

A enunciação lírica e a configuração da voz do narrador como ilógica

The lyrical enunciation and the configuration of the voice of the narrator as illogical

Edson Ribeiro da Silva¹

DOI: 10.19177/memorare.v6e12019113-133

Resumo: Käte Hamburger buscava na enunciação modos de diferenciar ficção de gênero lírico. Se o primeiro é marcado pelo ilogismo da enunciação, o segundo mimetiza situações enunciativas ancoradas na lógica. O narrador que fala em primeira pessoa assume especificidades enunciativas do gênero lírico, formatos lógicos. Observa-se aqui que a canção popular exacerba o ilogismo e prefere a condição de encenação: fala-se para um "tu" quase sempre ausente, sem se definirem os suportes que levam a voz até aquele. A cena dá à enunciação um formato ilógico, que o receptor real acata. A comparação mostra que certas técnicas de romance em primeira pessoa possibilitam formatos de enunciação próximos daqueles da canção popular, em que uma voz fala sem que mimetize um gênero escrito, como a autobiografia. Assim, objetiva-se aqui um rompimento com Hamburger e a demonstração de que a enunciação lírica assume configurações ilógicas e as persegue como resultado estético.

Palavras-chave: Enunciação lírica. Ilogismo. Narrador.

Abstract: Käte Hamburger sought in the enunciation ways of differentiating fiction from lyrical genre. If the first is marked by the illogicalism of enunciation, the latter mimics enunciative situations anchored in the logic. The narrator who speaks in the first person assumes enunciative specificities of the lyrical genre, logical formats. In this essay, it is observed that popular song exacerbates ilogism and prefers the condition of staging: one speaks for a "you" almost always absent, without defining the supports that lead the voice to that one. The scene gives for the enunciation an illogical format, but the real receiver complies. The comparison shows certain first-person novel techniques, in turn, enable enunciation formats close to those of the popular song, in which a voice speaks without mimicking a written genre, such as autobiography. This essay has as intention to break up Hamburger concepts and demonstrate that lyrical enunciation takes on illogical configurations looking for aesthetic effects.

Keywords: Lyrical enunciation. Ilogism. Narrator.

¹ Centro Universitário Campos de Andrade (UNIANDRADE). Pós-doutor em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Estadual de Londrina. Docente do programa de Mestrado em Teoria Literária da Uniandrade, em Curitiba, Paraná. E-mail: < edribeiro@uol.com.br >.

1 As razões do coração

O presente estudo focaliza um aspecto essencial para que se entenda a estética da narrativa literária: a enunciação. O conceito é, muitas vezes, reduzido à noção de voz que dialoga ou de foco narrativo. No entanto, para que um conceito que se refere a algo estruturante na narrativa literária, como é o foco narrativo, seja compreendido sem simplificações, é preciso que as condições linguísticas em que ele se produz sejam observadas.

Intenta-se aqui é a observação de um aspecto característico da narrativa literária, sobretudo a que adota procedimentos estéticos modernos, que é a representação da voz do narrador através de um modo que pode ser chamado de ilógico. Pode-se ainda ousar dizer: ilógico porque lírico e, dessa forma, estabelecer um contraponto ao que já foi dito sobre isso.

A enunciação, na narrativa literária, foi observada por Käte Hamburger, em *A lógica da criação literária*, texto clássico da teoria literária, frequentemente usado como referência por teóricos que observam a configuração do foco narrativo. Trata-se de uma daquelas teorias observadas por teóricos da representação e da recepção, como Luiz Costa Lima, Paul Ricoeur e Wolfgang Iser, mas pouco frequente quando se está diante de análises que olham para a coisa representada, via de regra com a ingenuidade na crença da fidelidade ao real. Na obra de arte, a representação tem prioridade sobre a coisa representada. Falar acerca da enunciação, como fez Hamburger, esclarece modos pelos quais a obra literária configura-se.

A enunciação, para Hamburger (1986), é ilógica na ficção, ou seja, na narrativa em terceira pessoa, e lógica na narrativa em primeira pessoa, que é lírica mas não ficcional. A teórica alemã considera lógica a enunciação que apresenta a disposição de elementos que Benveniste havia definido. Por isso, a voz que fala do outro, na narrativa em terceira pessoa, caracteriza-se por ilogismos, como conhecer aquilo que apenas o narrador que fala de si mesmo poderia saber. A primeira pessoa seria lógica ao falar de si, como ocorre no lírico.

A atenção, no presente estudo, recai sobre a enunciação que se volta para um enunciatário, ou tu, quase sempre como situação de fingimento, porque o eu que enuncia também é fingido. Voltar-se para um enunciatário é um elemento que se torna especificidade da enunciação ilógica, pois as condições em que o ato se dá evidenciam uma ruptura com as condições possíveis no mundo real, fora do imaginário. Esse tu interno, tantas vezes personagem, tanto nas letras de músicas quanto no romance, mas com menos evidência na poesia lírica, acaba por evidenciar a ilogicidade da enunciação. Há inúmeras enunciações ilógicas na narrativa em primeira pessoa, como solilóquios ou monólogos interiores, que são encenação, algo a que se assiste, pois o narrador não escreve sua narrativa, mas que, pela quantidade de possibilidades disponíveis na literatura, não

caberiam nos limites do presente estudo. São, sem dúvida, base para um ilogismo que se exacerba.

Assim, após uma revisão de Hamburger, e de uma contraposição a ela, faz-se aqui uma descrição do modo como essa voz lírica ilógica aparece na canção popular, para chegar-se, em seguida, ao romance. Esse ilogismo é mostrado em configurações narrativas que evidenciam sua condição de encenação. Não são textos em primeira pessoa escritos pelo narrador, como na primeira pessoa clássica, que Hamburger considerava lógica. A voz do narrador não se produz como escrita, mas pode assumir modos diversos de representar-se. A atenção aqui recai sobre *Enclausurado*, de Ian McEwan, *O estrangeiro*, de Albert Camus, e *Ronda da noite*, de Patrick Modiano. Nos dois últimos, a voz do narrador é produzida por um protagonista que está sozinho, em espaço fechado, e que sabe que vai morrer a qualquer momento. No primeiro, esse narrador ainda não nasceu, está no útero materno e narra de lá. Em todos, o narrador é lírico. Sua enunciação é ilógica, até mesmo por dirigir-se a um tu e não assumir recursos recorrentes no monólogo interior ou no fluxo da consciência. São enunciações líricas, mais por assemelharem-se à poesia e à canção popular, que por fingirem ser enunciações lógicas.

Da mesma forma, a canção popular aqui observada é a que fala para um tu ausente. Atentou-se para a canção popular como modelo de ilogismo que se percebe também na narrativa, mas não para a poesia lírica, porque nesta, em princípio, os modos de enunciação para um tu costumam ganhar definições como subgêneros, como ocorre na elegia ou no poema laudatório. Depois ela ganha em ilogismo. O exacerbamento que a narrativa de enunciação lírica ganha com o abandono de modos lógicos de enunciar está, sem dúvida, mais próximo daquele percebido no gênero letra da música.

A vitalidade dos formatos ilógicos é facilmente detectável na canção e os modos pelos quais são incorporados pela narrativa ainda carecem de atenção. O que se empreende, aqui, é uma tomada de atenção para essas enunciações líricas ilógicas em alguns romances, que ilustram essa incorporação. Observa-se que o resultado estético, neles, é moderno, sobretudo pelas possibilidades ainda criativas de configuração.

2 A enunciação lírica: realidade e fingimento

A atenção dada por Hamburger, em *A lógica da criação literária*, ao que considera a logicidade da narrativa em primeira pessoa faz com que ela compare esta ao gênero lírico. Para ela, o sentido de gênero aproxima-se da classificação feita por Aristóteles. Diferentemente do épico e do dramático, em que existem personagens que emitem suas vozes, o lírico é caracterizado por essa enunciação em que uma voz assume-se como eu. Seu aspecto primordial tem na enunciação em eu o meio principal de reconhecimento. Hamburger considera que a principal diferença entre a narrativa em primeira pessoa e o lírico recairia sobre a localização espacial do enunciador, que a voz lírica, comumente

chamada de “eu-lírico”, não costuma definir. A narrativa em primeira pessoa quer ser histórica, quer que o texto assuma o aspecto de documento, mesmo que de forma fingida.

É preciso que se enfatize que a diferença entre a narrativa em primeira pessoa e o gênero lírico reside em aspectos pontuais, como a localização do enunciador e a intenção de assumir-se em uma situação histórica. No entanto, as características relacionadas ao modo como o eu enuncia confundem-se. Hamburger considera ambas as possibilidades como enunciações verdadeiras. Essa condição as separa da ficção, ou seja, da narrativa em terceira pessoa, cuja enunciação é falsa. A falsidade decorre da natureza da voz do narrador-enunciador, que não pode ser aplicada a um eu que se revele como tal ou se localize no espaço. Por outro lado, o narrador em primeira pessoa, como voz em eu, não rompe com a lógica da enunciação: o eu que fala dirige-se a um tu e trata de um ele. Para Hamburger, esse modelo lógico de enunciação faz com que o eu da narrativa em primeira pessoa finja ser real, o que faz dela um enunciado fingido, mas não falso ou ficcional.

Outro elemento que é parte desse fingimento é a possibilidade do estabelecimento de confusão entre a voz que enuncia no texto e o autor-empírico. Para Hamburger, essa confusão, na narrativa em primeira pessoa, é intencional. O ato de fingir ser o próprio narrador leva o autor a adotar essas formas enunciativas que não rompem com um modelo lógico. Por isso, a insistência da autora em atrelar a narrativa em primeira pessoa a gêneros não-literários, como o diário e a carta, ou que tenha como referência uma vida real, como a autobiografia.

Ser lírico, portanto, é ter o eu como ponto de convergência das características narrativas e discursivas que englobam o texto. Por isso, partindo-se de Hamburger, adota-se aqui essa abordagem do lírico. No entanto, intenta-se, no presente estudo, superar a ideia de que a enunciação lírica seja lógica por definição. Ela não obedece ao que Benveniste havia estabelecido como modelo para a enunciação e que Hamburger toma como base para o que chama de lógica. Pode fazê-lo, mas não é algo que a defina. A enunciação lírica pode, sim, ser ilógica.

A poesia lírica também faz da assunção da voz, pelo eu que enuncia, um traço distintivo. Também não é mais o elemento primordial que a define, como via Aristóteles. O lírico suplantou esse aspecto. Mas o conceito de enunciação lírica ainda se define pela presença desse eu que fala de si. Também estende-se ao que Freedman (1966) chama de “romance lírico”. Dessa forma, falar de si próprio, seja de forma que a coincidência de vozes entre autor-empírico e eu-lírico fique evidente ou sugerida, estabelece uma característica que se estende à narrativa em primeira pessoa. A poesia lírica fala do eu. É comum que ela assuma o que se pode chamar de enunciação em tu, ou seja, voltada para uma segunda pessoa que apareça como instância interna do texto. Trata-se, sem dúvida, de uma característica recorrente, sobretudo na poesia lírica

de temática amorosa, passional, que o eu-lírico dirija-se a um tu que se configura de vários modos, mas sobretudo como pessoa amada. Esse tu dialoga com a voz do eu-lírico e não com a do autor. Normalmente, é um tu fingido. Trata-se da figura da pessoa amada, do amigo, que pode, inclusive, estar ausente ou morta. O fato de esse eu dirigir-se a esse tu, na enunciação lírica, faz com que assumam uma estrutura lógica, mas é preciso que se enfatize que se trata de uma relação estabelecida entre elementos internos dos textos. O formato pode ser lógico, mas a referência dessas enunciações ao não-real, ao imaginário, faz com que sejam enunciados de realidade fingidos.

Por outro lado, tal como a narrativa em primeira pessoa pode ser usada para situações em que os referentes são reais, como faz a autobiografia, a poesia lírica também pode constituir-se de enunciações em que o eu-lírico efetivamente se refere ao autor-empírico. Essas condições, que Hamburger sem dúvida toma como modelares para que as formas narrativas e líricas em primeira pessoa constituam-se, não devem ser tomadas como elemento distintivo, e aqui a intenção é contestar a unilateralidade da teórica alemã. Tanto a narrativa quanto a lírica podem afastar-se dessa possibilidade, existindo graus diversos de afastamento ou aproximação. Não há como fazer-se, das obras que se inserem em tais práticas literárias, estéticas reduzidas a essa tentativa de aproximação entre autor (que enuncia o texto) e a voz que enuncia no texto (eu-lírico, narrador ou personagem). Seria uma perspectiva redutora.

Da mesma forma que a referencialidade desse eu que enuncia no texto como sendo real não é uma prevalência, a mesma condição não pode ser atrelada ao tu, ou seja, ao enunciário. O leitor-empírico pode ser esse tu, sobretudo em modalidades da poesia lírica. No entanto, esse tu pode ser instância interna, elemento fingido. O tu pode ser facilmente reconhecido como ente fingido, instância interna, tanto na poesia lírica quanto na narrativa. A poesia em que o eu-lírico fala para um tu também fingido, não-real, é reconhecível pela não localização espacial ou temporal dele ou pela localização fingida desses elementos. Pode-se dizer, aliás, localização ficcional, pois evidencia-se como tal. Essa não-localização prejudica a noção de lógica conforme definida por Hamburger. Tanto a lírica amorosa quanto a canção popular são pródigas em adotar esse modelo. Da mesma forma, o tu da narrativa, seja em primeira ou terceira pessoas, pode ser a figura do leitor, como ocorre naquele foco narrativo que Norman Friedman considera como “autor onisciente intruso” (LEITE, 2005, p. 26), mas que vamos chamar aqui de “narrador onisciente intruso”, para que não se confunda com o conceito de autor-empírico. É comum, nesse caso, que as vozes do narrador e do autor coincidam, efetivamente, sobretudo por tal foco ocorrer na narrativa em terceira pessoa. Em primeira pessoa, a possibilidade de essa coincidência tornar-se ambígua e servir à produção de efeitos estéticos diversos pode ser constatada em inúmeras técnicas narrativas. A autoficção, por exemplo, tem na ambiguidade dessa coincidência o elemento que a define. E, mesmo assim, essa ambiguidade pode ser apenas efeito

interior à narração, mas não à narrativa, pois o leitor conhece os biografemas de modo suficiente para delimitar o ficcional no texto.

Assim, o tu pode referir-se a um leitor-modelo, para usar aqui a terminologia de Eco (1994), ou ao leitor-implícito de Iser (1996), que na verdade são instâncias internas, apesar de a narrativa tentar aproximar-se do efeito perseguido pelo narrador onisciente intruso: relação entre autor e leitor empíricos. O tu (que aparece, sobretudo na literatura brasileira, como você), na narrativa em primeira pessoa, recebe a enunciação de um narrador que, evidentemente, está dentro do texto; o narrador onisciente intruso às vezes finge não estar. Essa voz de um eu que narra, se a narrativa possui como referentes fatos não-reais, também pode fazer desse tu uma instância interna, fingida, mas pode também direcionar-se ao leitor-modelo, fazendo este assumir a condição de leitor-empírico. A voz desse eu assume inúmeras características discursivas. E níveis de aproximação ou afastamento diversos em relação ao autor-empírico. O tu pode ser o leitor-empírico. Também pode assumir a condição de personagem. São conhecidas as possibilidades técnicas: evidenciar esse tu como personagem que exista fisicamente até chegar-se àquela condição dele como enunciatário ausente, até mesmo morto. Percebe-se uma aproximação das formas enunciativas da narrativa daquelas adotadas pela poesia lírica: dirigir-se a um enunciatário que se configura como personagem, localizado no espaço e no tempo, ou que se configura como personagem ausente, da qual não se sabe nem a localização, sobretudo espacial. A impossibilidade de esse enunciatário ter acesso ao enunciado (pelas condições do momento da enunciação) dá origem a situações enunciativas complexas, como aquela em que o tu refere-se a uma personagem que não apenas está ausente como também está morta. Condição recorrente na poesia e na música popular, e que a narrativa adota como possibilidade de estranhamento e de experimentação. A enunciação chamada de “em segunda pessoa” intensifica a proximidade da narrativa em primeira pessoa com a lírica e suas possibilidades técnicas.

Mas, ao contrário do que pressupunha Hamburger, é a ilogicidade da enunciação, como falta de localização espacial e temporal, condição do tu como enunciatário impossível, que causa uma proximidade mais tensa e mais experimental. O fato de não se parecerem com enunciações verdadeiras, lógicas, é uma característica notória dessa semelhança.

3 A enunciação lírica para o *tu* ausente e a impossibilidade de recepção

A canção popular é lírica, apresenta especificidades historicamente atribuídas àquele gênero, ou “arquigênero”, conforme Genette (s/d.b.). A poesia tem origem no canto, sendo ele produzido a partir das mais diversas intenções. Assim, a separação que ocorre historicamente entre música (ou letra de música) e literatura faz com que o gênero letra de música e os diversos que a poesia lírica engloba (como o soneto, a balada, a ode, entre outros) não se afastem em

demasia nem quanto ao discurso nem quanto aos recursos utilizados. Os modos enunciativos fazem parte dos recursos estilísticos de ambas as artes. Mas as letras de música assumem configurações que se tornam recorrentes ou que as fazem diferir da poesia, como a voz que se dirige a um tu ficcional, que é personagem do que tais letras narram. É recorrente que letras de música narrem, e façam do que se conta objeto do tempo da narrativa, enquanto se dirigem a um tu personagem dela, no tempo da narração, na forma de comentário. O agora, em que o eu-lírico localiza-se, é o tempo da narração do narrador ficcional. Por outro lado, é também frequente que a poesia adote procedimentos da letra de música. E que os modos de o eu-lírico dirigir-se a um tu também variem: esse pode ser o enunciatário como pessoa que ouve a música ou leitor do poema, mas pode ser uma figura a quem o eu-lírico dirija-se como fingida, imaginada. A música popular adota com regularidade a forma enunciativa em que um eu dirige-se a um tu, ambos internos ao enunciado, como criações, figuras fingidas. Essa voz em eu fala para um tu muitas vezes ausente: é uma forma recorrente, sobretudo, na música de temática romântica, em que o conflito recai sobre o rompimento de uma relação amorosa. Assim, falar para quem não pode ouvir evidencia uma estrutura ilógica. Essa ausência espacial do tu é elemento que intensifica a dramaticidade das letras e funciona como apelo ao ouvinte. Entende-se como ilógica, aqui, a impossibilidade gerada pelas condições de enunciação para que esta, sendo dialógica, alcance o seu enunciatário, seu tu, mesmo em momento ou local que não sejam os da produção do enunciado. Ilogicidade que se intensifica porque o enunciator sabe do fracasso da sua enunciação, que não se estrutura nem se define como monológica, mas também não se define como texto escrito que pode ser lido em momento posterior. O eu do romance em primeira pessoa clássico, que escreve carta, diário, autobiografia, não se parece a esse eu ilógico, pois neste o enunciado morre no ato de sua produção, no nível da representação da ação de enunciar. É, sem dúvida, uma encenação, ação de enunciar a que se finge assistir.

Em “Bom dia”, canção gravada por Dalva de Oliveira, a ausência do tu faz com que a enunciação ganhe uma ilogicidade que só pode ser superada se o texto for entendido como cena, pois aquele, como pessoa amada, não vai voltar nem receber o enunciado:

Teu travesseiro vazio
 Provocou-me um arrepio
 Levantei-me sem demora
 E a ausência dos teus pertences
 Me disse: "Não te convences
 Paciência, ele foi embora" (OLIVEIRA, s/d., s/p.)

A relação desigual, de um enunciador que fala para alguém que não pode receber o enunciado ou entendê-lo, pode ser percebida, por exemplo, em “Ao que vai nascer”, gravada por Milton Nascimento, em que se fala para alguém que ainda não nasceu. Uma enunciação ficcional para um tu que, atentando-se para a lógica, no momento em que a voz localiza-se no tempo, não pode ser apreendida. Essa ilogicidade típica da letra de música produz sentimentalismos:

Memória de tanta espera
 Teu corpo crescendo, salta do chão
 E eu já vejo meu corpo descer
 Um dia te encontro no meio
 Da sala ou da rua
 Não sei o que vou contar (NASCIMENTO, 1972, s/p).

No trecho abaixo, estar sozinho no “agora” pode estender-se ao presente em que a condição de solidão prevalece, mas também, para efeito de dramaticidade, pode referir-se ao momento exato da enunciação, em que o tu encontra-se ausente, como se presume que vai permanecer. O agora se configura como comentário que tem o tu como enunciatário, enquanto o passado, como narrativa, tem o tu como personagem:

Então eu me vejo sozinha, como estou agora
 E respiro toda a liberdade que alguém pode ter
 De repente ser livre até me assusta
 Me aceitar sem você, certas vezes me custa
 Como posso esquecer dos costumes
 Se nem mesmo esqueci de você! (CARLOS & CARLOS, 1993, s/p.)

Forma também reconhecida é aquela em que um *eu* dirige-se a um *tu* que pode ser percebido como o enunciatário, no caso, o ouvinte da música. Essa posição fática é percebida mais em letras nas quais se espera despertar a atenção desse ouvinte para algum elemento temático. Dirigir-se a um *tu* assumindo-se a condição de autor-enunciador corresponde a uma condição lírica em que há uma embreagem enunciativa ou assunção do discurso, que coloca este como enunciado de realidade e não como fingimento. É possível que se perceba tal recurso, por exemplo, em letras de forte apelo conativo ou axiológico, como nas canções de conteúdo político.

Em “Música de trabalho”, da banda Legião Urbana, o “você”, como *tu*, assume a função de um *nós* subentendido, mesmo contrapondo-se ao *eu* que produz o enunciado. E a enunciação deixa de ser ilógica. A atitude de dirigir-se ao receptor e contrapor-se à sua conduta faz com que o trecho assuma função axiológica:

Se você não segue as ordens

Se você não obedece

E não suporta o sofrimento

Está destinado à miséria

Mas isso eu não aceito

Eu sei o que acontece (LEGIÃO URBANA, 1996, s/p.)

Os exemplos acima ilustram condições em que o *eu* finge ser um outro, que vive uma situação fictícia, ou em que se identifica com o autor-enunciador. Enunciações fingidas ou verdadeiras. A condição ilógica de falar-se para um *tu* que já morreu e que não pode receber o enunciado intensifica a situação irrefletida, mesmo irracional, desse eu-lírico, seja como autor ou como personagem. O seu discurso finge atingir o *tu* ausente que, por qualquer meio, não tem como recebê-lo.

Falar para um *tu* já morto é recurso frequente quando se misturam música e encenação, como na ópera e no teatro musical. Na canção popular, o efeito obtido é próximo, o que leva o enunciado a poder ser percebido, pelo ouvinte, como cena. Desabafar para o *tu* morto é modo de mostrar-se irrefletido, sobretudo quando o eu-lírico não quer parecer fingido:

No hospital, na sala de cirurgia

Pela vidraça eu via

Você sofrendo a sorrir

E seu sorriso aos poucos se desfazendo

Então eu vi você morrendo

Sem poder me despedir (BATISTA, 2012, s/p.)

Falar para o outro que já morreu é possibilidade de o lírico aproximar-se do dramático e o poema ou a letra de música assumirem semelhanças com a enunciação encenada. No entanto, ainda é recurso convencional, que não causa tanto estranhamento no público a que se dirige, pois é recorrente que se homenageie alguém morto falando-se com ele. Forma mais estranha é a do *eu* que fala para o *tu* enquanto espera pela morte. Uma morte localizável no tempo futuro. Olhar a morte próxima e falar sobre ela, quase sempre como comentário, para um *tu* que é um “todo mundo” capaz de sentir desconforto diante do inexorável, é possibilidade menos recorrente nas letras de música que na poesia. A distância que o autor-enunciador estabelece em relação ao eu-lírico também pode influir no estranhamento e destacar o axiológico.

Em “Moda da vida”, cantada pela dupla Tônico e Tinoco, a aproximação dos cantores do eu-lírico, como enunciador, faz com que a morte seja motivo para uma reflexão passional. Sabe-se que não se escapa do ciclo normal da vida:

Um dia olhei no espelho

Fiquei tempo imaginando

Meu cabelo tão pretinho
 Agora já está pintando
 Meu rosto formoso e liso
 Também já vai se enrugando
 Meus senhores arreparem
 Do tempo que vai passando
 O relógio indiferente
 As horas ele vai marcando
 É a vida que vai se embora
 E a morte que vem chegando (TONICO & TINOCO, 2017, s/p.)

O desencanto e a melancolia de quem sabe que vai morrer mas projeta o fato para um momento distante daquele em que se enuncia aliviam tal constatação de resvalar no desespero. O conformismo de homens maduros, que sentem que a vida cumpriu seu ciclo, difere da sensação de ansiedade daquele que sabe que a vida está acabando de forma brusca, antes do que seria natural. Para este, a morte deve ser repudiada, como em “First lance of Spain”, da banda Dark Moor:

There's no more time,
 It's coming death
 To pull the crime.
 Unconcerned death, my dear wife,
 Doesn't take out but gives more life.
 Don't come to me or I shall break down (DARK MOOR, 2017, s/p.)

Assim, não se tem mais tempo, a morte é vista como despreocupada, enquanto o enunciador aparece na condição ilógica, que é lírica em direção contrária ao modo como Hamburger o definia, de dirigir-se a ela de modo conativo. Pedir que a morte lhe conceda mais tempo é algo que se explica pela vontade de continuar sendo um *eu*, de não se quebrar. Em “When the death is calling out”, da banda Soulvenir, a morte não é novamente o *tu* a que o enunciado dirige-se. A morte é uma terceira pessoa. O *tu* aqui volta a ser um ouvinte:

Its coming the storm
 I am hidden underneath the wings
 There is a weakness outside
 And more strength inside of me
 When I walk at midnight
 You don't know where I'm building my place
 When the death is calling out (SOULVENIR, 2017, s/p.)

O enunciatário recebe o comentário daquele que sabe que vai morrer. A diferença entre ambos é confirmada pelo fato de o *tu* não saber os procedimentos do outro, de não compreender suas motivações. A fala voltada para quem aparece como um *tu* genérico, o próprio ouvinte, configura-se como dialógica. Lembra, na forma, os narradores que sabem que vão morrer, em romances, sobretudo, e que dirigem seus comentários ao leitor. A atitude inconformada, por outro lado, difere de muitos desses narradores. Por isso, estar conformado com a morte antes do cumprimento do ciclo natural é algo que causa estranheza. Por exemplo, a canção “Dying to be with you” foi composta a partir de escritos deixados por um padre morto em um campo de concentração nazista. Karl Leisner sabia que iria morrer. E o padre Albert Gutberlet compôs e interpretou a música, em que a proximidade da morte é vista com ansiedade, apesar da fé que consola aquele que vai morrer:

Now that you take my life away, I can feel you just a breath away from me.

I’m dying, that’s true, but I am dying to be with you eternally!

And it really takes my breath away that you should come to take me home to stay with you.

My fears are all gone, the battle is won, and legends have come true.(...)

Now death has found me ‘neath soft blankets,

my heart explodes, at last the prize is near.

I’d like the world to know how deep and overwhelming

has your presence been in cruelty, pain and fear. (GUTBERLET, 2017, s/p.)

Uma atitude mais recorrente em narrativas de teor religioso, na poesia ou na canção que se voltam para a axiologia cristã. As possibilidades observadas nos exemplos acima deixam perceber as especificidades diversas que já foram apontadas e que evidenciam modos de o enunciado em *eu* configurar sua relação com o *tu* e de estabelecer os elementos estruturais da enunciação. Isso resulta em enunciado ficcional, fingido ou verdadeiro. E em efeitos estéticos e de sentido que os autores perseguem ao fazerem uso dessas configurações. Algo que aponta para a vivacidade do gênero letra de música. Essa inventividade, que nasce também do rompimento com as condições estabelecidas pela enunciação benvenistiana, é algo que a narrativa literária também exemplifica, ao romper com elas e, a partir disso, poder criar condições enunciativas que, ilógicas, podem dar amplitude às possibilidades do imaginário.

4 O romance de enunciação ilógica: o narrador que não nasceu ou vai morrer

O estranhamento, como característica da opacidade do texto literário, pode ser focalizado a partir do modo ilógico ou até mesmo indeterminado como os narradores de *Enclausurado*, de Ian McEwan,

O estrangeiro, de Albert Camus, e de *Ronda da noite*, de Patrick Modiano, enunciam suas narrativas. São narradores que vão morrer, nos dois últimos. No primeiro, ele ainda não nasceu. Os elementos em comum, no caso, a proximidade com o lírico, através do modo como a narrativa em primeira pessoa assume uma forma ilógica e aproxima-se, ao mesmo tempo, de formas peculiares à poesia e à canção popular, e o ilogismo de quem não pode produzir uma enunciação nas condições de Benveniste que Hamburger usa para definir o que é lógico, tornam tais obras exemplos do que aqui se quer demonstrar.

O lírico como enunciado verdadeiro, tal qual Hamburger abordava, acaba por não ser percebido em formas poéticas em que o ilógico é que configura a voz daquele que enuncia. Algo evidente nas letras de música observadas. Se essa condição ilógica pode ser constatada no gênero lírico e na letra de música, também fica evidente no romance em primeira pessoa que não persegue o efeito de enunciado verdadeiro, mas o de enunciado de realidade fingido ou ficcional. Mostrar a impossibilidade da enunciação pode resultar em modos experimentais de narrar, tal como ocorre nos narradores de Beckett ou Faulkner. Aqueles pensam, o que resulta em técnicas monológicas, como o solilóquio ou o fluxo da consciência. Em tais casos, a voz do narrador-personagem deve ser apreendida como encenação. Nenhum narrador, como elemento interno, justifica os modos pelos quais tais falas monológicas podem ser ouvidas ou, muito menos, escritas. Os autores perseguem modos de configurar essas vozes que rompem com a narrativa em primeira pessoa clássica. Rompem com uma estrutura convencional, com a cronologia, com a linguagem retórica. É algo que se pode depreender do que Humphrey (1976) assinala ao estudar as técnicas da consciência. Assiste-se a suas enunciações mentais. Elas confundem os tempos da narração e da narrativa, para se usarem aqui as expressões de Genette (s/d.a.), o que lhes garante tanto a condição de cena como de enunciações que são ilógicas quando se atenta para a voz do narrador. O autor-empírico, que escreve como elemento externo ao texto, não garante logicidade estrutural a uma enunciação como a do fluxo da consciência. Ela só pode ser cena, como se a voz do narrador não se fizesse ouvir, mas apenas a do personagem-enunciador; uma primeira pessoa que funde narração e narrativa, o que costuma gerar indeterminações do tempo e do espaço.

O modelo da narração que é encenada não pode ser aplicado, com resultados satisfatórios, nem a *O estrangeiro* nem a *Ronda da noite*. Quanto a *Enclausurado*, há uma encenação dialógica. Classificados como romances ou novelas, o modo como usam a primeira pessoa pode aproximá-los do chamado “romance lírico” (FREEDMAN, 1966), desde que se atente para que, nestas obras, há enredos complexos, as narrativas têm em comum narradores que sabem que vão nascer ou morrer, mas que têm muito a contar.

Ian McEwan lançou *Enclausurado* em 2016, o que faz do livro um daqueles casos de uso intenso do imaginário, enquanto a pós-modernidade tem como elemento definidor o apego ao real. Trata-se

de um romance policial, o que o aproxima dos outros dois aqui abordados. O livro retoma *Hamlet*, a peça de Shakespeare em que o protagonista precisa vingar o assassinato do pai. Tal como na peça, existe um triângulo amoroso: a mãe possui um amante, e o casal planeja assassinar o pai do protagonista. Este possui como especificidade o fato de ainda não ter nascido:

Então aqui estou, de cabeça para baixo, dentro de uma mulher. Braços cruzados pacientemente, esperando, esperando, e me perguntando dentro de quem estou, o que me aguarda. (...) Agora, em posição totalmente invertida, sem um centímetro de espaço para mim, joelhos apertados contra a barriga, meus pensamentos e minha cabeça estão de todo ocupados. (MCEWAN, 2016, p. 9)

O narrador-protagonista é um feto. O uso do presente faz com que os tempos da narração e da narrativa coincidam, não ao longo do romance inteiro, mas na maioria dele. Há referências a um passado mesmo para um narrador que não nasceu. Mas a principal atribuição dele é narrar o presente em que, de dentro da mãe, acompanha os atos de traição e o planejamento do crime. O conflito intensifica-se diante da proximidade do assassinato do pai e da impossibilidade, para quem ainda não nasceu, de impedir essa ação.

A ironia de McEwan é intensa, porque o discurso do narrador-protagonista é típico de um homem adulto de personalidade já formada. Trata-se de um homem debochado, dado a prazeres, como o vinho:

Mas, ah, um *pinot noir* alegre e rosado ou um Sauvignon com toques de groselha me fazem dar saltos e cambalhotas em meu mar secreto, ricocheteando nas paredes de meu castelo, desse castelo elástico que é meu lar. Ou assim era quando eu tinha mais espaço. (MCEWAN, 2016, p. 15. Grifo do autor.)

O fato de a linguagem representar conhecimento elaborado sobre a realidade leva o autor a adotar procedimentos de verossimilhança, que funcionam como intensificadores dessa ironia, pelo ilogismo das explicações que o feto dá acerca de como ele veio a entender do mundo exterior ou a adquirir gostos de entendedor:

Como é que eu, nem mesmo jovem, nem mesmo nascido ontem, posso saber tanto ou saber o suficiente para estar errado sobre tantas coisas? Tenho minhas fontes, eu *escuto*. Minha mãe, Trudy, quando não está com seu amigo Claude, gosta de ouvir rádio e prefere programas de entrevistas a música. Quem, com o surgimento da internet, teria previsto o crescimento continuado do rádio ou o renascimento daquela expressão arcaica, “sem fio”? Acima da barulheira de máquina de lavar roupa que fazem estômago e intestinos, acompanho as notícias, origem de todos os pesadelos. (MCEWAN, 2016, p. 12. Grifo do autor.)

Explicar, desse modo, torna-se um modo de tornar impossível a explicação. O narrador-protagonista fala sobre política internacional, como dos problemas com a Coreia do Norte, faz raciocínios de complexidade filosófica e semântica, como acerca da diferença entre

ser e parecer, e o faz através de uma linguagem elaborada, retórica. Não se trata de uma tentativa de encenar o que seria a linguagem de um feto, pois ele não teria como dispor dela. Nem ao menos uma invenção que representasse o estado emocional da personagem diante da possibilidade do crime. A linguagem parece-se a de um romance mais próximo à retórica clássica. Há uma disposição cronológica dos fatos, mesmo quando se narra sempre o presente percebido através da audição. O livro possui capítulos numerados. A disposição em parágrafos evidencia uma elaboração típica da escrita, algo que narradores do fluxo da consciência muitas vezes evitam. Trata-se, assim, de uma obra com configuração típica de escrita e que não tenta imitar a fala ou o pensamento. O fato de a narrativa ocorrer no tempo da narração, o presente, sugere que não se trata de um livro escrito por um adulto, anos após o nascimento. A presença do *eu* que fala de si, que se autodefine, coloca o romance dentro da definição de romance lírico de Freeman. Trata-se de uma enunciação lírica, como diria Hamburger. Conforme a teórica, a obra seria fingimento, mas não ficção, por ser narrada em primeira pessoa. Mas, contra as definições da autora, não é possível observarem-se aqui elementos enunciativos que tornam, segundo ela, a narrativa lírica lógica. Ao contrário, a situação enunciativa intensifica o ilogismo, como criação do imaginário, obra de ficção.

A voz desse narrador que ainda não nasceu e que, ao antecipar o nascimento, evita o assassinato do pai, constitui um exemplo de enunciação ilógica. É por provocar o parto que o narrador-protagonista evita o crime, porque não possuiria meios, nem ao menos linguísticos, de fazê-lo. E, no entanto, a narração prossegue, após o nascimento:

Meu fiel cordão, que me mantinha vivo e não conseguiu me matar, de repente morre como planejado. Estou respirando. Que delícia. Meu conselho para os recém-nascidos: não chorem, olhem ao redor, sintam o sabor do ar. Estou em Londres. O ar é bom. (MCEWAN, 2016, p. 197)

Falar para os recém-nascidos, em uma condição de maturidade de quem já passou pelo parto, evidencia a estratégia de mostrar em personagem formado. Na maioria das vezes, as interpelações são feitas aos leitores, na forma de um *tu* que se configura como pessoa possível e não personagem. Mas a condição de quem produz o enunciado mantém a enunciação como ilógica:

Vejamos agora meu pai, John Cairncross, um homenzarrão, a outra metade de meu genoma, cujas voltas helicoidais do destino me interessam grandemente (MCEWAN, 2016, p. 18). Ou imagine o pior: o ato ocorreu – as últimas células do fígado de meu pai foram dilaceradas por um cristal venenoso (MCEWAN, 2016, p. 60).

Os exemplos mostram modos diferentes de um *eu* interpelar seu leitor, como narrador. A primeira pessoa do plural instaura uma condição dialógica irônica, por colocar o leitor no tempo da própria narração. Fingir que o tempo em que se produz o enunciado é o

mesmo em que o leitor o recebe é ilógico, dada a inexistência tanto da fala para um outro, como da produção escrita de um texto. É ironia que exacerba o ilogismo. Aqui, não é o morto, o que não nasceu, o ausente, ou seja, o enunciário que está na condição de incapaz de receber o enunciado. Incapaz é quem o produz. O uso de imperativo, dessa vez no singular, como no segundo exemplo, aproxima a voz de um *tu* mais íntimo, como na canção popular. Falar para o outro, em *Enclausurado*, é uma condição que supera os modelos da canção popular, devido à condição do *eu* que enuncia. É algo específico da ficção, do fingimento que não quer enganar.

Albert Camus lançou *O estrangeiro* em 1942. Sua visão da arte como o descanso de Sísifo pode ser percebida em seu romance: uma enunciação imaginária, mesmo em uma narrativa realista. O narrador-protagonista de *O estrangeiro* é um assassino que foi condenado à morte e espera, na cela, a execução da sentença. Em *Ronda da noite*, romance que Patrick Modiano lançou em 1969, a condição de cena é enfatizada pelo fato de o narrador-protagonista acabar a narrativa enquanto dirige um automóvel, fugindo daqueles que irão matá-lo no momento em que aquele parar. Mesmo assim, tais narradores-protagonistas enunciam suas narrações. Nas duas obras, não se trata de monólogo interior, fluxo da consciência ou fala em voz alta. Os modos pelos quais cada um dos narradores em primeira pessoa, como *eu*, fazem com que o *tu* receba suas narrativas são ou parecem ser ilógicos. Rompem com a estrutura linear da enunciação. Em *O estrangeiro*, o narrador está em sua cela; não escreve nem relata a narrativa de modo oral. Assim, o modo pelo qual o enunciado desse *eu* chega ao *tu* não é desvelado pela técnica adotada. Nem mesmo o modo como ele é produzido, suas condições no tempo e no espaço.

Uma das características de *O estrangeiro* é a alternância de tempos verbais dentro da narrativa, o que leva a indeterminações quanto ao momento em que o narrador enuncia. Por exemplo, o uso de “hoje” e do presente, que parece servir para falar do tempo da narração, momento em que se enuncia, mas que se refere ao passado, tempo da narrativa. Indefinições assim são perseguidas como resultado estético:

Tinha até a impressão de que esta morta, deitada no meio deles, nada significava a seus olhos. Mas hoje creio que era uma impressão falsa. [...] Hoje, trabalhei muito no escritório. O patrão foi amável. [...] Ficam, então, os dois na calçada, e se olham: o cão, com terror, o homem, com ódio. É assim todos os dias (CAMUS, 2016, p. 20-35).

Da mesma forma, há referências metalinguísticas, como se a narrativa tivesse passado por um processo de escritura: assim, não poderia ser comparada a técnicas monológicas. Existe uma retórica específica da escrita:

Portanto – e o difícil era não perder de vista tudo o que este “portanto” representava em matéria de raciocínio –, portanto, o melhor era

aceitar a rejeição do meu recurso. (CAMUS, 2016, p. 118). [...] Todos me olhavam: compreendi que eram os jurados. Mas não sou capaz de dizer o que os distinguia uns dos outros. (CAMUS, 2016, p. 88)

A presença do verbo “dizer” serve para explicitar que o narrador-protagonista está produzindo um enunciado dialógico, para um outro. O fato de ele rever o uso de termos como “portanto” mimetiza a ação de narradores que têm tempo para a escritura. Não é o caso aqui, em que o tempo disponível é curto e não se dispõe de condições materiais para se escrever:

Avaliava a minha situação e obtinha destas reflexões o melhor dos rendimentos. Começava sempre pela suposição mais pessimista: meu recurso será rejeitado. “Pois bem, então morrerei.” Mais cedo que os outros, evidentemente. Mas todos sabem que a vida não vale a pena ser vivida. (CAMUS, 2016, p. 118)

E, no entanto, a fala de quem apenas aguarda ser executado, que não tem para quem falar em sua cela, assume uma forma não apenas de escrita, mas de cuidado com sua elaboração. O ilógico resulta no efeito que *O estrangeiro* persegue, como ao aproximar a enunciação do *tu* que a recebe. Falar sobre si e sobre os modos como narra, como forma de fazer o *tu* aceitar as técnicas narrativas, os fatos narrados. É para quem vai receber o enunciado que o narrador justifica-se:

Há coisas de que jamais gostei de falar. Quando fui para a prisão compreendi, depois de alguns dias, que não gostaria de falar dessa parte da minha vida. [...] E foi a partir desse momento que começaram as coisas de que jamais gostei de falar. De qualquer forma, não vale a pena exagerar, e isto foi mais fácil para mim do que para os outros. (CAMUS, 2016, p. 77-81)

Explicitar, por exemplo, que não vale a pena exagerar ou que há coisas de que não se gosta de falar é modo de dialogar com esse *tu* impossível, que não vai ter acesso ao seu enunciado. Não se trata de uma técnica monológica. Mesmo que fosse, o *tu* na obra é instância interna, fingida. Precisa de uma estrutura enunciativa lógica para que sua recepção do enunciado justifique-se.

Os mesmos efeitos podem ser encontrados em *Ronda da noite*. O narrador-protagonista, após ter traído uma organização nazista durante a invasão da França, é descoberto e tenta salvar-se fugindo de carro; está sendo perseguido e sabe que vai morrer no momento em que a narrativa acaba. A condição é ambígua: não se sabe se ele foi poupado e escapou e, no tempo da narração, elabora aquele momento passado como narrativa. O fato é que a obra persegue o efeito de ansiedade de alguém que foge da morte e não espera saída:

A caça a cavalo começa. Vou muito lentamente no meu carro. Eles respeitam a minha velocidade. Dir-se-ia um cortejo fúnebre. Não tenho *nenhuma* ilusão: os agentes duplos morrem, mais cedo ou mais tarde, depois de terem retardado o desfecho, graças a milhares de idas e vindas, astúcias, mentiras e acrobacias. O cansaço chega *muito depressa*. Só resta deitar-se no chão, sem fôlego, e esperar o acerto de contas. Não se pode escapar aos homens. (MODIANO, 2014, p. 118-119. Grifos do autor.)

Assim como em *O estrangeiro*, essa condição de quem não pode escrever e vai morrer é rompida, quando o narrador fala de seu próprio enunciado:

Impossível. Eu partiria num instante. Delito de fuga. Nesse jogo, a gente acaba perdendo a si próprio. De qualquer maneira eu nunca soube quem era. Dou a meu biógrafo a autorização de me chamar simplesmente “um homem” e desejo-lhe coragem. Não pude alongar meu passo, meu fôlego e minhas frases. Ele nada compreenderá desta história. Eu tampouco. Estamos empatados. (MODIANO, 2014, p. 122)

Ou seja, há uma história sendo contada. Falar no presente sobre um fato passado indica ter-se sobrevivido a ele. No caso, Modiano procura a indeterminação: abandonar a narrativa em seu momento mais tenso ou assumir, caso entenda-se que o personagem morreu, uma condição de enunciação ilógica. Não era uma cena a que se assistia, pois houve uma elaboração para o enunciado. Ao contrário da personagem de Camus, este pode até ter sobrevivido. A sua ansiedade ao saber que estava para morrer é perseguida, neste caso, como efeito sobre o leitor: a condição de quem espera do *tu* alguma empatia. O narrador faz uso de um *tu* falso, monológico. A palavra “você” refere-se ao próprio narrador-protagonista:

Você gostaria de esquecer o passado, mas seu passeio leva-o, sem parar, de volta aos cruzamentos dolorosos. (MODIANO, 2014, p. 84). [...] Assassinos procuram você no escuro. Tateiam, roçam em você, tropeçam nos móveis. Os segundos parecem intermináveis. Você suspende a respiração. Encontrarão o interruptor? (MODIANO, 2014, p. 109)

Aqui, a palavra “você” é usada tanto para narrar fatos, como em “procuram por você”, quanto para comentar, como em “você gostaria de esquecer o passado”, ou para generalizar atitudes, como em “você suspende a respiração”, o que a leva a ganhar um sentido de nós, de todo mundo, que gera uma atitude interativa: o narrador fala para um *tu* que, se a narração está sendo feita enquanto a personagem dirige antes de morrer, é ilógica. Mas é lógica se ele sobreviveu. Aqui também percebem-se trechos metalinguísticos, explicações feitas para esse *tu* acerca dos procedimentos narrativos adotados:

Por minha culpa. Dito isso, não se deve pensar que utilizo levemente os termos: “choque elétrico”, “blecaute”, “dedo-duro”, “assassino profissional”. Relato o que vi, o que vivi. Sem floreios. Não invento nada. Toda essa gente de quem falo existiu. (MODIANO, 2014, p. 104)

O recurso de fazer tais termos serem comentados como já usados, e haver a explicação para seu uso, faz com que a narrativa não seja identificada como cena, monólogo, mas como enunciação escrita, dialógica. A aproximação entre “falo” e “existiu” separa os momentos da narração e da narrativa. Afinal, esse narrador que iria morrer deve ter escapado. O autor preferiu um final tenso, com o formato de cena, uso de verbos no presente, como forma de suscitar a apreensão que a certeza da morte provoca. Mas procurou fugir a uma condição enunciativa ilógica. Ou, pelo menos, ostensivamente ilógica.

Ela é ilógica no momento em que a narrativa acaba, como enunciação e enunciado, deixando a sensação de que narração e narrativa estão ocorrendo enquanto o protagonista dirige. As possibilidades de a narrativa ter sido produzida depois de ter-se sobrevivido é algo indeterminado, ao perceber-se que os usos de presente e passado alternam-se, até mesmo em uma mesma frase, como a citada acima. A coincidência entre narração e narrativa é algo procurado no texto, tal como ocorre em *O estrangeiro*. Se nesta não há como justificar a possibilidade de uma enunciação lógica, em Modiano, ela pode ser uma possibilidade, mas não uma certeza.

São dois casos de romancistas próximos pela língua e por uma atenção específica aos traumas da Segunda Guerra Mundial. O livro de Camus mostra um mundo enlouquecido pela falta de afeto e de sentido. Afinal amar a mãe ou não atirar em quem o incomoda parecem atitudes estranhas a esse protagonista frio. Em Modiano, o trauma da invasão nazista aparece misturado ao sentimento de repúdio pelos traidores, pelos que entregaram o país. As solidões e as expectativas de morte colocam tais protagonistas na situação de quem ainda pode fazer do olhar para si, em ambiente fechado, sob pressão, um modo de constituição daquele *eu* reiteradamente negado pelas principais correntes de pensamento da segunda metade do século passado. Camus é um existencialista e Modiano, um memorialista. O olhar para o passado do próprio país é um modo de tentar uma completude. Por isso, o lírico desses livros tão repletos de fatos, inclusive relevantes para o passado de seus países, em obras que contêm a causalidade e o suspense das narrativas policiais, gênero que prefere olhar de fora. A solidão do feto de McEwan é a de quem vai ser inserido em um mundo já marcado pela quebra daquelas relações que no passado marcavam uma identidade, como o pertencimento a uma família. Nos três romances, não existe a falência do discurso, nem de quem não nasceu ou de quem vai morrer: narrar é modo de permanecer. A narrativa em primeira pessoa possibilita a dramaticidade daquele lírico que se contém, até mesmo em formas fixas. As três obras adotam recursos mais próximos do romance em terceira pessoa que daquelas modalidades que imitam os gêneros em primeira pessoa, como cartas ou diários. Assumem um modo de romance, de linguagem escrita, embora suas configurações enunciativas sejam ilógicas. Ironia desses autores, mas também modo de gerar estranhamento.

3 Considerações finais

Os modos de enunciação aqui focalizados indicam possibilidades que transcendem os limites da lógica. Essa variabilidade aproxima o romance lírico da poesia e da música popular. A enunciação lírica, ao contrário do preconizado por Hamburger, pode ser especificada pela própria imposição da falta de lógica como modo de revelar o eu. Ou seja, não é apenas o lírico lógico das enunciações benvenisteanas que se encarrega de focalizar o próprio sujeito. O lírico lógico, da clássica

poesia lírica, com seus eus-líricos semelhantes a seus autores-empíricos, era forma de estes mesmos falarem de si através da literatura, principalmente através do comentário. Mas a própria poesia lírica foi assumindo modos mais complexos de falar do eu. A canção popular, por sua vez, por gozar de uma produção mais intensa, pode experimentar modos novos de fazer poesia, nos quais predominava a narrativa de um fato, normalmente o fracasso amoroso. Falar para o outro, em vez de falar-se apenas de si, tornou-se procedimento recorrente.

O romance de enunciação lírica adotou esses modos ilógicos de um eu falar de si, para o outro. Graças a isso, pode elaborar técnicas narrativas que ainda precisam ser observadas com a devida atenção. Teorias como a de Hamburger, mesmo quando servem para contrapontos e negações, como aqui se empreendeu, suscitam discussões sobre os elementos constitutivos do texto literário. E a literatura precisa, em momentos em que se fala de crise da arte, ser vista como tal e não simplesmente como pretexto para o debate sobre aspectos extraliterários.

Aqui, as letras de músicas serviram como modelos para procedimentos líricos ilógicos, do ponto de vista enunciativo. Mesmo canções feitas em épocas e países diferentes, seguindo estéticas diversas, adotam procedimentos como os que a narrativa literária vem adotando desde o início da modernidade. Resta questionar se há uma influência direta desses modos de construir letras de música na narrativa moderna e pós-moderna. O convívio com modos de comentar sobre si e de falar de fatos da vida particular certamente impulsionou em ficcionistas diversos a possibilidade de ir além das técnicas monológicas de exposição da consciência, que deram origem a inúmeros modos de narrar como encenação, e desenvolverem modos de narrar em tu que evidenciam a prevalência do imaginário no momento da elaboração dos focos narrativos. Essa vitalidade da enunciação lírica, ilógica, mostra possibilidades de criação para além da saturação da narrativa que olha apenas para o real, mas nada cria como experimento estético.

Referências

- BATISTA, A. Amor perfeito. In: BATISTA, A. **Amor perfeito**: os maiores sucessos de Amado Batista. CD. São Paulo: Warner Music Brasil, 2012.
- CAMUS, A. **O estrangeiro**. Tradução de Valerie Lumjanek. 40^a ed., São Paulo: Record, 2016.
- CARLOS, R. & CARLOS, E. Costumes. In: BETHÂNIA, M. **As canções que você fez pra mim**. CD. Produção de Guto Graça Mello. São Paulo: Universal Music, 1993.

- DARK MOOR. First lance of Spain. In: LETRAS DE MÚSICA. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/dark-moor/first-lance-of-spain/traducao.html>>. Acesso em: 10 set. 2017.
- ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FREEDMAN, R. **The lyrical novel**: studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf. New Jersey: Princeton University Press, 1966.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa (Portugal): Vega Universidade, s/d.a.
- _____. **Introdução ao arquiteyto**. Tradução de Cabral Martins. Lisboa (Portugal): Vega Universidade, s/d.b.
- GUTBERLET, A. Dying to be with you. In: ALETEIA. Disponível em: <<https://pt.aleteia.org/2015/04/27/estou-morrendo-e-verdade-mas-estou-morrendo-para-estar-contigo-eternamente/>>. Acesso em 10 set. 2017.
- HAMBURGER, K. **A lógica da criação literária**. Tradução de Margot P. Malnic. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HUMPHREY, R. **O fluxo da consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- LEGIÃO URBANA. Música de trabalho. In: LEGIÃO URBANA. **A tempestade**. CD. Produzido por Dado Villa-Lobos e Legião Urbana. Rio de Janeiro: EMI, 1996.
- LEITE, L. C. de M. **O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)**. 10ª ed., São Paulo: Ática, 2005.
- MCEWAN, I. **Enclausurado**. Tradução de Jório Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- MODIANO, P. **Ronda da noite**. Tradução de Herbert Daniel. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- NASCIMENTO, M. Ao que vai nascer. In: BORGES, L.; NASCIMENTO, M. **Clube da esquina**. LP. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1972.
- OLIVEIRA, D. de. Bom dia. In: MARTINS, H. **Herivelto Martins**. CD. São Paulo: Produzido por Sonopress Rimo Indústria e Comércio Fonográfica S/A, s/d.

SOULVENIR. When the death is calling out. In: LETRAS DE MÚSICA. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/soulvenir/when-the-death-is-calling-out/>>. Acesso em 10 set. 2017.

TONICO & TINOCO. Moda da vida. In: LETRAS DE MÚSICA. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/tonico-e-tinoco/1903125/>>. Acesso em: 10 set. 2017.

Artigo enviado em: 12/05/2019. Aprovado em: 17/05/2019.