



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Graduação em Português e Literaturas
Monografia em Literatura

Lucas Sales Lyra
10/0016006

PRELÚDIO A POLÍTICAS POÉTICAS

Brasília – DF
1º/2013

Lucas Sales Lyra

Prelúdio a Políticas Poéticas

Monografia apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literária e Literaturas (IL/TEL) como requisito de conclusão da disciplina Monografia (código 150690) e requisito parcial de conclusão de curso, realizado durante o 1º/2013.

Orientação: Prof. Dr. Piero Luis Zanetti Eyben

Brasília - DF

1º/2013

Prelúdio a Políticas Poéticas

Lucas Sales Lyra¹

Falaremos da poesia – dela mesma e de seus componentes, de seus registros de tom particulares e da força de seus acontecimentos, das cores e os gestos que instila, e das danças de sentido aliadas à voz de seus discursos e, mesmo, daquilo que semelhantemente ao espelho do poeta, a separa, ou a sua moldura, de seu reflexo e, ainda, diferentemente do que é de comum aceito por alguns, de sua inextrincável relação com o político, o social e o ético – começando, como é de hábito, pelos (possíveis) inícios.

Se aceitarmos que Aristóteles e Platão falaram, respectivamente, de poesia para falar do homem e de poesia para falar de Política (ou o contrário, nos dois casos), tanto um quanto o outro fizeram da poesia espaço fértil a toda e qualquer indagação cara à Filosofia e necessária à pólis. Em Platão, há a necessidade de tratar da poesia, tanto para chegar à Política quanto porque é a poesia o problema político de maior fôlego, tanto o é que não se cessa a discussão poética depois de sua primeira aparição dos livros II ao III.

A lírica é, desde muito e comumente, de tal forma associada com o período arcaico da antiguidade clássica, e ao mesmo tempo atrelada à noção de uma forma de expressão íntima ao sujeito, que não raro se resvala a dificuldade da questão à própria obscuridade de um tema tão impalpável quanto o é a pergunta sobre o sujeito – e portanto de sua determinação histórica como imbricado à verdade e à consciência que tem de si como o único capaz de Verdade². Seja em favor de uma legitimação de sua historicidade e estreita intimidade ao indivíduo produtor que seja chamado o tempo arcaico da Grécia a testemunhar pela lírica, acaba esse testemunho por

¹ Aluno de Graduação em Letras – Português e Literaturas pela Universidade de Brasília (UnB). Integra o corpo de membros do GP Escritura: Linguagem e Pensamento.

² FOUCAULT, M. *Aula de 6 de janeiro de 1982 – Primeira hora*. In: *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 3 e ss.

tirar o foco do sujeito e passá-lo à história de seus meios (e modos e objetos) de produção. Ou acaba atestando por justamente o contrário de um desenvolvimento linear, uno e coeso de um gênero sempre fruto da expressão de um autor consciente de si e de sua intenção.

Não menos problemático, a ideia de um sujeito (ou indivíduo) na Grécia Antiga – e, portanto, no que se refere a sua produção, também seu consequente lógico de uma expressão lírica íntima e subjetiva – tem sido de todo rechaçada pela historiografia crítica recente. As inscrições que nos vieram através da obsessão de arquivo da era Alexandrina³ são ditas não-textos pelos estudos helenistas também mais recentes (RAGUSA: 2005; MILLER: 1994; CALAME: 1998: 1995). Essas pesquisas se colocam como resposta às afirmações dos helenistas alemães Bruno Snell e Herman Fränkel e em maior parte aos resultados encontrados por seus diluidores. Um deles seria Denys Page, co-editor junto a Lobel das primeiras edições a apresentar Safo à Europa e grande defensor do famoso porém questionável grupo das meninas de Safo, das quais a poeta seria representante e responsável. Esse famigerado grupo, ao longo da história, tomou direções de tal modo ficcionais que, num dado momento, Safo foi até considerada sacerdotisa e dirigente dos cultos à Afrodite e, para outros, chegou a ser considerada iniciadora sexual das meninas da ilha de Lesbos, ambos inatéstáveis. A poeta foi bastante mal interpretada nessa perspectiva pseudo-histórica e, em alguns casos, autores chegaram a dotá-la de poderes mágicos e a associá-la a figuras de todo míticas, como Phaon, seu amante de hipótese, chamando-a por vezes de poeta, professora ou cortesã. Esses desvios de biografismo romântico e fantasioso, no entanto, são fruto de um princípio teórico muito simples (porém bem embasado e elegantemente elaborado) proveniente do romantismo alemão e da tradição crítico-literária hegeliana. Os diluidores de Hegel, a partir de uma má-compreensão e mau uso (mera aplicação) dos desenvolvimentos teóricos do filósofo alemão,

³ Cf. Calame (1998) e Miller (1994) nos desenvolvimentos que fazem acerca dos problemas historiográficos de um uso indiscriminado do termo “lírica” como confirmação de uma linhagem lírica começando na Grécia antiga e a terminar no que, em uso do termo, comumente se refere à ideia corrente, também historicamente determinada, que temos de lírica moderna; ver também os problemas e impasses (antropológicos, interculturais e hermenêuticos) de um tratamento histórico do tema em Ragusa (ano).

teriam contribuído para tirar a importância de poesia à obra de Safo, tornando-a meramente arquivo e documento de uma vida polêmica e agitada. A influência dos helenistas alemães foi, enfim, determinante para o completo apagamento de Safo do cânone literário, deixando-a para aqueles casos de importância histórica em que a simples referência ao nome é o bastante para que o pensamento não se atravesse em impossibilidades. Snell e Fränkel confabularam um método de duvidosa cientificidade, resultante da difícil tarefa de se pensar até onde a objetividade científica se confunde com a projeção dos desejos. Giuliana Ragusa coloca a questão em capítulo introdutório a seu livro sobre Safo:

A chamada escola Snell-Fränkel aliou à visão romântica da lírica a perspectiva biográfica, o problemático método lexicográfico de análise literária e a ultrapassada teoria histórico-evolutiva e derivativa dos gêneros poéticos, a fim de encontrar as origens da individualidade ocidental na Grécia antiga. (RAGUSA: 2005: 32).

Nesse sentido, com base na dubitável “teoria histórico-evolutiva e derivativa dos gêneros poéticos” e nos delírios de biografismo fictício dela consequentes, Safo tem sido aceita pelo cânone apenas como um marco histórico minimamente interessante da passagem da épica à tragédia. Como consequência dessa busca pelas origens da individualidade pela escola Snell-Fränkel e, também por conta disso, hoje enfim subjetividade historicamente determinada, a lírica tornou-se espaço de individualidade totalitária. Por essa divisão evolutiva de gêneros, Safo e o conjunto de poetas de que é, para a tradição literária, apenas expoente menor, teriam inovado ao usar por primeiro em literatura a forma gramatical da primeira pessoa do singular, ou seja, teriam sido os primeiros a dizer “eu” referindo-se supostamente a “si mesmos”. Arquíloco e Safo de fato fazem uso do pronome de primeira pessoa, o problema, no entanto, seria o de concluir desse uso de um expediente morfossintático comum à língua que lá, e por causa disso, nascia o indivíduo sujeito de si na Grécia antiga.

Em torno do mesmo problema, comenta Calame:

(...) apesar de não se poder dizer que a poesia *mélica* [ou lírica] tenha marcado o advento do indivíduo moderno, ela concede um lugar de importância à figura do narrador ou do locutor, na medida em que aquele que fala ou canta o poema usa as formas gramaticais da primeira pessoa; essa figura linguística tende a ser demasiado prontamente identificada como aquele que profere o poema, se não com seu autor (1999: 14).

Não pode, portanto, o simples uso de uma forma gramatical ser base de uma afirmação de origem ao indivíduo. É o que foi feito, no entanto, por uma vasta parte dos helenistas e filósofos estudiosos da lírica grega. Apesar dos desvios teóricos e da impossibilidade de conferir a Safo o nascimento do “eu” em literatura, é notória a diferença entre ela e um Homero, ou entre ambos e um Sófocles. O que não se pode, no entanto, é esquematizar os gêneros poéticos entre usos de formas sintáticas e diferenciá-los a partir de categorias gramaticais magicamente dotadas do poder de estabelecimento da subjetividade lírica. De fato, se procurado em Homero, o pronome de primeira pessoa (tanto em seu caso reto como oblíquo), seria largamente encontrado em muitos contextos. Qual seria então a diferença entre o eu-de-Homero e o eu-de-Safo? A resposta mais simples é que, em Homero (e isso pode ser estendido à toda epopéia), a forma gramatical de primeira pessoa é separada do autor pelo personagem. Dito de outro modo, o eu-de-Homero está na boca, digamos, de Calipso ou de Odisseu. Identificar o eu-de-Safo ao indivíduo-Safo ou mesmo à autora, seria o mesmo que identificar a Homero a voz do narrador que discerne a quem pertencem os ditos que apresenta. No entanto, o narrador é aquele que só diz “ele”, mas bastaria que cada frase sua começasse com um “Eu digo que...” ou “eu narro que...”. A solução mais efetiva para o impasse seria a de passar a considerar a possibilidade de um narrador (e também um narratário) não apenas em épica mas também em lírica. Tal proposta não seria de todo absurda considerando que, se pensarmos bem, o eu-de-Homero (o eu-épico) na boca de Calíope/Calipso (?) é apenas a ele não identificado por causa de uma instância fictícia que os distingue e separa na ordem hierárquica e assimétrica de criador e criatura.

Levando ainda mais longe, o que libera o poeta épico de não ser implicado no eu de que faz uso é conferi-lo a outrem. É preciso que outra instância fictiva (o narrador), que jamais diz eu senão ele, dê conta disso. Portanto, o outrem que recebe o eu de Homero⁴ é antes nome que indivíduo e o outrem-que-recebe-o-eu em lírica é nada além/aquém disso: o outro a quem é dado poder dizer eu. O que pode ser dito sobre lírica, tendo em vista essa problemática do narrador/autor, é que, em certa medida, apesar do eu não ser conferido a outro nome que não o de quem assina (como em Homero o é conferido aos personagens épicos e não a si mesmo), em lírica, o eu, quando este não é sub-entendido ou de todo modo forçado, é sempre aquele que se refere a um nome em elipse (não necessariamente dito, mas de certa forma *in absentia*). Senão esse o caso, é sempre possível prover exemplos de passagens que jamais a elas seriam negadas o caráter lírico e que apresentam algum tipo de instância narrativa. Como o seguinte trecho de Maria Gabriela Llansol, a entrada 3 de *Fevereiro de 1976* de seu *Diário II (Finita)*:

Hadewijch em si:

Sou com tempo, o que fora dele sou, aqui dada ao prazer

do amado

de se amar. Sua paixão em meu lugar, vivo

para que Ele saiba que minha existência nada acrescenta à sua

exceto que sabê-lo é o nada que assim lhe ofereço.⁵

Há uma guia no início do poema, antes de começá-lo ou já no começo, que indica uma voz e a identifica por nome próprio. Quase como um: *Hadewijch em si, não outro mas ela quem dirá o que se segue*. Daí todo o resto do texto estar em concordância à primeira pessoa gramatical e não

⁵ LLANSOL, M. G. *Finita: Diário II*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 83-4.

sê-lo necessariamente conferido ao autor. Se pudermos arriscar, Llansol apenas mostra algo que em todo outro poema está sugerido, implicado ou pressuposto: o deixar claro que é outro que fala, que agora é ressoar da voz de outrem e que este é o dar-se voz a *estoutro*. Como no *Ister* de Hölderlin (*Jetzt komme, Feuer!/ Begierig sind wir/ Zu schauen den Tag...*)⁶, o começo do poema é só possível graças ao chamado de outro (no caso de O Istro, o Fogo) para tomar a palavra. Quem, no entanto, faz o chamado? E quem, depois de feito, o atende? Quem diz as frases seguintes e por que a 1ª pessoa do plural (*wir*) é empregada? Há uma semelhança entre *O Istro* e *Jodoigne, 3 de Fevereiro de 1976*, ambos indicam – este o pressupõe ou o pressente e aquele o explicita – o tempo presente. N' *O Istro*, aquilo que inicia é o “Agora” (*Jetzt*)⁷, o indício, se aceitarmos o traço anafórico da palavra, de que antes houve algo ou falou alguém. Já em *3 de Fev. de 1976*, parece haver uma *rubrica* ou indicação de narrador que direciona a cena à Hadewijch, personagem escritural de Llansol. Esses são alguns exemplos, se é que podem ser assim chamados, de lírica não-egótica, de palavra ofertada ao outro que não aquele que apresenta ou enuncia. Para *O Istro*, é o nós da coletividade (coletivo de que?)⁸ quem fala; em Llansol, é o eu-do-outro.

Também há os incansáveis exemplos da *Iliada*, e também da *Odisseia*, de Homero. Abaixo, citamos um trecho o famoso proêmio da *Iliada* (v. 1-12):

ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν:
πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,
πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὄν κατὰ θυμόν,
ἀρνύμενος ἥν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.

⁶ Agora vem, Fogo! Ávidos [nós] estamos/ Para ver o dia... (trad. minha).

⁷ Se traduzirmos por “agora”, o que é de praxe, perderíamos uma série de outros traços semânticos implicados na palavra “Jetzt”, como por exemplo o que poderia ser traduzido pelas noções adverbio-temporais e modais como “já” e “de pronto”. Há que ainda se chamar atenção para o modo imperativo da frase de abertura de *Der Ister*.

⁸ Há também o exemplo clássico do narrador flaubertiano que fala pela 1ª pessoa do plural, em francês *nous*, no início de *Mme. Bovary* que, apesar de um exemplo não-lírico, demonstra a também descentralizadora passagem do narrador onisciente ordenador de tudo para o coletivo empírico limitado do conjunto de vozes pueris e como, em lírica, esta poderia funcionar elípticamente (sem indicação ou não de voz externa).

ἀλλ' οὐδ' ὡς ἐτάρους ἐρρύσατο, ἰέμενός περ:
 αὐτῶν γὰρ σφετέρησιν ἀτασθαλίησιν ὄλοντο,
 νήπιοι, οἱ κατὰ βοῦς Ὑπερίονος Ἡελίοιο
 ἦσθιον: αὐτὰρ ὁ τοῖσιν ἀφείλετο νόστιμον ἦμαρ.
 τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἶπε καὶ ἡμῖν.

ἔνθ' ἄλλοι μὲν πάντες, ὅσοι φύγον αἰπὺν ὄλεθρον,
 οἴκοι ἔσαν, πόλεμόν τε πεφρευγότες ἠδὲ θάλασσαν.⁹

Topicalizado na frase de abertura (v. 1), possibilitado por uma sintaxe em que a ordem dos constituintes é mais frouxa que no Português, teríamos, como correspondente à nossa língua, um sintagma nominal preposicionado (SPrep) encabeçando a oração. Dentro da ordem sintática dos constituintes em Português, esse SN, que em grego está no caso acusativo (OBJ. DIR.), estaria precedido de preposição e viria por convenção normativa, senão obrigatoriamente, depois do verbo. Começa-se, portanto, no original em grego, dizendo o que se irá contar. Só depois é que se sabe por quem e a quem e bem muito os termos desse relato. Uma tradução literal priorizando a ordem sintática dos termos da frase seria: *Do homem a mim relata, Musa*. Dito isso, percebe-se que, no poema, o argumento externo direto (ἄνδρα) do verbo (ἔννεπε) está topicalizado, ou seja, alçado à posição principal na frase e, por causa disso, merecedor de uma análise a nível estético que leve isso em consideração.

Já vimos que a posição sintática do lexema indicado em itálico no 1º verso é de *objeto* e que seu valor semântico em português é o de *homem* – o *sujeito filosófico* de direito; esses dois fatos linguísticos são de extrema

⁹ Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto vagueou,/ depois que de Troia destruiu a cidadela sagrada./ (3) Muitos foram os povos cujas cidades observou,/ cujos espíritos conheceu; e foram muitos no mar/ os sofrimentos por que passou para salvar a vida,/ para conseguir o retorno dos companheiros a suas casas./ Mas a eles, embora o quisesse, não logrou salvar./ Não, pereceram devido à sua loucura,/ insensatos, que devoraram o gado sagrado de Hipérion,/ o Sol — e assim lhes negou o deus o dia do retorno./ Destas coisas fala-nos agora, ó deusa, filha de Zeus./ (11) Nesse tempo, já todos quantos fugiram à morte escarpada/ se encontravam em casa, salvos da guerra e do mar. *Odisseia / Homero; tradução e prefácio de Frederico Lourenço; introdução e notas de Bernard Knox. — São Paulo : Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.* Original disponível em <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0135>>. Último acesso às 14h39m de 24/06/2013.

importância para a análise estética do poema. Agora, para a identificação dos sujeitos gramaticais, sabe-se da distinção entre o *semântico* (agente) e o *sintático* (agente/paciente). Numa oração em modo imperativo como está no poema, costumeiramente analisada pela GT como tendo o vocativo por sujeito semântico (agente), a rigor teria apenas um sujeito sintático – aquele que concorda morfossintaticamente com o verbo e suas desinências – e o vocativo seria apenas uma marca de chamamento ou identificação, sem função sintática específica. A causa disso seria o modo imperativo da sentença que, ao invés de descrever uma ação levada a cabo por um agente, programa uma ação ainda a ser feita, ou seja, o imperativo, enunciado no presente, tem valor de futuro porque a ação a que se exorta fazer está por realizar-se. Portanto, o agente da ação (sujeito semântico) é, no modo imperativo, sempre um sujeito de um vir-a-ser o causador do que lhe é incutido a fazer. A ação que lhe é pedida ou demandada a ser feita é lançada ao futuro como possibilidade de acontecimento e o sucesso do atendimento à ordem não é previsto linguisticamente.¹⁰

Ainda no proêmio homérico, é lícito ressaltar que o fim do 2º verso termina com dois pontos (em grego representado pelo *ponto alto*), fato não contemplado em nenhuma tradução disponível em Português. Isso possibilitaria a leitura de que o que se segue ao pedido à Musa é um discurso direto (do poeta ou da deusa?) ou bem uma enumeração de coisas por um ou outro ou ainda, se levado ao extremo, um diálogo entre Musa e poeta sem identificação de falas. Tais leituras não estariam em desacordo com a ideia comum de possessão do poeta pela musa desenvolvidas no *Íon* por Sócrates, certo que não de todo sem alguma ironia.

Tem-se, textualmente, que o fim do 10º verso acaba da seguinte maneira:

τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπέ καὶ ἡμῖν

disso tudo e de qualquer lugar que seja, Deusa, filha de Zeus
conta também a mim.

¹⁰ Do mesmo modo pode ser entendido a exortação ao fogo no poema *Der Ister* de Hölderlin que também analisamos.

O advérbio indeclinável /ἀμόθεν/ pode significar *from some place or other, from what source soever* (LIDDELL ; SCOTT : 1889).¹¹ A partícula enclítica também indeclinável /γε/ seguinte ao advérbio mencionado, em seu caráter enfático, restringe ou reitera o termo precedente. Isso considerado, o modificador /ἀμόθεν/ do verbo /εἶπεν/, retomado pela partícula que o segue, pode tanto se referir ao relato mesmo quanto ao espaço em que a Musa esteja relatando. Se ao relato, o esperado seria apenas uma referência à famosa forma de apresentação épica *in media res*. Se ao espaço onde se encontra a musa, mencionada em vocativo na frase /θεά, θύγατερ Διός/ dentro da oração, teríamos a confirmação textual de que a Musa é quem toma a palavra já que, sendo filha da Memória, ela é a detentora da palavra reminiscente por direito de nascença. Certo que a primeira possibilidade, a referência à *in media res*, é mais aceita dentre os helenistas, mas claro está também que essa não exclui a segunda possibilidade sêmica devido ao que se trata de um texto poético e que aqui nossa interpretação parte de uma proposta de leitura do poema homérico a partir da *dissémination* derridiana. Dessa forma, crê-se que não há necessidade de decisão entre uma ou a outra possibilidades no tanto em que ambas são de igual modo permitidas pelo texto e também não-excludentes entre si. Tendo em vista o que foi acima levantado, partimos ao verso seguinte, em que os termos /ἔνθ' / e /μὲν/ (v. 11) foram grifados. Para tanto, citamos do dicionário *An Intermediate Greek-English Lexicon* de Henry George Liddel e Robert Scott a seguinte entrada:

ἔνθα ἔν

adv.:

I. Demonstr.

¹¹ LIDDEL & SCOTT. *An Intermediate Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1889.

1. of Place, *there*, Lat. *ibi*, **Hom.**, etc.:—also with Verbs of motion, *thither*, Lat. *illuc*, **id=Hom.**; ἔνθα καὶ ἔνθα *here and there, hither and thither*, Lat. *hic illic*, *huc illuc*, **id=Hom.**

2. of Time, *thereupon*, *then*, *just then*, **id=Hom.**, etc.

O demonstrativo adverbial que inicia o verso 11^o pode, portanto, se referir a um lugar ou a um tempo, ele também pode ser de categoria relativa, *i.e.*, pode relacionar este àquele tempo ou espaço como o */quando/* em Português. Teremos em conta primeiramente seu aspecto demonstrativo e, apesar de que, na frase, o traço relacional não estar explícito por não se tratar de um termo subordinante, também, em outro momento, faremos menção a seu caráter relacional, dado que não sintático, mas semântico.¹² Se considerado em seu aspecto demonstrativo tanto temporal quanto espacial, o advérbio a encabeçar a primeira frase do relato propriamente dito (v. 11) pode ser exatamente a marca discursiva desse tomar a palavra da memória pela musa. O /ἔνθ'/ demonstrativo de lugar seria, nessa perspectiva, a perfeita *mot juste* no tanto em que retoma o pedido do aedo, já em seu relato à musa, e o responde prontamente tanto ambigualmente quanto o foi formulado. Assim, a musa – tendo sido exortada pelo poeta a relatar ou começar o relato de onde quer que fosse, ou seja, em qualquer ponto da história ou de onde quer que estivesse – ela, a musa, em resposta ao pedido, começa por dizer *aqui* e/ou *ali*, tanto dizendo “*começo daqui, falo daqui*” quanto “*naquele ponto da história, naquele lugar que alcança minha memória*” etc.

Sobre a voz que escreve o poema, arriscamos dizer, já em conclusão, que ela não é de modo algum identificável a um indivíduo apenas, não é redutível a uma consciência una e totalitária que coleta de sua memória e

se recolhe a um estado que tudo o que tem de objetivo é a contemplação de si mesma enquanto subjetividade centralizadora. O que não quer dizer simplesmente que épica não é lírica, mas que, o que veremos adiante em detalhe, nem de uma nem da outra sabe-se de onde falam, por que motivo e quem as comanda a dizer, e tanto uma quanto a outra começam de onde quer que seja e ambas são escriturais no tocante ao fato de que tudo que re-presentam é já o índice de uma ausência que perpassa e atravessa o ato de representar.

Por que escriturais? – esses detalhes que apontamos no poema homérico são, para o que tentamos demonstrar, a tentativa de fazer valê-los por uma teoretização da *différance* que é o motriz da insistência escritural.

A *différance*, que é também o apagamento porquanto não há escritura sem apagamento, é aquela que *espacializa* e *temporaliza*. Sabe-se que não sendo a *différance* presente, um ente-presente, não se pode indicá-la, identificá-la ou mostrá-la. Ela é, como o diz Derrida, aquilo que “jamais se oferece ao presente” (1991, p. 37), aquilo que, em sua exposição, se expõe “a desaparecer como desaparecimento” (*idem, ibidem*). Portanto, ela não é categoria ontológica (ela não existe como *on*), não é processo de presentificação de sentido, mas, se pudermos arriscar dizer, ela é o que está em jogo. A *différance*, jogo de diferenças, subterfúgio e errância, operação de apagamento e desaparecimento, sulcamento, é “desaparição do rastro do rastro” (*idem, p. 58*). A *différance*, portanto, como essa que apaga o próprio apagamento, ligada dessa forma ao rastro, dizendo o rastro diz-se a *différance*. O rastro não é presença, mas “o simulacro de uma presença que se desloca, se transfere, se reenvia, ele não tem propriamente lugar”, como o diz Jacques Derrida; continua ele: “o apagamento pertence a sua estrutura.” (*idem, ibidem*).

Percebe-se daí que o rastro, um só com a *différance*, é justamente esse que provoca a espacialização, esse que, sem lugar, produz lugares e os temporaliza porquanto os difere de si mesmos. O /ἔνθ’/ demonstrativo, de lugar ou de tempo, é (o que sustentamos ser) o próprio agir do rastro,

ou seja, o sulcamento indicativo de apagamento do apagamento que espacializa e temporaliza.

É conseqüente disso o agora diferenciarmos a lírica subjetiva da lírica escritural. Não será jamais aqui feita referência à lírica de comum considerada o espaço por direito da individualidade egocêntrica e egoísta, o espaço centralizador e totalitário daquele que por dizer eu, e em tudo que fala subordiná-lo a si, tira de outrem qualquer chance de dizê-lo ou ter uma vez dito. A lírica escritural, em outra medida, é aqui proposta como tentativa de pensá-la de outra forma a partir dos termos não conceituais mas conceptualizáveis de *Escritura* e *rastro*, *différance* e *assinatura*, estes que a compõem como operadores de seu funcionamento mas que dela não são de modo algum facilmente separáveis ou determinados à sua diferença em seus domínios de atuação; daí o caso de não considerá-los conceitos, tendo, no entanto, sido feita a ressalva de que são ainda conceptualizáveis. A lírica escritural não é de forma alguma a negação da possibilidade de uma projeção de consciência subjetiva ou o possível reflexo da realidade objetiva a partir do sujeito. Ela é uma análise de um outro ponto de vista que não exclui a subjetividade que historicamente tem fundamentado o gênero lírico, mas, pelo contrário, parte daí para o efetivar de um pensamento em que o sujeito não mais fale sozinho ou apenas de si mas de si como outro ou de si para o outro. A lírica escritural permite a análise de uma voz que somente por causa e através do outro é que se pode falar eu. A lírica escritural não é nem merecedora desse nome definidor de gênero. O que agora aqui tentamos chamar de lírica escritural, apesar de lírica, é antes *Escritura*.

Num estudo de 1998, Calame reconhece em Goethe o principal responsável pela fama da tríade moderna – Epos, Lírica e Drama. Wolfgang Iser, segundo ele, é quem teria dado o acabamento teórico à proposição goetheana fazendo-a cânone ao tê-la disposto numa sucessão cronológica, o que confere autenticidade ao esforço de Goethe.

[...] on peut affirmer que le genre littéraire existe en tant qu'ensemble flou de propriétés partagées par toutes les réalisations langagières qu'il subsume et en tant que constellation pratique de « conventions régulatrices » établies par une tradition [...] le genre littéraire comme configuration de traits discursifs récurrents dans les textes appartenant à un temps et à un espace donnés ne peut être abstrait des circonstances d'énonciation de ces textes. (p. 91-92)

Gênero é, portanto, aquilo que se constitui num remetimento retrocesso à história de si mesmo. É no processo de formação e desenvolvimento da forma que, em se relacionando as redes de semelhança e identificação entre as produções poéticas, se estabelece finalmente uma cadeia de “propriedades compartilhadas” num desenrolar de herança, gerando um gênero.

Os métodos de definição do gênero lírico ao longo de seu estabelecimento histórico como conceito variaram entre critérios métricos, temáticos ou morfossintáticos¹³; por vezes se levou em conta a extensão do objeto em vista, e até os vagos matizes de tom elocucional foram considerados para que uma distinção entre as produções textuais fosse formalizada, mas no mais das vezes esses critérios se mostraram quase sempre como externos.¹⁴ Mesmos as instâncias enunciativas de que escreve Calame são

¹³ É o que faz Staiger ao afirmar que poemas líricos são geralmente paratáticos quando desaconselha qualquer uso de conjunções ou outros elementos conectivos ou relativos que não o pronome relativo “que”; se este deve ou não aparecer, em lírica, como elemento subordinador ou apenas como partícula integrante, não fica claro pelo texto.

¹⁴ Por externo, entendemos que tal critério é, no mais das vezes, não interno às obras, ou seja, não literário. Ele é, no entanto, sempre estético e, portanto, ético e político-econômico. A título de exemplo, apresentamos o caso de Platão e a expulsão da mimese d'A República em seu diálogo homônimo. O que com isso se quer demonstrar é que, como a manutenção de qualquer sistema, o gesto de recusa da mimese para a república ideal se constitui como adaptação dos participantes de um sistema dentro de uma ordem de precisão de suas funções. As partes do sistema(-república), precisam ser valoradas (e o pensar axiológico é também ético), pesadas e medidas em seu grau de necessidade para o bom funcionamento do conjunto, o todo formado dessas partes. A produção poético-cultural é uma dessas partes e, sendo assim, deve também ser pensada, gerida e regulamentada. O tomar posição e o legitimar, os dois, mas não únicos, lados de qualquer crítica literária, sempre partem de um esforço de manutenção e controle para a sobrevivência de um sistema, seja ele qual for, e pode ser o sistema literário, econômico e até o filosófico; a política, enfim, participa ativamente de todo e qualquer juízo estético e, poderia se dizer até mais: o gesto estético é sempre político por que parte de uma escolha, ou um tomar parte de algo.

externas, de alguma forma, aos textos que temos dessa época. Tais instâncias se referem a uma tipologia enunciativa bastante rigorosa e fechada, esta que está imbricada num sistema, o da comunicação; ambos, o sistema e a tipologia, têm funcionamentos sistêmicos e resolutivos. Se algo se lhes encaixa, como se, estranho, se lhes aproximasse, este seria de todo absorvido e, por movimentos de recusa e desígnio, os sistemas imperam finalmente sobre a diferença que lhes macula. A comunicação sobre-determina essas instâncias enunciativas, que tão somente participam de seu domínio. É, portanto, de um fora do texto que se trata a questão. E as instâncias que acercam o texto, quer se diga de sua concepção ou recepção, seriam meramente filtradas e, por seleção opositiva, alçadas a esta ou àquela jurisdição.

Segundo Calame (1998), na era Alexandrina, numa tentativa de denominar um traço comum entre nove poetas gregos que por serem nem épicos nem trágicos acabaram entrando numa mesma lista, houve a escolha de um termo genérico que os abarcasse todos, fosse ele vindo de qualquer critério; o termo “líricos” (*lurikoi*) foi assim, em preterimento de outros, preferido por, a relevar de todas as diferenças entre os nove, uni-los sob a ressalva de que eram todas as suas produções acompanhadas pela lira.¹⁵

Mas antes do conferimento, no período romântico alemão, de um caráter historial, e também alemão e romântico, à lírica, tivemos outros passos. Platão e Aristóteles, ambos tentaram, a partir de critérios arbitrários, ordenar a produção poética de seus tempos. Certo que em Platão fica difícil dizer de uma ordenação poética, a poesia é tratada apenas em passagem para chegar a outros problemas, de outras ordens. É mesmo de Aristóteles o maior esforço crítico de classificação das formas poéticas,

¹⁵ Claude Calame comenta em seu ensaio “*La poésie lyrique grecque, un genre inexistant?*” que apesar de terem sido unidos todos os nove autores sob o mesmo nome (*lurikoi*), apenas um passar de olhos pelos “autores” mostraria que configurando a lista dos escoliastas alexandrinos estavam responsáveis por uma série de formas poéticas de cujo número total apenas algumas delas eram acompanhadas pela lira. Havia outras, de outros nomes, como os hinos para casamentos, hinos aos deuses, odes, etc. que eram acompanhadas pela flauta ou pela cítara e, vez e outra, diferiam-se por seu modo de execução, para acompanhamento em coral ou monódicas.

também é dele uma das primeiras tentativas de aproximação à origem das espécies poéticas; sendo também ele o desbravador em historiografia estética. Entretanto, a lírica, Platão a expulsa de sua República¹⁶, Aristóteles não a menciona em sua *Poética*¹⁷, mas a comparação entre os dois casos mostra pontos de interseção e interesse. O que em Aristóteles é de outro modo nomeado para designar o mesmo, assim o é feito por causa de um deslocamento de percepção do objeto analisado, o que naturalmente muda o objeto por completo. Segundo Sousa (1986), “para Aristóteles, a tragédia é imitação de ações, enquanto que, para Platão, ela é imitação de agentes”, detalhe que de todo transforma as implicações ético-estéticas da definição de um para outro. À primeira vista, a definição platônica pareceria ser mais ontológica que a de Aristóteles por fixar o lugar da arte como o de imitação de agentes.

No entanto, na retomada de Platão por Aristóteles, para a classificação da imitação poética em meios, objetos e modos, um dos critérios de definição escolhidos é o enunciador, ou seja, quem fala por si mesmo e não mudando, e quem fala como outro. Essa tipologia do narrador já estava prenunciada na *República*, a mudança cabal seria a determinação da poesia como *imitação de ação*. Como consequência disso, a retomada aristotélica viria para neutralizar esse espaço de atuação da mimese como o de imitadora de homens bons ou ruins, essencialmente moralizante, mas também serviria para reforçar o caráter ontológico da mimese, desta vez do outro lado do espelho, de quem o segura. Portanto:

¹⁶ Não é bem a lírica a expulsa da República em Platão, bem se sabe; é a poesia imitativa ou tudo que não é narrativa simples. O que se considera como lírica fica por vezes marcado negativa e positivamente ao longo do texto em relação ao que é ou não é um bem pra República e, no mais das vezes do aparecimento desse termo, ele vem como um adjetivo, daí seu aspecto qualitativo às vezes bom, às vezes ruim.

¹⁷ Não há, de fato, menção a formas de poesia não-miméticas na *Poética* de Aristóteles. Nem, portanto, espaço à afirmação de um pertencimento de quaisquer umas dessas formas poéticas a um gênero específico uno, coeso e determinado chamado *lírica*. As únicas espécies não-miméticas de poesia a aparecerem são, talvez, o *ditirambo*, a *poesia iâmbica*, e alguma parte da *citarística* e da *aulética*, já que a maior parte delas é considerada mimética por Aristóteles. O ditirambo e a poesia iâmbica são apenas tratados como participantes dos gêneros miméticos e a citarística e a aulética, tomadas como exemplo e relacionadas a um dos aspectos da tragédia, a melopéia, que não é de forma alguma explicada.

Diferem [as imitações] umas das outras por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos, ou porque imitam em modos diversos e não da mesma maneira. Pois tal como há *os que imitam* muitas coisas, exprimindo-se com cores e figuras (por arte ou por costume), assim acontece nas sobreditas artes [a epopeia, a tragédia e a poesia ditirâmbica]: na verdade todas elas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente (ARISTÓTELES, 1986, p. 103).

Entende-se que tais são os critérios: meios, objetos e modos. Os dois primeiros se prestam à filtragem da classificação, mas só o último é elemento funcional e determinante da categorização formal. Ao definir poesia como imitativa de ações e ao mesmo gesto qualificar a imitação como congênita ao homem, o resultado é uma conclusão lógica que se pergunta pela origem do discurso. E os modos de efetuação da imitação não passam de extensões de um poder pertencente aos homens.

Os modos são, portanto, uma categoria ontológica por definição. *Eles se referem tanto à maneira de efetivação da mimese entre as espécies, diferenciando-as, quanto a uma separação sistêmica entre os imitadores, concatenando-os neste ou naquele nicho.*

Há, ainda, outra categoria aristotélica tanto mais importante que os modos porque os determinam. *Os meios de imitação* são comumente desconsiderados por assim como os objetos não definirem gênero, eles delimitam apenas as artes verbais dentre as imitações e, entre estas, as de mesmo ou diferente metro. Os objetos não classificam imitações neste ou naquele gênero, podendo Sófocles (drama) imitar os mesmos objetos que Homero (épica). Os modos apenas é que definem gênero entre as espécies e os distinguem entre eles. A categoria do meio de imitação, e sua definição, entre as artes verbais, como imitação por voz é, no entanto, o que permite o espaço geral de domínio da categoria do modo. Tal é a definição da poesia segundo os meios:

Tal como os artistas plásticos – pintores e escultores – se servem de cores e figuras, assim poetas, músicos e dançarinos usam o ritmo, a harmonia e a linguagem. *Mas (...) também há outros imitadores: aqueles que imitam com a voz.* Pareceria, por conseguinte, que já aí estão implicitamente contidas todas as artes da palavra, quer as que se servem apenas da linguagem e as que são as artes anônimas (poesia épica e dramática), quer as que usam linguagem e harmonia conjuntamente (poesia lírica) (SOUSA, 1986, p. 150).

Veja-se que a divisão das espécies segundo os meios se dá, antes, pela divisão dos imitadores segundo os meios *de que se utilizam*. Tanto é que Aristóteles majoritariamente se refere às espécies por metonímia, preferindo aludir a elas através de seus imitadores. Eles é quem são, na maioria das ocorrências, classificados por taxionomia diferencial a partir deste ou daquele critério. Já se decorre daí o caráter ontológico da diferenciação entre as espécies. O meio de que se servem os imitadores da poesia verbal – outros que não os dançarinos, músicos, pintores e escultores – é a voz. Essa definição segundo os meios é o que permitirá a posterior classificação da poesia segundo os modos de apresentação a partir dos imitadores, a saber:

Há ainda uma diferença entre as espécies [de poesias] imitativas, a qual consiste no modo como se efetua a imitação. Efetivamente, *com os mesmos meios pode um poeta imitar os mesmos objetos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como o faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca), quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas.* Consiste, pois, a imitação nestas três diferenças (...) – a saber: segundo os meios, os objetos e o modo (*idem, ibidem*, p. 105-6).

Esse é o fechamento da definição. Daí em frente essa questão é deixada de lado, quando se seguirá a discussão da origem das espécies e

depois uma comparação entre a tragédia e a epopeia. Note-se que antes da síntese final em que se retoma o essencial da definição há o mencionar breve do detalhe definitivo para classificação aristotélica, *o modo de imitação*. É, todavia, mediante a voz que Aristóteles distingue as formas narrativas, a partir dos imitadores, entre aqueles que *falam* “por si mesmos sem mudar nunca” e aqueles que “assumem outra personalidade”. Há também a distinção destas à forma dramática, em que se imitam pessoas “operando e agindo elas mesmas”. A aparente hierarquia entre os aspectos, supostamente ascendente dos meios aos modos, passando pelos objetos, é apenas aparente. Como todo sistema, as categorias basilares de seu funcionamento são indissociáveis e, apesar de hierárquicas em algum nível, estão sempre emaranhadas além de qualquer escrutínio.

Vê-se que desde Aristóteles que se pergunta, a partir da estética, pelo próprio do homem, e o corolário dialético dessa indagação, a máscara do homem. Se há uma essência do homem como pode ele modular sua voz, aquilo que tem de mais próprio, como pode ele transformar seu caráter e fingir suas ideias? A imitação como essência do homem seria uma explicação plausível para isso. O caráter ontológico das formas poéticas não se refere simplesmente à gênese das espécies poéticas ou à pergunta sobre o ser das artes verbais. A ontologia estético-mimética, considerada comumente uma inovação da poética pós-estruturalista, pode ser explicada pela (re)união das formas artísticas ao ser produtor como próprias a ele, já desde os primórdios da filosofia, quando das imitações se passou aos imitadores. O espelho que reflete a realidade não pode bastar para a arte, há que haver alguém que o segure, que o dê propósito e uma direção para que refrata a luz de modo belo e revelador. Há de se operar uma diferença essencial entre o homem e um espelho.

Mais recentemente, Paul Miller, em *Lyric Texts and Lyric Consciousness*, tratou da discussão de textos líricos e consciência. Segundo ele,

[...] this projection of a peculiarly interiorized and articulated consciousness, which defines the genre, is a historical phenomenon, that the precise nature of its structure will vary from period to period according to the ideological patterns on which it is based, and finally that there are certain periods when the projection of this consciousness is completely absent. (MILLER, 1994, p. 2)

O gênero lírico foi, portanto, historialmente definido pelo autor como “projection of a peculiarly interiorized and articulated consciousness”, e de acordo com ele, a aplicação dessas instâncias, indissociáveis do sujeito histórico, à produção poética do período arcaico não se dá de maneira fácil. Numa cultura oral como o era a dos gregos até o período Helenístico, não há, para Miller, possibilidade de um perfazimento de consciência lírica:

This projection of a complex and unique image of consciousness is only possible [...] within the multi-referential and multitemporal system which writing, by allowing recursive modes of reading, makes possible. For lyric subjectivity exists not as a linear narrative [...] but rather as an interrelated series of temporal loops moving at various speeds and levels of consciousness. (*Idem*, p. 2)

Conclui-se que a noção de que Safo, Alceu, Arquíloco e Píndaro – todos eles figuravam na lista dos nove – seriam participantes de uma só e mesma tradição poética que nos dias de hoje corresponderia sem problemas à ideia que temos de lírica moderna não seria de nenhum modo possível, nem segundo Miller, nem para Calame. Tê-los, também, como modelo arquetípico de lírica, próxima à ideia que fazemos do gênero como leitura de textos escritos, também não: “the actual diffusion and reception of poetry remained almost exclusively an oral and *aural* phenomenon till the mid-Hellenistic period”. (*Ibidem*, p. 3, grifo meu). Os modos de execução dos poemas que à época compunham variavam a depender das ocasiões para as quais eram feitos. Miller esclarece que Arquíloco e Píndaro, apesar de

figurarem na lista alexandrina dos nove, participavam de outra tradição, mais próxima da épica, de qualquer forma distintos das práticas de culto em que se inseriam Safo e Alceu. A aura fenomênica de que escreve, esta seria o conjunto indeterminado de fatores sócio-culturais que faz instalar o possível horizonte de significação dos poemas como inseparável de seu contexto de enunciação. Esse contexto, no entanto, tem de ser determinável para a efetivação de um pensamento, como o de Miller, que se remete à cultura oral e aurática em que se inseriam os poemas aos quais costumadamente se pensa dever o caráter de gênero que hoje chamamos lírica moderna. Miller defende que *os poemas monódicos ou de coro do período pré-Helenístico (portanto dos períodos Arcaico e Clássico) não podem constituir o início da linhagem que resultaria no que hoje é comumente chamado de lírica moderna*. Isso por que seu modo de execução era estritamente enunciativo e oral, eles participavam de um sistema rígido de regras de rito e normas sociais convencionadas. E se lírica é, como o é para o autor, aquilo que se distingue da épica e do drama por uma projeção de consciência subjetiva, os poemas monódicos ou corais não poderiam assumir tais características, no tanto em que consciência é uma imagem permitida apenas pela recursividade mutirreferencial e multitemporal da escrita (MILLER: 1994).

Claro está que Miller escreve sobre uma consciência não simplesmente por si só, esta palavra esconde uma densa rede de remetimentos a outros conceitos. Apesar disso, seu uso da palavra é entendido menos conceitual e mais superficialmente, importa apenas, em seu pensamento, fixar uma origem para a linhagem histórica do gênero lírico e, tendo de começar em algum lugar, essa origem, arbitrária por natureza, não fica com Safo e os outros monódicos. Essa origem da lírica, Miller a faz coincidir com o que chama de “o nascimento da coleção”, já no auge do Império Romano, com Catulo.

Bastaria apenas dizer que se temos hoje textos *escritos* dessa época, é por que em algum momento a consciência textual e recursiva de que

fala tomou lugar, e se fez continuamente desde então. A possibilidade da projeção de uma consciência, num texto, está desde sua inscrição até a recepção e o entendimento que se lhe é feito. *Nada, no entanto, sinaliza que tal consciência é estruturante de qualquer escrita; a possibilidade do não-perfazimento dessa consciência, seu insucesso, é o que – essa sim – a estrutura enquanto escrita.* O que Miller vê de impossibilidade de que aquilo que chama de “projeção de consciência” se dê na cultura oral do período arcaico é composto por uma série de interditos e conceptualizações latentes por trás da palavra “consciência”.

Há que se fazer um desvio: a palavra consciência foi, ao que usa Miller a palavra, imbricada numa outra, esta é *intenção*. E é significativo, portanto, dizer que a cultura oral de que brotaram os poemas de Safo é solo infértil à projeção de consciência lírica. Isso por que é impossível dizer se Safo teve a consciência de intenção de significar aquilo que está escrito e se lhe conferem. Miller devia saber que do poema cantado por Safo ao poema inscrito no papel, a possibilidade de que algo tenha se perdido ou sido mudado, sido inventado, sido suplantado, compensado ou tenha sido erroneamente grafado, é enorme. O fato de que inegavelmente estão escritos os poemas é dessa forma ignorado por um motivo simples. Muito provável que Safo não foi quem os passou para o papel. De lá para cá, algumas inquisições e um ou outro regime totalitário cuidaram de sumir com muitos deles; e muitos escribas, monges copistas e outras sortes trataram de censurá-los, mudá-los e por fim deturpar sua intenção originária e subverter aquela fina e sensível projeção de consciência de que é o efeito. Também por que, enfim, Safo é mais mito que pessoa e já antigamente, quando não era tão antigo o seu nome, não se sabia se sequer havia existido, e a autoria de seus textos foi sempre um problema, já no período Helenico.

Para por fim analisar um poema de Safo, é antes preciso passar por alguns tópicos que concernem não a sua forma ou conteúdo mas à *força que é e de que é ao mesmo tempo responsável*. De Safo, tem-se um único

poema por inteiro e ainda esse com algumas incompletudes. O *Fr. 1 V*, que adiante será analisado, também chamado *Ode a Afrodite*, ou bem *Hino a Afrodite*, é composto de sete estrofes de quatro versos cada, três dos quais em sequência e igual metro (troqueu – dáctilo - troqueu) e um quarto (dáctilo – troqueu livre), de menor extensão. Há também a hipótese de ver a estrofe como o conjunto de três versos apenas, dois endecassílabos seguidos e um verso de dezesseis sílabas a começar na 3ª linha, e nela terminar em *caesura* na décima-primeira sílaba, e com as cinco últimas sílabas do mesmo verso formando a 4ª linha. Essa conformação é chamada *estrofe sáfica*, padrão métrico seguido por muitos outros poetas na Antiguidade e desde então, a começar por Catulo (11 e 51) e Horácio (*Carmen Saeculare*, várias odes: 1.22) e com outros adeptos, como Hardy, Kipling e Ginsburg, também é notável a presença de decassílabos sáficos (4ª, 8ª e 10ª tônicas) n'Os *Lusíadas* de Camões. A *estrofe sáfica* é a técnica de que Safo é reconhecidamente a mestra (em pensando na distinção poundiana entre mestres e inventores) e, dos que a usaram, Alceu também a usou, uma das primeiras, até onde se conhece, a empregá-la com destreza e domínio artístico, daí seu nome. De fato não se poderia dizer em *fragmentação do eu*, como muito se tem dito em lírica, ou sequer de uma *poética da fragmentação* – mesmo depois de Mallarmé (*Un coup de dés*) e Valéry – não fosse pela estrofe sáfica com a cesura e suspensão. O corte e o destruncamento a partir e através da materialidade da linguagem e da maestria métrica, o que será levado ao limite em Mallarmé e também, mas em menor grau, em Ungaretti.

A cesura é a técnica de metrificação em que é feita uma pausa (corte) entre duas ideias, frases ou orações num mesmo verso. Na estrofe sáfica, no entanto, ela não se limita a apenas isso. Por vezes o corte (ou a pausa) se dá na quebra de uma palavra e, além disso, há o destruncamento do verso à outra linha. Outra ressalva, desta vez de aporte histórico-cultural, é que os poemas de Safo, integrante que era de uma tradição monódica, eram feitos para serem *ouvidos* e não, como hoje o é feito, *lidos*. Isso, no entanto, não concerne ao que temos agora diante de nós, *i.e*, textos e, portanto, trataremos das questões *escriturais* em seus poemas me-

diante essa tensão assimétrica entre fala/escrita que não só aos dela mas a todo e qualquer poema dá corpo e estrutura o espaço geral de acontecimentabilidade de sentido. Ainda em explicações, abordemos o poema um pouco mais.

Segundo Giuliana Raguzza (2005), o *Fr. 1 V* é uma prece literária que tanto em forma quanto em conteúdo pode ser denominado de *hino clético*, ao que a autora considera: “*uma prece na qual se invoca um deus para instá-lo sair do local em que se encontra e vir à presença de quem chama.*” (p. 264). Quanto à separação entre forma e conteúdo, sabemos-la não ser tão clara, servindo ela nesse propósito mais a uma distinção metodológica que teórica. No entanto, o que é interessante de se reter da definição de Raguzza é a própria coincidência entre as duas; no caso do poema analisado, a helenista o diz ser estruturado enquanto uma prece literária como convencionado às leis de culto ao mesmo tempo em que tematizado nesse sentido. Portanto, *Hino a Afrodite* não apenas figura um chamamento da deusa do Amor como também é a própria oferenda necessária ao sucesso da invocação e do pedido. O poema invoca, mas é a própria invocação. Aqui temos uma clara diferença daquilo que é de comum esquematizado pela Teoria do Discurso para uma tipologia comunicativa em literatura; para tanto, recordemos do seguinte:

[Communication] (...), in effect, implies a transmission charged with making pass, from one subject to another, the identity of a signified object, of a meaning or of a concept **rightfully separable from the process of passage and from the signifying operation**. Communication presupposes subjects (whose identity and presence are constituted before the signifying operation) and objects (signified concepts, a thought meaning that the passage of communication will have neither to constitute, nor, by all rights, to transform). (...) **Through the sign**, the emitter communicates something to a receptor. (DERRIDA, 1981, p. 23-4, grifos meus).

O poema não pode, dessa forma, ser analisado sob os moldes de uma tipologia comunicativa (esta que também pressupõe sujeitos identificados e presentes) por exatamente não distinguir entre forma e conteúdo

A negação de Safo como origem da lírica é não menos que a negação de uma lírica em Safo. Porque lírica deve ser o efeito de um agente causador consciente de si e de sua intenção, e Safo não cabe nesses parâmetros, a produção poética atrelada a seu nome perde completamente o estatuto de lírica. Isso por que a lírica de que é excluída é uma lírica tão somente comunicativa: ela pressupõe um enunciador, um receptor e uma mensagem que passe entre eles, que seja distinguível do que é dito. Em outros termos, a *lírica comunicativa* exige: (a) uma enunciação, separável e distinguível do enunciado, comunicada por um enunciador, ou instância enunciativa, a um receptor; (b) este enunciador, ou emissor, deve estar consciente de si e de sua intenção de significar e comunicar; (c) deve haver uma mensagem que assim como é proferida ela é recebida. Essas circunstâncias contextuais ou instâncias enunciativas, em se falando de textos literários, irão se substituir por autor (enunciador), leitor (receptor) e texto (enunciação/enunciado-mensagem). Claro está que não é essa a lírica escritural. A distinção comunicativa/escritural é redutora, mas serve de auxílio para o que se quer distanciar de: uma tipologia

Para um intervalo antes de voltarmos à lírica propriamente dita, (apresentamos aqui um texto anti-lírico mas não apenas anti-isso. De um autor mal e mal mas ainda melhor conhecido por sua produção lírica dramática com especificidade em *monólogos* dramático-líricos, Robert Browning é, antes, em *Sordello*, o poeta anti-gênero e *Sordello* é o poema anti-qualquer-definição-que-seja.) propomos a análise do poema *Sordello* (para uma grande maioria de críticos e poetas - como Tennyson, Carlyle etc. - o poema é composto exclusivamente de passagens entre o obscuro e o incompreensível), que nos servirá de exemplo para a discussão do poeta.

Muito se diz a respeito da vida de Safo. O biografismo que a vicina é mostra de que o poeta lírico é considerado o amparo de todo o dito. Nin-

guém além dele pode receber o “eu” que enuncia e vocaliza o dizer. É por isso que mesmo que nunca dito, em lírica, o “eu” é sempre de algum modo presumido. Em épica, no entanto, o poeta não fala por si. Fala como um outro, modula sua voz. A lírica costumeiramente pensada por seu poeta de voz imesclada, puramente sua, como se nada a perturbasse ou mácula alguma a tirasse de sua totalidade auto-vigente, é absurda nos termos de uma ética.

(?) – passagem

Abaixo, um trecho do longo poema em seu Livro I. Nesta parte, o narrador, o que aqui também discutiremos, apresenta o seguinte:

In Mantua-territory half is slough
 Half pine-tree forest; maples, scarlet-oaks
 Breed o'er the river-beds; even Mincio chokes
 With sand the summer through; but 'tis morass
 In winter up to Mantua walls. There was
(Some thirty years before this evening's coil)
 One spot reclaimed from the surroundind spoil,
 Goito; *just a castle built amid*
A few low mountains; firs and larches hid
Their main defiles and rings of vineyard bound
The rest: some captured creature in a pound,
 Whose artless wonder quite precludes distress,
 Secure beside in its own loveliness,
 So peered with airy headm below, above,
 The castle at its toils the lapwings love
 To glean among at grape-time. *Pass within:*
A maze of corridors contrived for sin,
Dusk winding-stairs, dim galleries got past,
You gain the inmost chambers, gain at last
A maple-panelled room: that haze which seems
Floating about the panel, if there gleams
A sunbeam over it will turn to gold
And in light-graven characters unfold
The Arab's wisdom everywhere; what shade
 Marred them a moment, those slim pillars made,

Cut like a company of palms to prop
 The roof, each kissing top entwined with top
 Leaning together; *in the carver's mind*
Some knot of bacchanals, flushed cheek combined
With straining forehead, shoulders purpled, hair
 Diffused between, who in a goat-skin bear
 A vintage; graceful sister-palms: *but quick*
To the main wonder now. A vault, see; thick
Black shade about the ceiling, though fine slits
Across the buttress suffer light by fits
Upon a marvel in the midst: nay, stoop -
 A dullish grey-streaked cumbrous font, a group
 Round it, each side of it, where'er one sees,
 Upholds it - shrinking Caryatides
 Of just-tinged marble like Eve's lillied flesh
 Beneath her Maker's finger when the fresh
 First pulse of life shot brightening the snow:
 The font's edge burthens every shoulder, so
 They muse upon the ground, eyelids half closed,
 Some, with meek arms behind their backs disposed,
 Some, crossed above their bosoms, some, to veil
 Their eyes, some, propping chin and cheek so pale,
 Some, hanging slack an utter helpless length
 Dead as buried vestal whose whole strength
 Goes when the grate above shuts heavily;
 So dwell these noiseless girls, patient to see,
 Like priestesses because of sin impure
 Penanced for ever, who resigned endure,
 Having that once drunk sweetness to the dregs;
 And every eve Sordello's visit begs
 Pardon for them: constant as eve he came
 To sit beside each in her turn the same
 As one of them, a certain space: and awe
 Made a great indistinctness till he saw
 Sunset slant cheerful through the buttress chinks,
 Gold seven times globed; *surely our maiden shrinks*
And a smile stirs her as if one faint grain
Her load were lightened, one shade less the stain
Obscured her forehead, yet one more bead slipt
From off the rosary whereby the crypt

*Keeps count of the contritions of its charge?
Then with a step more light, a heart more large,
He may depart, leave her and every one
To linger out the penance in mute stone.*¹⁸

O trecho narra de uma visita de Sordello a uma gruta reclusa dentro de um castelo escondido em que um painel talhado e uma fonte estatuada figuram cenas de bacantes. É, primeiramente, notável que, contrário do que muitos dizem ser o poema um tratado sobre a obscuridade e falta de clareza ou hermetismo, em Sordello, é justamente o controle de luz e escuridão que está em jogo. Se houvesse nome à técnica de Browning, esta seria algo como um *jogo de claroescuro*. O autor é claro quando descreve a caverna escura: “*A maze of corridors contrived for sin,/ Dusk winding-stairs,/ dim galleries got past,/ You gain the inmost chambers, gain at last.*” As rimas ficam mais previsíveis e o ritmo se assenta numa musicalidade tanto mais padronizada à medida que se adentra o nicho, a escadaria, os corredores labirínticos e, quando se chega ao painel: “*that haze which seems/ Floating about the panel, if there gleams/ A sunbeam over it will turn to gold/ And in light-graven characters unfold*”; as rimas mesmo presentes soam menos por causa ritmo mais tendente ao prosaico, a temática da luz e clareza pela menção ao raio de sol não chega a fazer uma imagem clara. Percebe-se que apesar dessa temática, os versos são mais hipotáticos que aqueles a descrever a caverna escura; em “*A maze of corridors contrived for sin,/ Dusk winding-stairs,/ dim galleries got past,/ You gain the inmost chambers, gain at last/ A mapled-panelled room*”, os versos são notavelmente mais paratáticos, os dois primeiros versos são frases nominais e o terceiro e o quarto são compostos de, naquele, uma oração absoluta e, neste, de duas orações, a primeira uma OP, e a segunda, uma Oração Coordenada Assindética que só termina com seu complemento verbal no quinto e último verso. Isso, portanto, significa que o trecho a descrever a confusão da entrada labiríntica e escura é simples, rítmico e claro por conta da completa ausência de síndetos ou quaisquer outros elementos conecti-

¹⁸ ref.

vos e por causa da também ausência de elementos subordinadores, de fato sequer se coordenam as frases sindeticamente, há pouquíssimas estruturas coordenadas, só uma, e ainda ela sem elementos mórficos coesivos. Já a passagem “that haze which seems/ Floating about the panel, if there gleams/ A sunbeam over it will turn to gold/ And in light-graven characters unfold/ The Arab’s wisdom everywhere” é mais complicada, tanto sintática quanto, e por conta disso, imagetivamente. Ela é, como vimos, mais hipotática que a passagem descrevendo a entrada na caverna, imediatamente anterior a ela em posição. Também apresenta mais palavras-dêiticas (that, there, it) e, portanto, estabelece mais referências e, por causa dos elementos conectivos (which, if, and), mais retomadas sintáticas. Há, no geral, estruturas hipotáticas, portanto mais elaboradas. O ritmo, por conta dos cortes de verso entre os termos eidéticos em relações de subordinação, entre as orações subordinadas, entre os verbos e seus complementos – o ritmo, enfim, fica entrecortado e menos fluido. Browning, portanto, faz a luz confusa e truncada e da sombra e da escuridão, as faz claras e fluidas.

Há outros exemplos no poema: Sordello vê “Sunset slant cheerful through the buttress chinks” da superfície do mural, antes disso, “awe/ Made a great indistinctness”, no entanto, as coisas ficam mais distintas com a luz que ele vê; já em “And every eve Sordello's visit begs/ Pardon for them: constant as eve he came”, Sordello as visita, as estátuas ou figuras, constante como a noite ou o entardecer, a decisão quanto à claridade da tarde ou a escuridão da noite é difícil. Após ver o facho de luz descer sobre as rachaduras, “Gold seven times globed” e, seguinte a isso:

(...) surely our maiden shrinks
 And a smile stirs her as if one faint grain
 Her load were lightened, one shade less the stain
 Obscured her forehead, yet one more bead slipt
 From off the rosary whereby the crypt
 Keeps count of the contritions of its charge?
 Then with a step more light, a heart more large,
 He may depart, leave her and every one

To linger out the penance in mute stone.

Em relação aos versos descrevendo a escuridão, esses mostrando o painel iluminado pelo sol se destacam por conta da presença de cavalgamentos e cesuras. Nos versos que descrevem a luz pendendo no mural, percebe-se que terminam com um verbo transitivo e seu complemento vem no começo do outro verso. Isso cria um certo tipo de corte, não ainda uma cesura, mas uma suspensão de completude para o próximo verso, o que, mesmo num verso de mesmo metro, produz um encurtamento rítmico, uma fluidez quebrada. Tal é a medida em *Sordello*: Browning é claro e fluido em falando de escuridão e do indistinto breu e é confuso e hermético, prosaico e entrecortado quando fala da luz. O que faz de *Sordello*, um poema épico, o perfeito exemplo lírico de composição técnica a serviço da imagem? E o poeta lírico, o que o distingue do épico além do pronome que emprega?

Novamente ao problema –

Desde muito que a lírica, gênero egóico e autocentralizante que é, tem sido vista como o gênero da escrita de si. Não raro se percebe, no entanto, que nada nessa definição é cabível dentro de qualquer sistemática filosófica que pretende uma ética, que dirá numa ética analógica. De fato, a fronteira entre ética e estética, outra longa meada histórica, é uma das responsáveis para tal descabimento. Em tempos como estão os de hoje e como sempre estiveram, desajuntados, a lírica parece fugir à raia e não se prestar a resolver o tempo de que invariavelmente, historicamente inclusive, está partícipe. Dentro dessa problemática e tendo ela em vista, propomos ler a poesia voltada para o pensamento de um gênero lírico que antes de sê-lo, é escritura. Para que assim seja, sabe-se que o outro – e não o si (o mesmo) – é sempre o endereçamento do *envio*. Isso quer dizer que porquanto escritura, impossível que seja lírica. É em vista desse descabimento da lírica em frente à escritura que se tratará da impossibilidade do acontecimento textual lírico e sua necessária reconsideração para o objetivo de salvar do recolhimento à mesmidade uma série de textos tradicionalmente estabelecidos como líricos, e pensá-los, por ora, a partir das questões do

envio e do endereçamento. No entanto, a lírica que foge ao tempo em que se insere e se recolhe à mesmidade do si mesmo (autor lírico) para chafurdar em sentimentos autoconscientes e autocríticos não é a mesma que se endereça e vai ao outro. Não é a mesma cujo olhar se remove do mundo externo e mira o dentro. A lírica ou a escritura?

Ao que decidimos ser a releitura sob a ótica escritural de uma tradição lírica, pretende-se denominar algo que seja diferente de lírica e mais próximo de escritura, mas que mantenha o assombro da tradição mesmificadora por detrás. Diremos que, por agora, *comunidades líricas* segura as pontas. Para nos referirmos à tradição lírica, mas dizer ao mesmo gesto que o que queremos dela é a escritura nela e não seus egóicos *sís*, usaremos o termo *comunidades líricas*, no plural. As comunidades líricas devem pertencer ao tempo presente. Respondem-lhe os apelos e a necessidade de resolvimento. Não o resolve, mas não foge à raia ou se acovarda no dentro. O movimento das comunidades é “*do fora ao fora*”, como o diria Nancy (ref.), e a escritura pela qual são responsáveis é sempre do outro ao outro.

Lembrando-nos de Sordello, as comunidades líricas e seus poetas devem responder à escuridão do tempo em desajuste com uma clareza solar. Ora, segundo Nietzsche (2000), o poeta lírico é aquele que, de *olho solar*, sabe ver a musicalidade das coisas e passá-las aos versos. Segundo Agamben (2009), no entanto, o contemporâneo é o olhar anacrônico ao tempo presente que recebe de frente o *facho de trevas* que o interpela. Segundo os dois conjuntamente, haveria possibilidade de um lírico contemporâneo? Ou uma leitura contemporânea para um lírico anacrônico? Fora ou desajustado do tempo que ele fosse, o caráter desse lírico teria que estar tanto em acordo com o olho solar nietzscheano e com o olhar perceptor da escuridão proposto por Agamben. É por aí que perpassam as comunidades líricas. Elas mesmas desajuntadas entre o breu e o luminoso, como Sordello, perfazem um movimento que não é o de esclarecimento ou comuni-

cação de um “eu” ao outro. Pelo contrário, o gesto que as engloba é o do endereçamento e o envio. Dizer que esses se endereçam ao outro, no entanto, é irrelevante, no tanto em que dele já partem e a ele sempre se direcionam.

Por endereçamento, ou mesmo envio, entende-se algo semelhante à escuta nancyneana. Em seu livro *À l'écoute*, Nancy (2002) conceitualiza aquilo que chama de escuta como um estar à escuta. No francês, *être à l'écoute*; e este *ser* que *está* à escuta é um só com aquilo que ouve/entende (*entendre*). O ouvir não é separável do som que se ouve. O som só existe enquanto som escutado e para tanto há que se ter um ouvinte; portanto, a escuta nancyneana, tentativa de pensamento de uma ética assistemática, é aquilo que não separa, por exemplo, aquele que ouve (o mesmo) daquele que se faz ouvir (o outro). Isso por que o som – a voz – é já essa inscrição dos termos da escuta numa presença. Um relacionar-se de presenças. O entendimento dessas duas “instâncias” separadas uma da outra, no entanto, é absolutamente impossível. Elas só existem enquanto juntas: uma por meio de e através da outra enquanto há escuta.

Nesse sentido, cai por terra toda e qualquer possibilidade de pensar a ética nancyneana, e não só ela como também o endereçamento que aqui queremos, a partir do mesmo face ao outro. Como não existe possibilidade de escuta sem que os dois ao mesmo tempo estejam presentes, o “mesmo” não pode ser, sozinho, conforme a si; logo, não há o mesmo – não há o si na ética nancyneana, e derridiana. Por não poder ter conformidade a si mesmo e somente de si ser necessário para que seja em si uma totalidade, logo, aquele que escuta não é o “mesmo” da tradição filosófica ocidental, par binário do outro. Aquele que escuta é já o outro. Voltando à questão da presença, quanto a elas na escuta nancyneana, agora já se sabe que, por não serem as “instâncias” da escuta presentes a si e por si mesmas somente, elas, logo, não são aquele tipo de presença metafísica, não são

instâncias por não exercerem domínio de atuação autônoma sobre outras categorias ônticas e, portanto, sequer fazem parte de uma sistemática ética filosófica tradicional. É daí que partimos ao endereçamento. O que, nele, é parecido com a escuta nancyneana? É que, no endereçamento a que aludimos, também não há o mesmo ao outro, há um movimento do outro ao outro. Não é possível entender, por exemplo, o remetente e o destinatário fora da lógica do endereçamento, ou do envio. Sabe-se que essa é uma simplificação redutora, mas, da mesma forma que a escuta, os dois lados do envio são, na verdade, um só.

Apresenta-se aqui duas traduções ao português do *Fr. 1 V* a serem, quando necessário, cotejadas com o texto grego. É necessário dizer que apesar das riquíssimas relações entre tradução e desconstrução, uma e a outra por vezes confundindo-se, elas não serão aqui tratadas, bastando a sua menção e reconhecimento para os objetivos aqui pretendidos.

Aphrodite em trono de cores e brilhos,
imortal filha de Zeus, urdidora de tramas!
eu te imploro: a dores e mágoas *não dobres*,
Soberana, meu coração;

mas vem até mim, se jamais no passado,
ouviste ao longe meu grito, e atendeste,
e o palácio do pai deixando,
áureo, tu vieste,

no carro atrelado: conduziam-te, rápidos,
lindos pardais sobre a terra sombria,
lado a lado num bater de asas, do céu,
através dos ares,

e pronto chegaram; e *tu*, Bem-Aventurada,
com um sorriso no teu rosto imortal,
perguntaste por que de novo eu sofria,
e por que de novo eu suplicava;

e o que para mim eu mais quero,

no coração delirante. *Quem de novo devo
convencer para o teu amor? Quem,
ó Psappha, te contraria?*

Pois, ela, que foge, em breve te seguirá;
ela que os recusa, presentes vai fazer;
ela que não te ama, vai te amar em breve,
ainda que não querendo.

Vem, outra vez – agora! Livra-me
desta angústia e alcança para mim,
tu mesma, o que o coração mais deseja:
sê meu Ajudante-em-Combates.¹⁹

A técnica sáfica do corte é parte dos condicionamentos das possibilidades significatórias do texto: constitui imagem poética e contribui ao espaçamento escritural da *différance* no tanto em que é estruturante aos diferimentos de sentido e faz rastro. O diferir (operação *diferante*) escritural que demora e alarga a significação é o substituto do processo de espelhamento sígnico entre significante e significado. Esse índice em presença referente de ausência comum ao processo de significação tradicional dá lugar à operação de diferimento que, nas rupturas criadoras de intervalos, faz da espacialização e temporalidade partícipes da operação da *différance*. Na terceira e quarta linhas: “a dores e mágoas não dobres, || Soberana, meu coração (...)”, o mais comum de analisar seria a palavra “Soberana” como vocativo para Afrodite, um vocativo-adjetivo, portanto epíteto. Sabe-se, no entanto, que essa interpretação, mais superficial, é justamente o que leva a uma outra, a de que “Soberana”, não apenas vocativo, mas adjunto adnominal ou até adverbial, portanto a exercer função sintática na frase. Isso levaria a uma interpretação ligada à leitura de “Soberana” como “soberanamente”; a frase poderia ser reescrita como a seguinte: “não (adj. adv. neg.) dobres (v. signif.) soberana (adj. adv. modo) a dores e mágoas (adj. adv. modo) meu coração (compl. verb.)”. Isso se aceita a interpretação de “Soberana” como complemento circunstancial, comum no português em

¹⁹ Trad. de Joaquim Brasil Fontes (2003, p. 17).

frases como “Ele dormia tranquilo”, em que se percebe um adjetivo a cumprir função de modalizador do verbo e não só (mas também) do nome.

Por justificativa –

Claro está que não se propõe estabelecer um fato linguístico da intenção do texto, ou do autor, que seria inseparável de seu funcionamento enquanto texto intencionado a significar tal ou tal coisa (Interessante de mencionar é que por mais que aqui se fale de tradução do grego ao português, em Safo é impossível reduzir o problema tradutório aos esquemas opositivos tradicionais de original/cópia. Por causa de uma série de questões históricas, sabe-se que é duvidoso atestar o ícone de originalidade aos textos gregos disponíveis. Principalmente por conta da questionável diferença entre fontes diretas e indiretas, a desconfiança à essas últimas e a ligeira impossibilidade das primeiras. Indiretas considera-se aquelas fontes que citam ou fazem referência à Safo por meio deste ou daquele poema; diretas são ditas as fontes que são elas mesmas o documento e não apenas, como nas fontes indiretas, partes de um documento que é por si outra obra. A impossibilidade daquelas é devida à desconfiança à estas. As diferenças de grafia, inscrição, letras e, por vezes, de passagens inteiras entre as fontes disponíveis são possivelmente por causa do fato de que os copistas invariavelmente haviam de errar as cópias e os autores que a citavam o faziam por memória. Disso se conclui que os manuscritos de *Oxirrinchus*, a principal fonte “direta” de seus poemas, não representam o total da intencionalidade consciente do querer-dizer de Safo, senão a de seus copistas e comentadores. E por essa ótica que cai por terra toda a oposição esquemática “original/tradução” como bem a de “original/cópia” e essência/aparência, à qual podem ser reduzidas. Também aí se insere outra questão: a da traduzibilidade de textos literários como medida de aferimento de seu “grau” de acontecimentabilidade. De uma língua a outra, do “original” às cópias, deste àquele século, Safo só faz sentido quando lida em tradução, acostumada que esteve à violência das passagens –

Nesse sentido, a lírica sáfica, pelo menos no trecho supracitado, apresenta, ainda em justificativas, poucos elementos essenciais (sintaticamente falando), há um excesso de termos circunstanciais, descritivos, modalizadores (inessenciais, mesmo), e isso na maior parte do texto se percebe. Dos versos 5º ao 14º, apenas se descreve e, ainda, coisas que já aconteceram. Há, então, menções a coisas desimportantes ao que agora acontece, o chamado? Vejamos novamente, os versos 5 ao 14, em sua íntegra:

(...)

e o palácio do pai deixando,
áureo, tu vieste,

no carro atrelado: conduziam-te, rápidos,
lindos pardais sobre a terra sombria,
lado a lado num bater de asas, do céu,
através dos ares,

e pronto chegaram (...).

É lícito ressaltar, e estranho ao mesmo tempo, que num poema de 28 versos, Safo passe a maior parte de seu fôlego métrico descrevendo coisas já passadas. E descrevendo-as, ainda por cima. Aqui temos algo que não pode ser ignorado, longe disso. Isso deve significar. Mas o quê?

Temos duas hipóteses –

1. O excesso de complementos circunstanciais, a saturação de adjetivos, o sem-fim de descrições, são todas essas características de um poema-prece, um *hino clético*. E exatamente por isso o

tanto de discussões a respeito do contexto de enunciação, dos termos do discurso etc. são tão cabíveis em Safo. *É tudo já, desde os versos, parte do problema estético*: por que, exatamente, a importância de tantas coisas circunstanciais num poema, que, mais que qualquer outra forma literária, deve ser condensada ao extremo? Em Safo, o que de seu contexto de, digamos, enunciação, resvala do poema? Parece que a maior parte do poema é gastada em nada além de descrições, o eixo narrativo, pois se trata de um poema narrativo, é reduzido a poucas linhas.

2. Em que tempo se está à chegada de Afrodite? Safo a chama e, em seu chamado – e isso é demandado pelo *hino clético* – diz que antes já a havia chamado, e que ela havia vindo e atendido Safo em seu pedido (Segundo Ragusa (2005), é necessário que, para um pedido à deusa, seja deixado claro o histórico de pedidos antes feitos e favores antes concedidos e, além disso, adicionamos, é necessário que haja, de todo modo, um poema. Ele é, essencialmente, o próprio pedido, o meio em que se o faz e, por fim, a oferta mesma que é ofertada em retorno e, nesse sentido, ele é já o pagamento do que ainda não foi atendido) – e quando isso faz, ou melhor, enquanto isso conta (à Deusa, sua interlocutora), Afrodite vem; ela vem no passado, ela aparece quando a ela é contado por Safo que no passado veio a ela. Afrodite, mais importantemente, é-nos mostrada (em nosso presente de leitura) no presente do enunciar de Safo sobre um passado em que apareceu. De fato, o essencial do poema poderia ser reduzido ao que apenas concerne ao pedido propriamente: “Aphrodite em trono de cores e brilhos/, imortal filha de Zeus, urdidora de tramas!/ eu te imploro: a dores e mágoas não dobres/, Soberana, meu coração;/ mas vem até mim, se jamais no passado,/ ouviste ao longe meu grito, e atendeste.” E, no final, “Vem, outra vez – agora! Livra-me/ desta angústia e alcança para mim,/

tu mesma, o que o coração mais deseja:/ sê meu Ajudante-em-Combates.” Todo o resto é já a aparição de Afrodite no passado, este que está em eterno retorno e se dá no presente a cada leitura; apenas nesse sentido é que é re-presentada.

Temos, portanto, que Afrodite vem a Safo mesmo antes de formalizar o pedido à Deusa. O uso dos verbos no perfeito do indicativo, na metade do poema, pode transformá-lo num poema narrativo dentro de um poema-pedido. Nesse sentido, Afrodite, que virá ainda e já veio, é chamada por Safo para resolver um problema que só no final parece importante. Safo conta o que Afrodite disse a ela: uma promessa. Esse exemplo da lírica de Safo é absolutamente demonstrativo do erro com que ela foi estabelecida como a origem de uma lírica autocentrada, uma lírica que é a tomada de consciência de um sujeito a se fazer, o qual pode finalmente falar “eu” e, por conta disso, tudo arrastar para si, seja mundo, seja palavra. Esse poema é o exemplo de como Safo é o contrário disso. Sua lírica é aquela cujo “eu” de que se serve para dizer é pretexto para poder dizer pelo outro: nesse caso, o outro absoluto, a deusa. O “eu” que diz Safo enuncia o que disse Afrodite, primeiro em discurso indireto mas direcionado a um “tu”, e depois em discurso direto não-identificado por pontuação ou aspas:

(...) e tu, Bem-Aventurada,
com um sorriso no teu rosto imortal,
perguntaste por que de novo eu sofria,
e por que de novo eu suplicava;

e o que para mim eu mais quero,
no coração delirante. Quem de novo devo
convencer para o teu amor? Quem,
ó Psapha, te contraria?

Pois, ela, que foge, em breve te seguirá;
ela que os recusa, presentes vai fazer;

ela que não te ama, vai te amar em breve,
ainda que não querendo.

(...)

A leitura mais aceita para os versos do 17º ao 24º é um discurso direto de Afrodite (RAGUSA: ref; FONTES: ref.); no entanto, já se sabe que a pontuação não pode ter indicado essa leitura com respaldo dos manuscritos disponíveis do poema. Além das constantes intervenções de escribas, copistas e outras sortes de escoliastas, há que se ter em conta que o poema nunca foi feito para ser escrito, de começo. Numa apresentação cantada (e dançada) como eram as do período arcaico da Grécia, não havia espaço para indicação de fala, sequer para distingui-la entre outras e por quem eram a ser identificadas. O aedo ou integrante do coro (muitas vezes o coro inteiro, portanto muitas vozes) cantaria os versos do mesmo modo (a se considerar uma possível mudança de tom ou variação melódica sem carga semântica suficiente para identificar Afrodite como a nova enunciadora, mas passível de sucesso em indicar uma simples passagem ou mudança. Uma possibilidade, dentro do funcionamento relacional na dinâmica entre coro e solista – uma conformação possível à época -, seria a de que o coro ficasse responsável pelas falas de Afrodite e o solista pelas de Safo. Isso, no entanto, como lembra CALAME (ref), MILLER (ref) e NAGY *apud* MILLER (ref), não leva em conta o fato de que a escolha entre coro e solista ou apenas este ou aquele para uma apresentação pública não dependia da sensibilidade estética do dirigente de coro senão que da disponibilidade de recursos no momento de apresentação, com variação desta para aquela comunidade no que se refere à maior ou menor disponibilidade de recursos humanos) que os outros versos anteriores.

O que importa, portanto, é justamente considerar a impossível atribuição do eu-sujeito-das-sentenças a um indivíduo coletor de sua consciência e consciente de sua intenção, que dirá a Safo, “mera” assinatura. Na verdade, muito tem sido considerado (MILLER: ref.) o modo de execução

estritamente oral desse conjunto de poemas chamados líricos (ou mélicos), ao qual pertence *Ode à Afrodite*, como parte do propósito maior de sua feitura. De fato, como aponta Miller, Safo seria considerada absurda e descartável se tudo aquilo que dissesse num contexto de celebração pública fosse imediata e unicamente referente a si. Estaria completamente fora do horizonte de significação, que é definido, segundo Miller, por um horizonte de expectativa determinado pelo contexto cultural e político daquelas apresentações, qualquer discurso sobre qualquer indivíduo relatasse suas experiências e vivências e que não funcionassem para toda a comunidade. De fato, o objetivo de tais apresentações, geralmente em festas, olimpíadas etc., seria, segundo Miller, o de reinscrever um tempo mítico passado no presente da enunciação para que qualquer que fosse o evento celebrado ou a situação em que se inseria o poema fossem ressignificados à luz de algo que já aconteceu, e, como o mostraria um poema bem-sucedido, continuaria acontecendo. Portanto, o objetivo final desses poemas, fosse celebrativo, ritualístico ou pedagógico seria o de dar sentido ao evento ou acontecimento presente segundo o passado mítico que, ao invés de ficar no passado, se repete constantemente no presente. É daí o dizerem que no período arcaico a poesia tinha um caráter estritamente pragmático.

Não se está, no entanto, dentro da possibilidade de dizer que Safo atribuía o que dizia a Afrodite, vimos que nem mesmo Safo era a única licenciada a declamar seus poemas, um coro ou um solista qualquer (as vezes os dois) daria conta da performance sem ela, como é mais esperado. Nem mesmo Safo dizia o eu que a ela atribuímos sem pestanejar. O eu de Safo estaria na boca das muitas vozes de um coro, seu nome seria dito por outros, os mesmos que diriam por Afrodite, os mesmos que prometeriam de novo e de novo a eles mesmos (ou à Safo que se autodenominavam), Safos por dizerem-lhe o nome, implicados que estavam por tê-lo dito a referir-se como “eu”, um “eu” que a ninguém pertence.

Parece ser, enfim, um problema não de consciência, como havíamos antes apontado, mas de *consciência de intenção*. Porque Safo é quem assina, mas não há como saber se é a *autora*, a lírica não poderia nascer jun-

to a ela. Os poemas monódicos são retirados do sistema genético de consciência lírica tanto por isso como por causa da dificuldade de encaixá-los dentro de uma tipologia da comunicação. Acaba-se falando em todo caso numa comunicação ex-parte. Uma comunicação não-literária, mas de tomada e ocupação de um espaço público. O comunicar estaria, na opinião de Miller por exemplo, dentro dos termos de uma tal tomada de papel: um papel social da poeta-cidadã que, em nome da busca do sentido, arriscaria dizer seu nome em nome da cidade e de Afrodite.

Vejamos, primeiramente, a questão do contexto, em Safo e em geral, para depois partirmos para a questão do nome, introduzida acima.

Derrida, a respeito do contexto como estruturante da possibilidade de um ato de fala austiniano, e sobre intenção e consciência, escreve que:

Para que um contexto seja exaustivamente determinável, no sentido requerido por Austin, seria necessário pelo menos que a intenção consciente fosse totalmente presente e atualmente transparente a si própria e aos outros, na medida em que constitui um foco determinante do contexto. (DERRIDA, 1991, p. 369)

Para a formalização e a conseguinte determinação do *contexto* enunciativo em que se inseriam esses poemas há que se efetivar uma redução estrutural, esta que possibilitaria determinar o contexto até sua exaustão, até, portanto, a sua irreduzibilidade. O que se dá a ver de forma bastante suspeita dentro da fórmula sistemática para a metodologia hermenêutica de análise de atos de fala proposta por Austin: o contexto, tanto em Austin quanto em Miller, justamente para que seja possível determiná-lo, tem de não só participar de uma tipologia – de que também participam a consciência e a intenção absolutamente presentes-a-si do “sujeito” que enuncia; não sendo apenas isso necessário, o contexto deve ser de tal forma exaustivamente determinado, que tal processo ultrapassaria de muito longe a linha que marcasse sua irreduzibilidade, tornando-o, ao invés de

absoluto, saturado por um exagero de presenças, de intenção e consciência, sem as quais não há possibilidade de contexto determinável.

Ora, dito desse modo, ou seja: para que se tenha em conta um contexto de enunciação de um ato de fala – ou bem a enunciação dos poemas de Safo, Alceu e Píndaro dentro do conjunto de presenças em que a inteligibilidade era possível – é preciso, para que se o faça entrar em conta, que “a intenção consciente seja absolutamente transparente a si e a outros” (*Idem*, p. 369), de tal forma que o constrangimento de não conseguir indicá-la enquanto intenção de significação teria como consequência que ela tomasse um lugar não só central a qualquer sistema hermenêutico, como também um lugar de *a priori*, sem a qual não haveria significado possível.

Na lógica de interpretabilidade do enunciado de que partimos – da forma que foi elaborada por Austin, ele é inseparável de sua enunciação –, afastando-se, portanto, um pouco de sua proposta, “a categoria de intenção não desaparecerá, terá o seu lugar, mas (...) não poderá já comandar toda a cena e todo o sistema da enunciação.” (*Ibidem*, p. 369); o que certamente não significa ignorar que a enunciação (e suas instâncias presenciais e “subjetivas” de intenção e consciência) participaram do horizonte de inteligibilidade do modelo de poema lírico da era pré-Helênica ao momento de sua enunciação, apenas não se pretende dar à enunciação e às instâncias de que é inseparável um espaço limitador de significação maior que a possibilidade de significação de que também são responsáveis.

Phoné, in effect, is the signifying substance given to consciousness as that which is most intimately tied to the thought of the signified concept. *From this point of view, the voice is consciousness itself.* When I speak, not only am I conscious of being present for what I think, but I am conscious also of keeping as close as possible to my thought, or to the concept, a signifier that does not fall into the world,

a signifier that I hear as soon as I emit it, that seems to depend upon my pure and free spontaneity, requiring the use of no instrument, no accessory, no force taken from the world. *Not only do the signifier and the signified seem to unite, but also, in this confusion, the signifier seems to erase itself or to become transparent, in order to allow the concept to present itself as what it is, referring to nothing other than its presence* (DERRIDA, 1981, p. 22, grifos meus).

Há, como se percebe, uma disparidade entre a consciência derridiana e a consciência milleriana. Uma e a outra não se conciliam. Isso por que, em suma, Miller pretende uma consciência lírica dentro de um sistema de escrita que, paradoxal quer o pareça, reflita a fala tal qual ela seria enunciada. Está-se dentro duma escrita representativa da fala, ou seja, *a escrita a um só gesto re-presentifica a fala por cuja ausência é responsável*. Nesse sentido, a voz que é a consciência mesma não poderia se dar pelos escritos de Safo justamente por estarem escritos, *e não terem sido escritos por ela*. Tão somente por que a consciência projetada que propõe Miller só é possível em escrita e, estando-se escrito, não poderia ter o sido por Safo ela mesma; portanto, há de fato projeção de consciência, mas a projeção de consciência de ninguém, ou de muitos – certamente não a de Safo. Enfim, por que Safo não poderia ter querido-dizer, querido-expressar-se, ela não é de forma alguma o início de um gênero que é, por direito, a primazia do sujeito. *Safo é a pura escritura, ela é a diferença mesma. Isso por que seu nome é assinatura, que confere, ao mesmo tempo que recusa, sua autoria*.

Não é que não exista “qualquer especificidade relativa dos efeitos de consciência, dos efeitos de fala (por oposição à escrita no sentido tradicional)”, ou que não exista “qualquer efeito de presença e de acontecimento discursivo (*speech act*)”; como escreve Derrida:

Simplemente, estes efeitos não excluem que o que em geral se lhes opõe termo a termo, pressupõe-no, pelo contrário, de modo dissimétrico como o espaço geral da sua possibilidade. Este espaço geral é, em primeiro lugar, o intervalo como disrupção da presença na marca, o que aqui [é chamado de] escrita. (...) todas as dificuldades encontradas por Austin [*e aqui estendemos essas palavras a Miller*] se cruzam no ponto em que se trata simultaneamente de presença e de escrita (Ibidem, p. 370)

A escrita como esse “espaço geral”, que antes de lugar é “intervalo” e se configura “como disrupção da presença na marca”, é o que nos permite tratar do contexto geral, da consciência de intenção e o “sujeito” da enunciação, uma vez já presentes-a-si e a outrem, como não-centrais na determinação de possibilidades de significação e inteligibilidade do poema ou até no que se refere a sua composição; para dizer simplesmente, a presença dos grafemas no papel denota várias ausências, a ausência de destinatários, a ausência de intenção presente-a-si do “autor” no momento da leitura desses textos, a ausência de um “eu” que *enuncie* o poema; há, enfim: o sinal de ausência de uma voz que declare o poema seu e que se afirme responsável pelo que diz.

Voltemos ao básico sobre o sentido corrente de escrita, que pressupõe signos escritos (grafemas) que valem por sons (fonemas):

Um signo escrito [...] é, portanto, uma marca que permanece, que não se esgota no presente da sua inscrição e que pode dar lugar a uma iteração na ausência e para além da presença do sujeito empiricamente determinado que, num contexto dado, emitiu ou produziu. (Ibidem, p.358)

O signo escrito, que adiantamos como grafema, é marca que, inscrita num suporte, “*pode dar lugar* a uma iteração na ausência e *para além da presença* do sujeito empiricamente determinado que, num contexto da-

do, emitiu ou produziu”; daí o caráter metafísico da oposição clássica fala/escrita em seu sentido corrente, há uma transcendência da presença do sujeito – desenrolar de “para além da presença” – para algo que, em presença, vale por sua ausência. O que talvez seja da maior importância é a sequência verbal perifrástica “pode *dar lugar*”. O verbo auxiliar, nesse caso o modalizador “poder” flexionado na 3ª pessoa do singular do presente do indicativo, é o único verbo a ser flexionado numa locução desse tipo.²⁰ Geralmente verbo puramente funcional, numa construção nesse contexto de verbo auxiliar (v) seguido de infinitivo (Inf.), o modalizador auxiliar concentra o sentido geral da locução, nesse caso o verbo “poder” flexionado. O que significa isso, portanto, para não só o contexto sintático da frase como também para o contexto articulatório do trecho? Ora, o verbo “poder” nesse contexto sintático, já vimos, é o que concentra o sentido geral da locução; pois ele é, se é lícito dizer, também o centralizador do acontecimento escritural em sua estrutura de possibilidade de acontecimento. Sob esse ponto de vista, a escrita não é mera representação da fala, sendo esse o sentido corrente da oposição entre os termos. Ela é justamente a ruptura dessa re-presentificação; o que faz dela, sim, reiterativa, e não a iteração de um eterno retorno de um já-presente, mas a iteração da ausência no intervalo de seu espaço geral de possibilidade. Também aqui devemos negar a antítese presença/ausência como uma sendo tudo que não é a outra, deve-se enxergar essa relação como uma estruturando o espaço geral de acontecimentabilidade da outra.

²⁰ A interpretação a que fazemos referência dentro desse contexto sintático é a de um entendimento do SINT. V. “dar lugar” como um só verbo nocional. Nesse sentido, e dentro desse contexto, o verbo “poder”, apesar de um auxiliar, mais funcional que lexical*, é o verbo que concentra o sentido geral da locução, ao passo que o segundo verbo, que aqui tomamos por “dar lugar”, e que geralmente seria mais lexical que funcional, nesse caso perde seu sentido lexical pleno, como no caso um Inf. precedido de auxiliar, nominalizado portanto.

* Para a distinção entre itens lexicais/nocionais e itens funcionais/gramaticais cf. MATTOS E SILVA (2006). Os verbos auxiliares, a contrastar com o principal, geralmente são esvaziados de significado, sendo o verbo principal o responsável pela significação e o auxiliar sendo “o suporte das marcas de modo/tempo, pessoa/número da sequência verbal (...) Os [auxiliares] seguidos de Inf. (...), [*no entanto*], são menos gramaticalizados (...) já que o sentido geral da locução se centraliza no significado lexical do verbo auxiliar, diferentemente dos outros que, quando auxiliares, seu significado lexical está esvaziado.” (p. 139).

Mas antes do acontecimento em escritura como fenômeno de sentido, há de se prever um impasse se se quiser um acontecimento escritural embasado na possibilidade de acontecimento do signo. Um signo jamais poderia sustentar acontecimento, em sua singularidade, no tanto em que a reiterabilidade é sua essência.

Un signe n'est jamais un événement si événement veut dire unicité empirique irremplaçable e irréversible. Un signe qui n'aurait lieu qu' « une fois » ne serait pas un signe. Un signifiant (en général) doit être reconnaissable dans sa forme malgré et à travers la diversité des caractères empiriques qui peuvent le modifier. Il doit rester le *même* et pouvoir être répété comme tel malgré et à travers les déformations que ce qu'on appelle l'événement empirique lui fait nécessairement subir. Un phonème ou un graphème est nécessairement toujours autre, dans une certaine mesure, chaque fois qu'il se présente dans une opération ou une perception, mais il ne peut fonctionner como signe [...] que si une identité formelle permet de le rééditer et de le reconnaître. (DERRIDA, 1998, p. 56-57, itálico no original.)²¹

Ora, se um signo deve ser sempre o mesmo, idêntico a si mesmo para que possa ser reconhecível e reproduzível, como pode ele instalar, enquanto signo escrito, uma acontecimentabilidade da escritura? O significante (fonema ou grafema) só poderá ser signo se uma identidade formal que o permita reconhecimento e reprodução o estabeleça como tal. Portanto, para que se instale uma acontecimentabilidade escritural, é preciso que ou os grafemas não sejam signos – o que é suspeito – ou que a lógica do signo seja revista nas predicções que de comum lhe foram atribuídas pela

²¹ “Um signo nunca é um acontecimento se acontecimento quer dizer unidade empírica insubstituível e irreversível. Um signo que não terá lugar senão “uma vez”, não será um signo. Um significante (em geral) deve ser reconhecível em sua forma apesar e por meio da diversidade dos caracteres empíricos que podem modificá-lo. Ele deve permanecer o *mesmo* e poder ser repetido como tal apesar e por meio das deformações que aquilo que se chama acontecimento empírico o faz necessariamente sofrer. Um fonema ou um grafema é necessariamente sempre outro, dentro de uma certa medida, cada vez que ele se apresenta/presentifica numa operação ou numa percepção, mas ele não pode funcionar como signo [...] a não ser que uma identidade formal permita reeditá-lo e reconhecê-lo.” (DERRIDA, 1998, p. 56-57, tradução minha)

tradição. Isso que quer dizer que “um fonema ou grafema é sempre outro sempre que é presentificado/apresentado numa operação ou percepção”. Ao mesmo tempo, o signo “está-para” alguma coisa e “está-no-lugar-de” alguma coisa, se ele é signo de algo. No que se refere à escrita (em seu sentido corrente), os signos têm uma estrutura de reenvio e de substituição (à algo, de alguma coisa). Está desde o signo, portanto, a possibilidade estruturante, não de re-presentação, mas de presença de algo – signo – que está-para a ausência – voz, sentido – a que (se) reenvia e (se) remete. O sentido está suspenso, ele faz parte do reenvio e do remetimento (DERRIDA: 1998). Por fim, como consequência desse tratamento do signo pela tradição, devido a algo que Derrida chama de “clausura da metafísica”, própria a qualquer pensamento que se guie pela metodologia de “oposição termo a termo”, temos que:

Plus gravement: [...] on soumet la question du signe à un dessein ontologique, on prétend assigner à la signification une place, fondamentale ou régionale, dans une ontologie. On soumettrait le signe à la vérité, le langage à l'être, la parole à la pensée et l'écriture à la parole. (DERRIDA, 1998, p.)

No entanto, quanto à dizer o nome após o signo –

Soit l'énoncé de tout à l'heure («Francis Ponge se sera remarqué»). Je le mets maintenant entre parenthèses et entre guillemets. La répétition redouble la marque et s'ajoute à elle-même. La remarque donne aussi, dans le texte de Ponge et ailleurs, une marque supplémentaire en abyme. La réflexion plie le remarqué vers celui qui remarque. Francis Ponge se sera remarqué. Mais s'est-il remarqué lui-même ou bien son nom? A moins que son nom ne l'ait fait lui-même? Ou encore, hypothèse plus bizarre mais plus probable, chiasme qui change les lieux en cours de route, son nom a-t-il remarqué Francis Ponge, son porteur? L'énoncé («Francis Ponge se sera remarqué») dérive aussi, dans notre langue, vers l'impersonnalité du «on» (il aura été remarqué

: *on* l'aura remarqué). Ce singulier futur antérieur est à la fois fictif, prophétique et eschatologique, it vous met au défi de savoir à quel présent d'origine ou de jugement dernier il s'ordonne; enfin il y a ceci: commençant par un nom propre («Francis Ponge...»), donnant à entendre une majuscule doublement initiale, je ne vous laisse plus savoir d'une certitude reposante si ce que je désigne, c'est le nom ou la chose. (DERRIDA, 1984, p. 9)

Seguindo a lógica derridiana de nome marcado, indicado, autoindicado, é impossível não se lembrar de Safo e Catulo. Catulo tradutor de Safo, se autodenominava, falava consigo mesmo, seu nome no vocativo, se direcionava a si a toda hora. Como Safo, vimos, se referia a si pela boca de outros, ou mesmo seu nome falando com seu nome. Seria algo parecido como temos, mais recentemente, com a poesia lusófona de Pessoa e seus heterônimos, sendo Fernando Pessoa, como apontado mesmo por ele (ref.), uma criação de Pessoa também discípulo de Caeiro. Além de Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Alberto Caeiro como heterônimos do criador material Fernando Pessoa, seria como se tivéssemos este último como heterônimo homônimo de si mesmo, o que foi também apontado por muitos críticos de sua obra. Nesse sentido, não seria absurdo pensar nessa lógica para todo e qualquer autor lírico, com a ressalva de que a criação de tudo não seria redutível a um só sujeito histórico, este último também está ficcionalizado, ou melhor, fora de todo o processo, despersonalizado, despersonalizado, a lembrar do *on* francês, apontado acima por Derrida, inspiração de Blanchot para o espaço literário da neutralidade.

Para um poema de Catulo e a finalização de nossos argumentos –

Amabo, mea dulcis Ipsitilla,
meae deliciae, mei lepores,
iube ad te veniam merediatum.
Et si iusseris, illud adivato,
ne quis liminis obseret tabellam,
neu tibi lubeat foras abire,
sed domi maneat paresque nobis

novem continuas fututiones.

Verum si quid ages, statim iubeto:

nam pransus iaceo et satur supinus

pertundo tunicamque palliumque.²²

Após Catulo ter sofrido nas mãos de Lésbia, encontra Ipsitilla. Isso se aceitarmos, como Miller o propõe, a leitura de um eixo narrativo não-cronologicamente linear, textualmente possível, para o conjunto de poemas líricos como o são classificados os *Carmina Catuli*. Segundo essa leitura, Ipsitilla seria enfim o respirar de Catulo, novamente amando depois de Lésbia. Temos, no entanto, que o vocativo, tão comum em Catulo, e tão mal traduzido em português, se considerarmos nossa hipótese, é *Ipsitilla*; sua tradução, em todos os casos, é por *Ipsistilla*, podendo vir grafado como *Hipsistilla*, no caso de João Ângelo Oliva Neto, que alteramos abaixo em sua tradução em nota. As traduções em português não mantêm o nome, o que muda completa e irremediavelmente o poema, eis o por quê: num contexto de mudança de ares da Lésbia tratante para uma nova e desimportante menininha, seu nome é tudo o que importa; *Ipsitilla*, propomos, é Lésbia-antiga, beco-sem-saída para Catulo, simultaneamente que é nova chance para seu amor. Isso por que *Ipsitilla*, pode ser, e isso não diz que o deve, destrinchado em *ipse* e *illa*. Ou, seguindo a grafia, *ipsi* e *illa*. Claro está que não necessariamente intencional da parte de Catulo, mas aqui levantamos uma cegueira, ou extrema lucidez, da linguagem apenas. Se a primeira proposição (*ipse+illa*), teríamos um pronome demonstrativo masculino singular no nominativo (a significar *mesmo*, *próprio*) mais um pronome demonstrativo pessoal feminino singular nominativo (a significar *ela*, *aquela*). Se a segunda proposição, teríamos o mesmo pronome demonstrativo no dativo neutro e igual pronome pessoal feminino. Está claro que, gramaticalmente, os casos das declinações não conferem. Para formar uma sentença, nenhuma das proposições seria boa. Outro problema seria o de que, em latim, tais pronomes demonstrativos, por natureza, não aparecem no caso vocativo.

Só fariam sentido essas hipóteses se consideradas não filológica e gramaticalmente, mas fonética e poeticamente. Ou seja, de um ponto de vista do som, *Ipsitilla* faria sentido *analogicamente*, a considerar não a racionalidade do lógos e das regras gramaticais, mas a aproximação por semelhança. Isso é também irrelevante, dado que Catulo predica Ipsitilla de *meae deliciae* (minhas delícias, plural). Voltando à proposta, apesar dos

²² Peço, minha boa Ipsistilla,/ minhas delícias, meus encantos, pede/ que eu vá dormir junto contigo a sesta./ E se pedires cuida disto: que outro/ não introduza entraves na portinha/ nem queiras tu sair por aí fora./ Mas fica em casa, preparando para/ nós umas nove contínuas trepadas./ E se algo fores fazer, chama logo,/ que almoçado, deitado, e satisfeito,/ tanto túnica eu furo quanto o manto. (Tradução de João Ângelo Oliva Neto, com alterações).

entraves da gramática latina, de *Ipsitilla* como *ela mesma* ou *ela própria* ou *aquela mesmo(a)*, se a aceitarmos segundo uma analógica, Catulo não deixa de falar com Lésbia em falando com a nova menininha (aquela mesma, ela mesma) ao mesmo tempo que descarta Lésbia e fala apenas com a nova namorada (ela mesmo). Isso por que pronomes demonstrativos além da concordância em gênero, são termos vazios de significado, são dêiticos, isto é, apenas apontam. No caso de Catulo, apontam para duas mulheres, duas decisões auto-excludentes ao mesmo tempo.

É daí o percebermos, e propormos, a heteronomia homônima no lugar de um autor mesmo (o si filosófico) dirigindo-se ao outro: *Ipsitilla* é como o “eu” de Catulo e é a quem ele se dirige; é tanto a insistência no amor quanto a sua recusa, seja a quem esse nome se refira, referindo-se, preferivelmente, às duas, Lésbia e essa nova menina qualquer, as duas (ou mais) delícias de Catulo. Homônimo pois é um nome conforme a si mesmo, quer dizer, imutável em sua forma; heterônimo por justamente não ser igual a si mesmo, por justamente ser, como sói ser em poesia, significativamente inconforme ao signo. Toda palavra é *Ipsitilla*, *Ipsitilla* é todo e qualquer outro a que se endereça. Não é endereçada pelo mesmo, mais é àquele(a) mesmo(a) que se endereça o endereçamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- BRASIL FONTES, Joaquim. **Eros, tecelão de mitos**. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- CALAME, Claude. **Eros na Grécia antiga**. Trad. Isa Etel Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. La poésie lyrique grecque, un genre inexistant ?. In: *Littérature*, N°111, 1998. pp. 87-110.
- _____. **Craft of poetic speech in ancient Greece**. Trad. Janice Orion. London: Cornell, 1995.
- CULLER, Jonathan. **Theory of the lyric**. s.l: s/n, s/d
- COLLOT, Michel. **O sujeito lírico fora de si**. Revista Terceira Margem. Trad. Alberto Pucheu. Rio de Janeiro: 7 Letras, ano VIII, n. 11, 2004, p. 165-177.
- DE LESBOS, Safo. **Poemas e fragmentos**. Trad. Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- DERRIDA, Jacques. **La Dissémination**. Paris: Seuil, 1972.
- _____. **Margens da filosofia**. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- _____. **A voz e o fenômeno**. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- _____. **Força de lei**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- _____. **Gramatologia**. – 2ª ed. – São Paulo: Perspectiva, 1999.
- DICKINSON, Emily. **A branca voz da solidão**. Trad. José Lira. – Ed. bilíngue – São Paulo: Iluminuras, 2011.
- EYBEN, Piero. **Escritura do retorno: Mallarmé, Joyce e meta-signo**. Brasília/São Paulo: UnB/Horizonte, 2012. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. – 2ª ed. – Trad. Márcio Alves da Fonseca; Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FRIEDRICH, Hugo. **A estrutura da lírica moderna**. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

- HEGEL, G.W.F. **Cursos de estética I**. Trad. Marco Aurélio Werle. – 2ª ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- KRISTEVA, Julia. **La révolution du langage poétique**. Paris: Seuil, 1974.
- LÉVINAS, Emmanuel. **Totalité et infini: essai sur l'extériorité**. Paris: Kluwer Academic, 1971.
- _____. **Entre nous: essai sur le penser-à-l'autre**. Paris: Grasset, 1991.
- LIMA, Luiz Costa. **Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral**. – 2ª ed. rev. – Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- MELO NETO, João Cabral de. **O cão sem plumas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- MICHON, Pascal. **Marcel Mauss retrouvé: origines de l'anthropologie du rythme**. s.l. Éditions Rhuthmos, 2010.
- MILLER, Paul Allen. **Lyric texts and lyric consciousness**. London: Routledge, 1994.
- NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura: 'notas' de literatura e filosofia nos textos de desconstrução**. – 2ª ed. – Niterói: EdUFF, 2001.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. Augusto de Campos (Org.). São Paulo: Cultrix, 2006
- RAGUSA, Giuliana. **Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- SAFO DE LESBOS. **Poemas e fragmentos**. – Ed. Bilingue – Trad. Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: GB, 1972.