírico de ser recebido como verdade. Diferentemente do texto ficcional, que é mimese da realidade humana a partir das leis composicionais, regidas pelas mãos de um autor ou narrador; o texto lírico é recebido e experimentado como o campo de vivência de um sujeito da enunciação, isto é, do sujeito lírico. Não lemos o poema como algo ficcional, mas tampouco sem valor de realidade: se não esperamos apreender ou experimentar nele algo objetivo, esperamos sim, apreender algo significativo. Isto é, num poema lírico não importa a referencialidade externa como critério de verificação; o que importa é a vivência desse objeto pelo sujeito lírico, a relação específica e irrepetível entre o sujeito e objeto na enunciação. Isso também significa que, em última instância, o poema lírico possui algo a comunicar, transmitir ou compartilhar com o leitor, ainda que este algo não esteja no âmbito da informação, mas no da experiência sensível:

A comunicação é uma função intrínseca à poesia, mesmo quando o poeta está consciente de não querer comunicar nada em particular, mesmo quando escreve para os mortos ou para ninguém. Um poema pode até ser um monólogo, mas é um monólogo feito em voz alta.
(HAMBURGER, 2007, p. 31)

Neste ponto, faz-se esclarecer o meu posicionamento com relação ao debate sobre a relação entre sujeito empírico (o eu biográfico do poeta) e sujeito lírico. Foi o Romantismo que inaugurou esse questionamento ao colocar a capacidade criadora do indivíduo no primeiro plano da arte. No exagero do biografismo – postura reiterada por leitores do

movimento romântico e criticada pela escola simbolista – tratava-se encontrar no poema referências a experiências e pessoas reais com quem o poeta se relacionava. Sob essa perspectiva, o poema só teria seu sentido completo, só poderia ser lido em sua totalidade, quando relacionado à vida real do poeta (COMBE 2010).

Essa abordagem não apenas reduz o trabalho poético à confissão inconfessa, como não acrescenta qualquer vantagem ao tipo de fruição que a enunciação lírica oferece, uma vez que é de sua natureza bastar-se em si mesma, não possui qualquer finalidade extrínseca. (HAMBURGER, 2013). Se, por esse lado, nego a correspondência do sujeito lírico de cada poema com o eu biográfico do poeta, por outro, afirmo a identidade entre a enunciação lírica e a vivência do real e a correspondência entre poesia e vida (TODOROV, 2013). Não a vida biográfica, mas a vida em suas raízes existenciais – naquilo que pode haver de universal em cada experiência particular, ou ainda nas palavras de Theodor Adorno:

Um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é a mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. [...] A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. O risco peculiar assumido pela lírica, entretanto, é que seu princípio de individuação não garante nunca que algo necessário e autêntico venha a ser produzido (ADORNO, 2003, p. 66).

Além dessa relação com o universal, que, por si só, excluiria a possibilidade de o poema lírico coincidir exclusivamente com alguma verdade ou informação sobre o sujeito biográfico, é justo considerar que cada poema cria o seu sujeito da enunciação, isto é, o seu próprio sujeito lírico. Cada poema lírico é, ao mesmo tempo, ficção e figuração do sujeito, uma projeção e uma recriação da subjetividade (COMBE, 2010). Longe de ser simples expressão ou representação de um sujeito previamente constituído, cada poema é um lugar onde a subjetividade está em permanente constituição e questionamento, em uma gênese constantemente renovada. Nesse sentido o poema tem valor performativo e conformativo para o sujeito – é onde ele se expressa, mas também onde se inventa (COMBE, 2010).

Assim compreendido, o lirismo – princípio estrutural da poesia lírica – pode ser visto como um dos meios de problematização da subjetividade moderna, fragmentária e contraditória (VADÉ, 1996). As vanguardas modernistas, principalmente o simbolismo

francês, confundiram os excessos da linguagem romântica com o valor sem precedentes de seu lirismo, que correspondia à expressão de uma subjetividade nascente, de uma revolução na compreensão humana sobre sua própria natureza.

Por causa disso, propuseram uma poesia pura, isenta de aportes subjetivos, onde fosse possível o desaparecimento elocutório do poeta por trás da linguagem, que deveria bastar em si mesma. (FRIEDRICH, 1998). Ao fazê-lo, contudo, estes movimentos abriram caminho para uma poesia cada vez menos lírica, e cada vez mais próxima das artes visuais e do jogo. Lembremos, por exemplo, dos *Caligramas* de Apollinaire e do movimento concretista brasileiro. Ao insistir no valor performático das palavras na página, ou das palavras como presença linguística pura, cria-se uma poesia cada vez menos preocupada com o lirismo.

A diferença entre sentimentalismo e lirismo, entre biografismo e lirismo está, justamente, na dimensão criadora da poesia, no eixo da imaginação. Não importa se o poema diz respeito a qualquer existência factual ou biográfica: se é um poema, a circunstância deve se tornar motivo de algo maior, de uma verdade existencial que a ultrapassa. Esta alteridade do poema é garantida pela constituição estética do poema, mas sua ligação com a vida não deixa de existir, se acentua: o poema é a proposta de uma partilha, de uma vivência, de uma comunidade de experiência com o leitor (STAIGER, 1974). Aquilo que o poeta experimentou ao criar o poema – uma vivência particular da língua e da subjetividade – é proposto ao leitor. Ler um poema lírico é, portanto, experimentar o campo de vivência de um sujeito – um outro – com o qual podemos nos sentir mais ou menos afins.

Dito isto, podemos retomar as duas dimensões determinantes para que um poema seja considerado lírico e ampliar nossa compreensão sobre elas. De um lado, um poema lírico se preocupa com a alteridade da linguagem, com o trabalho da forma, do som, do ritmo, da musicalidade. Por outro, ele desenvolve uma relação particular entre um sujeito de enunciação e o objeto da enunciação, na qual o objeto não tem valor em si mesmo, a não ser em sua apropriação pelo campo vivencial do sujeito lírico. Num dos extremos do pêndulo da poesia moderna, os simbolistas dão preferência ao trabalho com as palavras e a alteridade da linguagem, tornando tão difusa e apagada quanto possível a relação entre sujeito e objeto da enunciação e, portanto, o aspecto referencial e comunicativo da poesia. Ainda deste lado, mas fora do eixo pendular, estão os poetas do concretismo, pois a elaboração gráfica e não discursiva das palavras na página escapa ao domínio da poesia lírica (HAMBURGER, 2013). No outro extremo, a poesia política ou engajada dá preferência ao objeto da enunciação,

correndo o risco de perder o lirismo seja pelo descuido com a alteridade da linguagem, seja pela supremacia de um discurso moral, histórico ou pragmático em detrimento da revelação do campo vivencial do sujeito lírico.

Entre esses dois horizontes, a poesia moderna, sobretudo a partir da Segunda Guerra Mundial apresenta diversos caminhos intermediários, inúmeros exemplos de como é possível conciliar o cuidadoso trabalho da linguagem com o seu aspecto comunicativo: “se o poeta renega sua metade mágica, renega a poesia e se transforma num funcionário ou num propagandista. Mas a magia também devora seus fiéis e entregar-se a ela também pode levar ao suicídio poético” (PAZ, 2013, p. 113). Segundo Michael Hamburger (2007), sempre que se escreve boa poesia os dois impulsos encontram correspondência: a imaginação, a interioridade e a fantasia fundem-se com alguma forma de experiência exterior.

Por causa dessa metáfora do pêndulo, costumo dizer que o lirismo é a pulsão do poeta equilibrista. Do poeta que deseja (ou precisa) compartilhar experiências, questionar a existência, estar no mundo comum, chamar à comunicação, mas também transformar a linguagem, jogar com a linguagem, confundir-se na linguagem. Diante desse panorama, seria arrogante começar minha atividade poética com respostas. Sem dúvida, minha poesia informa a mim mesma que eu tenho preferências e limites, mas, sobretudo, que eu tenho perguntas. Cada um dos meus poemas é uma solução provisória (e definitiva) para a oscilação entre a imaginação autônoma e a participação no mundo, entre o desejo de mergulhar no jogo da linguagem e de me comunicar com os outros. Cada poema é uma tentativa de conciliação entre comunicação e imaginação, expressão e invenção. Como tentei demonstrar, tal conciliação é a essência da poesia lírica e o lirismo, portanto, é um trabalho de equilibrista.

Na seção seguinte, faço algumas apreciações teóricas sobre *As Montanhas Seguem Lá*, assim como pinceladas sobre meu processo criativo. O principal objetivo desta seção do ensaio é apresentar de que maneira eu enxergo o lirismo como conceito fundamental da obra poética que produzi, reiterando e aprofundando as duas dimensões da poesia lírica já referidas – a alteridade de linguagem e a enunciação lírica como vivência e questionamento existencial.

2.1.O LIRISMO EM *AS MONTANHAS SEGUEM LÁ*

A obra poética inédita que produzi como parte dessa Dissertação de Mestrado, *As Montanhas Seguem Lá*, está composta por duas seções, denominadas “Corpo” e “Sopro” onde

constam, respectivamente, vinte e dois poemas em português, e vinte e dois poemas em espanhol. As seções iniciam de fora para dentro, de modo que no centro do livro há um poema extra que faz parte de ambas. No total, portanto, são quarenta e cinco poemas, sem títulos, cuja extensão e uso da métrica varia consideravelmente. Inicialmente todos os meus poemas levaram títulos, mas optei por excluí-los, de modo a dar ênfase no diálogo entre eles a partir do corpo dos versos, além de dar um sentido de continuidade à obra¹. O destaque recai – assim espero – sobre o contraste e as confluências entre as seções de cada idioma, assim como na importância de cada poema para o conjunto.

Estas opções estéticas condizem com minha percepção de que, apesar de separados pelo idioma e, na maior parte das vezes, pela atmosfera ou estado anímico que transmitem, os poemas em português e espanhol dialogam como se fossem duas dimensões de uma mesma experiência vital – a do conforto ou estranhamento produzidos pelo ambiente em que nos encontramos: em casa ou bem longe dela. *As Montanhas Seguem Lá* desafiam a ideia de *lar doce lar* e trazem à tona o que acredito ser um elemento geracional – a viagem como ferramenta de autoconhecimento e como desafogo das angústias da rotina. Para uma geração que demora cada vez mais a sair da casa dos pais, a viagem aparece como ensaio de independência ou trajetória de fuga, ainda que temporária. Nada disso estava claro para mim quando comecei a escrever, foram percepções que construí ao longo do percurso criativo, e que condizem com a ideia de Michael Hamburger (2007) sobre serem os poemas que dizem ao poeta o que ele pensa.

Acrescentaria, ainda, que são os poemas que dizem ao poeta que estilo ele possui em potencial. Assim como Jorge Luis Borges (2007), que critica seus primeiros trabalhos, marcados por aquilo que ele identifica como a necessidade de ser moderno, de estar inserido nas tendências de seu tempo, tenho aversão à ideia de *ter que escrever* de determinada maneira ou sobre determinada questão. Ainda em consonância com o poeta argentino, compreendo que não é necessário fazer qualquer esforço para escrever conforme minha época, posto que só vivemos e criamos no tempo presente, e, por maior que seja a expressão do passado no agora, tudo o que nos perpassa é necessariamente impregnado pelo contexto imediato (BORGES, 2007).

1

Uma vez que os poemas não levam títulos, utilizarei o primeiro verso de cada um como referência.

É nesse sentido que minha obra possui linhas temáticas que tocam em questões sociais e geracionais, como a afinidade e o interesse pelo idioma e cultura de nossos vizinhos hispano-americanos, a transição para a idade adulta, a pulsão pela viagem, os dilemas familiares e amorosos. Da mesma maneira, não me foi uma opção consciente escrever poesia lírica e não concreta ou poesia com linguagem predominantemente coloquial e não hermética: esta é a poesia que sou capaz de escrever e, portanto, de aprimorar.

Em determinado momento do percurso criativo, os poemas foram se constituindo como unidade coerente, e não como duas partes em cada idioma, unidas por um desejo estético artificial. Também por isso optei por desenvolver esta seção do ensaio sem olhar para as diferenças entre o português e o espanhol, sobre a língua-mãe e a língua estrangeira; e sim, focalizando o seu diálogo e suas aproximações, aquilo que possuem em comum e que as fazem complementares como as duas faces de Jano.

Acredito que, dadas as variações de cada poema, a obra unitária possui como fio condutor as ideias desenvolvidas no item anterior - o lirismo como questionamento existencial e a poesia lírica como arte privilegiada para a problematização da subjetividade e do mundo. No próximo item, me deterei sobre este aspecto do lirismo, acrescentando à perspectiva de Kate Hamburger (2013) sobre a enunciação lírica como vivência do real, noções de autores como Emil Staiger, Octavio Paz, e Yves Vadé. Em seguida, me deterei sobre a dimensão formal da poesia lírica, sua preocupação com a alteridade da linguagem, indicando a visão de autores com os quais acredito que os poemas de *As Montanhas Seguem Lá* tem mais afinidade.

2.1.1 Lirismo e campo vivencial do sujeito

Os poemas de *As Montanhas Seguem Lá* estão mais próximos do extremo do pêndulo em que a enunciação lírica se aproxima da pragmática. Minha escrita nasce de um desejo de expressão e comunicação, mas seria falso dizer que quando sento diante do papel ou em frente ao computador já sei o que vou escrever ou o que desejo comunicar. Não sou o tipo de poeta que possui uma rotina de trabalho, com horário certo para o treino ou a prática diária da produção de versos. Escrevo realmente por necessidade e por desejo.

Ainda que eu não saiba dizer de onde vem esse impulso, ele está certamente ligado à uma maior ou menor abertura à possibilidade de ser afetada pela realidade ao meu redor, pelas

peessoas ao meu redor ou mesmo por lembranças ou emoções que estavam submersas. Há dias em que a rotina é tão intensa e demandante que não nos é permitido trazer à superfície o que estamos sentindo por debaixo da vestimenta de sujeitos produtivos. Nesses dias, não creio ser possível escrever poesia. A não ser que, ao final da jornada de trabalho, haja tempo para se deixar sentir algo mais além de cansaço e fome ou para deixar que o cansaço e a fome digam algo mais sobre sua natureza.

Quero dizer com isso que a poesia é exigente: demanda atenção e tempo, não só no momento de escrevê-la, mas no largo período que antecede o processo de escrita. A poesia exige uma disposição de vulnerabilidade: é preciso estar disposto e livre para sentir as coisas ao redor, caso contrário, nada surge. De modo análogo, quando tento escrever pelo simples desejo estético de brincar com as palavras, geralmente descarto o resultado. Isso não quer dizer que escreva o que estou sentindo ou pensando: o impulso é disforme e mudo, mas à medida em que as palavras vão ganhando movimento e se agrupando em versos, uma significação vai se desenhando e, a partir dela, assumo mais ou menos o controle de seu destino. Nas palavras de Octavio Paz (2003, p.179):

O poético é uma possibilidade [...]. Quando o poeta afirma que ignora 'o que vai escrever' quer dizer que ainda não sabe como se chama aquilo que o seu poema vai nomear e que, até ser nomeado, só se apresenta sob a forma de um silêncio ininteligível [...]. Por isso todo poema vive às expensas de seu criador. Uma vez escrito o poema, aquilo que ele era antes do poema e que levou à criação – isto, o indizível: amor, alegria, angústia, tédio, nostalgia de outro estado, solidão, ira – se torna imagem: foi nomeado e é, então, poema.

Para o tipo de poesia que consigo escrever, a possibilidade do poético está contida na experiência ou na vivência, conforme conceito de Kate Hamburger (2013): todos os processos por meio dos quais a consciência de um sujeito se relaciona com o mundo – percepção, imaginação, compreensão, recordação. Por isso o livro está organizado em duas partes que condizem com experiências reais, biograficamente realizadas – a vida rotineira e a viagem, estar em casa ou no exterior - mas nem por isso o que aparece no poema como elementos constituintes de seu sentido condiz com referências factuais. Assim como o mar nos poemas de Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles, o mar, a salada de batatas, minha avó, Tania e a bicicleta não estão nos meus poemas por seu valor concreto, enquanto coisas a serem designadas, mas pelo lugar que ocupam na vivência que o poema referencia: são componentes da forma estética que concede significado a uma vivência - seja ela factual ou

imaginária, de percepção imediata ou lembrança - e que só se constitui enquanto tal quando o poema está concluído.

Por exemplo, o poema “Meu avô era o suco de laranja sem falta” possui dados biográficos – o casamento de sessenta anos dos meus avós, a morte do meu avô e a angústia que perpassa a vida de minha avó desde então. No entanto, o conteúdo significativo deste poema não está nos fatos então apresentados, mas na vivência desses fatos por um sujeito da enunciação, na dimensão ao mesmo tempo subjetiva e transcendente que eles revelam ao serem apropriados pela forma estética do poema. Como bem explica Octavio Paz (2003, p. 186):

O poema é mediação entre uma experiência original e um conjunto de atos e experiências posteriores, que só adquirem coerência e sentido com referência a esta primeira experiência que o poema consagra. [...] Em todos os poemas, o tempo cronológico – a palavra comum, a circunstância social ou individual – sofre uma transformação decisiva: cessa de fluir, deixa de ser sucessão, instante que vem depois ou antes de outros idênticos e se converte em começo de outra coisa; O poema traça uma linha que separa o instante privilegiado da corrente temporal: neste aqui e neste agora inicia alguma coisa: um amor, um ato heroico, uma visão da divindade, um momentâneo assombro diante daquela árvore, ou diante do rosto de Diana, liso como uma muralha polida. Este instante está unguido com uma luz especial: foi consagrado pela poesia (PAZ, 2003, p. 186).

Para consagrar qualquer coisa ao instante da poesia, o sujeito biográfico (o eu do poeta) precisa estar disposto a ser afetado pelos lugares mais íntimos de sua própria consciência e ao mesmo tempo, pelo confronto com o mundo ao redor. O poema só surge, no entanto, quando essa disposição vem acompanhada de uma pulsão estética. Sujeito lírico e poema surgem ao mesmo tempo, a partir da ficção e figuração daquilo que a consciência do poeta apreende sobre o mundo e sobre si mesmo. O poema dá forma a um desejo de expressão e invenção simultâneos, e esta forma é uma vivência, uma relação entre um sujeito da enunciação e determinado objeto ou referência. É Goethe quem sublinha: “no poema não há um traço que não seja vivenciado, mas nenhum traço é *como* foi vivenciado” (HAMBURGER, 2013, p. 200).

Este fenômeno, compreendido por Kate Hamburger (2013) como a atração do objeto para o campo vivencial do sujeito, é ocasionado por aquilo que Emil Staiger (1974) chama de “disposição anímica”. Trata-se do estado em que as palavras, o sujeito e os objetos estão misturados, confundidos uns nos outros, estado em que mundo interior e exterior exibem sua

inseparabilidade e indeterminação, como uma fita de *Moebius*. Para Staiger (1974), a disposição anímica é o que nos permite apreender as coisas diretamente, como se estivéssemos participando de sua essência e elas da nossa; é, também, o que abre caminho para a poesia lírica. Afirmar que “Todo ente em disposição anímica é antes estado que objeto” (STAIGER, 1974, p. 29), é uma outra maneira de dizer que aquilo que se cristaliza num poema é o resquício ou a reverberação de uma determinada vivência, a vivência de um estado, de uma determinada relação entre sujeito e mundo.

Como resultado desse estilo de processo criativo, meus poemas podem ser divididos em dois tipos básicos, conforme o efeito significativo que neles predomina: uns possuem teor predominantemente intelectual, nascidos da pulsão de questionamento do ser; outros possuem teor mais afetivo, ligados a um desejo de dar forma estética a alguma emoção nebulosa. Acredito que os primeiros nascem de uma disposição anímica mais frágil, que se perde mais rápido e acaba cedendo lugar à minha consciência lógico-racional; e que os segundos advêm de estados anímicos mais duradouros, provocados, provavelmente, por emoções mais densas e capazes de orientar a escrita do poema de maneira mais potente que o raciocínio analítico. No primeiro caso, compreendo que o poema resultante pode induzir, no máximo, a intuições ou insights; no segundo, que eles têm a potencialidade de comover ou emocionar. Em ambos os casos, o que importa é o valor significativo que se constrói pela relação entre sujeito e objeto da enunciação ou, em outras palavras, pela vivência de um estado provocado pela atração do objeto ao campo vivencial do sujeito.

Os poemas de teor intelectual estão mais próximos da linguagem comunicativa que os afetivos, e condizem com a afirmativa aristotélica de que a poesia é o mais filosófico dos gêneros literários (ARISTÓTELES, 2011). No entanto, devemos ter em mente que a forma de filosofar do poema é diferente da dos filósofos, que desenvolvem suas teses em linguagem lógica. O tipo de *insight* intelectual que a poesia pode configurar e transmitir é aquilo que Paul Zumthor (2007) chamou de conhecimento *antipredicativo*: tudo o que apreendemos do mundo para além do filtro lógico-racional. Quando lemos um poema desse tipo, uma luz se acende em algum lugar do nosso ser, mas seria impossível explicar completamente, em linguagem objetiva, o que ela significa. Isso porque o poema é um conjunto de imagens e não de frases; é um conjunto de palavras significativas e não informativas: a paráfrase em prosa de um poema já não diz o mesmo que o poema.

De qualquer maneira, há sempre o perigo de que a pulsão de questionamento

existencial que leva o poeta a escrever acaba gerando um texto mais intelectual que poético, mais retórico que lírico. Esse é um dos critérios com o qual avalio se o que eu escrevi num primeiro impulso pode ser trabalhado de modo a se tornar um poema ou se nem vale a pena investir horas ou dias em sua forma, nascida já sem salvação, destinada ao caderno das anotações que só servem para consultas futuras ou, quiçá, para o esquecimento. O texto abaixo, por exemplo, esteve no livro em suas primeiras versões, mas foi excluído por ser julgado mais como um manifesto que um poema.

Eu nunca quis que me olhassem
mais que alguns minutos
entre filas de banco e auditórios lotados
nunca quis aplausos e sorrisos
que só dão forma ao distanciamento
nem consolos adaptados
a carências que nasceram comigo
mas o mundo afirma
ter resolvido há milênios
tudo o que eu temo
e a todos que eu amo
só peço que não se demorem
em me olhar de longe
como quem vislumbra a paisagem
em me olhar publicamente
como se fosse
o destino mais alto do ser humano
caminhar triunfante entre um público anônimo
é tudo o que eu temo
e a todos que eu amo
eu só peço a nudez do rosto
e a eloquência da cama.

Com a dedicação devida, eu talvez pudesse lhe dar uma forma menos confessional e discursiva, utilizando, quem sabe, a segunda pessoa do singular ou desmembrando a estrutura sintática, de modo que ele se afastasse da linguagem pragmática, de tom enfático. No entanto, o impulso que lhe deu origem era bastante claro – quando comecei a escrever já sabia o que gostaria de dizer e isso fez com que as palavras nascessem fadadas à comunicação e não à poesia.

Por outro lado, deixei poemas bastante intelectuais em minha obra, como por exemplo “*Si miras com detenimiento al ser humano*” e “*Voy de una respuesta a otra*”, porque, ainda que próximos de uma linguagem discursiva, seu sentido se apresenta na forma de imagens e

metáforas, e, a intuição ou *insight* que carregam não existia antes de começar a serem escritos. Talvez eles sejam mais retóricos que líricos, mas não chegam a ser utilitários como o texto acima, não nasceram de uma intenção informativa nem imperativa, mas como resultante de uma vivência. Esta compreensão de que a poesia lírica é recebida como a vivência de algo significativo pelo sujeito da enunciação está condicionada pela crença de que a linguagem não é um mundo à parte: “Nem sequer é um mundo. Mas, porque estamos no mundo, porque somos afetados por situações e porque nos orientamos mediante a compreensão de tais situações, temos algo a dizer, temos a experiência para trazer à linguagem” (RICOUER, 1976, p. 32).

Quanto aos poemas que possuem uma carga afetiva mais evidente, como é o caso, por exemplo, de “Meu avô era o suco de laranja sem falta”, “Toda cidade tem rua deserta”, “*Nada tiene que ver Tania*” e “*Me han hecho para estar sola*”, eles estão ligados à noção de “recordação”, que, segundo Emil Staiger (1974) é outro princípio constituinte da poesia lírica, ligado à noção de vivência. Numa perspectiva parecida com aquela de Yves Vadé (1996) sobre ser o poema lugar de questionamento identitário e ontológico, e de Dominique Combe (2010) sobre o sujeito lírico ser ao mesmo tempo figuração e ficção; Emil Staiger (1974) defende que cada poema lírico é um reencontro do sujeito consigo mesmo. Podemos pensar aqui no sujeito biográfico que, disposto animicamente a deixar-se sentir, acaba encontrando-se repetidamente diante de memórias ou sentimentos dos quais já não se lembrava, ou sendo afetado por lembranças que julgava apaziguadas.

A recordação, para Staiger (1974), não é, porém, a confissão biográfica de memórias, mas a transposição poética do estado anímico ao qual determinadas lembranças – em sua natureza incerta e fragmentária – levam o poeta. Nem ficção nem autobiografia, o “eu” que se exprime nesse tipo de poema se aproxima de uma noção mítica: por meio da analogia ele carrega algo significativo e verdadeiro sobre a experiência humana que está fora, ou além, da realidade empírica (VADE, 1996). Ou ainda, na perspectiva de Adorno (2003), um poema se torna uma possibilidade de abertura universal justamente por ser capaz de apropriar e transformar esteticamente uma experiência individual e circunstancial.

Há também momentos em que o teor intelectual e afetivo se misturam, como é o caso dos poemas metalinguísticos “Chega um tempo quando a lágrima” e “Faço versos como quem come”. Ainda que seu sentido global seja o de uma reflexão sobre a natureza da criação poética, ambos revelam liricamente o que tentei desenvolver até aqui de maneira descritiva:

minha forma de criação está enraizada na noção de vivência – escrevo por uma necessidade de dar forma estética a questionamentos e sensações nebulosas, os quais muitas vezes passam por sensações físicas ou ganham forma sensível ao se tornarem poema.

Não à toa, as metáforas ligadas ao corpo são frequentes na minha obra, e segundo Emil Staiger (1974), em toda a poesia lírica. O corpo é o nosso instrumento de mediação entre a realidade exterior e a intimidade, e mais que isso, é o lugar onde exterior e interior se confundem, onde identidade e alteridade caminham juntas. Podemos conhecer a superfície de nosso corpo como ninguém e nunca saberemos o que se passa entre cada célula, de cada órgão, para que continuemos vivos. Da mesma forma, temos uma certa noção de quem somos, algumas características psíquicas que gostamos ou não de nos atribuir, mas nunca alcançaremos nos compreender completamente. Há partes de nós mesmos – os sonhos, os impulsos, os desejos – que são tão misteriosas quanto a origem do universo.

O corpo é o lugar onde essas dimensões da nossa individualidade – interior e exterior – se misturam: é ele que nos torna um indivíduo espacial, social e historicamente localizado, é ele que nos torna parte do mistério da vida e da natureza. Para Staiger (1974), o poeta não toma imagens da esfera do corpo para expressar uma coisa diversa, é a própria alma – espírito, consciência, ou qualquer outra palavra que designe a parte inefável do que somos – que se corporifica: primeiro no corpo do poeta, depois no corpo do poema.

Esta é outra das significações por trás da divisão do livro em seções denominadas “Corpo” e “Soplo”. O português é a língua mãe, a língua do conforto, mas também do hábito; o idioma da família, da memória, da rotina, da permanência. Os poemas que nascem nesse idioma carregam o peso do corpo inerte, do corpo no sofá, do corpo que tem fome, tédio, sono, preguiça e, diversas vezes, angústia de ser apenas um corpo fadado a desaparecer. O espanhol é a língua estrangeira que, contudo, não é tão estrangeira assim: propicia o estranhamento, mas também a liberdade. É um idioma que me soa cálido e leve, que serve de material a poemas menos corpóreos e mais fluidos; às vezes mais intelectuais ou metafísicos, onde o corpo aparece como algo a ser sublimado ou superado, por exemplo em “*Las Lunas te habían dicho*” e “*Déjame hablar con la tele*”.

Em qualquer dos casos, o processo criativo do qual surgem os poemas está condicionado pela vivência de um estado acompanhada de uma necessidade estética de dar-lhe uma forma que supere seu aspecto individualizado. Determinadas situações ou estados que eu, enquanto sujeito empírico e biográfico, vivencio, – na atualidade ou como lembrança –

ativam uma necessidade de comunicação e criação. Ambas devem vir juntas para que as palavras tomem a forma de um poema: onde um sujeito da enunciação, que já não sou eu, pode dar voz àquilo que na vivência particular é transcendente a esta, aquilo que pode tocar, comover ou ser compreendido poeticamente por outros sujeitos.

A minha vivência não vale nada artisticamente se não for transformada em um objeto estético, capaz de ser recebido e apropriado por outras pessoas. Nesse sentido, a pulsão de questionamento existencial e de expressão de alguma vivência significativa só se transforma numa enunciação lírica quando é também desejo de comunidade e partilha, desejo de ultrapassar o encerramento individual e encontrar pontos de contato com a sensibilidade dos outros:

O estar junto, enquanto condição existencial da possibilidade de qualquer estrutura dialógica do discurso, surge como um modo de ultrapassar ou de superar a solidão fundamental de cada ser humano. Por solidão não quero indicar o fato de, muitas vezes, nos sentirmos isolados como numa multidão ou de vivermos e morrermos sós, mas num sentido mais radical, de que o que é experienciado por uma pessoa não se pode transferir totalmente como tal e tal experiência para mais ninguém. A minha experiência não pode tornar-se diretamente a vossa experiência. Um acontecimento que pertence a uma corrente de consciência não pode transferir-se como tal para outra corrente de consciência. E, no entanto, algo se passa de mim para vocês, algo se transfere de uma esfera de vida para outra. Este algo não é a experiência enquanto experienciada, mas a sua **significação**. Eis o milagre (grifo nosso) (RICOEUR, 1976, p.27).

2.1.2 Lirismo e alteridade da linguagem

A oposição entre a forma e o que se vai formar inexistente na poesia lírica (STAIGER, 1974), por isso é natural que uma poética fundada sobre o desejo de comunicação com o leitor e sobre a ideia do poema como campo vivencial de um sujeito de enunciação possua uma linguagem mais próxima da comunicativa. Por assim dizer, no eixo pendular da poesia moderna, meus poemas têm mais afinidade com o extremo em que enunciação lírica se aproxima da enunciação pragmática. Isso vale igualmente para os poemas em português e para os poemas em espanhol. Sem dúvida, uma análise exaustiva da minha obra demandaria uma especialização sobre a tradição poética de cada língua, assim como um estudo minucioso sobre suas estruturas de versificação: trabalho para toda uma vida. Ou duas. Neste ensaio, ficaremos restritos aos recursos poéticos que perpassam, com maior ou menor força todos os

poemas de *As Montanhas Seguem Lá*, independentemente de seu idioma. O objetivo é esclarecer os aspectos formais do lirismo que permeia a obra, considerando três dimensões: o vocabulário, o ritmo e os recursos de linguagem.

No aspecto vocabular, minha obra utiliza termos comuns, de uso cotidiano, sem grandes preocupações com a variabilidade das palavras ou com o emprego de termos inusitados. Nesse sentido, pode ser considerada próxima à linhagem da poesia coloquial ou conversacional, que, a partir da década de 1960 se tornou umas das correntes mais proeminentes da poesia hispano-americana (BAY, 2006). O principal traço da poesia coloquial está contido em seu nome: o uso poético da linguagem cotidiana, a adoção de fórmulas prosaicas nos versos, a liberdade vocabular. Recusando o hermetismo, a mera experimentação formal e o jogo linguístico que trabalha muitas vezes em detrimento do poder enunciativo da linguagem, minha poesia procura trabalhar a linguagem sem perder em clareza, sem se afastar radicalmente da linguagem de todos os dias e, portanto, do mundo de todos os dias. Nisso me aproximo do ideal de Pablo Neruda sobre uma poesia *impura*:

Que assim seja a poesia que buscamos, gasta como por um ácido pelos deveres da mão, penetrada pelo suor e pela fumaça, cheirando a urina e lírio, marcada pelas diversas profissões que se exercem dentro e fora da lei, uma poesia impura como um traje, como um corpo, com manchas de comida e atitudes vergonhosas, com rugas, observações, sonhos, vigília, profecias, declarações de amor e de ódio, feras, sacudidas, idílios, crenças políticas, negações, dúvidas, afirmações, impostos. A sagrada lei do madrigal e os decretos do tato, olfato, paladar, visão, audição, o desejo de justiça, o desejo sexual, o barulho do oceano, **sem excluir deliberadamente nada, sem aceitar deliberadamente nada** (NERUDA, 1935) (*grifo nosso*).²

Trata-se de uma poética que não define *a priori* que palavras e, portanto, que motivos, cabem ou não num poema. É o poema que decide, à medida em que se escreve, o que lhe cabe. Cada poema se alimenta do que já está no sujeito para transformar-se em outra coisa: arte. A impureza de que falava o poeta chileno está ligada ao desgaste da linguagem, pelo fato de que usamos as mesmas palavras para conversar com vizinho e para escrever poemas. Há poetas que veem na poesia lugar de conquista e preservação de uma linguagem alternativa a

² No original: Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley. Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecias, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos. La sagrada ley del madrigal y los decretos del tacto, olfato, gusto, vista, oído, el deseo de justicia, el deseo sexual, el ruido del océano, sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada (Tradução nossa).

esta de todos os dias, e fazem de sua obra um esforço constante em prol da alteridade da linguagem. Eu estou do outro lado: minha pulsão primordial é encontrar uma dicção poética que não perca totalmente os seus pontos de contato com a linguagem e a experiência humana mais banal.

Além do uso de palavras comuns e estruturas sintáticas simples, isso é garantido formalmente pelo uso de recursos dialógicos como vocativos e a segunda pessoa do singular, ou mesmo poemas pela construção de poemas que soam como trechos de uma conversa a qual só se tem acesso parcialmente. Isso não significa abdicar do plano imaginário e criativo da linguagem. Significa, sim, buscar uma linguagem poética que seja capaz de transmitir e provocar experiências sensíveis, mais que promover jogos de palavras. Estou de acordo com T.S Eliot, para quem a linguagem poética existe como potencial na fala comum, nos discursos cotidianos:

Naturalmente, nenhuma poesia é jamais o mesmo linguajar que o poeta usa ao falar ou que escuta, mas deve estar numa tal relação com o dialeto de sua época que o ouvinte ou o leitor possam dizer: “Assim é que eu falaria se falasse em verso”[...]. A musicalidade da poesia, portanto, tem de ser a que está latente na fala comum de sua época. E isso significa que tem que estar latente na fala comum do lugar do poeta (ELIOT, 1972, p. 50).

A adesão à coloquialidade vocabular e sintática, exige, porém, que eu invista com bastante atenção em outros recursos poéticos, sob o risco de que meus poemas soem como prosa em versos ou como um discurso pragmático simplesmente retalhado por cesuras artificialmente interpostas. Um desses recursos é o ritmo. Conforme explica Glauco Mattoso (2010), é ilusório pensar que o verso livre elimina o aspecto musical e rítmico dos poemas, como se estes fossem garantidos apenas pela repetição simétrica de unidades tradicionais, como redondilhas e decassílabos.

Dentro de cada verso, livre ou tradicional, há unidades menores, as quais chamamos pés métricos, numa adaptação moderna da nomenclatura grega. Tanto em espanhol quanto em português, os pés métricos são formados por combinações de sílabas tônicas e átonas, de modo que cada verso possui tantos pés quanto as unidades formadas pelos intervalos entre cada sílaba tônica. Não me deterei aqui na variedade de pés métricos existentes, mas é importante reiterar que, apesar de não pautar meus poemas pela construção de versos tradicionais, mantenho presente a preocupação com a estrutura e variação dos pés métricos. A criação de meus poemas é acompanhada pela leitura em voz alta e a marcação dos pés

métricos predominantes, de modo a garantir que haja uma distribuição musical das tonicidades, uma cadência ou harmonia que dê unidade ao poema, ainda que seus versos sejam assimétricos.

Nesse processo, acontece de, muitas vezes, entre versos livres e bárbaros, ocorrerem decassílabos ou redondilhas, condicionados pela estrutura rítmica dos próprios idiomas, fenômeno que Glauco Mattoso (2010) identifica ser comum entre os poetas que praticam o *versolibrismo*. Além do ritmo silábico, a musicalidade está no poema como um todo, “é uma musicalidade de imagens, bem como de sons” (ELIOT, 1972, p. 57). Não é injusto considerar que o emprego acentuado de outros recursos de linguagem seja uma forma de compensar a assimetria rítmica ocasionada pela adesão ao verso livre (MATTOSO, 2010). De qualquer maneira, são recursos presentes na poesia lírica desde os seus primórdios, como o as aliterações e assonâncias, anáforas, tautofonias, e, claro, rimas internas e finais.

Para Emil Staiger (1974), a *repetição* – em todas as manifestações possíveis e referidas no parágrafo anterior – é o recurso determinante do gênero lírico, porque é o que garante a durabilidade daquilo que é, em sua origem, efêmero: a vivência de um estado. Por meio da repetição, a enunciação lírica reitera a disposição anímica que lhe deu origem, busca restaurar e recriar a pulsão afetiva que lhe motivou. Nesse sentido, o poema é uma tentativa de dar durabilidade a um lampejo, de fazer ressoar uma significação que só pode ser apreendida na consagração do instante:

O poeta toca de novo conscientemente a corda que estava soando espontânea em seu coração e escuta o tom pela segunda, terceira, quarta e quinta vezes. O que lhe escapa como linguagem reproduz o mesmo clima anímico, possibilitando uma volta ao momento da inspiração lírica. Nesse meio tempo, ele pode narrar algo ou refletir sobre a disposição anímica. Mas o todo conserva-se líricamente coeso pela repetição (STAIGER, 1974, p. 15).

A repetição faz com que o poema apareça muitas vezes como uma estrutura circular, de um eterno retorno sobre si mesmo, ou de um movimento orbital ao redor de um mesmo objeto, como se desejando observá-lo sob diversos pontos de vista. Em outras palavras, a estrutura de um poema lírico é dada pela coordenação de partes inseparáveis, unidas por paralaxe, isto é, por associação de sentido, e não pela linearidade sintática ou lógica. Nisso, a poesia se aproxima da música: repetições de sons, pés métricos, palavras, conjuntos de palavras são como os acordes do poema; lhe dão estrutura e unidade, lhe conferem harmonia e

identidade.

Sendo assim, é possível “haver em criações líricas tantas estruturas métricas quanto possíveis climas ou estados a expressar-se” (STAIGER, 1974, p. 10). Na tradição da Lírica grega, era costumeiro identificar o autor de um poema por suas características métricas, variabilidade que se acentuou com o tempo, ao ponto de os poetas passarem a buscar uma estrutura rítmica específica para cada composição (STAIGER, 1974). Com isso não quero dizer que qualquer esquema rítmico garante a produção de poemas líricos, tampouco exagerar o valor do *versolibrismo* e da ruptura com as estruturas métricas consagradas. Quero apenas apontar que a variabilidade rítmica é uma propriedade do lirismo desde tempos primordiais, e está enraizada no desejo de que a forma do poema esteja em consonância com a disposição anímica que lhe deu origem.

Além do coloquialismo, o que configura a dimensão formal do lirismo de *As Montanhas Seguem Lá* são as repetições ou acordes, no interior de cada poema e na obra como um todo. Faço uso extensivo de refrões e anáforas como nos poemas “*Me han hecho para estar sola*” e “Acho injusto, mas finjo”, e de repetições internas de palavras, como em “Alguma coisa me segura” e “É fevereiro, o mar gelado, a praia encoberta”. Assonâncias e aliterações são um princípio estruturante de todas as composições e têm um valor estruturante na integridade da obra, condicionado pelas diferenças fonéticas entre os dois idiomas que a compõem: o tom pedregoso e martelado do português contrasta com a tonalidade sibilante do espanhol. Além disso, há palavras, motivos e significações que se repetem ao longo de toda a obra, intencionalmente ou não, são essas repetições que conferem lugar a cada um dos poemas no universo significativo ou na paisagem semântica que dá unidade ao livro.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não obstante o esforço da teoria, é preciso lembrar que a poesia é como a água – maleável e escorregadia. É possível encaixá-la em muitos recipientes, abrigá-la nas mais diferentes molduras, mas nunca segurá-la com as mãos. Não fica sob nosso domínio mais que um instante, nasce de nosso ventre para ter vida própria, usa nossa voz para dizer algo a mais. Da mão que domina, escorre. Da voz que define, escapa. A única verdade sobre a poesia está no silêncio da experiência: da leitura e da escrita - de mergulhar no oceano de um poema ou beber de sua fonte.

Além dessa dificuldade de definição intrínseca ao fenômeno poético, soma-se aqui a exigente tarefa de refletir sobre o meu próprio percurso criativo e me aproximar criticamente daquilo que escrevi. Por causa disso, considereei que a melhor opção para o desenvolvimento desse ensaio teórico era percorrer a tradição da poesia moderna e os debates sobre os limites do gênero lírico, em seu pertencimento ao eixo enunciativo da linguagem. Dessa forma, o presente texto pretendeu servir como uma aproximação geral ao gênero lírico, sem perder-se na análise extensiva e intensiva de minha obra, o que, de um lado, reduziria suas possibilidades interpretativas e, de outro, me obrigaria a escrever pragmaticamente sobre escolhas e situações que, pela natureza do ato criativo, permanecem inconscientes.

Diante disso, é verdade que o conceito de lirismo aqui apresentado, assim como a ideia da poesia lírica como atividade do poeta equilibrista, são apenas chaves de leitura, dentre tantas que eu poderia ter escolhido para abordar teórica e criticamente o trabalho que deu origem ao conjunto de poemas de *As Montanhas Seguem Lá*. Devo admitir, inclusive, que determinados poemas são menos líricos do que eu desejaria e outros, ainda, mais contemporâneos e marcados pelo experimentalismo formal do que eu gostaria de admitir. Mas isso não invalida a importância do debate sobre lirismo, sujeito lírico e os limites da poesia lírica para a apreciação de minha obra, em particular, e da poesia em geral: apenas acentua a sua importância, demonstrando que, em matéria de poesia, a discussão está sempre em aberto e há sempre espaço para novas interpretações. Escolhi colocar minha obra na perspectiva dos debates da poesia moderna porque acredito que ele é fundamental para quem deseja abrir as portas da percepção poética, para quem deseja ingressar no terreno da lírica com informações que não reduzem a grandeza desse tipo de arte: ao contrário, qualificam sua leitura.

Mais que uma abordagem específica a uma obra em particular, o objetivo deste ensaio foi revelar a grandeza do gênero literário que ainda é o menos procurado pelo público não especializado. Assim, além de poeta, cumpri aqui meus desígnios de pesquisadora da literatura, dentre os quais julgo indispensável o de ressaltar o valor dessa forma de arte e, em especial, da poesia lírica, como lugar de expansão de nossa sensibilidade e de nossa percepção sobre o mundo. Ao dissertar sobre as duas dimensões do lirismo – a alteridade da linguagem e as ideias de vivência e questionamento existencial – pretendi demonstrar que a poesia pode ser mais que um passatempo, tanto para leitores quanto para escritores.

Além de ser um objeto artístico, destinado à fruição estética, o poema carrega consigo uma forma específica de apreensão cognitiva da realidade: aquilo que não passa pelo filtro

lógico-racional, o conhecimento *antipredicativo* (ZUMTHOR, 2007). Isto é, tudo o que fala diretamente à nossa sensibilidade, tudo o que reverbera em nosso ser e nos emociona a cada leitura ou releitura de um poema, sem que o precisemos compreender racionalmente.

Além de ser um objeto artístico, destinado à fruição estética, o poema também é uma forma especial de comunicação: poeta, sujeito lírico, poema e leitor fazem parte de um sistema enunciativo que transcende a si mesmo. No poema, as palavras não estão a serviço de nada, nem de ninguém, porque estão a serviço do indizível que perpassa todos nós. No poema, a circunstância e a referência não são objetivo, apenas *motivo* de algo que as supera, porque se lança em direção a algo maior: a significação, tecido invisível que reúne e abriga poeta e leitor no corpo do poema – aquilo que há de universal em cada enunciação lírica.

O valor significativo de um poema nasce nas mãos do poeta, mas só se realiza nos olhos e ouvidos do leitor. O valor significativo de um poema depende de quanta vida levamos conosco, depende do quanto nos entregamos à vida quando estamos diante de um poema. A vivência que permeia a poesia lírica só tem seu sentido completo quando transcende a condição circunstancial do poeta e se torna uma possibilidade para alguém mais: o leitor. Possibilidade condicionada, porém, por uma exigência: é preciso viver o poema. É preciso entregar uma parte de nosso tempo à consagração do instante de cada poema. É preciso romper a moldura cronológica de nossas rotinas e instaurar o tempo da sensibilidade. Quanto mais lemos poemas, mais a poesia se nos revela. Que revelação é essa? A de que existe uma parte invisível de nós que dialoga com a parte invisível das demais pessoas, ainda que na maior parte do tempo não nos compreendamos; a de que existe algo de transcendente na banalidade de nossas vidas. Além de ser maleável como a água, a poesia tem asas como se fosse *arte de pájaros*:

Os poemas são pássaros que chegam
não se sabe de onde e pousam
no livro que lê.
Quando fecha o livro, eles alçam vôo
como de um alçapão.
Eles não têm pouso
nem porto;
alimentam-se um instante em cada
par de mãos e partem.
E olhas, então, essas tuas mãos vazias,
no maravilhado espanto de saberes
que o alimento deles já estava em ti
(QUINTANA, 2005, p. 469).

4 REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

BAY, Carmen Alemany. *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX*. Alicante: Universidad de Alicante, Servicio de Publicaciones, 2006.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da Poesia à Prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

COLLOT, Michel. O Outro no mesmo. *Alea*, Rio de Janeiro, vol. 8, n.1, p. 29 – 38, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106x20060000100003&Ing-en&nrm=iso>.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. *Revista USP*, Brasil, n. 84, p. 113-128, fev. 2010. ISSN 2316-9036. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790>>.

DRUMMOND, Carlos. *Sentimento do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ELIOT, T. S. Musicalidade da Poesia. **In:** *Um poesia e uma poesia*. São Paulo: Editora Artenova, 1972. p. 43 - 61.

GONZÁLEZ, Mauricio Ostra. Poesía y Oralidad. *Acta Literaria*, n. 27, p. 67 – 75, 2002.

HAMBURGER, Kate. *A Lógica da Criação Literária*. Trad. Margot Malnic. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HAMBURGER, Michael. *A Verdade da Poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MATTOSO, Glauco. *Tratado de versificação*. São Paulo: Annablume, 2010.

MEIRELES, Cecília. *Cecília de Bolso*. Org. Fabrício Carpinejar. Porto Alegre: L&PM, 2009.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme*. Paris: Éditions Verdier, « Verdier poche », 2009.

NERUDA, Pablo. Por una poesía sin pureza. **In:** NERUDA, Pablo. *Caballo verde para la poesía*, 1 octubre de 1935. Disponível em:<http://www.udc.es/tempo/cuestiones20/docs_surr06.html>. Último acesso em 24 jun 2014.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro: do Romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosacnaify, 2013.

QUINTANA, M. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 2005.

RICOUER, Paul. *Teoria da Interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 1976.

STAIGER, Emil; GALEÃO, Celeste Aída. *Conceitos fundamentais da poética*. Edições Tempo brasileiro, 1974.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

VADÉ, Yves. L'emergence du sujet lyrique à l'époque romantique. **In:** RABATÉ, Dominique (org.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996. p. 11 – 37.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2011.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção e Leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.