

# A interação lírica e as motivações empáticas<sup>1</sup>

## Lyrical interaction and empathic motivations

## Interacción lírica y motivaciones empáticas



**Antonio Rodriguez**

Université de Lausanne, Suíça

E-mail: Antonio.Rodriguez@unil.ch



**Olliver Mariano Rosa (tradutor)**

Instituto Federal de Goiás/Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, Brasil.

E-mail: olliver.rosa@ifg.edu.br



**Alexandra Almeida de Oliveira (tradutora)**

Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, Brasil.

E-mail: alexandra@ufg.br

Submetido em 11 de setembro de 2021.

Aceito em 25 de janeiro de 2022.

Publicado em 01 de agosto de 2022.

Os teóricos do século XVIII certamente consideraram mais o prazer e as emoções da leitura de poesia que a crítica francesa do pós-guerra, que ainda influencia o contexto atual. Não se trata de um paradoxo singular, já que as discussões sobre as emoções nas Ciências Humanas se tornaram tão abundantes atualmente? Não deveríamos já ter resolvido essa questão há muito tempo? Não deveríamos ter determinado o papel da sensibilidade e do reco-

<sup>1</sup> Nota explicativa dos tradutores: O ensaio "L'interaction lyrique et les motivations empathiques" foi escrito em 2017 por Antonio Rodriguez, que é professor da Université de Lausanne, na Suíça, e codiretor da International Network for the Study of Lyric (INSL). Em 2017, foi publicada uma versão em inglês desse ensaio no número 1 do volume 11 do Journal of Literary Theory, que reuniu diferentes reflexões teóricas acerca do lírico. A presente tradução foi autorizada pelo autor e elaborada a partir do texto em francês.

nhecimento da vida afetiva em um gênero – a poesia lírica – que foi frequentemente definido pelas emoções e pelos sentimentos? No entanto, o investimento afetivo se encontra relegado ao segundo plano, como se ele correspondesse a um simples caso psicológico, a uma *“affective fallacy”* (falácia afetiva) (WINSATT; MONROE BEARDSLEY, 1954), como se ele se reduzisse a um impacto sobre um público amplo em uma leitura necessariamente ingênua, o mais propenso à *“uncritical reading”* (leitura acrítica) (WARNER, 2012), a ler no “primeiro nível” (BARTHES, 1975), a confundir a obra e seus resultados. Mas como o leitor pode sintetizar um texto lírico? Como ele reúne as informações pertinentes? Quais são suas motivações? Ele tem algum prazer ao agir assim? Por que continua a fazê-lo? Como ele avança em uma composição lírica? O que ele considera ser um sucesso ou um fracasso? É a mesma lógica que a dos poemas narrativos, satíricos ou didáticos? Como sabemos pelas antologias poéticas, nem todas as poesias são líricas; nem mesmo são, necessariamente, homogêneas, misturando, com frequência, diferentes tipos de discurso, diversas intenções. Assim, devemos ter cuidado para não responder em termos gerais, ainda que o objetivo de nossos trabalhos consista em especificar, o mais precisamente possível, o que pode distinguir, entre todas as leituras e todas as construções, a de um objeto lírico, de sua interação, e a de um conjunto narrativo. Como não existe enunciado sem a presença de uma enunciação, o ato lírico, seja texto, seja performance ou vídeo, implica a elaboração e a participação ativa da leitura: em suma, para ser realizado e apreciado, o texto lírico exige ser lido liricamente, como um objeto lírico transmedial solicitaria uma interação lírica. É um pleonasma, um automatismo? De que se trata exatamente?

## O problema da “leitura lírica” hoje

Na França, o papel da leitura, em geral, permanece desconsiderado nas três tendências que dominam a crítica: uma formalista

(ou estruturalista), outra centrada na enunciação e a última calçada no contexto. Nos três casos, vemos uma ênfase sobre o poder do autor e sobre a potência do texto que conduz à surpreendente passividade do leitor. Diante da todo-poderosa produção, a leitura se reduz a receber diretamente, a repetir de forma semelhante (a leitura como “co” ou “re-enunciação”), a ser totalmente absorvida, sem autonomia particular, sem grande liberdade, sem investimento pessoal. Não é curioso, então, que o leitor cumpra uma ação complexa, ante ritmos de sua língua, metáforas cujos efeitos são, desde muito, apreciados? A maior parte das teorias da lírica (*of the lyric*) se detém em questionar o estatuto do “eu” ou do “sujeito”, seu teor ficcional ou autobiográfico, as diferenças em relação à narração, sem indagar verdadeiramente o interesse da leitura por esses pontos; mas essas questões se mantêm talvez anedóticas em comparação com a riqueza das interações da leitura lírica, que não foram suficientemente estudadas.

As abordagens formalistas, desenvolvidas principalmente durante o estruturalismo, interessam-se mais pela poeticidade que pela particularidade lírica de certas poesias. A forma poética, feita de paralelismos (JAKOBSON, 1960), dirigida por escansões às vezes rituais, liga-se a traços enunciativos singulares, como o exclamativo (VALÉRY, 1996; MAULPOIX, 2000) ou o apóstrofo – nos Estados Unidos por Culler (2015) –, que criam uma cena geral de “dicção” (GENETTE, 1993), em que o poema se autorrealiza. Portanto, torna-se mais fácil misturar “poesia” e “lírica”. Reflexivo, o poema, assim, fala somente da poesia conduzida pelo poeta, principal ator. O leitor assiste passivamente a tal autorrealização, como uma extensão da forma transformada no ato lírico por excelência. Nos debates alemães, a questão do “protótipo” (HEMPFER, 2014, 2017) se faz central, mas reduz então as questões da “institucionalização” das leituras e, mais geralmente, das modalidades de leitura (ZETTELMMANN, 2017).

Tal perspectiva suscitou fortes resistências na França em um impulso pós-estruturalista, enunciativo ou discursivo, acompanhado pela tradução tardia do ensaio de Käte Hamburger em 1986

(BRICCO, 2012). É nesse contexto que as teorias do “sujeito lírico”, réplica do “Lyrisches Ich” germanófono, desenvolveram-se a partir dos anos 1990 e do colóquio de Bordeaux (RABATÉ, 1996a, 1996b).<sup>2</sup> Tentando levar a crítica para o campo da representação da voz, essa abordagem nem por isso valorizou o papel do leitor, ao tratar dele, limitando-o à “reenunção” do poema (BROPHY; GALLAHER, 2006; WATTEYNE, 2006; BRICCO, 2012). A leitura endossa a voz enunciativa pela qual o poema é transportado. Nesse caso, o ato lírico se concentra na voz e nas suas figuras, no “sujeito da enunção” do poema, que esse ato trata de atualizar ao retomar sua voz (DEGUY, 1996).

A terceira via adotada, uma perspectiva mais contextual, fundamenta-se nos fatos biográficos, históricos, sociológicos, geográficos que convocam o poeta “em pessoa”. A genética dos textos o demonstra: seria absurdo imputar variantes, correções, substituições a um “sujeito lírico”. Da mesma maneira, o poeta participa historicamente de grupos literários, que, algumas vezes, preconizam formas em embates, as quais seriam as determinações de numerosas escolhas estéticas (DICKOW, 2015; DURAND, 2008). Nesse caso, o ato poético se articula a saberes calcados nos fatos, e o leitor acompanha os especialistas na descoberta do poema composto por numerosos pré-textos ou por interpretações infundadas. Privado de uma participação imediata, ele não consegue mais conceber o poema fora de um acompanhamento crítico que volta a compreendê-lo pela restituição mais rica do contexto da escrita.

Apesar dos pressupostos diferentes, essas três abordagens não se excluem: alguns apreciam a “história das formas” (MURAT, 2008), outros as representações da voz na gênese (COLLOT, 1998). A meu ver, as três perspectivas guardam sua validade, sua necessidade, sua complementaridade, e seria perigoso descartar uma delas; mas como aliá-las sem artifício? Ademais, sobre a leitura, a unanimidade é clara: ela cumpre o que já está lá, investe-se do texto e do mundo do autor (ou do enunciador), mas sem uma atividade própria; o ato lírico se desenvolve sem que o leitor seja real-

<sup>2</sup> Cf. a noção no debate espanhol: Cabo Aseguinolaza e Gullón (1998).

mente um dos atores principais. No entanto, como se pode imaginar a leitura de poemas sem uma ação, mais ou menos, desejada, mais ou menos, bem-sucedida, para senti-los compreendendo-os, talvez criando para si um mundo (ZETTELMANN, 2017)?

Neste momento de uma internacionalização dos estudos líricos, especialmente sob a bandeira de um “liricologia”,<sup>3</sup> as condições da leitura correm o risco de serem ocultadas em favor de uma dualidade: de um lado, os trabalhos teóricos formalistas, enunciativos, temáticos tratando o objeto lírico; de outro, as abordagens contextuais evocando a situação do texto em relação ao autor e à sua época. Tal é o caso dos debates presentes, por exemplo, nos Estados Unidos, onde as divergências são fortes entre a abordagem de Jonathan Culler (2015), centrada nas descrições estruturais e enunciativas do objeto textual, e a de Virginia Jackson (2005), que parte de uma modalidade histórica da leitura para elevar um “gênero” romântico ou pós-romântico. Se Jackson preconiza uma “*lyric reading*” (leitura lírica) que poderia se aproximar de nossa reflexão, ela reduz esse conceito a uma “abstração” de um momento histórico do “gênero literário” e de sua leitura. Para ela, também ingressamos agora, necessariamente, em uma poesia “pós-lírica” ou “não lírica”, e teríamos de “esquecer o lírico”.<sup>4</sup> Para nós, no entanto, o “lírico” não é apenas um gênero historicamente datado, se estendendo do século XIX ao fim do século XX,<sup>5</sup> mas uma organização lógica, institucional do discurso e de suas interações. Aliás, um não impede o outro, pois temos leituras, histórica e institucionalmente, determinadas do discurso lírico, assim como do narrativo.

## Alguns paradoxos teóricos

As definições da poesia se revelam particularmente variáveis, segundo os leitores, a partir de quatro critérios: *historicamente*, mas também *sociologicamente*, de um grupo literário a outro, ou

3 Reporto-me à International Network for the Study of the Lyric, cujo site tem por domínio: lyricology.org.

4 “Forgetting lyric” foi o título de sua conferência no Congresso Mundial de Boston, realizado em junho de 2017.

5 Em francês, isso corresponderia mais aos problemas associados à noção de “lirismo”.

ainda de acordo com o grau de educação dos leitores; *culturalmente*, a poesia japonesa não obedece às mesmas regras que a poesia inglesa; ou ainda *discursivamente*, a poesia é heterogênea (por componentes líricos, narrativos, críticos, didáticos, às vezes misturados). No que concerne aos leitores, o fenômeno mais marcante para perceber essas diferenças de definição, no mesmo tempo histórico, reside no nível de formação. Quanto mais elevado o grau de formação dos leitores, mais sua definição de poesia se distancia da versificação para considerar as formas diversas, por vezes multimidiáticas do contemporâneo. Assim, as expectativas e as definições do mesmo gênero passam por divergências fundamentais numa mesma época, levando uma parte da população a não identificar certos poemas justamente como “poesia lírica”.

Não é ilusório, portanto, tomar unicamente o corpus mais amplo, que pertence a uma comunidade de leitores especializados, provenientes das academias ou dos círculos culturais mais educados (*ver* SHUSTERMAN, 1992)? O que fazer das canções de ninar, das cantigas de roda, da poesia para crianças, ou ainda dos *slams*? Nos países francófonos, a expectativa da versificação e das rimas, nos níveis elementares, como na conclusão da escolaridade obrigatória, remete a critérios majoritários da poesia até meados do século XIX, sem conseguir se adaptar às normas mais recentes. No Ensino Médio, são integrados poetas canônicos da modernidade como Rimbaud, Baudelaire, Apollinaire; frequentemente para ministrar explicações de texto (*close reading*), que aparecem como a única formação para a leitura, além das memorizações. É para se admirar, então, que a leitura da poesia suscite resistências no contato e permaneça associada a uma complexidade de análise, abandonando os princípios da encarnação, da ritmicidade e da eficácia das imagens?

De um ponto de vista crítico, a distância entre as descrições do discurso e as leituras permanece problemática: como ter uma descrição do objeto lírico ou da leitura lírica, quando as variações são tão marcantes ao mesmo tempo? Tais afastamentos se acentuam se considerarmos os contextos históricos, sociológicos, cul-

turais ou ainda as funções da poesia em diferentes comunidades: certos salmos são recitados com fervor, ao passo que outros os reescreverão esteticamente (CLAUDEL, 2008), de forma semelhante às catedrais, aonde alguns vão para rezar enquanto outros admiram esteticamente sua arquitetura.

A heterogeneidade discursiva da poesia provoca igualmente numerosas reservas às observações gerais dessa arte. Se tomarmos o tão conhecido poema “A uma passante”, de Charles Baudelaire, que fundamenta em parte a teoria de Jonathan Culler (2012), percebemos que esse soneto é composto de uma sequência narrativa (v. 3-9), seguida de uma sequência lírica (desde o segundo hemistíquio do v. 9). É possível dizer que se trata de um poema lírico, de extrair dele um exemplo fundamental para uma teoria, embora, quantitativamente, os versos narrativos sejam mais abundantes que os versos líricos? Se sim, por quê? Além disso, fato perturbador, o poema traz uma musicalidade idêntica em suas partes narrativas ou líricas: assim, o balanço do ritmo se faz sentir em “Erguendo e balançando a barra alva da saia”<sup>6</sup> (v. 4) ou em “A doçura que encanta e o prazer que assassina”<sup>7</sup> (v. 8). Não é um problema mais poético que lírico? Não seria absurdo passar por uma “narratologia” para descrever a sequência narrativa do poema e por uma “liricologia” para os tercetos líricos?

Radicalizemos ainda os paradoxos levantados pela teoria enquanto não encontramos esses problemas durante uma leitura participativa. Muitas vezes, os problemas aparecem com a crítica, que difrata a leitura e identifica as tensões lógicas. Mas essas questões estão bem distantes de um quadro cognitivo que pode homogeneizar a construção de um mundo no poema (ZETTEL-MANN, 2007). Mais uma vez, tomo o bastante conhecido “*Spleen*”, de Charles Baudelaire, “Quando o céu plúmbeo e baixo pesa como tampa”<sup>8</sup>. O paradoxo desse poema reside no fato de que ele dá duas orientações totalmente opostas: o personagem enunciadador (o “sujeito lírico”), completamente impotente e abatido, tem

6 Tradução de Guilherme de Almeida (NdT).

7 Tradução de Guilherme de Almeida (NdT).

8 Tradução de Guilherme de Almeida (NdT).

a cabeça inclinada e sofre a humilhação da Angústia, enquanto o poeta, Charles Baudelaire, dotado de poder superior, desenvolve magníficas quadras de alexandrinos, parnasianos, capazes de arrasar seus adversários literários. No entanto, poucos leitores se espantam com essa contradição lógica, e vários críticos ressaltam mesmo a expressividade das quadras para representar o confinamento da consciência. Esse sujeito da enunciação desesperado está consciente das rimas, das cesuras, dos efeitos de acento, dos debates em literatura? Ele tem a responsabilidade das substituições nos manuscritos? Ele modifica de um poema a outro, de um livro a outro, ao passo que o imaginário de Baudelaire, bem como sua técnica de versificação, permanece quase sempre o mesmo? Enfim, para desfazer qualquer identificação emocional imediata, ele experimenta o *spleen* ou o tédio, a melancolia, a angústia, o desespero? Nada parece claro e estável nesse olhar crítico, bem diferente da leitura participativa, quando, buscando um sentido, procedemos como se tudo se harmonizasse. Além disso, lendo em voz alta, fazemos exatamente: renunciamos o discurso do sujeito da enunciação? A quem atribuir a escansão dos alexandrinos que remonta a uma tradição? Quem porta essa dicção, e em que ela não pode se confundir com a personagem desesperada?

Não é necessário, aliás, ter um “eu” ou um “sujeito”; a evocação de uma paisagem é suficiente (JACCOTTET, 2014):

A terra inteiramente visível  
mensurável  
plena de tempo

suspensa por uma pluma que sobe  
cada vez mais luminosa

Aprendemos a plenitude dos três primeiros versos e a ascensão espiritual do momento, sem que seja necessário que um personagem intervenha. Tal experiência mostra bem que construímos situações afetivas (com ou sem personagens) que podem



estar dadas diretamente no texto. Há razões para se identificar a uma voz ou temos outro tipo de participação afetiva?

Entre muitas dificuldades, enfatizo ainda uma, que não é das menores: a da terminologia. Nas diferentes línguas ocidentais, os conflitos surgem em torno da palavra “lírica”, que às vezes é associada a uma postura sublime do poeta como no “*lyrisme*” em Francês (MAULPOIX, 2000; RODRIGUEZ, 2006), no “*lyricism*” em Inglês ou no “herói lírico” dos formalistas russos (TYNIANOV, 1991). Por algumas feitas, ela é confundida com a própria poesia como entre “*Lyrik*” (lírico) e “*Dichtung*” (poesia) em Alemão (LAMPING, 2000), ou “*lirici*” (lírico) e “*poetici*” (poesia) em Italiano (MAZZONI, 2012). Tais confusões levam excelentes críticas a tratar, não sem problemas, de um “lirismo medieval” – e não da “lírica na Idade Média” – embora a noção nasça com o Romantismo para significar que qualquer poesia é lírica ou ainda para considerar que os gregos antigos produziam uma poesia lírica sem que o termo existisse – não é preciso então falar de “poesia mélica” (CALAME, 1998)? De todas essas observações surgem as dificuldades de elaborar uma “liricologia” aprofundada e rigorosa. E, no entanto, existem formas de escrever e de ler especificamente a poesia lírica, que são transculturais, trans-históricas (RAMAZANI, 2017; RODRIGUES, 2006), de acordo com modalidades identificáveis e fortemente diferenciáveis, tudo como a narrativa ou a argumentação.

## Resolver os paradoxos pela intencionalidade lírica

A partir de duas sínteses sobre a crítica francesa contemporânea (BRICCO, 2012; GEFEN; VOUILLOUX, 2013), ressaltarei a necessidade de integrar uma pragmática do lírico para além das exclusivas pesquisas enunciativas ou formalistas, pois ler um texto lírico continua uma ação, pré-orientada e orientada durante seu desenrolar. Como qualificar essa ação de ler liricamente? Qual é a orientação principal para alcançar um objetivo ou, pelo menos, um resultado avaliável (fracasso ou sucesso)? Que faz o corpo se

ele está comovido, atento, empático (SHUSTERMAN, 2008)? Para responder a essas questões, o principal desafio consiste em pensar, primeiramente, a intencionalidade específica que se exerce a partir de um discurso lírico, ultrapassando os antagonismos entre sujeito e objeto, texto e contexto, forma e sentido.<sup>9</sup> Pois, se os leitores não estão, necessariamente, conscientes do que fazem exatamente, eles sabem que estão agindo mais do que estão sendo movidos passivamente (PACHERIE, 2015). Em uma abordagem crítica, não somente o texto é lírico, orientado de uma forma específica, mas ele é lido sob uma orientação lírica, e não narrativa ou argumentativa, o que seria decepcionante.

Ora, a maioria das teorias se centra unicamente no objeto (forma ou representação), como se somente o texto fosse lírico, autônomo, observável sem atividade de observação, sem agir. Uma liricologia, assim com uma narratologia, correria o risco de qualificar somente uma série de traços estruturantes (formais ou temáticos), sem ter em conta a relação essencialmente intencional que os orienta. Assim como a narratologia não resolve todos os problemas da narrativa, notadamente, os antropológicos do “contar”, a liricologia deve identificar seu território, seus limites.

O percurso de um texto não se resume à sucessão de palavras, de frases ou de sequências. Quando a intencionalidade lírica é instalada para percorrer um texto, ela evidencia tanto a formação característica, a representação específica do objeto intencional, quanto os princípios de sua apreensão (BENOIST, 2005), aqui, a leitura. Esta representa, então, as atividades unificadoras, participativas, essencialmente empáticas das leituras estéticas, remetendo às abordagens acadêmicas, principalmente argumentativas, que difratam cada elemento do texto por uma atenção sistemática (SCHAEFFER, 2015). A leitura pode ser chamada de “lírica”, como um texto ou a escrita. Sua descrição não deve ser separada da do objeto, na medida em que esse objeto, o texto lírico, guia tal intencionalidade. O texto não é fruto de uma única projeção subjetiva

<sup>9</sup> Herdada de Brentano, Husserl, Ingarden ou Searle, a noção de intencionalidade encontrou novos ecos no debate francês: seja por sua naturalização em E. Pacherie, por sua relação com a estética em J.-M. Schaeffer, ou pela articulação entre as tradições continentais e anglo-saxônicas em J. Benoist. É nesse debate contemporâneo e internacional que se inscreve minha reflexão.

ou comunitária (FISH, 1982) ou de uma efetuação (ISER, 1980), mas de uma interação com os propósitos de um texto, eles mesmos inscritos em contextos históricos diversos (CHARTIER, 2014). Uma reflexão sobre a intencionalidade lírica também inclui uma liricologia (como uma etapa) e várias observações formais, enunciativas e contextuais, mas ela as inscreve como orientações parciais, tomando sentido nas perspectivas mais gerais, nos procedimentos lógicos de configuração, de progressão, de participação. Ela vai além deles, fundamentando-os melhor. Ademais, permite compreender ainda por que o objeto lírico não é, necessariamente, um texto, a recepção, uma leitura, mas eles podem estar na intermedialidade (performance, ópera, cinema).

Se, outrora, eu havia tratado de um “pacto” para qualificar a intencionalidade lírica (RODRIGUEZ, 2003), era para melhor compreender nossas maneiras de agir no “ato lírico” proveniente do discurso. Como, na condição de leitores, somos atores desse ato, tal como o espectador de teatro (RANCIÈRE, 2009)? A ideia de “pacto” indicava uma intencionalidade específica, potencialmente partilhável no e pelo discurso, bem mais que um “contrato de leitura”. Nesse ponto, eu mostrava especialmente que, diante da heterogeneidade dos textos poéticos, a leitura adotava frequentemente os “dominantes” (lírico, narrativo ou crítico). Era necessário considerar uma leitura lírica (concretamente: com a dominante lírica), que engloba a natureza compósita de vários textos (*Uma estação no inferno*, de Rimbaud, por exemplo), enquanto outras leituras tenderão a apreendê-los narrativamente, ironicamente. A especificidade da leitura lírica visa, portanto, sentir a experiência afetiva da realidade por uma formatação que a encarna: o texto lírico sendo, então, um “ele faz o que diz que sente” (“ele diz que sente” sendo da ordem da representação afetiva – a voz e as situações evocadas; “ele faz o que diz” pertencendo a uma formatação, encarnando-a, de uma performatividade do texto<sup>10</sup>), ao passo que uma intencionalidade narrativa tenderia a seguir uma história por

<sup>10</sup> O exemplo desse gênero de fórmula poderia estar contido nessa frase de André du Bouchet:

Isso é... respirar.

Trata-se de uma representação da respiração, encarnada pelo discurso, que incita o leitor a sentir o movimento (não a realizá-lo empiricamente).

uma intriga (RICOEUR, 1983). Daí uma descrição do ato lírico, textos, modalidades de escrita e de leitura, pode integrar a maior meticulosidade: que carregam exatamente esses “ele diz que sente” e “ele faz o que diz”? Os paralelismos, os apóstrofes, as imagens não podem conter neles mesmos a definição do lírico, o que conduz a interação com os “objetos intencionais” que são os textos. Isso significa que o “ato lírico” acontece com os “atores” que o realizam (no que inclui os leitores ou os críticos).

Não posso sintetizar anos de pesquisa, mas a intencionalidade lírica resolve a articulação da forma e da representação, do sujeito e do objeto, dos textos e dos contextos, para além das causalidades discutíveis. Ademais, não existe intencionalidade do discurso sem situações que convirjam: a finalidade do texto com sentido apenas em relação a certas leituras, que elas mesmas reconstroem na situação de escritura, logo as “intenções” potenciais do autor em um contexto. Se a intencionalidade lírica parte da experiência afetiva, isso não significa que somente as emoções são representadas – na verdade, todas as experiências o são na poesia lírica (guerra, sexualidade, luto, vida urbana) –, mas sob um filtro afetivo (RODRIGUEZ, 2003). Essa constatação implica, primeiramente, que a intencionalidade lírica não pode se realizar se não possuímos capacidades empáticas para a leitura, na mobilidade de pontos de vista e no reconhecimento das formas. Pois a representação da experiência se elabora por meio de uma “forma afetiva”, que transforma o poema em uma “encarnação textual”.<sup>11</sup> Assim, uma lyricologia deveria se interessar tanto por componentes formais, a exemplo da intriga, quanto pelas representações afetivas da experiência, da mesma forma que a narratologia teve de lidar com a intriga e com a lógica da ação. A garantia dada pela intencionalidade faz questão, então, de orientar e relacionar todos esses traços descritivos críticos para práticas de leituras compartilháveis, para uma intensificação das relações sensíveis e cognitivas.

Mas uma intencionalidade é suficiente para tornar motivante a realização de um ato lírico? De onde vêm o prazer ou mesmo o

<sup>11</sup> Empreguei essa noção em 2006 que hoje é retomada por Laurent Jenny, Jean-Marie Schaeffer, Michel Deguy e por outros críticos.

desejo de realizar tal leitura? Se a intencionalidade procura executar um ato (por prazer, mas também por dever, por acaso ou por curiosidade), ela não traz em si todas as motivações para manifestar totalmente a energia desse ato. Outrossim, muitas vezes conduzimos várias intenções ou ações simultaneamente; podemos começar e terminar diferentemente uma leitura; se o desejo e o prazer desencadeiam a ação, eles não a guiam até a conclusão (PACHERIE, 2015); podemos executar ações de maneira inapropriada (ler narrativamente um texto lírico, o que é decepcionante); enfim, a intencionalidade pode perfeitamente aparecer a longo prazo, após o ato, após hesitações. É nesse ponto que a empatia demonstra um interesse particular. Por que adotar uma atividade empática singular para realizar uma leitura lírica? E por que, em contrapartida, a leitura lírica reforça as capacidades empáticas?

## A tensão empática no ato lírico

A fim de avançar nos textos líricos, através de diferentes obstáculos, somos animados por motivações e competências. Um dos investimentos mais importantes da leitura lírica não é simplesmente estético ou formal, mas vem de uma “tensão” empática (RODRIGUEZ, 2003), que se aplica a numerosos modos relacionais cotidianos (DECETY, 2009, 2012). Não somente desempenhamos um ato (segundo a intencionalidade), mas enriquecemos nossa atividade pela empatia, que alimenta nossa atenção: o que nos esforçamos para nos fazer sentir através de um texto lírico? Como e com que finalidade? Estamos diante desse: “Ele faz o que diz que sente”. O cuidado com as formas, com a prosódia, com as rimas (JARVIS, 2011) é levado por tal empatia, mais próximas das “*artefact emoticons*” (emoções-artefato) que das “*fictions emoticons*” (emoções-ficções) (KNEEPFENS; ZWAAN, 1994). O prazer ante uma tecnicidade impressionante pode se conjugar com o prazer de atravessar um mundo desencantado, a exemplo dos “*Spleen*” de Baudelaire, não sem recordar o “paradoxo trágico” (o prazer de assistir a representações

dolorosas) (SCHAFFER, 2015). Com efeito, a elevação da empatia na poesia lírica se exerce face a uma *mise-en-forme* encarnada e face a essas representações afetivas; isto é, a atividade de leitura comporta um “eu sinto e compreendo” – tipicamente empático – “o que ele faz que diz que sente”. De acordo com uma mobilidade do ponto de vista, recolhemos sinais com o intuito de uma participação afetiva, saboreando um distanciamento relacionado a um acréscimo estético (cantante, visual), que aumenta nossa atenção para as construções sensíveis na língua. Trata-se de uma empatia diante da situação representada, dos efeitos sensíveis da língua, sem buscar a identificação (a quem? a quê?). Os atos críticos não contrariam tal investimento, mas, frequentemente, ajudam a reler os textos com uma atenção estética ampliada. Podemos, portanto, enriquecer uma primeira leitura, frequentemente simples compreensão de situações afetivas (de que se fala?), para alcançar uma atenção detalhada (SCHAEFFER, 2015) da construção lírica mais complexa. Tal perspectiva significa que as observações estilísticas, temáticas, as mais refinadas podem ser reconduzidas a considerações sobre uma globalidade do processo (intencionalidade e atenciosidade) da leitura lírica, até mesmo da interação lírica na intermedialidade. O ato lírico não basta a ele mesmo, é sempre apreendido nas atividades, nas relações e nas situações (de leitura ou de escrita). Nosso objetivo visa justamente a compreender esse entrelaçamento o mais rigorosamente possível tanto nos detalhes e nas variações, como em sua globalidade.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **The end of the poem: studies in poetics**. Stanford, 1999.

BARTHES, Roland. **The pleasure of the text**. New York, 1975.

BENOIST, Jocelyn. **Les limites de l'intentionnalité: recherches phénoménologiques et analytiques**. Paris, 2005.

BRICCO, Elisa (ed.). **Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008)**. Saint-Etienne, 2012.

BROPHY, Michael; GALLAGHER, Mary (dir.). **Sens et présence du sujet poétique**. Amsterdam, 2006.

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando; GULLÓN, Germán (ed.). **Teoría del poema: la enunciación lírica**. Amsterdam, 1998.

CALAME, Claude. La poésie lyrique grecque, un genre inexistant? **Littérature**, n. 111, p. 87-110, 1998.

CHARTIER, Roger. **The author's hand and the printer's mind**. Cambridge (UK), 2014.

CLAUDEL, Paul. **Psaumes: traductions 1918-1953**. Paris, 2008.

COLLOT, Michel. **La matière-émotion**. Paris, 1998.

CULLER, Jonathan. **Theory of the Lyric**. Cambridge (MA), 2012.

DECETY, Jean; ICKES, William (ed.). **The social neuroscience of empathy**. Cambridge (MA), 2009.

DECETY, Jean (ed.). **Empathy: from bench to bedside**. Cambridge (MA), 2012.

DEGUY, Michel. Je-tu-il. In: RABATÉ, Dominique (ed.). **Le sujet lyrique en question**. Bordeaux, 1996. p. 287-297.

DICKOW, Alexander. **Le Poète innombrable: Cendrars, Apollinaire, Jacob**. Paris, 2015.

DU BOUCHET, André. Poussières sculptées. In: **L' Aujourd**, Paris, 1998.

DURAND, Pascal. **Mallarmé: du sens des formes au sens des formalités**. Paris, 2008.

FISH, Stanley. **Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities**. New York, 1982.

GENETTE, Gérard. **Fiction & diction**. Ithaca, 1993.

HEMPFER, Klaus W. **Lyrik: skizze einer systematischen theorie**. Stuttgart, 2014.

- HEMPFER, Klaus W. **Theory of the lyric: a prototypical approach.** *Journal of Literary Theory*, v. 11, n. 1, p. 51-62, 2017.
- ISER, Wolfgang. **The act of reading: a theory of aesthetic response.** Baltimore, 1980.
- JACCOTTET, Philippe. *Œuvres.* Paris, 2014.
- JACKSON, Virginia. **Dickinson's misery: a theory of lyric reading.** New Jersey, 2005.
- JACKSON, Virginia; YOPIE, Prins. **The lyric theory reader.** Baltimore, 2013.
- JAKOBSON, Roman. Closing statement: linguistics and poetics. In: SEBEOK, Thomas (ed.). **Style in language.** New York/London, 1960. p. 350-377.
- JARVIS, Simon. Why Rhyme Pleases? **Thinking Verse I**, p. 17-43, 2011.
- KNEEPKENS, E.W.; ZWAAN, Rolf A. Emotions and literary text comprehension. **Poetics**, n. 23, p. 125-138, 1994.
- LAMPING, Dieter. **Das lyrische Gedicht: definitionen zu theorie und geschichte der gattung.** Göttingen, 2000.
- MAULPOIX, Jean-Michel. **Du Lyrisme.** Paris, 2000.
- MAZZONI, Guido. **Sulla poesia moderna.** Bologna, 2012.
- MURAT, Michel. *Poet's poetry.* Paris, 2008. Disponível em: <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=2018>. Acesso em: 15 dez. 2016.
- PACHERIE, Elisabeth. Naturaliser l'intentionnalité et la conscience. In: PACHERIE, E.; PROUST, J. **La Philosophie cognitive.** Paris, 2004. p. 17-34.
- PACHERIE, Elisabeth. Time to act: the dynamics of agentive experiences. In: HAGGARD, Patrick; EITAM, Baruch (ed.). **The sense of agency.** Oxford, 2015. p. 3-24.
- RABATÉ, Dominique. **Figures du sujet lyrique.** Paris, 1996a.
- RABATÉ, Dominique (ed.). **Le sujet lyrique en question.** Bordeaux, 1996b.



RAMAZANI, Jahan. Lyric poetry: intergeneric, transnational, translingual? **Journal of Literary Theory**, v. 11, n. 1, p. 97-107, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **The emancipated spectator**. London, 2009.

RICOEUR, Paul. **La métaphore vive**. Paris, 1975.

RICOEUR, Paul. **Temps et récit**. Paris, 1983. v. 1.

ROBINSON, Jenefer. L'empathie, l'expression et l'expressivité dans la poésie lyrique. **Modernités**, n. 34, p. 119-129, 2012.

RODRIGUEZ, Antonio. **Le pacte lyrique**: configuration discursive et interaction affective. Liège, 2003.

RODRIGUEZ, Antonio. **Modernité et paradoxe lyrique**. Paris, 2006.

RODRIGUEZ, Antonio, L'Empathie en poésie lyrique: acte, tension et degrés de lecture. In: GEFEN, Alexandre; VOUILLOUX, Bernard (Ed.). **Empathie et esthétique**. Paris, 2013. p. 73-101.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **Petite Ecologie des études littéraires**. Vincennes, 2011.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **L'Expérience esthétique**. Paris, 2015.

SEARLE, John R. **Intentionality**: an essay in the philosophy of mind. Cambridge (UK); New York, 1983.

SHUSTERMAN, Richard. **Pragmatist aesthetics**: living beauty, rethinking art. Oxford, 1992.

SHUSTERMAN, Richard. **Body consciousness**: a philosophy of mindfulness and somaesthetics. New York, 2008.

TYNIANOV, Iuri. **Formalisme et histoire littéraire**. Lausanne, 1991.

VALÉRY, Paul. **Tel quel**. Paris, 1996.

WATERS, William. **Poetry's touch**: on lyric address. Ithaca/London, 2003.

WATTEYNE, Nathalie (dir.). **Lyrisme et énonciation lyrique**. Québec/Bordeaux, 2006.

WARNER, Michael. Uncritical Reading. In: GALLOP, Jane (dir.). **Polemic**: critical or uncritical. New York, 2012. p. 13-38.

WIMSATT, William K.; BEARDSLEY, Monroe C. **The verbal icon:** studies in the meaning of poetry. Lexington (Ky), 1954.

ZETTELMANN, Eva. Discordia concors: immersion and artifice in the lyric. **Journal of Literary Theory**, v. 11, n. 1, p. 136-148, 2017.