

O ENDEREÇAMENTO LÍRICO¹

Joëlle DE SERMET*

Tradução:
Francine Fernandes Weiss RICIERI**
Maria Lúcia Dias MENDES***

RESUMO: O texto prioriza o destinatário, essencial na economia lírica. Partindo das aproximações de Kate Hamburger entre lírica e autobiografia, Sermet propõe uma releitura de Apollinaire a partir das questões de endereçamento que sua poesia suscita, para explorar um ponto em que lirismo e autobiografia se dissociam irremediavelmente: sua experiência do tempo e da memória. A enunciação lírica possibilita a permutação da totalidade dos papéis discursivos: aquele que fala e aquele a quem se fala não são jamais exatamente aqueles que identificamos de saída, por serem antes figuras do movimento que os compele um em direção ao outro.

PALAVRAS-CHAVE: Endereçamento lírico. Apollinaire. Lirismo. Destinatário.

Falar da poesia lírica – aquela em que o locutor se exprime na primeira pessoa, para partir de uma definição mais rudimentar – corresponde a se colocar no centro de um debate cujo tema essencial consiste em saber se ao sujeito lírico pode ser atribuído um estatuto biográfico ou se, pelo contrário, ele deve ser

* *Maitre de Conférences*, na Université Bordeaux Montaigne. O texto traduzido para esse livro apareceu, originalmente, no livro *Figures du sujet lyrique*. Confira Rabaté (1996).

** UNIFESP - Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Departamento de Letras. Credenciada no Programa de Pós-Graduação em Letras, na mesma universidade, na linha de pesquisa “Literatura e autonomia”. Guarulhos - SP - Brasil. 07252312 - francinericieri@gmail.com

*** UNIFESP - Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Departamento de Letras. Credenciada no Programa de Pós-Graduação em Letras, na mesma universidade, na linha de pesquisa “Literatura e autonomia”. Guarulhos - SP - Brasil. 07112000 - mldm@uol.com.br

¹ Nesta tradução, foi mantida a estrutura do texto original.

considerado ficcional. A opção, embora estimulante teoricamente, malogra, no entanto, em elucidar a experiência do leitor de poesia, experiência inquietante em que se mesclam distância e proximidade, indiscrição e participação, estranheza e cumplicidade.

É preciso então se perguntar se existe uma enunciação especificamente lírica que ao mesmo tempo seria distinta da ficção e da autobiografia, isso que de bom grado nós passamos a chamar de “poesia pessoal” e na qual ocorreriam os ambíguos efeitos de leitura que magnetizam a escrita poética. Dito de outro modo: começar por compreender **a quem** se fala talvez permita melhor perceber **quem** fala. Nesse sentido, a releitura das obras de Apollinaire do ponto de vista das questões de endereçamento que elas suscitam delimitará uma travessia necessariamente muito esquemática pelo lirismo no século XX.

E é ao poeta Emmanuel Hocquard, dentre as vozes contemporâneas, que deixo a precaução, entre ímpeto e ironia, de indicar o destino dessa travessia:

Não se insistirá nunca demasiado a respeito do destinatário. Está tudo lá.
Em meu fim está o meu começo, caro Thomas Stearns. Cara Senhorita Lynx.
E o outro maluco que lia Kierkegaard às suas galinhas. *Lobo que faz a corte por alimento*, caro Ezra. Minha intenção é meu destinatário. Mais ninguém.
(HOCQUARD, 1995, p.225).

Formas do poeta

Käte Hamburger (1975), em *A lógica da criação literária*, postula uma identidade lógica entre o sujeito da enunciação lírica e o poeta, afirmando ao mesmo tempo que o conteúdo do enunciado não corresponde obrigatoriamente a uma realidade. Lembranças, sonhos, fantasmas ou mentiras, as experiências assumidas pelo locutor lírico podem ser fictícias, ainda que o sujeito da experiência não seja menos real por isso, embora variável e indeterminado: é por aí que passaria o limite – agora fenomenológico – entre gênero lírico e gênero ficcional. Essa argumentação, que assimila de modo discutível o sujeito real da experiência e o sujeito lírico, leva, como foi demonstrado de modo muito justo por Dominique Combe (1989), à inclusão do lirismo no gênero autobiográfico.

Ora, se adotarmos, em um primeiro momento, a perspectiva fenomenológica reivindicada por Kate Hamburger (1986), existe um ponto em que autobiografia e lirismo se separam irremediavelmente: é em suas respectivas experiências do

tempo e em sua relação com a memória. A autobiografia investe no modo da narração retrospectiva a memória de um narrador-autor para conferir um sentido pleno à vida rememorada a partir do ponto de vista que seria aquele de uma morte antecipada. O lirismo, ao contrário, constrói uma memória do sujeito no ponto preciso em que convergem, no interior do presente, os contornos de uma memória formal: memória sedimentada em tradição e cujos componentes coletivos foram interiorizados para gerar a singular figura do poeta, em relação à norma anterior do Poeta-arquétipo.

Esse processo temporal fornece o tema do poema de Apollinaire “Cortejo”, em *Álcoois*. À preocupação de um locutor à espera de sua identidade (“Um dia eu próprio esperava / Eu me dizia Guillaume é tempo que tu venhas” (APOLLINAIRE, 2013, p.119)² responde a gênese de um novo ente oriundo da reunião dos recursos linguísticos de uma comunidade literária:

E com lírico passo avançavam os que eu amo
[...]
Todos os que chegavam e não eram eu
Traziam cada um pedaços de mim. (APOLLINAIRE, 2013, p.121-123)³.

Devido à anamnese, o sujeito não recupera os fios de sua aventura individual, mas sim o passado do lirismo que, fazendo-se assim, substitui-se à sua própria história. A memória poética é ao mesmo tempo interpessoal e pessoal na medida em que, intertextual, ela é também e necessariamente intratextual. Ela é a memória da invenção: é o que alega uma coletânea muito híbrida *Autobiographie chapitre X*, de Jacques Roubaud (1977), em que a textura das lembranças se tece na meada de citações tomadas em vários poemas escritos entre 1914 e 1932, ou seja, os dezoito anos que precedem o nascimento do autor.

Nesse sentido, a poesia efetua a eliminação do campo de referência de que se nutre a autobiografia. Bastaria lembrar aqui como Rimbaud “**debiografisa**” o vivido infantil espelhando sobre ele a figura do poeta manipulador de códigos (“Infância”, “Os poetas de sete anos”). No lirismo, aos antípodas da suposta unidade de um pacto biográfico entre autor, narrador e personagem, o percurso retrospectivo é subvertido pela dissociação entre leitor do poema e eu biográfico.

² Texto original: “Un jour je m’attendais moi-même/ Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes”.

³ “Et d’un pas lyrique s’avançaient ceux que j’aime

[...]

Tous ceux qui survenaient et n’étaient pas moi-même
Amenaient un à un les morceaux de moi-même.”

Matando mais uma vez aquilo que já estava morto para recriar uma identidade lírica em concordância com a relação de intimidade que une o poeta à língua, esse percurso conduz ao encontro de uma “sombra hesitante”, como no prelúdio ao *Roman inachevé* de Aragon (1956):

*Sur le Pont Neuf j'ai rencontré
Semblance d'avant que je naisse
Cet enfant toujours effaré
Le fantôme de ma jeunesse
[...]*

*Sur le Pont Neuf j'ai rencontré
Ce spectre de moi qui commence
[...]*

*Sur le Pont Neuf j'ai rencontré
Mon double ignorant et crédule
Et je suis longtemps demeuré
Dans ma propre ombre qui recule. (APOLLINAIRE)^{4 5}.*

O que aí está dito é a deserção do passado, amplificada por uma voz cortada de qualquer anterioridade determinável. As lembranças pertencem a todos e são de todo tempo; a anedota pessoal não pertence propriamente a ninguém. Todo poeta é antes de tudo um despossuído: a fórmula é seu único lugar. Porque, à diferença da narrativa autobiográfica, o poema reconstitui a emergência não só de **uma** subjetividade, porém **da** subjetividade, fenômeno para o qual concorre a função de “indeterminação” dos determinantes⁶. Assim ocorre na quinta estrofe de “A Beleza do diabo”, segundo texto do *Roman Inachevé*, em que a nitidez de conteúdo da reminiscência contrasta vivamente com uma imprecisão referencial ainda acrescida do deslocamento do passado ao presente e o emprego da segunda pessoa do plural:

⁴ No ensaio original, as citações de Apollinaire estão todas sem indicação de referência. Manteremos esse critério.

⁵ Tradução semântica: “Na Pont Neuf eu me deparei / Com a feição de antes de eu nascer / Essa criança sempre perturbada / O fantasma de minha juventude / [...] // Na Pont Neuf eu me deparei / Com esse espectro de mim que começa / [...] // Na Pont Neuf eu me deparei / Com meu duplo ignorante e crédulo / E fiquei por muito tempo / Em minha própria sombra hesitante.”

⁶ Função primeiro observada por Michel Collot (1989, p. 194-200) em Rimbaud.

*Enfance Un beau soir vous avez poussé la porte du jardin
Du seuil voici que vous suivez le paraphe noir des arondes
Vous sentez dans vos bras tout à coup la dimension du monde
Et votre force et que tout est possible soudain. (APOLLINAIRE)⁷.*

O poema lírico progride, portanto, na contracorrente da biografia. Quando essa última evolui do singular para o universal (lembramos as palavras colocadas na abertura das *Confessions* de Rousseau: “Somente eu. Eu sinto meu coração e conheço os homens”), o lirismo exprime por sua vez a generalidade da lembrança no que ele não obstante tem de mais violentamente singularizante.

Essa ambígua relação com o tempo implica, para o lirismo, opções enunciativas totalmente heterogêneas em relação àquelas que regem a autobiografia. Também importa menos determinar se a identidade efêmera de um sujeito que simultaneamente se dissolve e se erige é de natureza autobiográfica ou ficcional, que compreender como ela consegue se articular no interior de uma situação discursiva.

Voz do coro

Simetricamente à distensão identitária do sujeito, produz-se uma pluralização do endereçamento que também se encontra atingida pela incerteza. A questão que se coloca então é de saber a quem se destina ao certo o poema lírico. Ele é da ordem do puro monólogo? Ou é dirigido de maneira unívoca a uma instância cuja identidade é ora atestada pelo título ou pela dedicatória, ora tematizada no interior do texto? Ou ainda constitui uma maneira de apelar ao leitor tomado como ouvinte e convidado a se integrar em uma configuração enunciativa aberta?

As análises genéricas propostas por Northrop Frye em *Anatomia da crítica* oferecem um ponto de partida útil. Segundo ele, com efeito, a especificidade dos gêneros está em relação com a suas “formas de apresentação”, isto é, com o tipo de relação que instauram com o público. O termo inglês “*audience*” (auditório) utilizado para designar o público remete às formas originais de apresentação, pois, como sabemos, os poemas líricos eram de início, entre os gregos, poemas cantados. A evolução do canto em direção à literatura escrita não basta, para este autor, para modificar a definição do gênero. Apesar das reservas que podemos

⁷ Tradução semântica: “Infância Uma bela noite empurraste a porta do jardim / Aqui do limiar seguis a rubrica negra das andorinhas / Tu sentes em teus braços de repente a dimensão do mundo / E tua força é que tudo é possível de repente.”

ter a respeito dessa última afirmação, a classificação que ela opera tem o mérito, por delimitar o lirismo, de desviar a ênfase do sujeito em direção a um complexo sistema de endereçamento:

[...] a ocultação da audiência do poeta do próprio poeta, é apresentada no gênero lírico. Não há, como de costume, uma palavra para audiência na lírica: o que se busca é algo análogo ao “coro”, que não sugere presença simultânea ou contexto dramático. A lírica é, [...], antes de tudo, o que é ouvido por alto. O poeta lírico finge estar falando consigo mesmo ou com outra pessoa: um espírito da natureza, uma Musa (observe-se a diferença com o *epos*, onde a Musa fala *por intermédio* do poeta), um amigo pessoal, um amante, um deus, uma abstração personificada, ou um objeto natural. (FRYE, 2014, p.396-397).

O leitor – avatar moderno do ouvinte – somente seria, pois, testemunha de uma palavra dirigida a um outro, quer se trate da estrutura dual de um direcionamento explícito ou da estrutura ao mesmo tempo unitária e desdobrada de um auto-endereçamento. A alusão ao coro da tragédia antiga, no entanto, indica que essa testemunha, assistindo excluída à proliferação de uma palavra que não lhe é dirigida, tem apesar de tudo um papel mais determinante do que parece a desempenhar na situação de enunciação lírica. Bakhtin mostrou de modo sugestivo as implicações de uma tal situação. Em *Estética da criação verbal*, ele analisa a função do coro lírico enquanto suporte da autoridade do autor. É sua presença que, segundo ele, torna possível “a objetivação lírica” de si mesmo: “O lirismo proporciona uma visão e uma audição de si mesmo, de seu interior, através do olhar emocional e da voz emocional do outro: ouço-me no outro, com os outros e para os outros.” (BAKHTIN, 1997, p.183-184).

O coro faz eco à subjetividade e a dilata para lhe conferir uma ressonância coletiva. Ele lhe devolve, do exterior, sua voz e seu reflexo repercutidos pela alteridade. O sujeito lírico se determina dessa forma não em uma relação autocentrada a si mesmo, mas na relação que sua própria voz estabelece com uma comunidade humana simbolizada pelo coro. O “nós”, onipresente na poesia lírica como correlativo necessário à emergência da primeira pessoa, talvez seja o lugar enunciativo deixado àquilo que antes era o coro lírico: é por sua mediação que a aventura pessoal e o dado existencial imediato tornam-se solidários dos valores de outrem. A voz do “eu” sempre suscetível de se difratar em uma multiplicidade de vozes potenciais contidas no “nós”, despersonaliza-se sem se

dissociar completamente de sua origem no momento em que se eleva e sustenta o canto.

Poderíamos assim estudar como Apollinaire manipula a primeira pessoa do plural e como essas ocorrências e variações de uso delimitam as duas estratégias líricas que são ao mesmo tempo opostas e complementares em *Álcoois e Caligramas*.

Através de cada uma das duas “Via Láctea” de “A Canção do Mal Amado”, distribuídas nas duas partes de “Sete espadas”, a dicção do amor infeliz passa por um trajeto do “nós” exprimindo a humanidade mais geral (“Os demônios das ilusões/ Pelo canto do céu nos trazem / A sons perdidos seus violões / A raça humana dançar fazem / Pela descida aos trambolhões”) (APOLLINAIRE, 2013, p.73⁸), ao “eu” melancólico em seguida ao “tu”, o referente desse último pronome sendo aliás distinto de um texto para outro. Na primeira “Via Láctea”, é uma figura abstrata, pertencendo ao repertório dos mitos poéticos indefinidamente presentes e disponíveis para um reinvestimento *hic et nunc*:

Tenebrosa esposa a quem amo
 Tu és minha e és também nada
 Ó sombra de mim enlutada (APOLLINAIRE, 2013, p.65)⁹.

Enquanto na segunda “Via Láctea” o “tu” ganha finalmente uma densidade histórico-biográfica, confirmada pela colocação do verbo no passado:

Os cafés de fumo lotados
 Gritam o amor de seus ciganos
 [...]
 Por ti que tenho tanto amado (APOLLINAIRE, 2013, p.77)¹⁰.

Assim se desenha uma reciprocidade lírica que de algum modo resgata o fracasso amoroso vivido pelo sujeito empírico: a totalidade cósmica da exterioridade passou pelo filtro da lembrança pessoal que por sua vez ela transcende e faz ressoar em intensidade atemporal, a de todo destino inscrito na

⁸ Texto original: “*Les démons du hasard selon/ Le chant du firmament nous mènent/ A sons perdus leurs violons/ Font danser notre race humaine/ Sur la descente à reculons*”.

⁹ Texto original: “*Ténébreuse épouse que j’aime /Tu es à moi en étant rien /Ó mon ombre en deuil de moi même*”.

¹⁰ Texto original: “*Les cafés gonflés de fumée / Crient tout l’amour de leurs tziganes /[...] /Vers toi toi qui j’ai tant aimée*”.

finitude. O “eu” só pode ser concebido enquanto mensageiro ou porta-voz do mundo e de um “todos nós” em si, como testemunha o rascunho isolado de uma primeira versão do final de “A Canção do Mal Amado”¹¹:

*Monde souffrant de mon orgueil
Vous n'avez une vie qu'en moi.
Je pleure la chute des feuilles
E comme moi, de mois en mois,
Vous pleurez l'amour qui m'endeuille.* (APOLLINAIRE)¹².

É somente pagando esse preço que a primeira pessoa pode alcançar – e com ela o “tu” da destinação perdida – uma progressiva encarnação cujo simbolismo medieval e cristão de “Sete Espadas” oferece uma chave de leitura analógica.

A coletânea *Caligramas* mostra o itinerário do “eu” em sentido inverso, do “eu” ao “nous”, em uma despersonalização. O mais das vezes, seus poemas põem em cena um “eu” já constituído em sua estatura poética, consciente do poder de sua palavra e como que desvencilhado de seu contexto estritamente biográfico:

*Sache que je parle aujourd'hui
Pour annoncer au monde entier
Qu'enfin est né l'art de prédire* (“*Les Collines*”) (APOLLINAIRE)¹³.

*J'ai enfin le droit de saluer les êtres que je ne connais pas
[...]
Je chante tous les possibilités de moi-même hors de ce monde et des astres*
 (“*Le musicien de Saint-Merry*”) (APOLLINAIRE)¹⁴.

Este último opera agora em prol da expansão de seus contornos, alcançando as dimensões da legenda da História (“O músico de Saint Merry”, “Canto da honra”, “Da Bateria de tiro”), de uma comunidade linguística (“A Vitória”) ou de um messianismo modernista (“A Colinas”). Orquestração ou feixe de vozes múltiplas, ele tende a se abolir no “nós” de uma coletividade humana frente à dupla responsabilidade de sua memória e de seu futuro:

¹¹ Citado por Michel Décaudin (1971, p. 106) em *Dossier d'Alcools*.

¹² Tradução semântica: “Mundo doente de meu orgulho / Só tens vida em mim / Eu choro a queda das folhas / E como eu, de mês em mês / Chorais o amor que me enluta.”

¹³ Tradução semântica: “Sabe que falo hoje/ Para anunciar ao mundo inteiro/ Que enfim nasceu a arte de predizer” (“As Colinas”)

¹⁴ Tradução semântica: “Tenho enfim o direito de saudar os seres que não conheço/ [...] / Canto todas as possibilidades de mim mesmo fora desse mundo e dos astros”. (“O músico de Saint-Merry”)

*Entre nous et pour nous mes amis
Je juge cette longue querelle de la tradition de l'invention
De l'Ordre et de l'aventure
("La jolie rousse") (APOLLINAIRE)¹⁵.*

O que tu foste

Porém, o que é que ocorre quando no poema o “nós” não é mencionado e principalmente no momento em que o poeta mimetiza o solilóquio? A primeira solução evocada por Frye (“O poeta lírico fala a si mesmo”) não pode ser deixada de lado, com a condição, todavia, de que não conduza a uma teoria exclusiva do poema lírico como monólogo. Teoria que desenvolve, por exemplo, Dorrit Cohn para quem a linha de demarcação entre poesia lírica e monólogo interior romanesco passa somente pela oposição entre verso e prosa. “Quando no poema em prosa a expressão lírica se libera das restrições da versificação, o locutor do poema põe-se a falar como aquele do monólogo interior” (COHN, 1981, p.295). O monólogo dramático (poema cujo locutor é personagem claramente distinta do poeta, como *La jeune Parque* de Valéry) outra coisa não seria senão um monólogo de ficção em versos, ao passo que o poema em prosa seria um monólogo autobiográfico marcado por sua “expressividade”, isto é, sua capacidade de manifestar a “textura íntima da consciência”. Essa aproximação entre poema lírico e monólogo não é lá muito viável. Na realidade, ela se fundamenta somente em um critério formal e um critério relativo a um tempo psicológico, e a junção deles é mais que insuficiente para definir um gênero. Negando *a priori* a possibilidade de um modo de enunciação especificamente lírico, essa aproximação leva poema lírico e monólogo a tomarem de empréstimo alternativamente suas configurações da ficção e da autobiografia.

No entanto existem poemas líricos em que o locutor dirige-se a si mesmo, tratando-se por “tu”. Um dos exemplos mais patentes está em “*Zone*” (“No fim estás lasso desse mundo antigo”) (APOLLINAIRE, 2013, p.23)¹⁶, inteiramente construído sobre a alternância do “eu” e do “tu”. Esse entrelaçamento permite fazer desfilar fragmentos de lembranças não interiormente habitadas, mas retomadas do exterior por uma voz *off*, o “eu” se mantendo à distância daquilo que ele foi como se fosse um outro que não ele (“Aí está a jovem rua e tu ainda não és

¹⁵ Tradução semântica: “Entre nós e por nós, meus amigos/ Eu julgo essa longa disputa entre tradição e invenção / Entre Ordem e Aventura” (“A ruiva bonita”).

¹⁶ Texto original: “*A la fin, tu es las de ce monde ancien*”.

É de morte e de ressurreição, claro, que se trata. Mas no momento em que o eu se nega para se criar, se perde para se reencontrar, reorganizado em uma representação – ágatas de Saint-Vit ou o túmulo vazio do monumento literário – isso que não encontra hospedagem no oco rítmico de nenhuma dicção, isso que se perde na demiurgia do eu cujo autorretrato poético reúne os restos é a substância do espanto. A repetição do termo insiste nisso, no momento em que, nos limites do verso, o “tu” e o “eu” se reencontram:

*Tu n'oses plus regarder tes mains et à tout moment je voudrais sangloter
Sur toi sur celle que j'aime sur tout ce qui t'as épouvanté.* (APOLLINAIRE)²⁰.

O nivelamento da primeira e da segunda pessoa acontece precisamente no ponto de junção de duas impossibilidades: impossibilidade presente do passado e impossibilidade passada do presente. Enredado em um transmutar-forma, tomado no espaço tempo lírico da comemoração²¹, o “tu” já sempre foi um “eu” em potencial, sem que no entanto o “eu” possa reconhecer-se nele, como o testemunha o emprego do condicional (“à tout moment je voudrais sangloter”). E, ao mesmo tempo, o “tu” é signo do indescritível, inenarrável experiência da maior banalidade e da sufocação para sempre ligada a ela. “*Éternel humilié dont le désir ulule*”²², diz Leiris em um de seus mais belos textos, do início dos anos 1930, retornando a um gênero de lirismo à la Apollinaire: o “tu” é o indício enunciativo que se encarrega, por procuração, dessa sombra eternamente desejanste, inaudível e crucificada em seu desejo. É um dom em pura perda que não encontrou, no final das contas, destinatário algum.

Entre memória e eclipse, mas sem se equiparar nem a um nem a outro, o poema só pode guardar os rastros de um esquecimento. Tudo se passa, então, como se ele extraísse o fundamento da enunciação de uma instância situada a igual distância do “eu” e do “tu” e cujas marcas – e aí está todo o problema – aparecem somente em sobreimpressão, indissociáveis daquelas da primeira pessoa como fica em evidência na quarta seção do *Récitatif* de Jacques Réda (1970):

²⁰ Sublinha a autora. Tradução semântica: “Não ousas mais olhar tuas mãos e a toda hora eu queria soluçar / Por ti por aquela que amo e por tudo que tu aterrorisaste”.

²¹ “Eu acredito nunca ter imitado, pois cada um dos meus poemas é a comemoração de um acontecimento da minha vida, e mais frequentemente trata-se de tristeza, mas eu também tenho alegrias que eu canto” Apollinaire, carta à Henri Martineau, publicada em *Le Divan*, citada por Michel Décaudin (1971, p.46).

²² Tradução semântica: “Eterno humilhado cujo desejo ulula”.

*quelqu'un doucement en chemin vers plus personne dit
je. (APOLLINAIRE)*²³.

Essa instância precisaria de algo assim como uma quarta pessoa do singular para ser adequadamente teorizada. Nem primeira pessoa designando a figura mítica, ou fictícia, de um poeta de palavra soberana, nem segunda pessoa do eu biográfico, mas um meio termo refugiado em um ténue desfiladeiro, seria a intermediária da passagem de uma a outra e poderia ser pensada como um incoativo afetando as marcas da pessoa.

À luz dessas observações, eu gostaria de acrescentar ao “arqui-enunciador” que Jean-Marie Gleize (1983, p.51) detecta em Hugo e que mantém unidos o eu e o não eu, que o transcende, um “infra enunciador” que mantém unidos o “eu” e o “tu”, o eu que encontrou ou conquistou direito à palavra e essa região obscura longínqua que perpetuamente o mantém abaixo de si mesmo. Região meio apagada, humilhada e lacônica que não pode tomar voz e sobre a qual se deve tomar a resolução de não mais chorar, e da qual se torna impossível fazer o luto, pois foi eliminada e, ao mesmo tempo, está presente.

Podemos avaliar a transformação desse “infra enunciador” na poesia contemporânea selecionando obras nas quais o lirismo integra as descobertas a respeito do funcionamento do inconsciente. Assim, em Leiris, no interior de poemas mais tardios da coletânea *Failles* (1924-1934), como “Bestial”, a obsessão de uma “cena de origem”²⁴ tanto mais alucinante por ser revivida como se fosse a partir do interior do aparelho genital maternal, impõe a intervenção de um “tu” assinalando a incapacidade do locutor em assumir diretamente o escândalo do cenário fantasmático. É também tendo como fundo uma cena cuja origem foi escamoteada e reinventada e cuja natureza psicanalítica está claramente estabelecida pela segunda seção de *Chêne et chien* de Queneau (1937) que se estabelece um modo diálogo polifônico no poema “Há tantos sonhos...”:

²³ Tradução semântica: “Alguém suavemente no caminho de mais ninguém diz / Eu.”

²⁴ [No original, *scène originare*: sinônimo de *scène primitive*, é quando o sujeito testemunha, como uma cena fantasma ou real, o momento do coito de seus pais. N.T.]

*[...] La poésie est morte, le mystère est râlant,
Dis-je.
Il faut le revenir en arrière,
Où qui tu ailles tu te heurtes le nez
Tu viens de passer le sevrage,
et tu crois voir la nuit l'autre réalité:
ce ne sont que parents au temps de ton jeune âge. (APOLLINAIRE)²⁵.*

O “eu” se afasta de si mesmo para remontar, através dos meandros do inconsciente e seus sucessivos estratos de sonhos infantis, até o momento primeiro de uma noite em que ressoam indistintamente mescladas a voz da mãe, a voz impessoal do sonho, a voz do psicanalista e aquela fantasmática e oblativa desse “tu” fugidio, que vem oferecer uma infância na qual a realidade foi vivida como um sonho; infância que falta e que por sua vez só pode ser dita pela voz poética no modo de uma narrativa lacunar de sonho.

Pode parecer nesses exemplos que o “eu” fala menos ao “tu” que ele fala **do** “tu”, que, por sua vez, não fala, não pode falar. A enálage de pessoa, figura que consiste em utilizar pronomes pessoais em últimos versos com um valor desviante (dizer “tu” por “ele” ou “ele” por “eu”)²⁶, vai além de sua função de simples tropo para diferenciar a enunciação textual lírica dos fenômenos observados por Benveniste quanto à comunicação oral efetiva (“Eu somente utilizo **eu** ao me dirigir a alguém que estará na minha fala, um **tu** [...]. Eles são complementares, mas segundo uma oposição ‘interior/exterior’, e ao mesmo tempo eles são reversíveis”) (BENVENISTE, 1988, p.254). Acrescento que se o “eu” fala do “tu” como um “ele”, referindo-se a um “objeto fora da locução”, retomando os termos de Benveniste, só pode ser a um parceiro ausente ou não mencionado: o leitor ouvinte que, de previamente excluído, passa a ser integrante da situação de enunciação, seu lugar no poema estando-lhe reservado de maneira subjacente em cruz ou em negativo.

O terceiro incluso

O segundo caso evocado por Frye (2014) (o poeta fala a um “ouvinte” especialmente escolhido) é mais frequentemente encontrado, especialmente na

²⁵ Tradução semântica: “A poesia está morta, o mistério é exasperador,/ digo./ Devemos retroceder,/ onde quer que vás feres o nariz/ Acabaste de ser desmamado/ e acreditas ver à noite outra realidade: / Eles são apenas pais no momento de tua juventude.”

²⁶ Sobre esse ponto ver Kerbrath-Orecchionne (1980, p.63-66).

poesia amorosa. No caso, o leitor parece estar de fato na posição de terceiro excluído. Aparentemente, ele é um “ouvinte” indiscreto em relação a uma palavra que não o visa diretamente. Mas nesse caso, mais uma vez não seria ele ao mesmo tempo testemunha do endereçamento e destinatário em segundo grau? O estudo do sistema de destinações a que obedece “*Dans l’abri caverne*”²⁷, poema dos *Caligramas* inicialmente enviado a Madeleine Pagés em outubro 1915, conduz a fazermos a proposta de uma resposta. O primeiro verso em que a destinatária estava claramente designada foi eliminado quando da publicação na companhia de duas outras menções ao nome, que figuravam originalmente no corpo do texto. A “contradição” presente na abertura (“*Je me jette vers toi et il me semble aussi que tu te jettes vers moi / [...] Et puis il y a aussi une contradiction qui fait que nous ne pouvons nous apercevoir*”)²⁸ não está somente ligada às circunstâncias da redação e ao isolamento de um apaixonado no campo de batalha. Os dois últimos versos revelam que ela é inerente ao processo de endereçamento lírico, em essência destinado a fracassar, pois em vez de ancorar o desejo, estimula sua deriva:

*Existes-tu mon amour
Où est-tu une entité que j’ai créée sans le vouloir
Pour peupler la solitude.* (APOLLINAIRE)²⁹.

O endereçamento lírico é apenas, no máximo, a captação e a anexação da figura do outro: pura projeção metafórica do espaço subjetivo que se cinde em sujeito e objeto. A poesia amorosa aparece como uma tentativa desesperada para se extirpar da armadilha do solipsismo se libertando de um “tu” que não é um alter ego em direção ao qual nos lançamos, mas sim uma hipóstase do “eu”. Uma vez mais a segunda pessoa do singular é utilizada na interlocução de um modo que desrespeita sua utilização habitual e remete implicitamente à categoria linguística da não-pessoa, a partir da qual Benveniste (1988, p.265) fez o apanágio da forma “ele”, enquanto esta última “adquire seu valor por necessariamente fazer parte de um discurso enunciado pelo “eu”. O “tu” se define por sua posição auxiliar. Produto do discurso do “eu”, o “tu” é somente aquilo que no poema o “eu” trata por “tu” (ou “vós”) como é lembrado pelo locutor de “*Récitatif*” de Réda:

²⁷ Tradução semântica: “No abrigo-caverna”.

²⁸ Tradução semântica: “Eu me lanço em tua direção e me parece que tu também te lanças na minha/ [...] E também existe uma contradição que faz com que nós não possamos nos perceber”.

²⁹ Tradução semântica: “Existes, meu amor, / Ou és somente uma entidade que criei sem querer / Para povoar a solidão?”

*Il est possible
 [...] qu'ici vous
 Ce que je nommais vous en grand tremblement de tout l'être
 Soyez ce rien vapoureux à neuf mille mètres d'altitudes
 Qui est le ciel inexprimée de tout désir.*³⁰

O “tu” do tratamento lírico, afetado por uma dificuldade idêntica àquela que incidia sobre o duplo autobiográfico no poema “Zona”, é somente uma imagem, um frágil edifício significante. No entanto, ele é perfeitamente real como objeto inacessível da procura de um ouvinte, e provavelmente na proporção mesma dessa inacessibilidade. A destinação encontra sua verdade quando nada mais se pode dizer **ao** e **do** destinatário, somente a suspeita levantada a respeito de uma estrutura de endereçamento que retifica o outro em sinal poético no instante em que o elege como interlocutor privilegiado e o entroniza em transcendência. Coisa que, a meu ver, seria absolutamente autobiográfica no lirismo é a colocação em evidência da ficção representada pelo sistema linguístico de uma enunciação fundada sobre a utopia de uma co-presença. O poema lírico endereçado fala de um engano fundamental de endereço sobre o qual repousa.

Neste caso, o leitor-ouvinte é testemunha não mais de um endereçamento precisamente direcionado, porém de uma flutuação estrutural cujos vazios ele preenche com elementos circunstanciais tirados de sua própria experiência. Ali onde o diálogo se define com um destinatário explícito, ele volta a se enredar obliquamente a uma instância polivalente anônima, um “terceiro incluso”.

Podemos compreender aquilo que eu pretendo com essa derradeira fórmula examinando rapidamente uma terceira categoria deixada de lado por Frye, a dos poemas líricos onde o “eu” onipresente parece não se dirigir a ninguém em particular. Limito-me a convocar “Un fantôme de nuées”, poema que também consta de *Caligramas* de Apollinaire e que me parece representativo do conjunto dessa terceira categoria. O locutor empreende, no passado, a evocação de um espetáculo de saltimbancos a que teria assistido. A âncora temporal e geográfica do evento é explicitada com um luxo de detalhes: dia, hora, nome de ruas parisienses. Porém, na sexta estrofe aparece um “tu” (“*Vois-tu le personnage maigre et sauvage*”) (APOLLINAIRE)³¹ cuja identidade não estipulada, bruscamente dá um sinal ao

³⁰ Tradução semântica: “É possível/ [...] que aqui vós. / isso que eu denominei vós com grande tremor de todo o ser, / sejais esse nada vaporoso a nove mil metros de altitude/ que é o céu não expresso de todo desejo.”

³¹ Tradução semântica: “Veja você o personagem magro e selvagem”

leitor. Trata-se simultaneamente de “ver” pelos olhos do “eu” uma cena invisível que o presente da enunciação reatualiza. O contexto de referência é a própria cena lírica, em que um ouvinte virtual é solicitado a compartilhar ou a retomar em seu nome a postura enunciativa do locutor e modular para si mesmo o conteúdo do enunciado, mas também em função dos destinatários, que por sua vez ele poderia visar. Fenômeno sublinhado pelo texto na forma de uma parábola cujas modalidades de leitura são retroativamente sugeridas pela cláusula:

*Le petit saltimbanque fait la roue
Avec tant d'harmonie
Que l'orgue cessa de jouer
[...]
Musique angélique des arbres
Disparition de l'enfant
Les saltimbanques soulevèrent les gros haltères à bout des bras
Ils jonglèrent avec les poids
Mais chaque spectateur cherchait en soi l'enfant miraculeux
Siècle ô siècle des nuages.³²*

O leitor, tal como espectadores surpresos, se surpreende ao procurar em seu interior a criança miraculosa que o poema lhe permitiu vislumbrar. Podemos então falar em uma verdadeira “regra do jogo discursivo”, o destino do sujeito estando em jogo a cada partida, permutando os papéis desempenhados.

Esse simulacro, que funda a intersubjetividade do lirismo e garante seus efeitos de homofonia, possui a particularidade essencial de abrir o campo de uma cadeia de re-enunciações. Sobre este item remeto às excelentes análises de Katherine Stierle (1977) a respeito da posição problemática do destinatário lírico. Esse último não dispõe de estatuto prescrito e identificável de forma definitiva. Por isso ele pode somente assumir o papel do sujeito lírico para fazer a experiência virtual das flutuações de sua identidade. Trata-se menos, me parece, de se apropriar de um conteúdo de consciência que de retomar em seu nome o discurso do outro e as inflexões que lhe permitem modular ou construir sua experiência: usurpação de um vestígio vocal ou voz “pronta para uso”.³³

³² Tradução semântica: “O pequeno saltimbanco se empertigou/ Com tanta harmonia/ Que o órgão para de tocar/ [...] Música angélica das árvores/ Desaparecimento do pequeno/ Os saltimbanco levantaram os grossos halteres na ponta dos dedos / Fizeram malabarismos com os pesos // Mas cada espectador buscava em si a criança miraculosa/ Século ó século de nuvens.”

³³ [No original, *prêt-à-porter*.]

O discurso lírico consegue assim esquivar a contradição entre singularidade e **reprodutibilidade**, palavra que prefiro a “universalidade”. Ao mesmo tempo em que apresenta um sentimento ou uma lembrança como sendo única e inalienável em seu conteúdo, no plano enunciativo, ele oferece as regras paradoxais de sua capacidade de reiteração. Sua lei é dupla, faculta o “eu” e o outro a seguirem juntos, narcisismo e pulsão comunitária, apropriação singularizante do código e compartilhamento da palavra.

As observações acima conduzem a voltar, como faz Henri Meschonnic, sobre a oposição disposta por Bakhtine entre o monologismo do poema e o dialogismo do romance. O poema, ao implicar reciprocamente o sujeito da enunciação e o sujeito da leitura, organiza “um diálogo – o desnudamento do diálogo” (MESCHONNIC, 1982, p.156). Seria preciso acrescentar que o “desnudamento” se torna possível pelo recorte rítmico da experiência, em uma série de instantes, nos quais a cada vez se condensa a infinita potencialidade das reviravoltas da situação discursiva. O leitor sempre é, em graus de implicação variados, derradeiro destinatário, mas também co-destinatário e sujeito do enunciado ao mesmo tempo que sujeito da enunciação. Vem provavelmente daí aquilo que Shoshana Felman (1978, p.95) chama “o erro de leitura” do lirismo: na medida em que o texto lírico convida o leitor a desposar, a forjar a voz do locutor, parece estar oferecendo uma isca de fácil identificação. É a razão pela qual o lirismo, em uma hora ou outra faz uma reviravolta no sentido da ironia ou da derrisão. O canto desiludido mostra a necessidade crítica de romper a ilusão especular engendrada de modo demasiado fácil pelo dialogismo lírico.

Aquilo que faz a essência do lirismo é também sua relativa fraqueza, da qual o formalismo contemporâneo, de modo mais radical e crítico que a ironia, seria a superação. No entanto, a despersonalização “elocutória” pode ser analisada como uma prova que a subjetividade moderna deve sofrer para poder continuar a se afirmar como subjetividade, parafraseando a palavra de John E. Jackson (1992, p.177) sobre o *spleen* baudelairiano. A partir daí, neutralidade, voz “branca” e a iniciativa deixada às palavras não seriam (mais do que violentos desmentidos infligidos ao gênero) os indícios de um rearranjo interno ao dispositivo de enunciação que o caracteriza?

O discurso lírico tem a particularidade de pôr em questão não somente o estatuto do sujeito e, mais decisivamente ainda, a situação de interlocução como relação explícita de um “eu” com um “tu”. Ele se encontra em um sistema de enunciação original que se define menos em relação ao “eu” da enunciação que relativamente ao “tu” do ouvinte, o que pede para colocar nuances, ou até

mesmo inverter o esquema proposto por Benveniste para analisar o diálogo oral. Esse sistema está baseado em uma série de substituições das marcas da pessoa, manejando a instabilidade generalizada das referências dêiticas. O poema em primeira pessoa na realidade convoca seu leitor a tomar seu lugar em uma verdadeira ciranda de pronomes pessoais cujas ancoragens sempre estão deslocadas.

Para dar conta dos efeitos de um tal discurso, a noção de **endereçamento** permanece insuficiente. Pede para ser complementada com a de “homofonia”, o destinatário sendo, em última instância, o leitor-ouvinte virtual, “um terceiro incluso”, que não é uma inteira fabricação, assim como pode sê-lo o narrador da ficção, nem erigido como poder de sanção externa, como o leitor com quem se acorda o pacto autobiográfico, porém **chamado** ao interior da configuração enunciativa com a finalidade de aí assumir a posição dupla de destinador e destinatário.

A enunciação lírica joga assim com a ubiquidade e curtos-circuitos temporais: torna possível a simultânea permutação da totalidade dos papéis discursivos. Aquele que fala e aquele a quem se fala, “eu” e “tu”, nunca serão exatamente aqueles que seríamos tentados a identificar de imediato, por serem as figuras – tremidas, trêmulas – do movimento que as impele uma em direção à outra.

LYRIC ADDRESS

ABSTRACT: *The text prioritizes the recipient, essential in the lyrical economy. Starting from Kate Hamburger's approaches between lyricism and autobiography, Sermet offers a rereading of Apollinaire based on the questions of lyrical address to explore a point where lyricism and autobiography dissociate themselves irreparably: his experience of time and memory. The lyric utterance makes it possible to exchange all the discursive roles: the one who speaks and the one with whom we speak are never exactly those we identify initially, because they are, above all, figures of the movement that pushes them towards each other.*

KEYWORDS: *Lyric address. Apollinaire. Lyricism. Recipient.*

REFERÊNCIAS

APOLLINAIRE, G. **Álcoois**. Tradução de Mário Laranjeira. Edição bilingue. São Paulo: Hedra, 2013.

ARAGON, L. **Le roman inachevé**. Paris: Gallimard, 1956.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução do francês Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: M. Fontes, 1997.

- BENVENISTE, E. **Problemas de Linguística Geral**. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri Campinas: Ed.Unicamp, 1988. v.1.
- COHN, D. **La transparence intérieure**: Modes de représentations de la vie physique dans le roman. Traduit de l'anglais par Alain Bony. Paris: Seuil, 1981. (Poétique).
- COLLOT, M. **La Poésie moderne et le structure d'horizon**. Paris: PUF, 1989.
- COMBE, D. **Poésie et récit**. Paris: J. Corti, 1989.
- DÉCAUDIN, M.. **Dossier d'Alcools**". Gêneze: Librairie Droz e Minard, 1971.
- FELMAN, S. **La folie et la chose littéraire**. Paris: Seuil, 1978.
- FRYE, N. **Anatomia da crítica**: quatro ensaios. Tradução de Marcus de Martine, prefácio de João Cezar de Castro Rocha. São Paulo: É Realizações, 2014.
- GLEIZE, J.-M. **Poésie et figuration**. Paris : Séuil, 1983.
- HAMBURGUER, K. **Logique des genres littéraires**. Traduction de l'allemand par Pierre Cadiot. Paris: Seuil, 1986. (Poétique).
- _____. **A lógica da criação literária**. Tradução de Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HOCQUARD, E. Ma vie privée. **Mécanique lyrique, Revue de littérature générale**, Paris, n.1, 1995.
- JACKSON, J. E. **Mémoire et création poétique**. Paris: Mercure de France, 1992.
- KERBRATH-ORECCHIONNE, C. **L'Énonciation**: De la subjectivité dans le langage. Paris: A. Colin, 1980.
- MESCHONNIC, H. **Critique du rythme** : Anthropologie historique du langage. Lagrasse: Éd. Verdier, 1982.
- QUENEAU, R. **Chêne et chien**. Paris : Denoël, 1937.
- RABATE, D. **Figures du sujet lyrique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1996. (Collection Perspectives littéraires, dirigée par Michel Dellonet Michel Zink).
- RÉDA, J. **Récitatif**. Paris: Gallimard, 1970. (Collection Le Chemin).
- ROUBAUD, J. **Autobiographie, chapitre dix**: Poèmes avec des moments de repos en prose. Paris: Gallimard, 1977. (Collection Blanche).
- STIERLE, K. Identité du discours et transgression lyrique. **Poétique**, n. 32, p.422-441, nov. 1977.

