

ALEXANDRE GRAÇA FARIA & BEATRIZ PÉREZ

## ESTRATÉGIAS LITERÁRIAS EM RUI ROCHA

### LITERARY STRATEGIES IN RUI ROCHA

**PALAVRAS-CHAVE:**

Hibridismo;  
Alegoria;  
Voz poética

**RESUMO**

Interessa a este artigo perquirir as estratégias de hibridismo, alegoria e voz poética, usadas pelo autor, Rui Rocha, para compor alguns dos poemas de suas obras *Tautologias* e *A oriente do silêncio*, apontando o modo como as cenas imagéticas apresentam-se como arte final.

**KEYWORDS:**

Hybridism;  
Allegory;  
Poetic voice

**ABSTRACT**

This article investigates the hybridism strategies, allegory strategies and poetic voice strategies, which writer Rui Rocha uses to compose some of his poems. He wrote *Tautologias* and *A oriente do silêncio*. Moreover, this article demonstrates the way in which scenes help to make the final artwork of those books.

## INTRODUÇÃO

Rui Manuel de Sousa Rocha nasceu em Lisboa, Portugal, em 1948. Há 39 anos mora em Macau. De ascendência sino-portuguesa, ainda na adolescência, teve contato com Literatura ocidental e oriental, compondo o que se tornou uma voz lírica híbrida, luso-oriental. A Literatura oriental foi-lhe dada a conhecer pela sua mãe, natural de Macau, designadamente a poesia chinesa em geral, mas particularmente a poesia Taoísta e Chan das dinastias Tang e Song (ROCHA: 2016), bem como a poesia Zen japonesa. Mas não apenas: leu a poesia de Rabindranath Tagore, Sri Aurobindo Ghosh e outros. Já a Literatura ocidental foi apresentada a ele por meio de clássicos gregos e latinos; de poetas como Fernando Pessoa, Herberto Helder, Nuno Júdice, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira dentre outros; e de escritores como Selma Lagerloff, Axel Munthe, Somerset Maugham, John Steinbeck, J. D. Salinger, Lewis Carroll, Carl Sagan, Mark Twain, Edgar Alain Poe, Jack London, Ray Bradbury e tantos outros.

Rui Rocha tem formação acadêmica nas áreas da Sociologia, Antropologia e Educação Intercultural, foi dirigente de instituições públicas e privadas de Macau e docente no ensino superior em Portugal e Macau. Tem obras publicadas sobre Sociologia da Linguagem, Gestão de Recursos Humanos, Administração Pública, Educação Intercultural, História e Cultura da Ásia, com especial incidência nas culturas chinesa e japonesa, e dois livros de poesia – *A oriente do silêncio* e *Taotologias*.

As construções dos textos literários, da voz criada por Rocha, reúnem marcas textuais de literariedade que revelam, pelo modo de operação da escrita, o labor com a linguagem por meio da elaboração poética alegorizada, as quais envolvem a representação da paisagem da cidade, da natureza de Macau, além de versar sobre preceitos filosófico-religiosos ocidentais e orientais.

Com referência à elaboração do presente artigo foram selecionados alguns poemas de *Taotologias*. Além de alguns outros de *A oriente do silêncio*, uma vez que ambas obras compõem o escopo literário da produção de Rocha.

De *Taotologias*, foram selecionados os seguintes poemas: “a voz do vendedor de *siu ngap*”; “o lance de escada”; “na leitura verde das ondas”; “se não entrar naquele silencioso bosque”; “tropecei no acaso que me perseguia”. Esses poemas, publicados em 2016, foram escolhidos por serem os que mais apresentam elementos que justifiquem as teorias que se quer desenvolver. Eles estão dispostos na obra em sete seções: “taotologias”, “zen sem zen”, “sombra das palavras”, “as horas de areia”, “ortografia do mar”, “contos orientais” e “póstexto”. Essa disposição marca a linha temática de expressão da voz poética, elaborada pelo autor.

Já de *A oriente do silêncio*, foram elegidos estes, publicados em 2012: “Macau, 20 de Agosto de 1986, tufão Wayne grau 8”; “de longe”; “pensei nas palavras”, os quais também apresentam os mesmos motivos anteriormente mencionados para a escolha dos poemas de *Taotologias*. Com intuito de sugerir a construção de poemas conforme a técnica de *hai-ku*, a disposição foi feita em 6 seções “a wang wei”; “a noite dos dias”; “contos de lua vaga”; “o canto do mar”; “pessoalmente”; “a memória dos juncos”. Sen-

do a seção “pessoalmente” destoante dessa construção, uma vez que se afasta da composição asiática hai-ku e se aproxima da composição ocidental.

## HIBRIDISMO – UMA ESTRATÉGIA LITERÁRIA

Para que se acompanhe melhor o curso da leitura proposta, para os poemas de Rocha, utiliza-se o conceito de hibridismo, o qual é, segundo Bhabha (1998: 184), uma transmutação da significação dos vocábulos inseridos nos versos, por meio da combinação de fones escolhidos com o sistema da linguagem, em que se reproduz a obra, produzindo, assim, a partir de diversas maneiras de ordená-los ou colocá-los em oposição, uma percepção dessa gênese de significância transferencial das culturas usadas, como embasamento, na performance cultural, em que se expõe o poema. Para demonstrar a aplicação disso tem-se o poema:

a voz do vendedor de *siu ngap*  
varre o frio do inverno que espreita  
do outro lado da rua  
(ROCHA, 2016: 29)

Os versos da obra poética podem ser captados sob um esforço: o de aliar não só significante e significado como também percepções, em uma primeira leitura, distintas, veiculadas por aqueles signos. Elas podem ser designadas geograficamente por percepção oeste, em relação ao meridiano de Greenwich, e por leste. Contudo, elas não são tão distintas entre si, amalgamando-se em uma visão híbrida, corroborando, dessa forma, para a criação da imagem híbrida estrategicamente construída, em especial nos versos “a voz do vendedor de *siu ngap*”/varre o frio do inverno que espreita/do outro lado da rua”. Em que se tem a pintura de *siu ngap*, traduzido como pato laqueado, que possivelmente está sendo vendido ao ar livre em uma provável rua de Macau. Há um observador dessa cena, que é colocado, pelo uso da palavra voz como voz poética. A figura asiática e a possível voz poética ocidental se cruzam para formar a cena híbrida da imagem poética, remetendo o leitor à performance cultural *champurada* de Macau.

Essa leitura dos versos supracitados, como uma tradução cultural da natureza performativa da comunicação poética, valoriza o processo de agregação dos elementos híbridos constituintes da linguagem, e conseqüentemente da representação. Entende-se a sensibilidade criativa de uma voz imersa nas culturas oriental-asiática (China) e ocidental-ibérica (Portugal), perfazendo um texto poético luso-oriental.

Faz-se necessário acrescentar à estratégia de hibridismo, utilizada no poema imediatamente anterior, a informação de que o Papiaçam ou Patuá macaense, também chamado de Crioulo macaense, é uma língua crioula de base portuguesa, formada em Macau, a partir do século XVI. Essa foi influenciada pelas línguas chinesas, malaias e cingalesas, bem como pelo inglês, tailandês, japonês e por algumas línguas da Índia. Esse Papiaçam apresenta a palavra *champurado*

para designar a gênese de tais idiomas, transmutados, dessa forma, em uma língua macaense (PEREZ: 2016), logo a cena descrita acima do texto poético *champurado*, de Macau, fica devidamente em consonância com a referida análise do hibridismo.

## ALEGORIA – OUTRA ESTRATÉGIA LITERÁRIA

Uma outra estratégia encontrada nos versos de Rocha é o processo sinestésico, pelo qual, também, pode-se compreender que o traço híbrido encontrado está transmitido pela convergência dos significantes voz do vendedor de *siu ngap* e pelo significado dos termos “inverno que espreita”, emprestando à cena um efeito simbólico novo e transmutado. Uma vez que tal processo é o cruzamento de sensações, envolvendo os cinco sentidos humanos e a associação de palavras ou expressões, para que por meio de combinação forme-se uma só impressão, visualizada na cena poética. Esse processo pode ser fundamentado, também, pela metodologia de análise literária proposta por Borges Filho, pela qual se entende que gradientes sensoriais são estratégias linguístico-literária de perceber os elementos textuais via o uso dos sentidos humanos (B. FILHO, 2007: 58-59).

Logo, depreende-se que a imagem poética híbrida, que aparece dentro da obra *Taotologias*, por esse exemplo, além do processo sinestésico, apresentada pela voz poética, é subsidiada, também, pela estratégia da alegoria poética, conforme Hansen (1986).

Ao aplicar o recurso da alegoria, a voz poética tenta transmitir o que o signo traz de significação outra, ou seja, por meio desse recurso, intenta-se depreender como é feita cada escolha de palavra, considerando-se sua semântica, para compor o texto, pressupondo a elaboração de uma imagem outra que não a imediatamente sugerida pelo significante, ou pela significação comum de tal palavra. Tem-se, dessa maneira, que o uso da alegoria tenta imprimir um outro significado que não o seu sentido original. Logo, o texto artístico tende a extrapolar a semântica, permeando o significante de novos significados. Dessa forma, o processo de alegoria somado ao de sinestesia (via gradientes sensoriais) propõem uma outra maneira constitutiva de expor uma imagem mais acurada, para além de uma simples e primeira leitura. Consequentemente, a alegoria é um procedimento de representatividade concreta de uma ideia-imagem, em que se pode propor uma transposição semântica do signo presente para um signo ausente (HASEN: 1986). Isso pode ser observado, também, no poema:

na leitura verde das ondas  
naufraga o olhar do marinheiro  
a extensão íntima e líquida  
da ortografia do mar  
sussurra-lhe o conhecimento distante  
da grande noite do cosmos  
(ROCHA, 2016: 54)

Não se esquecendo do procedimento sinestésico, a alegoria está presente

nos termos “leitura verde das ondas”, “naufrega o olhar”, “ortografia do mar”, que realçam o hibridismo.

Essa estratégia é especialmente analisada, neste artigo, como uma das origens, por analogia, da estratégia de composição poética da voz criada pelo autor Rui Rocha, uma vez que os poemas elaborados parecem apresentar um confronto entre significante e significado, ora como rivais, opondo-se; ora como aliados, unindo-se, de acordo com as ideias supracitada de Bhabha. Essa maneira de construção da literariedade inicia-se pelo que se pode chamar de periferia do vocábulo, pois a escolha dos termos componentes dos versos parece, em alguns momentos, indicar a aliança dos significantes, simbolizada pela harmonia estrutural desses dentro dos versos. Na leitura do que se pretende comunicar, verifica-se o desabrochar do significado, o qual, em uma primeira leitura, parece em confronto ao significante; já em uma leitura mais acurada, coaduna em aliança com esse mesmo significante, montando uma ideia-imagem do paradoxal conflito entre a escrita poética e sua percepção, como, por exemplo, os versos “na leitura verde das ondas” e “a extensão íntima e líquida”.

Continuando essa exemplificação da forma de composição literária dos poemas da voz criada por Rocha, pode se assistir o desenrolar da leitura do poema:

o lance de escada  
desceu pelo teu tornozelo  
pisando pelo fim da tarde  
pouco havia a dizer  
da sombra do vento  
que varria o chão  
talvez a lua  
ou o ladrar do cão  
que ecoavam no beco  
(ROCHA, 2016: 09)

A imagem poética depreendida é a de um movimento, que perpassa todo o poema. Essa movimentação inicia-se nos três primeiros versos, quando escolhe os significantes *desceu* e *pisando*. O deslocamento continua até o último verso, por meio da escolha dos significantes *vento* e *varria*, no segundo terceto; *ladrar* e *ecoavam*, no último terceto.

Por meio de um processo de sinestesia, a mobilidade é montada pela união da imagem da sombra do crepúsculo que desce pelas pernas de alguém até chegar ao seu tornozelo e pelo som do movimento dessa sombra. Ter-se-ia, portanto, como possibilidade de imagem, do ponto de vista do observador, uma escada em espiral, para que a ideia de mobilidade dessa sombra, perpassando pelo corpo de um transeunte, por exemplo, fosse concretizada.

Ainda, quanto à mobilidade, nos versos quatro, cinco e seis, a palavra sombra é qualificada como um adjunto adnominal, do vento, que empresta a ela a justa ideia de deslocamento, reforçando o primeiro terceto. Essa sombra, por ser do vento, varre o chão, intensificando a imagem da movimentação. Além disso, o ato de varrer o chão pode aludir à ideia de som, dentro do processo de

sinestesia.

Nos últimos versos, a lua parece entrar em contraste com a sombra, podendo criar uma nuance de claro e escuro. O ladrar do cão corrobora com esse processo sinestésico também. A voz poética utiliza do verbo ecoavam e expande a sonoridade por meio dos significantes chão/cão e eco/beco.

O beco, em alguns momentos, seria um anteparo para o som, para o movimento, podendo-se entender como beco da urbanização que, no momento da análise do significado seria o enclausuramento da imagem sombria do ser transeunte citadino, em Macau.

Em consequência disso, verifica-se que a estratégia do fazer poético é evidenciada por meio da imposição, a priori, da dificuldade em adentrar no significado da palavra, que utiliza o fundo e a forma dos vocábulos escolhidos de modo sinestésico, articulando um efeito estético. O qual, em um segundo momento, viabiliza a aliança do significante com significado, resultando ação comunicativa literária, que se pode chamar de amplitude espacial do sensível, expondo a percepção hibridizada (BHABHA: 1998).

## VOZ POÉTICA - UMA OUTRA ESTRATÉGIA LITERÁRIA

A voz poética que se faz ouvir, nesse e em outros versos segue o princípio do pacto lírico. Sobre essa questão é indispensável uma maior explanação, devido a haver algumas confusões ao usar esse termo voz poética.

Antonio Rodriguez, em um estudo de 2003, propõe que o poeta não habita o poema, surgindo, em decorrência disso, o questionamento sobre qual voz falaria por meio desse. Tem-se como voz a manifestação verbal escrita, que é entendida tanto como o produtor, quanto como o produto, os quais compõem a identidade subjetiva do texto lírico. Essa identidade pretende ser postulada por meio da discussão da noção de sujeito lírico, terminologia que é fruto da própria natureza do texto poético, sendo produzida nele e por ele, por meio da linguagem e seus processos construtivos.

Verificada essa assertiva, pode-se excluir, portanto, explicações, as quais admitem a vertente biográfica da composição lírica. Possivelmente, oriundas, por exemplo, da falaciosa crença na sinceridade como ideal da poesia lírica, ou da aceitação inquestionável, como status de verdade teórica, da metapoesia, que não tem nenhuma obrigação de rigor científico, porém, apenas, poético.

É válido lembrar que, ao lado dos famosos versos de Fernando Pessoa, “O poeta é um fingidor./Finge tão completamente/que chega a fingir que é dor/a dor que deveras sente.”, a arte poética é baseada em verossimilhanças, levando à leitura de um esclarecimento em torno da voz lírica, compositora de versos, repelindo a ideia da união biográfica da representação dos sentimentos contidos na composição com a veracidade desses mesmos sentimentos vivenciados pelo poeta.

Observando-se isso, tem-se que, de um modo geral, a importância crescente dos conceitos emprestados da pragmática e da linguística da enunciação não parece ter tocado tão largamente o campo da poesia. Contudo, a partir da metade do século XIX, a poesia, iniciada por Charles Baudelaire encarregou-se

de romper com a subjetividade romântica, desencadeando uma despersonalização da lírica. Sobre esse processo, Friedrich (1978: 35) pondera a respeito da poesia de Baudelaire, com a qual começa a despersonalização da lírica moderna. Essa poesia também será chamada por T. S. Eliot como pressuposto de exatidão e validade de poetar. A palavra lírica, então após tais poetas, já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos. Mais adiante, Friedrich reflete sobre o uso da primeira pessoa, enfatizando que “Quase todas as poesias de *Les Fleurs du Mal* falam a partir do eu. Baudelaire é um homem completamente curvado sobre si mesmo. Todavia este homem voltado para si mesmo, quando compõe poesias, mal olha para seu eu empírico”. (FRIEDRICH, 1978: 37-38) Logo, observa-se que a poesia moderna se voltou contra o lirismo, ou seja, contra a apresentação romântica do lírico e as supostas expectativas ligadas à sinceridade e ao confessional. Todavia, não é contrário ao lírico enquanto forma de expressão ligada à interioridade e à subjetividade.

Donde se depreende uma possível confusão, a qual não evidencia a diferenciação entre os termos poesia e lírico. Apesar dessa não sistematização conceitual ser repassada à análise das poesias contemporâneas, verifica-se na análise das poesias contemporâneas de Rui Rocha o cuidado em não seguir tal vertente.

Faz-se mister esclarecer que não é a pessoa gramatical que define a natureza do discurso lírico. O termo lírico, como o próprio conceito de poesia, segundo a acepção proposta por Rodriguez, pode ser depreendido como a “uma estruturação discursiva global em um ato de comunicação literária, com suas intenções e seus efeitos potenciais” (RODRIGUEZ, 2003: 19-20). Ele define o termo lírico por meio da noção de pacto, recolhida nos estudos de Philippe Lejeune sobre o pacto autobiográfico (LEJEUNE, 1971: 13-46).

O pacto determina o ato de representação do texto, verificado dentro dos versos da obra, definindo-os como uma orientação à seleção e à organização de uma multiplicidade de pontos heterogêneos, os quais transformam as infinitas possibilidades de combinações textuais em um todo inteligível, por conseguinte, aflorando as cenas híbridas, em discussão neste artigo. Esse processo de análise da voz poética está intrinsecamente ligado à composição de *Taotologias*, por exemplo, uma vez que a composição lírica observa também a relevância da construção da voz que emana desses versos, fazendo a intermediação entre a voz literária textual, o texto e o leitor, assim como em um jogo, em que são articuladas as várias estratégias em um tabuleiro de combate, sendo o tabuleiro o suporte, em que são manipulados significado e significante.

Por conseguinte, o pacto lírico implica uma espécie de protocolo de intenções entre essas três instâncias (voz literária textual, o texto e o leitor), as quais guiam a leitura para um efeito global produzido pelo texto. Rodriguez organiza esses traços característicos em três grandes domínios de formações discursivas: o da formação sensível, responsável pela constituição do sentido a partir de elementos sensíveis da linguagem (traços fônicos, gráficos, morfológicos, sintáticos, prosódicos, entre outros); o da formação subjetiva, responsável pela formação da identidade subjetiva do texto; e o da formação referencial, ligado à experiência e à representação textual. Pode-se observar a explanação feita até o momento por meio da leitura do poema:

se não entrar naquele silencioso bosque  
não experimentarei esse admirável momento  
para a natureza isso é irrelevante  
porque ela estará lá silenciosamente sem mim  
e continuará a ser ela mesma  
nada trará ao mundo  
não entrar naquele silencioso bosque  
mas estando lá  
estou e sinto tudo  
sem palavras sem olhos  
mesmo que nada traga ao mundo  
(ROCHA, 2016: 35)

Dentro do domínio da formação sensível, mesmo não havendo uma composição clássica ocidental, há uma cadência ritmada entre os versos. Quanto à formação subjetiva, retoma-se o posicionamento da voz poética em expressão. E no que concerne à formação referencial, tem-se a exposição da experiência urbana do espaço jardim, o qual empresta à paisagem citadina uma imagem mais amena, que parece induzir o leitor ao gosto pela ideia do sentir, além de, possivelmente, induzir a imagem e imponência da natureza perante a voz poética, quiçá perante ao leitor.

Com esse texto, que pertence à seção “Zen sem Zen”, do livro *Taotologias*, tem-se a leitura da composição poética, perpassando não só pelo processo alegórico de construção das ideias-imagem dos versos como também pelo processo de criação da voz poética que empresta o eu à forma lírica, para apresentar a imagem da sensibilidade asiática e as possíveis sensações experimentáveis que se pode ter ao ler sobre essa paisagem. O leitor, possivelmente, pode, por meio da leitura, experimentá-la de uma maneira imanente, de acordo com o Zen budismo, segundo os versos “(...) experimentarei esse admirável momento/ (...) mas estando lá/estou e sinto tudo/sem palavras sem olhos”.

Mediante a construção dessa cena, entende-se que os versos, da voz poética criada por Rocha, podem fazer inúmeros pactos, no entanto, um deles se sobressai e rege todo o conjunto, coordenando a produção de um efeito global, entendido como uma forma de ato potencial que estabelece uma articulação formal, visando a fazer-se cumprir no momento da leitura. Para tanto, produz uma espécie de quadro intencional, que espelha o objetivo das intenções produtivas e receptivas. Em decorrência disso, o pacto consiste em um quadro intencional que permite uma formalização caracterizadora de experiências particulares (RODRIGUEZ, 2003: 92-93).

De modo amplo e consagrado pela teoria literária, a forma associa-se à poesia e, assim, tem-se a maneira de experienciar a significação afetiva, ancorados na constituição da matéria significativa do conteúdo (RODRIGUEZ, 2003: 94). Isso pode ser explanado devido à aproximação ao lírico sensorial, sendo que, em literatura, o sensorial é atingido por meio da linguagem.

Além do exposto, outra questão considerável, refere-se ao paralelo entre as duas instâncias da narrativa ficcional, o narrador e a personagem, não tão associadas à figura do autor atualmente, e que em uma primeira leitura não



encontram correspondência no texto lírico. Quanto à poesia e à criação poética, dentro do estudo de lirismo proposto por Rodriguez, há, conforme Combe (2009-2010: 112-128) a criação de uma ilusão referencial que associa o romance ao domínio da ficção e a poesia ao da dicção, em outras palavras, uma ilusão referencial da enunciação efetiva criada pela voz poética, associando, portanto, essa voz à autoria do poema, divergente do ocorrido na narrativa ficcional.

Todavia, a voz lírica, “instância virtual principal que produz a enunciação” (RODRIGUEZ, 2003: 142), é, de acordo com a reflexão supracitada, desassociada. Comprovando-se que há entre o biografismo do poeta e a voz lírica uma divergência. A voz é uma entidade puramente textual, cuja função é tornar possível a existência do poema enquanto texto, ordenando não só o enunciado, como também os pontos de vista e as vozes secundárias. A voz lírica tem a mobilidade de remeter ou não a um sujeito, podendo figurar como a origem da enunciação, sem designar por referências, mínimas, um esboço de vida subjetiva autoral. Entende-se por esse excerto que não é a voz que experiencia o padecer humano articulado de maneira formal pelo pacto lírico. Na verdade, trata-se de uma instância, do ponto de vista estrutural da composição poética. A voz poética, por conseguinte, veicula e organiza a linguagem, exprimindo o grau de proferição anterior à aquisição da fala. Ela apresenta a possibilidade de interpretar textualmente barulhos, tons, ritmos. Outro exemplo, das obras em análise, está em:

(...) tropecei no acaso que me perseguia  
era seguramente um acaso  
porque o destino não existe  
da mesma forma que um morto  
está morto e não ressuscita  
talvez fosse mais fácil  
acreditar na ditadura dos astros  
ou contorcer-me de piedade  
rezando a um deus de barba e patilhas (...)  
(ROCHA, 2016: 59)

Há nitidamente uma separação entre o autor, cujas convicções filosófico-religiosas não se tem como comprovar pelo trecho exposto, e a voz lírica que discursa sobre a existência ou inexistência do acaso, com base em citações filosófico-religiosas. Ficando evidente, portanto, que autoria e voz poética não se convergem para a figura humana do poeta. Mesmo que se possa cogitar o eu do morfema verbal -ei de tropecei, essa desinência não faz referência direta ao autor, conforme Rodriguez. A argumentação da voz poética em favor da descrença ao preceitos filosófico-religiosos, como nos versos “porque o destino não existe”/ da mesma forma que um morto/está morto e não ressuscita” é uma construção alegórica, de acordo com Hansen, para compor a cena híbrida da menção a várias filosofias e religiões, ocidentais e orientais, cantadas pela voz lírica como sendo, possivelmente, inúteis.

Rodriguez (2003: 144) cogita a categoria de paciente, pela qual pretende apresentar um efeito produzido no e pelo texto, figurando como uma necessi-

dade da própria estruturação discursiva, pois chega-se ao padecimento humano supracitado por meio dos pacientes, os quais são demonstrados e ordenados pela voz lírica. Faz-se importante reforçar que a noção de paciente não pressupõe a forma humana, como se depreendeu na análise do poema anterior, porque essa função de paciente pode ser empregada como antropomorfo. Por exemplo, as estações do ano podem ser pacientes, ou, como no poema imediatamente acima, o acaso pode ser o paciente.

O paciente guarda, além disso, diferenças em relação à personagem, quando da comparação do poema ao romance. A distinção, que se faz entre o nível funcional do paciente e o representativo do personagem, reside no efeito de animação, a qual entra em acordo com aquele. Se, pela interação, o paciente adquire um efeito de animação, atribuindo-lhe qualidades de um sujeito que pode agir e pensar, então ele torna-se um alter ego virtual, ao qual o leitor pode se identificar de maneira empática. Não obstante, esse efeito delinea-se na dinâmica entre as orientações do texto e o ato de leitura. Essa estratégia da voz poética faz-se considerável para tornar a cena um pouco mais próxima do real, intencionando a adesão do leitor. No poema “tropecei no acaso que me perseguiu”, essa estratégia conduz o leitor empático, argumentações da voz poética à adesão de que os preceitos filosófico-religiosos não passam de mero acaso, visão ocidental de tais preceitos. Ou por outro lado, de aderir à ideia do acaso, como sendo o único preceito filosófico-religioso a ser seguido, pela visão oriental (JUNG: 2005).

É de fundamental importância notar que, com a noção de paciente, o termo padecer, no sentido que é empregado por Rodriguez, começa a ser completado e se configura não como mero sofrimento, não como passividade, mas como *pathos*, como sentir, como a experiência veiculada por meio da linguagem, consoante ao trecho do poema retirado da página 59 de *Taotologias*.

Pelo exposto, pode-se nomear sujeito lírico como a instância que une, por meio do efeito personagem, a voz lírica e o paciente, quando ele é principal ou embreante<sup>1</sup>. Isso significa que o sujeito lírico é considerado como o responsável por apresentar a origem e como sendo a própria origem da enunciação. Tem-se dessa forma, reforçado a analogia das ciências linguística e literária, o termo embreante designado, em linguística, como unidades que têm dupla função e duplo regime. Ele remete ao enunciado e ao enunciador que a anunciou. O sujeito lírico tem, por consequência, uma determinação preponderante na configuração poética, que orienta a forma afetiva geral em torno de um polo subjetivo.

Trata-se, portanto, de um sujeito lírico, mesmo com a ausência de um eu expresso. Entretanto, a noção de sujeito lírico pode ser ainda mais abrangente, não necessitando nem de um eu, nem de figuras pessoais, ainda assim veiculando uma determinada subjetividade e visão de mundo, conforme os versos “tropecei no acaso que me perseguiu/era seguramente um acaso/porque o destino não existe”. Essa forma de composição deve-se a um processo de projeção do polo subjetivo sobre as coisas representadas, que Rodriguez denomina difração afetiva.

O teórico Rodriguez discursa sobre duas formas principais de difração. Explana primeiramente sobre a intencionalidade do discurso lírico, dividindo-o

1 JAKOBSON In CAUQUELIN, 2005, pp. 87-88.

em polifonia enunciativa e em difração afetiva (RODRIGUEZ, 2003: 138-153). Essa última divide-se em personificação da via afetiva e relação com a paisagem, a qual oferece uma difração emocional sem que isso estabeleça um efeito de caráter. Ainda com relação a difração pela paisagem, tem-se na voz poética do poema “se não entrar naquele silencioso bosque” a exemplificação do uso desse efeito poético.

Quando sentimentos, sensações, lugares ou objetos são personificados, como são nesse poema, tende-se a compreendê-lo como apresentados de forma individuada, como personagens fictícias, sendo desfeita a instância do sujeito lírico, como um paciente unitário, faz-se com que elementos da vida psíquica humana participem da área do padecer com diferentes funções. E, portanto, opera-se o processo de difração, o qual é usado, por exemplo, nas construções, não só do poema imediatamente citado de *Taotologias* como em outros e, também, em *A oriente do silêncio*. A indicação de tal difração nessas obras é realizada por meio do processo de alegoria, o qual, dentro da constituição do pacto lírico, é frequentemente vista através das personificações e da organização metafórica do discurso sobre a natureza ou elementos de elucubração filosófica (via gradientes sensoriais).

Nesse ponto, é imperioso destacar que, mesmo sendo a criação poética baseada em, possíveis, fatos reais, ela será sempre e somente baseada, enquanto verossimilhança, e não real. Ficando conclusivo que, mesmo havendo depoimentos de poetas ou poetisas, afirmando a veracidade da sinceridade em revelar as intenções extrapoéticas de suas produções, há uma articulação em agregar procedimentos com finalidade estética a valores pessoais, particulares, tornando o fictício real, para que assim se torne palpável ao leitor, perfazendo-se uma estratégia literária.

Evidentemente, sendo o sujeito um elemento textual, será sempre uma ficção, ainda que componha o seu discurso em primeira pessoa gramatical. Endossando esse entendimento, tem-se Collot (2004) apresentando três dimensões da alteridade poética: a relação com o objeto; o funcionamento da linguagem e a constituição do sujeito. Essas três dimensões correspondem às três formações discursivas: referencial, sensível, subjetiva, respectivamente. Todas definidas para o pacto lírico.

Outra estratégia, apontada por Rodriguez, está relacionada às circunstâncias de espaço-tempo. Esse artefato literário é demonstrado pela inserção de datas ou indicação de locais, em que o poema foi supostamente redigido. Há a criação de uma ambientação, uma espécie de atmosfera criativa do texto, cabendo ao leitor a devida atribuição de valor a tais informações, uma vez que esses pormenores visam a produzir um efeito autobiográfico para qualificar o momento evocado que envolve texto e paratexto. Essa maneira de análise também pode ser fundamentada segundo a metodologia de Borges Filho. Como exemplo, tem-se:

Macau, 20 de Agosto de 1986, tufão Wayne grau 8

nas praias de enxofre  
afoguei-me com o sal das lágrimas.

a boiar sobre as águas do rio  
ficou uma mancha negra de dor  
em direção aos mares da china.

A morte adormeceu na cama dos limos.  
(ROCHA, 2012: 99)

2 *Wayne* foi um dos ciclones tropicais registrados no noroeste do Oceano Pacífico. O sistema vagou por 21 dias em agosto-setembro de 1986 entre o Mar da China Meridional e o extremo oeste do Oceano Pacífico Norte tropical, permanecendo dentro do vale das monções e causando chuvas pesadas nas Filipinas, Taiwan, sudeste da China (Macau), Ilha de Hainan e Vietnã, conforme registro do observatório de Hong Kong disponível em: <http://www.hko.gov.hk/en/index.html>. Acesso em 05.11.2021.

A voz poética, estrategicamente, para envolver seu suposto leitor, implanta pistas da, provável, veracidade atrelada à, possível, experiência do próprio poeta e da referencialidade do fato abordado. Mesmo que realmente o tufão Wayne<sup>2</sup>, conhecido nas Filipinas como Typhoon Miding, tenha ocorrido, o que se propõem a analisar, literariamente, por meio do uso dos fatos históricos pela voz poética é a virtualidade, como efeito estratégico produzido, fazendo com que a expressão emocional do eu virtual seja verossímil apenas.

As situações virtuais de comunicação são construídas sobre diferentes estratos que estão em interação com as situações de comunicação empíricas, mas elas têm igualmente partes de autonomia para permitir diferentes identificações (RODRIGUEZ, 2003: 164-166). Donde se verifica que o universo referencial do poema também serve como elemento de fusão/confusão de universos possíveis. Essa explicação está baseada na leitura do texto imediatamente acima, no qual, lê-se “Macau, 20 de Agosto de 1986, tufão Wayne grau 8”. Com esse verso, pode-se evidenciar a estratégia de literariedade do excerto, pois mesmo que haja como atribuir o fato, narrado nos versos, a um acontecimento real, vide nota 03, esse mesmo fato histórico foi, habilidosamente, usado apenas para compor a virtualidade da composição poética. As estratégias de hibridismo, alegoria e voz poética imbricam-se para construir a cena.

Outra análise possível de tal poema, por exemplo, poderia ser uma intertextualidade, identificada por meio do verso “afoguei-me com o sal das lágrimas.”, com os versos do poema “Mar Português”, da obra Mensagem, de Fernando Pessoa, “Ó mar salgado, quanto de teu sal/ São lágrimas de Portugal!”, hipoteticamente, indicando a verossimilhança dos fatos literários que possivelmente remetem às tragédias marítimas, em ambos excertos.

Completando a análise do poema imediatamente anterior, tem-se, do ponto de vista do estatuto lógico da enunciação, o uso de pronomes em primeira pessoa, igualmente entendidos como categorias vazias que podem ser preenchidas, no ato da leitura, de diferentes modos. Há no texto, a seguir, um eu virtual e também uma situação virtual, que são guiados pela voz poética, conduzindo a leitura desses artefatos literários, para uma organização enunciativa e espaço-temporal subjetivas. Todavia, sem a construção de um personagem locutor, essa estratégia apresenta-se como uma função pouco identificável, que mantém o vazio semântico. Indubitavelmente, a leitura do poema abaixo com a marcação dos pronomes possessivos de primeira pessoa não pode ser interpretada como atrelada à pessoa humana do poeta.

de longe  
o silêncio da minha boca  
e o desejo das minhas mãos

tocam a noite dos teus sentidos  
(ROCHA, 2012: 39)

Referindo-se a expressão vazio gramatical à possibilidade de atribuir ao pronome pessoal do caso reto eu uma falsa referência ao eu empírico do autor. A função do eu é outra, e está relacionada à própria natureza temporal da comunicação lírica e ao caráter multissignificativo do poema. Consequentemente, os pronomes também não oferecem a consciência de um sujeito empírico em posição fixa, estável e identificável. O eu preenche-se de diversas maneiras, segundo os graus da ficção, segundo as determinações da situação virtual, segundo as projeções do sujeito leitor e as estratégias de hibridismo e alegoria. Como não há pormenores sobre o indivíduo que diz eu, o texto apresenta, como possível leitura desses vazios gramaticais uma certa abundância identificativa do sujeito lírico, ficando por conta da percepção de leitura.

Uma nota importante é a ideia de alteridade, de desdobramento tanto referencial quanto subjetivo, produzido na e pela linguagem, que rege a enunciação lírica a partir do eu.

## CONCLUSÃO

Essas possibilidades de leitura fazem parte do processo de difração afetiva, a qual pode ocorrer, possibilitando que se identifique um sujeito lírico atrelado à voz lírica, como visto nos poemas de Rocha.

Dessa reflexão, tem-se que, devido à imbricação das três estratégias analisadas, hibridismo, alegoria e voz poética, e baseando-se na natureza específica do texto lírico, a identidade do seu sujeito é permeada por duas vertentes: uma, sendo determinada pela orientação da leitura do mundo em si, expressada por meio da linguagem e outra, sendo determinada pela forma de enunciação dessa orientação. Juntas, essas vertentes constituem a voz poética indissociável do substrato da linguagem textual que, por meio do processo de alegorização do significante e significado, compõe as cenas híbridas dos poemas apresentados. Muito além dessa explicação, está o posicionamento da própria voz poética de *A oriente do silêncio*, em que diz ser “na liquidez precisa da poesia” / “(...) geometria exacta dos sentidos.” (ROCHA, 2012: 29). E a voz segue predizendo que:

pensei nas palavras  
como poderia pensar  
num acto, num cheiro,  
qualquer pequeno prodígio  
que abraze aquela porta  
inexplicável e indesejavelmente  
fechada da poesia  
(ROCHA, 2012: 93)

Pela montagem dessa cena, tem-se a metapoética evidenciando o labor trabalhoso com as palavras poéticas, demonstrando a imbricação do fazer poético.

A construção poética dá-se em meio a artefatos do significante, munidos de sentidos e em meio a significados, que em forma de experiência, são materializadores do abstrato através da inspeção contínua de signo-presença e não do signo-utensílio, em que significante e significado convergem para alegorização da ideia-imagem, montando assim o cenário, onde se pode apresentar as mais diversas percepções, a depender da própria experiência do receptor (HANSEN, 1986).

A “(...) porta/inexplicável e indesejavelmente/fechada da poesia” só a está quando não há a devida interseção entre significante e significado (SAUSURE, 2012), desfalecendo, assim, a ideia-imagem poética. No caso, da poesia específica do próprio autor Rocha, quando, presumivelmente, não houver o entrelaçamento *champurado* das três estratégias de hibridismo, alegoria e voz poética. Não obstante, quando essa interação é articulada, as palavras, em uma forma elaborada de pensamento, transformam-se em ações, em cheiros, sensações, experiências efabuladas pela voz poética, por meio, também, do processo sinestésico, através da qual o leitor poderá jogar com amplas estratégias de leitura que ora aproximam, ora diferenciam as sensibilidades oriental-asiática e ocidental-ibérica no domínio híbrido e alegórico, finalizando, desse modo, a elaboração das cenas imagéticas, apresentadas, por conseguinte, como arte final.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BHABHA, Romi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BORGES FILHO, Oziris. Perspectivas espaciais *In Espaço e literatura*: introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão gráfica e editora, 2007, p. 57-172.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- COLLOT, Michel. **O sujeito lírico fora de si**. Revista Terceira Margem. n 11. Rio de Janeiro: UFRJ/FL, 2004.
- COMBE, Dominique. **A Referência Desdobrada**: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Revista USP. n84, p. 112-128, 2009-2010.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HANSEN, J. A. **Alegoria, Construção e Interpretação da Metáfora**. São Paulo: Atual Editora, 1986.
- JUNG, Carl Gustav. **Sincronicidade**. Trad. Dom Mateus Ramalho Rocha. 8v. 13ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.
- LEJEUNE, Philippe. Le pacte autobiographique. *In L'Autobiographie en France*. Paris: A Colin, 1971, pp.13-46.
- PEREZ, Sérgio. **Macau Champurado**. Youtube, 22 de set. de 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=luqX4AM0z00>>. Acesso em: 03 fev. 21.
- ROCHA, Rui. **A oriente do silêncio**. Lisboa: Esfera do caos, 2012.
- ROCHA, Rui. **Taotologias**. Macau (China): Labirinto, 2016.
- RODRIGUEZ, Antonio. **Le Pacte lyrique**: configuration discursive et interaction affective. Sprimont: Mardaga, 2003.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso linguística geral**. 28ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

WAYNE, tufão. *In Observatório de Hong Kong*. Disponível em: <http://www.hko.gov.hk/en/index.html>. Acesso em 05.11.2021.

**ALEXANDRE GRAÇA FARIA** Professor Doutor Alexandre Graça Faria, é associado da UFJF. Possui graduação em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1994), mestrado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1998) e doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2003). Atualmente é e professor associado da Universidade Federal de Juiz de Fora. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: cultura brasileira contemporânea; literatura, cultura e identidade; literatura marginal-periférica; e criação literária. É também ensaísta, poeta e ficcionista; autor dos livros *ourodoutr* (poesia, 2018), *Venta não* (poesia, 2013), *Anacrônicas* (ficção, 2005), *Literatura de subtração* (ensaio, 2009); dos livros-objeto *Olhos livres* (2016), *I* (2015) e *Urânia* (cartão-postal, site e curta-metragem, 2009); organizador de *Poesia e vida - anos 70* (2007), coorganizador de *Modos da margem - figurações da marginalidade na literatura brasileira* (ensaios, 2015 - com João Camillo Penna e Paulo Roberto Tonani do Patrocínio), e de *Outra - poesia reunida no sarau de Manguinhos* (poesia, 2013 - com Oswaldo Martins). Atua também como colaborador e tutor em oficinas de formação de autores, na FLUP (Festa Literária das Periferias - Rio de Janeiro), desde sua primeira edição, em 2012, e na Oficina Literária *TextoTerritório*, em que já coorganizou (com Oswaldo Martins) as coletâneas *Artesania de textos, invenção de parentalidades* (IFF-Fiocruz, 2018), *Depois de abrir as janelas* (Instituto Catarata Infantil, 2015), *Histórias de aprender, arte de cuidar* (IFF-Fiocruz, 2014), *Arte de escrever, arte de cuidar* (IFF-Fiocruz, 2012). – [alexandre.faria@ufff.br](mailto:alexandre.faria@ufff.br)

**BEATRIZ PÉREZ** Professora Beatriiz Pérez é regente de educação básica do Estado de Minas Gerais. Licenciada em Latim e Literaturas Latinas (2006); em Letras: Língua Portuguesa e Literaturas Brasileira e Portuguesa (2006), ambas licenciaturas pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Minas Gerais, Brasil. Atualmente é mestranda em Letras: Estudos Literários (2020), também pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Desenvolve pesquisa com foco nos estudos sobre e jardins, paisagens asiáticas, voz poética, preceitos filosóficos-religiosos ocidentais e orientais, mecânica quântica aplicada ao emprego da linguagem, performance da interpretação literária, literatura de matriz de língua portuguesa na Ásia – [perez.beatriz@estudante.ufff.br](mailto:perez.beatriz@estudante.ufff.br)