

*A referência
desdobrada.*

*O sujeito lírico
entre a ficção e a
autobiografia*

DOMINIQUE COMBE

Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo

Dominique Combe é professor de Literatura Francesa da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris III e, atualmente, professor-visitante de Literatura Francesa do Wadham College de Oxford. É autor de vários estudos relacionados à poética dos gêneros literários, às relações entre literatura e filosofia, à poesia francesa dos séculos XIX e XX e à poética das literaturas francófonas.

Dentre os trabalhos por ele publicados, vale destacar *Poésie et Récit: une Rhétorique des Genres* (Paris, José Corti, 1989), *La Pensée et le Style* (Paris, Éd. Universitaires, 1991), *Les Genres Littéraires* (Paris, Hachette, 1992) e *Poétiques francophones* (Paris, Hachette, 1995); a organização e o estudo introdutório da edição de Arthur Rimbaud, *Poésies – Une Saison en Enfer – Illuminations* (Paris, Gallimard, 2004), a edição comentada de Yves Bonnefoy, *Les Planches Courbes* (Paris, Gallimard, 2005), e a do antilhano Aimé Césaire, *Cahier d'un Retour au Pays Natal* (Paris, PUF, 1993), além de ensaios sobre a poesia surrealista do belga Paul Nougé e a poesia “científica” do franco-romeno Lorand Gaspar, entre outros autores e temas. No Brasil, Combe tem apenas um ensaio publicado, mas em francês, “La Nostalgie de l'Épique”, originalmente uma conferência proferida na UFF, depois recolhida no volume intitulado *Subjetividades em Devir* (Rio de Janeiro, 7Letras, 2008).

O ensaio ora traduzido integra o livro *Figures du Sujet Lyrique* (Paris, PUF, 1996), organizado por Dominique Rabaté, que também dedicou ao mesmo tema um número da revista *Modemités (Le Sujet Lyrique en Question)*. O livro conta ainda com a colaboração de conhecidos críticos franceses, como Michel Collot, Yves Vadé e Laurent Jenny, além do poeta Jean-Michel Maulpoix, tornando-se referência obrigatória sobre o assunto.

Combe historia aqui a gênese do conceito de *eu lírico*, seus desdobramentos e impasses na tradição teórica alemã, sobretudo. Busca, por fim, superar tais impasses por meio de uma concepção dialética desse *eu lírico*, a um só tempo referencial e ficcional, que não existe previamente, mas se cria ou se constitui no e pelo texto.

Agradecemos ao autor e à Presses Universitaires de France (PUF) por autorizarem a tradução e a publicação do ensaio em separado.

Os tradutores



A hipótese de um “eu lírico” ou de um “sujeito lírico” conheceu, nos estudos críticos e na teoria literária de língua alemã, uma fortuna crítica considerável, que opõe, frequentemente, um *lyrisches Ich* da poesia ao sujeito “real”, “autêntico” ou ainda “empírico” da obra em prosa e, sobretudo, dos gêneros autobiográficos. Essa oposição se estabelece a propósito do tema sempre controverso da referência no discurso poético, e sobre a relação entre poesia lírica e ficção.

Tal hipótese está, sem dúvida, estreitamente ligada ao privilégio que a tradição alemã, diferentemente das críticas francesa e anglo-saxã, atribui à poesia, ao “lirismo” para definir a modernidade¹. O objeto central da análise, tanto para o *new criticism* como para o estruturalismo francês dos anos 60-70, é, com efeito, a narrativa em prosa e suas técnicas de enunciação, de forma que, se há um sujeito (em todos os sentidos do termo) digno de interesse, é justamente aquele que se enuncia no romance e não no poema. Além disso, o postulado de inspiração saussuriana de um fechamento do texto, que prevalece nessas duas correntes críticas², torna, de todo modo, obsoleta a questão de saber se, no poema, aquele que

diz “eu” é fictício ou não – uma vez que, por definição, no discurso literário, tanto poético como romanesco, o autor como pessoa está ausente, e o “eu” é um puro sujeito da enunciação. Desse fato decorre que só pode haver, a rigor, distinção entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado. No entanto, e precisamente porque ela concebe a constituição de um sujeito diferente do sujeito referencial, a noção de sujeito lírico abre-se para uma análise do texto poético deliberadamente distinta das perspectivas biografistas e historicistas. Profundamente marcada pela fenomenologia de Husserl, a crítica alemã aplica-se essencialmente à descrição e à análise do funcionamento do texto poético e à presença textual do sujeito, confluindo para a exigência de uma crítica interna.

GÊNESE E HISTÓRIA DO CONCEITO DE “SUJEITO LÍRICO”

A subjetividade romântica

A problemática do “sujeito lírico” (*lyrisches Ich*) procede, em grande medida, da herança filosófica e crítica do Romantismo alemão que se difundiu primeiro na Inglaterra, em seguida na França e depois por toda a Europa. A tripartição retórica pseudoaristotélica nos gêneros épico, dramático e lírico, como demonstra Gérard Genette³, foi relida por A. W. Schlegel e, de maneira mais geral, pelos românticos alemães, à luz da distinção gramatical entre as pessoas. É dessa forma que, para Schlegel, assim como depois dele para Hegel, a poesia lírica é essencialmente “subjetiva” em função do papel preeminente que ela confere ao “eu”, enquanto a poesia dramática é “objetiva” (tu/você) e a épica, “objetivo-subjetiva” (ele). A *Estética* de Hegel, posterior ao Romantismo, realiza de alguma forma a síntese dessa concepção romântica e lega à poética moderna o postulado da “subjetividade” lírica:

1 Paul de Man, *Lyric and Modernity. Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Londres, Methuen, 1986 (nova ed.). W. Iser intitula de maneira significativa o II volume de pesquisas como *Poetik und Hermeneutik: Immanente Aesthetik, Aesthetische Reflexion: Lyrik als Paradigma der Moderne* [Poética e Hermenêutica: Estética Imanente, Reflexão Estética: a Lírica como Paradigma da Modernidade] (Munique, 1966).

2 Cf. Thomas Pavel, *Le Mirage Linguistique*, Paris, Minuit, 1990 [Trad. port. *A Miragem Linguística – Ensaio sobre a Modernização Intelectual*, Campinas, Pontes, 1990].

3 *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

“O conteúdo da poesia lírica não é o desenvolvimento de uma ação objetiva que se amplia em suas conexões até os limites do mundo, em toda sua riqueza, mas o sujeito individual e, conseqüentemente, as situações e os objetos particulares, assim como a maneira pela qual a alma, com seus juízos subjetivos, suas alegrias, suas admirações, suas dores e suas sensações, toma consciência de si mesma no âmbito deste conteúdo”⁴.

É desse modo que se impõe a ideia normalmente difundida, ainda hoje, de que a poesia lírica tem como vocação “expressar” os sentimentos, os estados de espírito do sujeito na sua “interioridade” e em sua “profundidade”, e não a de representar o mundo “exterior” e “objetivo”. O lirismo se confunde com a poesia “pessoal” e mesmo “intimista”, e privilegia, assim, a introspecção meditativa, o mais das vezes em tom melancólico, como indica a moda da elegia. A subjetividade lírica, por natureza introvertida, é essencialmente narcisista. Essa distribuição retórica dos gêneros, fundada na oposição filosófica entre o subjetivo e o objetivo, atravessa o Romantismo europeu como algo evidente. Vigny observa, por exemplo, no seu *Diário de um Poeta* em 1839: “Há mais força, dignidade e grandeza nos poetas objetivos épicos e dramáticos como Homero, Shakespeare, Dante, Molière ou Corneille, do que nos poetas subjetivos ou elegíacos que representam a si mesmos lamentando seus tormentos secretos como Petrarca e outros”⁵.

Nessas condições, “o centro e o conteúdo próprio da poesia lírica é o sujeito poético concreto, em outras palavras, o poeta”, mesmo que ele esteja investido de um coeficiente de universalidade que faz dele um arquétipo da humanidade. O sujeito lírico é a expressão do poeta na sua autenticidade. Goethe, em sua autobiografia *Aus meinem Leben – Dichtung und Wahrheit (Da Minha Vida: Poesia e Verdade)*, apresenta diretamente o problema das relações entre arte e vida, poesia e verdade, relacionando toda criação à experiência vivida: “Assim, então, tudo o que foi publicado por mim

não representa senão os fragmentos de uma grande confissão”⁶. Para Mme. de Staël, que faz ressoar em 1813 os principais temas do Romantismo de Iena – através de August Wilhelm Schlegel – para introduzi-los na França de maneira retumbante, a poesia lírica é igualmente definida pela expressão imediata do “eu” do poeta: “A poesia lírica é expressa em nome do próprio autor”⁷, por oposição à poesia épica ou, sobretudo, à dramática, segundo a clássica tripartição retórica pseudoaristotélica: “Não é mais em um personagem que o poeta se transforma, é nele mesmo”. O lirismo é assim marcado por seu caráter “natural”, oposto por Mme. de Staël ao artifício, ao “factício” da prosa. Através do tema do “personagem” do qual se distinguiria, o poeta se perfila à ideia, ainda hoje implicitamente aceita, de que a poesia lírica exclui a ficção, mesmo se, até o século XVIII, os poemas fundavam-se amiúde em uma “fábula” mitológica, religiosa ou alegórica. Concebe-se como a faculdade mestra do lirismo não tanto a imaginação, mas a memória, pois a poesia oferece a verdade da vida. O Romantismo pressupõe a transparência do sujeito, o que permite ao exegeta ler o poema como a “expressão” (*Ausdruck*) do “eu” criador. É, ainda, necessário que a linguagem seja adequada ao ser e à pessoa, e por isso, que se possa conhecer a pessoa “em si”, independentemente de sua obra. Para que o crítico possa abordar a questão da autenticidade da obra, isto é, de sua “verdade”, ele deve poder confrontá-la com o conhecimento irrefutável da identidade do poeta, de seu caráter, de sua personalidade, etc.

Mas, para atingir o verdadeiro, a concepção “biografizante” deve postular a “sinceridade” do poeta, que para tanto surge ainda como “sujeito ético”, pois esse postulado remete não apenas à psicologia, mas também e, sobretudo, à “moral”, ao colocar uma atitude voluntária e responsável do escritor frente à linguagem: o poeta não poderia “mentir”, ou seja, ter a intenção de enganar seu leitor. Assim, o sujeito poético, que é igualmente o sujeito “real”, é também e, sobretudo, um sujeito “ético”, plenamente responsável por seus atos e

4 *Esthétique*, trad. francesa S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, pp.176-7 [trad. port.: *Cursos de Estética*, São Paulo, Edusp, 2005, v. 4].

5 *Journal d'un Poete*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), p. 1.121.

6 Trad. francesa de P. du Colombier, Paris, Aubier, 1941, reed. 1991, p. 185 [trad. port.: *Memórias: Poesia e Verdade*, São Paulo, Hucitec, 1986].

7 *De l'Allemagne*, I, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 206.

palavras, e, por isso mesmo, um sujeito de direito. É em nome dessa concepção que Baudelaire será condenado por *As Flores do Mal*, obra em que os juízes poderão ler a expressão direta e imediata do “eu” de Charles Baudelaire. A ideia romântica do poema como “confissão” do artista atesta a dimensão moral – se não mesmo religiosa – da definição autobiográfica.

A questão da ficção e do “artifício” fica deslocada para o Romantismo uma vez que não se trata aqui de um sujeito especificamente lírico e que, na poesia, toda subjetividade é lírica. Para que surja o problema de um estatuto original e particular do sujeito na poesia lírica – por oposição, por exemplo, ao sujeito do poema épico ou do romance –, ainda é necessário que o tema da autenticidade se apresente como passível de discussão. A reflexão sobre o estatuto do sujeito lírico nasce estreitamente ligada à crítica do pensamento romântico e das filosofias da “expressão”, fundadas no mito de um ser originário aquém da linguagem. A distinção entre um sujeito “lírico” e um sujeito “empírico” (ou “real”) deve ser compreendida no seio do debate filosófico sobre os temas centrais do Romantismo, que se desenvolve na Alemanha a partir dos anos 1815-20.

A dissolução do “eu”

O próprio Romantismo se caracteriza por uma “dupla postulação” a respeito do “eu” do artista, que se exalta de maneira ostensiva – de Fichte a Maine de Biran, de Chateaubriand a Musset – ao mesmo tempo em que se funde simultânea e contraditoriamente ao Todo cósmico – de Schelling a Novalis, de Maurice de Guérin a Hugo. É esse segundo postulado que parece triunfar na herança schopenhaueriana e nietzschiana do Romantismo aplicada à arte, uma vez que retoma o problema da “subjetividade” sobre bases anti-hegelianas. Na elaboração do conceito de sujeito lírico, sob esse ponto de vista, *O Nascimento da Tragédia* (1872) representa uma etapa capital. Nietzsche, no

capítulo V, evoca Arquíloco como exemplo emblemático do poeta lírico em termos ainda hegelianos (mas também, sem dúvida, schlegelianos) da “objetividade” e da “subjetividade”:

“Nós que consideramos o artista subjetivo um mau artista, e que exigimos que, na arte, em qualquer gênero e em todos os níveis, a princípio e, sobretudo, se supere o subjetivo, que se realize a libertação do ‘eu’ e que se imponha o silêncio a todas as formas individuais da vontade e do desejo – sim, nós consideramos que, sem objetividade, sem contemplação pura e desinteressada, não nos será jamais possível acreditar em um mínimo de criação artística verdadeira”⁸.

Mas o discípulo entusiasta de Schopenhauer, cuja sombra se perfila por trás do tema das “formas individuais da vontade e do desejo”, se defronta com o fato de que Arquíloco fala, no entanto, em primeira pessoa: como conciliar a presença gramatical do “eu” com a exigência estética da objetividade, a não ser forjando o modelo de um “eu” impessoal – de alguma maneira transcendental, e que parece situado na origem do “eu lírico”: “Como é possível pensar o poeta lírico como artista, ele que, a partir da experiência de todos os tempos, é quem diz sempre ‘eu’ e não para de nos desfiar toda uma gama cromática das suas paixões e desejos?”⁹. É aqui que Nietzsche traz sua marca pessoal ao reinterpretar a distribuição retórica dos gêneros segundo uma oposição estética fundamental entre o lirismo da embriaguez dionisíaca e o épico da “forma” apolínea, da representação plástica. Ora, precisamente, “no processo dionisíaco, o artista abdicou de sua subjetividade”, “o gênio lírico” está em “estado de união mística e de despojamento de si mesmo”, de maneira que o “‘eu’ do poeta ecoa desde o abismo mais profundo do Ser; sua ‘subjetividade’, no sentido da estética moderna, é pura quimera”¹⁰. O estado dionisíaco em que o poeta lírico está mergulhado remete à fusão do sujeito com o fundo indiferenciado da Natureza sobre a forma de participação, e, através do “eu”, quem fala é, em suma, a

8 *La Naissance de la Tragédie*. Trad. francesa P. Lacoue-Labarthe, Paris, Gallimard (Col. Folio-Essais), 1986, p. 43 [trad. port.: *O Nascimento da Tragédia*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999].

9 Idem.

10 Op. cit., p. 44.

voz do *Abgrund* [abismo]. Aqui a metafísica schopenhaueriana do *Wille* [da Vontade] reencontra a tradição romântica de uma *Naturphilosophie* [filosofia da natureza] de inspiração nitidamente schlegeliana. É essa metafísica da união cósmica que suscita a formulação – sem dúvida a primeira, pelo menos como expressão mais clara – da tese de um “eu lírico” trespassado pelas forças cósmicas do universal e oposto ao “princípio de individuação” apolíneo de inspiração schopenhaueriana: “Pois este ‘eu’ não é da mesma natureza que o do homem desperto, o do homem empírico real”¹¹. Mais tarde, ao aproximar-se da obra de Baudelaire, Nietzsche encontrará em *As Flores do Mal* a realização desse ideal de um lirismo transpessoal. Eis assim o quanto a noção de “eu lírico” parece vinculada à crise filosófica que atravessa o sujeito após o Romantismo, e que Nietzsche, ao criticar Descartes, levará ao extremo, denunciando a ilusão gramatical de um “eu” e da consciência de si no *Cogito*.

A impessoalidade simbolista

Mas é o encontro dessa filosofia pós-romântica schopenhaueriana e nietzschiana com a poesia simbolista francesa que assegura a difusão e o aprofundamento do tema do “eu lírico” na virada do século. O problema da identidade, formulado de maneira definitiva por Goethe no subtítulo *Dichtung und Wahrheit* (poesia e verdade) de sua autobiografia *Aus meinem Leben*, continua a ocupar um lugar central para os poetas de língua alemã que circulam em torno de Stefan George. Com efeito, não é absolutamente fortuito que a sistematização crítica do *lyrisches Ich*, para além dos círculos filosóficos, se efetive por volta de 1900, no interior do grupo poético de Stefan George, profundamente marcado por Baudelaire, Mallarmé e os simbolistas franceses, traduzidos e comentados como modelos de uma “poesia pura”, em reação ao Naturalismo e à poesia social. Considerando que a vida do poeta importa pouco,

o poeta se entrega ao rito elitista de uma obra sacralizada. Stefan George está no cruzamento do nietzschianismo, que então invade o discurso crítico, e do Simbolismo, que ele mesmo contribui para difundir como meio de renovar o lirismo. A subjetividade dionisíaca encontra, então, o ideal baudelairiano de uma poesia “impessoal” (“a impessoalidade voluntária dos meus poemas”); a busca de Rimbaud por uma poesia objetiva em que “eu é um outro”; a constatação de Ducasse de que “a poesia pessoal já marcou sua época de malabarismos e acrobacias contingentes” e que é tempo de retomar “o fio indestrutível da poesia impessoal”; e, sobretudo, a exigência de Mallarmé do “desaparecimento elocutório do poeta” até a “morte”. Se não é plausível que *O Nascimento da Tragédia*, traduzida para o francês somente em 1901, tenha podido influenciar Mallarmé – nem, aliás, qualquer dos poetas da sua geração, uma vez que Nietzsche foi introduzido na França somente por volta de 1880 –, pode-se conjecturar, ao contrário, que o filósofo alemão, que conhecia suficientemente bem a literatura francesa, tenha visto suas intuições corroboradas nas leituras de Baudelaire. Isso significa que o encontro da poesia francesa dos anos 1860-80 (poder-se-ia, igualmente, evocar pela mesma época, a vontade de impessoalidade dos parnasianos) com as filosofias pós-românticas favoreceu, na Alemanha, o desenvolvimento do conceito de *lyrisches Ich*. Convém ressaltar que, nesse contexto, a expressão não é apenas uma categoria descritiva do discurso crítico (como ocorrerá mais tarde), mas antes um ideal estético que busca reagir violentamente contra os excessos da sensibilidade romântica, tal como fizeram os simbolistas franceses e seus contemporâneos Rimbaud ou Lautréamont. Hofmannsthal¹², na *Carta de Lorde Chandos* (1902), que manifesta suspeitas em relação aos poderes da linguagem, amplia a distância entre poesia e vida. Já em uma conferência de 1896, ele pede que os poetas sejam louvados por sua arte da linguagem, pois “da poesia nenhum caminho conduz à vida e da vida nenhum conduz à poesia” de modo que todo propósito autobiográfico se

11 Op. cit., p. 45.

12 Que colaborou, durante um período, na revista de George, *Blätter für die Kunst*.

revela totalmente vão: “Em contrapartida, caso se busquem confissões, é necessário encontrá-las nas memórias dos homens de Estado e dos literatos, no testemunho dos médicos, das bailarinas e dos comedores de ópio”¹³. Gottfried Benn, em uma conferência de 1956¹⁴ que, embora tardia, reconstitui o clima artístico das vanguardas dos anos 20 que ele conheceu muito bem, reflete sobre os traços definidores do “eu lírico” moderno, marcado, segundo ele, por uma “dupla visada” – do lado da obra criada e, simultaneamente, da “filosofia da composição” – e pelo deslocamento do “eu” em direção a um “ele”. Assim, todo poema lírico, segundo Benn, surge como um “questionamento do eu” (*Frage nach dem Ich*), ainda mais porque, desde Marinetti, são numerosos os que se dedicaram a “destruir o ‘eu’ na literatura”.

A sistematização crítica

A problemática do sujeito lírico se inscreve, portanto, dentro do pensamento alemão, no cerne de uma reflexão mais ampla sobre as relações entre literatura e vida aberta por Goethe em *Dichtung und Wahrheit* (*Poesia e Verdade*). Essa reflexão segue adiante com críticos e filósofos que discutem as teses de Dilthey, cuja influência sobre os métodos das ciências humanas é determinante dentro e fora da Alemanha no início do século XX. Em *Das Erlebnis und die Dichtung* (*Vida e Poesia*)¹⁵, justamente numa passagem em que interpreta o livro de Goethe, Dilthey estabelece umnexo essencial entre a vida do poeta e o ato poético: “O conteúdo de um poema [...] encontra seu fundamento na experiência vivida do poeta e no conjunto de ideias encerrado nela. A chave da criação poética é sempre a experiência e sua significação na experiência existencial”. Mas para Dilthey não se trata tanto de explicar a obra pelo fato ou acontecimento biográfico, como no positivismo de Taine, quanto de buscar a experiência decisiva – *l’Erlebnis* –, que não se destaca por seu caráter anedótico, mas

por sua repercussão afetiva e intelectual, e de restituir assim ao texto a espessura e a riqueza da vida do criador. Se, por um lado, não se pode acusar Dilthey de cientificista, pois combateu ardentemente qualquer redução positivista do humano a discursos “explicativos”, por outro, pode-se dizer que ele contribuiu em “compreender” se não em “explicar” a obra pela vida do autor¹⁶: “A mais alta compreensão da literatura seria alcançada se fosse possível apontar as determinações internas e externas do poeta, nas quais, para cada um deles, consiste o conteúdo [...]”¹⁷. Assim, em reação à hermenêutica de Dilthey, impõe-se a ideia de uma crítica interna, e, com ela, a tese de um “eu lírico”. Walter Benjamin, em um importante ensaio de 1922, igualmente consagrado a Goethe e, mais particularmente, às *Afinidades Eletivas*, em nome da lógica interna da obra, se insurge contra a crítica biográfica e a filologia que, segundo ele, “não se define ainda por uma investigação sobre as palavras e as coisas”, e continua partindo da “essência e da vida, se não para inferir dela o conceito de obra como produto, ao menos para estabelecer com ela uma inútil concordância”¹⁸. É no quadro desse debate metodológico sobre as fontes biográficas que se deve recolocar o tema do sujeito lírico.

Da filologia à fenomenologia

Em *Das Wesen der modernen Deutschen Lyrik* (*A Essência da Lírica Moderna Alemã*), de 1910, Margarete Susman, que pertence então ao círculo de Stefan George, rompe com a análise “identificatória” para defender, a partir de exemplos tomados de Nietzsche, Stefan George, Hofmannsthal e Rilke, a tese de um *lyrisches Ich* por trás do qual se dissimula o autor. De forma assumidamente polêmica, ela denuncia o mito romântico da autenticidade ao afirmar que “o ‘eu’ lírico não é um ‘eu’ no sentido empírico”, mas a “forma de um Eu”, isto é, uma criação de ordem “mítica”, de forma que a poesia como *Dichtung* se afasta deli-

13 *Poésie et Vie, Lettre de Lord Chandos et Autres Textes*, trad. francesa]-C. Schneider e A. Cohn, Paris, Gallimard (Col. Poésie), 1992, p. 27.

14 *Probleme der Lyrik, Essays, Reden, Vorträge* [Problemas da Lírica: Ensaios, Discursos, Conferências], Wiesbaden, Limes Verlag, 1959, pp. 494-532.

15 “Goethe und die dischtere Phantasie”, in *Das Erlebnis und die Dichtung* [“Goethe e a Fantasia Poética”, in *Vida e Poesia*], Leipzig, Teubner, 1906.

16 Dilthey opõe o *versteben* (compreender), próprio às ciências humanas, à *erklären* (explicar), das ciências físicas.

17 Dilthey, op. cit., p. 160.

18 “Les Affinités Électives”, in *Essais I, 1922-1934*, trad. francês M. de Gandillac, Paris, Gonthier-Denoël (Col. Médiations), 1971-1983, p. 65.

beradamente da realidade (*Wirklichkeit*). O conceito é retomado, a partir de 1912, por Oskar Walzel, primeiro em *Leben, Erleben und Dichten. Ein Versuch (Vida, Experiência e Poesia. Uma Tentativa)*, depois num artigo de 1916, “Schicksale des lyrischen Ich” (“Destinos do eu Lírico”)¹⁹, que desenvolve a tese de uma “desegotização” (*Entichung*) do “eu” na poesia lírica – de uma “despersonalização” (*Entpersönlichung*), conforme um termo ulteriormente retomado por Hugo Friedrich. Comentando um poema de Goethe, Walzel afirma que “no lirismo puro o ‘eu’ não é um ‘eu’ subjetivo e pessoal”, mas uma “máscara” – de acordo com um tema muito nietzschiano –, chegando inclusive a mostrar que “o ‘eu’ do lirismo puro é tão pouco pessoal e subjetivo que se torna parecido com um

‘ele’”. É na obra de Hugo Friedrich, *Estrutura da Lírica Moderna* (1956), consagrada principalmente à poesia francesa moderna a partir de Baudelaire, que é retomada de maneira sistemática e amplificada a dicotomia entre o sujeito “lírico”, totalmente “despersonalizado” (ou “impessoalizado”, como escrevia Mallarmé a propósito do “Livro”) e o sujeito “empírico”. Interpretando a poética mallarmeana, Friedrich não deixa de vincular a despersonalização do sujeito à “desrealização” do mundo e à “descoisificação” dos objetos, dentro de um amplo movimento de abstração. Segundo ele, “com Baudelaire começa a despersonalização da poesia moderna”²⁰. Tendo em vista que “quase todos os poemas de Baudelaire são escritos em primeira pessoa”, deve-se concluir pela existência separada de um sujeito distinto do autor real. Cabe a Rimbaud levar a cabo esse processo de desumanização que privilegia a imaginação sobre a autobiografia: “Com Rimbaud realiza-se a separação entre o sujeito que escreve e o eu empírico”, e o sujeito converte-se em uma espécie de sujeito “coletivo”.

Quando Käte Hamburger se coloca na contramão da tese do *Lyrisches Ich*, em *Die Logik der Dichtung (A Lógica da Criação Literária, 1957)*, sem dúvida alguma, a obra mais importante sobre a questão, e que suscitou numerosas discussões e polêmicas na Alemanha e nos Estados Unidos, mas não na França, onde ela só foi traduzida em 1986 (ou seja, trinta anos depois da sua publicação!) – para defender a ideia de uma enunciação “real”, ela não deixa de citar Hugo Friedrich para melhor demarcar sua posição. Como discípula de Husserl, ela transpõe a problemática da “ficção”, reservada ao romance e ao teatro, e da “realidade” (o lirismo) para o plano da filosofia da linguagem e, sobretudo, da fenomenologia²¹. É no terreno da fenomenologia que ela polemiza longamente com o filósofo polonês Roman Ingarden, outro discípulo de Husserl, que em *Das literarische Kunstwerk (A Obra de Arte Literária, 1935)*, afirma que numa obra literária a enunciação é “fingida” assim como os juízos lógicos

sujeito lírico

19 Retomado em *Das Wortkunstwerk, Mittel seiner Erforschung [A Obra de Arte Feita de Palavras; Meios para sua Investigação]*, Heidelberg, Quelle & Meyer, 1968, pp. 260-76.

20 Trad. francesa Denoël-Gonthier, 1976, pp. 41 e segs. [trad. port.: *Estrutura da Lírica Moderna*, São Paulo, Duas Cidades, 1978].

21 É ainda a dicotomia de Goethe – *Dichtung/Wahrheit* – que domina o discurso crítico.

são apenas “quase-juízos”. Pode-se inferir desse postulado (ainda que Ingarden não aborde tal questão) que o sujeito da poesia lírica não escapa à “ficcionalização” que o separa radicalmente da experiência da vida. Käte Hamburger retoma a problemática apresentada por Goethe em *Dichtung und Wahrheit* reabilitando a ideia da “experiência” (*Erlebnis*), de forma que se encerra assim o círculo da história do conceito de “sujeito lírico”.

O tema do sujeito lírico parece hoje remeter a uma acepção mais ampla no discurso crítico alemão. Se subsiste a noção de um *lyrisches Ich* específico, esse se define essencialmente por seu caráter problemático ou mesmo hipotético, e, de modo mais preciso, pela dificuldade de fixá-lo e identificá-lo. O caminho percorrido por Karlheinz Stierle, a partir de seu artigo de 1964, “Möglichkeiten des dunklen Stils in den Anfängen moderner Lyrik in Frankreich” (“Possibilidades do Estilo Obscuro nos Princípios da Lírica Moderna na França”)²², é significativo dessa evolução. Nesse trabalho, Stierle ressalta como em Nerval, Mallarmé e Rimbaud a obscuridade tende à destruição dos dados referenciais e à reconstrução do “eu” em um sujeito lírico: “O leitor é obrigado a adotar o ponto de vista de um sujeito lírico, cujas experiências subjetivas míticas, com seus paradoxos, seus duplos sentidos, suas suposições implícitas, suas transições imprevistas se subtraem à sua participação”²³. De fato, com vinte anos de distância, Stierle continua afirmando que “o discurso lírico não se situa na perspectiva de um sujeito real, mas na de um sujeito lírico”²⁴, embora não confira a este um estatuto “ficcional”. Segundo ele, o sujeito lírico é, antes de tudo, um “sujeito problemático”, “em busca de identidade” e cuja única “autenticidade” reside justamente nessa busca: “Há pouco interesse em saber se essa configuração tem origem em um dado autobiográfico, qualquer que seja este, ou, ao contrário, em uma constelação ficcional. A ‘autenticidade’ do sujeito lírico não reside na sua homologação efetiva (e nem no contrário), mas na possibilidade articulada de uma identidade problemática do sujeito, refletida na identidade problemática

do discurso”²⁵. O critério original da distinção entre o sujeito “empírico” e “lírico”, entre a referência biográfica e a ficção se encontra assim deslocado, de forma que a noção mesma de “sujeito lírico” é esvaziada de conteúdo: pode-se continuar falando desde então de *lyrisches Ich*, como o faz a crítica, para designar algo que não seja o simples sujeito da enunciação poética? Quando Karl Pestalozzi busca descrever em livro de 1970²⁶ o “nascimento do eu lírico” (*Die Entstehung des lyrischen Ich*), essa noção já se tornara “histórica”, o que quer dizer talvez “superada” (no sentido dialético).

SUJEITO FICCIONAL E SUJEITO AUTOBIOGRÁFICO

A gênese do conceito de “sujeito lírico” é, portanto, inseparável da questão das relações entre literatura e biografia, e do problema da “referencialidade” da obra literária. Mas, ao refletirmos sobre as implicações dessa hipótese, parece que o sujeito “lírico” não se opõe tanto ao sujeito “empírico”, “real” – à pessoa do autor –, por definição exterior à literatura e à linguagem, como ao sujeito “autobiográfico”, que é a expressão literária desse sujeito “empírico”. O poeta lírico não se opõe tanto ao autor quanto ao autobiógrafo como sujeito da enunciação e do enunciado.

O poema autobiográfico

O conceito de “eu lírico” parece então se contrapor diretamente ao lirismo autobiográfico e, particularmente, contra a possibilidade de uma poesia autobiográfica em sentido estrito, conforme a definição de “pacto autobiográfico” proposta por Philippe Lejeune. O critério autobiográfico, com efeito, repousa na identificação entre autor, narrador e personagem confundidos no emprego da primeira pessoa. Abstraindo-se a dimensão narrativa, atenuada ou ausente

22 In W. Iser (ed.), *Immanente Aesthetik, Aesthetische Reflexion, Lyric als Paradigma der Moderne, Poetik und Hermeneutik II*, Munique, VV. Fink, 1964, pp. 157-94.

23 Tradução do autor.

24 “Identité du Discours et Transgression Lyrique”, in *Poétique*, 32, p. 436.

25 Idem, *ibidem*.

26 Berlim, Walter de Gruyter, 1970.

do lirismo, a definição de Lejeune pode ser aplicada à poesia lírica, pois, além do pressuposto segundo o qual no poema é “o homem mesmo” que fala, apresenta-se a delicada questão do poema lírico autobiográfico, tal como ilustrado por *O Prelúdio* de Coleridge, *As Contemplações*, *O Romance Inacabado* de Aragon, ou mais recentemente *Uma Vida Comum* de Georges Perros. Seria legítimo, nesse caso, falar de lirismo – ou, de modo inverso, o valor referencial do “eu” que se enuncia abertamente invalidaria de vez a hipótese do “sujeito lírico”? À medida que a concepção “biografista”, à qual se opõe a teoria do “eu lírico”, identifica o sujeito ao autor e a seu “personagem”, ela acaba por estender o gênero do poema autobiográfico²⁷ à poesia lírica como um todo, de forma que *As Flores do Mal* só se distinguiriam de *As Contemplações* por uma questão de grau e não de natureza – com Victor Hugo assumindo uma postura pessoal e referencial que Baudelaire, em suma, sublimaria. Inversamente, a tese “separadora” poria em questão não somente a possibilidade de uma poesia “pessoal”, mas também de uma autobiografia em versos, subordinando toda poesia à ficção. Desse ponto de vista, *As Contemplações* estariam no mesmo plano de *As Folhas de Outono* e talvez mesmo de *A Lenda dos Séculos*, como obras de imaginação, dada a tendência de se atenuarem as fronteiras entre o lírico e o épico.

A poesia de circunstância

Goethe afirma em *Conversas com Eckermann* que “toda poesia é poesia de circunstância”, segundo uma fórmula célebre, retomada por Éluard em uma conferência de 1952 consagrada precisamente à *poesia de circunstância*:

“O mundo é tão grande, tão rico, e a vida oferece um espetáculo tão diversificado que não faltarão jamais assuntos para a poesia. Mas é necessário que sejam sempre poesias de circunstância, ou, dito de outra forma, é necessário que a realidade forneça a ocasião

e a matéria [...] Meus poemas são todos poemas de circunstância. Eles se inspiram na realidade, é na realidade que eles se fundam e repousam. Eu não tenho como fazer poemas que não repousem sobre nada”²⁸.

É nos gêneros da poesia explicitamente reconhecida como “de circunstância”, estreitamente ligados aos gêneros autobiográficos, que o “eu” é mais próximo do “eu empírico” do discurso referencial. Com efeito, pode-se dizer que é neles que ele atinge a sua subjetividade máxima, definida inteiramente pela situação histórica e pelo quadro espacial, isto é, geográfico – “o que mantém relação com a pessoa, a coisa, o lugar, os meios, os motivos, a maneira e o tempo”, segundo a definição que Éluard propõe de circunstância. Os poetas de circunstância, enquanto sujeitos éticos, deixam que seu “eu” referencial se exprima livremente – e eis por que eles são suscetíveis de ser acusados ou condenados e sentir na própria pele, como Villon ou Whitman, sobre os quais nota Éluard: “Sabemos as circunstâncias de suas vidas e sabemos que sua obra é função dessas circunstâncias”²⁹. O sujeito lírico, desse ponto de vista, pode mostrar-se como a negação absoluta do sujeito “circunstancial”, ainda que seja possível objetar que os *Versos de Circunstância* de Mallarmé se equiparam à mesma “Ficção” que os sonetos.

Enunciação real, enunciação fingida

A poesia lírica apresenta, ao menos nesse ponto, os mesmos problemas que qualquer outro gênero em primeira pessoa – como, particularmente, o romance: *No Caminho de Swann* e *As Flores do Mal* são obras compostas em primeira pessoa sem, no entanto, resultar em autobiografia. Atualmente se admite que um romance ou uma narrativa escrita em primeira pessoa não tem necessariamente um valor autobiográfico. A distinção metodológica fundamental da nar-

27 O poeta de língua francesa Pierre Lexert, do Vale de Aosta, subtitula um poema autobiográfico: “Autobiopoema”.

28 Citado em Paul Éluard, *Oeuvres Complètes*, II, Paris, Gallimard (Bibl. de la Pléiade), 1968, p. 934.

29 Op. cit., p. 933.

ratologia é entre narrador e autor, e o uso da primeira pessoa não constitui absolutamente nenhuma garantia de “autenticidade”, isto é, de referencialidade, e pode se inscrever no âmbito da ficção. Pode-se perguntar por que então, no caso da poesia lírica, o leitor continua, ainda nos dias de hoje, espontaneamente identificando o sujeito da enunciação ao poeta como pessoa: é difícil entender por que uma frase como “Eu tenho mais recordações do que se eu tivesse mil anos” seria mais autobiográfica do que “Durante muitos anos eu me deitei cedo”. Essa “ilusão referencial” deve-se provavelmente ao pertencimento oficial e irrefutável do romance aos gêneros de “ficção”, enquanto a poesia, ao contrário, em função da persistência do modelo romântico, é percebida como um discurso de “dicção”³⁰, quer dizer, de enunciação efetiva.

Seria pertinente dizer que um poema como *A Jovem Parca*, obra escrita em primeira pessoa, mas que põe em cena uma “personagem” manifestamente distinta de Paul Valéry, não é um poema lírico? São inúmeros os monólogos dramáticos – que a crítica alemã chama *Rollengedichte* – que aliam ficção, primeira pessoa e lirismo. Certamente esse subgênero, que aliás toma frequentemente emprestado seus procedimentos da linguagem dramática, fornece índices de ficção (nome do personagem, alusões mitológicas ou narrativas, contexto, etc.) que não estão presentes nos poemas líricos comuns. Pode-se, no entanto, formular a hipótese de uma enunciação não menos fictícia em *O Cemitério Marinho* do que nos *Fragmentos do Narciso* ou em *A Jovem Parca*. Além disso, uma segunda prova da possibilidade de o “eu lírico” remeter ao mundo da ficção evidencia-se em antologias que inscrevem a enunciação em um contexto ficcional. Assim ocorre em *Vida, Pensamentos e Poesias de Joseph Delorme*, de Sainte-Beuve, e em *Poesias de A-O Barnabooth*, de Valéry Larbaud, cujo autor é ele mesmo personagem da ficção, de maneira que o “eu” que aí se enuncia não pode ser o de Larbaud, do mesmo modo como não pode ser o de Rilke em *A Canção de Amor e de Morte do Porta-estandarte Cristóvão*

Rilke, nem o de Louis René des Forêts em *Poemas de Samuel Wood*. Nesse caso, é o contexto – imposto sobretudo pelo título e, eventualmente, pelos índices paratextuais (prefácio, apresentação, quarta capa, etc.) – que confere ao “eu” seu valor ficcional explícito. Mas pode-se perguntar ainda se, apesar da ausência de marcas contextuais, a ficção estaria ausente.

O filósofo Roman Ingarden foi o primeiro a levantar o problema do estatuto lógico dos enunciados e das proposições literárias sob uma perspectiva fenomenológica em *Das literarische Kunstwerk (A Obra de Arte Literária, 1935)*:

“Se comparamos as frases enunciativas identificáveis em uma obra literária e as que, por exemplo, se encontram em uma obra científica, observamos imediatamente que elas se distinguem essencialmente, apesar de sua identidade formal e, algumas vezes, até

poemas / poesia

30 Segundo a oposição colocada por Gérard Genette em *Fiction et Diction* (Paris, Seuil, 1991).

de conteúdo: estas últimas são verdadeiros juízos, no sentido da lógica, em que algo é afirmado com seriedade; juízos que não apenas aspiram à verdade, mas que são verdadeiros ou falsos, enquanto as primeiras não são nem proposições puramente enunciativas, nem podem ser seriamente consideradas ‘asserções’, ‘juízos’³¹.

Em função do contexto ficcional, esses juízos que não dizem respeito a uma lógica da verdade, têm um valor “quase-judicatório”, de forma que o “eu” em poesia, como em todo texto literário, não é “verdadeiro” nem “falso” na representação do poeta. Käte Hamburger, que também não deixa de se referir a Goethe, critica violentamente essa concepção em nome de uma distinção fundamental entre os gêneros “miméticos” – a ficção como tal – e o lirismo, que, literalmente, não representa nada: “A literatura narrativa ou dramática nos proporciona uma experiência de ficção, de não realidade, o que não acontece com a poesia lírica”³². Essa distinção funda-se em uma teoria da “enunciação” (*Aussagetheorie*)³³ que, na terminologia lógico-linguística, só pode ser efetiva. Essa “enunciação”, segundo ela, faz com que o “eu” em poesia seja bem “real”:

“A linguagem criativa que produz o poema lírico pertence ao sistema enunciativo da língua; é a razão fundamental, estrutural pela qual apreciamos um poema, enquanto texto literário, de forma diversa de um texto ficcional, narrativo ou dramático. Nós o apreciamos como o enunciado de um sujeito de enunciação. O ‘eu’ lírico, tão controverso, é um sujeito de enunciação”³⁴.

Essa discussão é, sem dúvida, concorrente à referencialidade da obra literária e, em particular, da poesia. Mas Ingarden, respondendo às críticas de Käte Hamburger na segunda edição de sua obra, sustenta que “a poesia lírica [...] não é menos ‘mimética’ que a poesia épica ou dramática”, e que “o mundo representado pelo poeta é tão ‘não-real’ quanto aquele que figura nas obras dramáticas ou épicas [...]”³⁵. A

distinção entre “eu empírico” e “eu lírico” recobre absolutamente a distinção retórica sobre o critério da *mimesis*, que procede, por sua vez, da oposição entre o subjetivo e o objetivo: a poesia lírica se opõe à épica e à dramática, pois ela não é “representativa” mas “expressiva”, isto é, “subjetiva” e não “objetiva”.

Ficção e verdade

Já em sua autobiografia Goethe revela consciência do quão intrincadas se mostram “verdade” e “ficção”, como indica o título *Dichtung und Wahrheit – Dichtung* significando, ao mesmo tempo, poesia, literatura em geral e também ficção. É por certo grau de ficção que a “verdade” autobiográfica pode ser atingida:

“Verdade e Poesia, esse título foi sugerido em função da experiência de certa dúvida que o público sempre nutriu com relação à veracidade dos ensaios biográficos. Para fazer frente a isso, eu admiti uma espécie de ficção, por assim dizer, sem necessidade, e levado por certo espírito de contradição; pois esse foi meu esforço mais sério de representar e exprimir, tanto quanto possível, a verdade profunda que, até onde tenho consciência, presidiu minha vida”³⁶.

Longe de excluírem-se, a verdade e a ficção se apoiam mutuamente, como testemunham, aliás, numerosos textos autobiográficos impregnados de invenção romanesca. Convém então relativizar a polaridade estabelecida pela crítica entre sujeito “empírico” e sujeito “lírico”, entre autobiografia e ficção, entre a “verdade” e a “poesia”, não somente porque todo discurso referencial comporta fatalmente uma parte de invenção ou de imaginação que alude à “ficção”, mas também porque toda ficção remete a estratos autobiográficos, de modo que a crítica não tem como verificar a exatidão dos fatos e acontecimentos evocados no texto autobiográfico ou na “poesia de circunstância” e, assim,

31 *L’Oeuvre d’Art Littéraire*, trad. francesa de Philibert Secretan, Paris, Ed. L’Âge d’Homme, 1983, p. 144 [trad. port.: *A Obra de Arte Literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1965].

32 Op. cit., p. 24.

33 Que deve ser igualmente compreendida no sentido lógico de “asserção”, de “proposição”.

34 *Die Logik der Dichtung*, trad. francesa *La logique des Genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 208 [trad. port.: *A Lógica da Criação Literária*, São Paulo, Perspectiva, 1975].

35 Op. cit., p. 157.

36 Citado por P. du Colombier, no prefácio de *Poésie et vérité* (Paris, Aubier, 1941, p. 5).

avaliar seu grau de “ficcionalidade”; mas, sobretudo, porque a ficção é também um instrumento heurístico, de forma alguma incompatível com a exigência de “verdade” e de “realidade”. Mais do que inscrever as obras em categorias genéricas “fixas” como “autobiografia” e “ficção” – e assim opor *sub specie aeternitatis* um “eu lírico” a um “eu ficcional” ou “autobiográfico”, melhor seria abordar o problema de um ponto de vista dinâmico, como um processo, uma transformação ou, melhor ainda, um “jogo”. Assim, o sujeito lírico apareceria como sujeito autobiográfico “ficcionalizado”, ou, ao menos, em vias de “ficcionalização” – e, reciprocamente, um sujeito “fictício” reinscrito na realidade empírica segundo um movimento pendular que dê conta da ambivalência que desafia toda definição crítica até a aporia.

SUJEITO LÍRICO E SUJEITO RETÓRICO

Generalizando uma definição epistemológica³⁷ da metáfora enquanto modelo heurístico, suscetível de “redescrever” o universo, Paul Ricoeur³⁸ defende o alcance ontológico da poesia (e da arte em geral) que, longe de se encerrar no campo fechado dos signos, está em contato se não direto, pelo menos indireto com o real, do qual se revela, definitivamente, mais próxima do que os discursos descritivos de “primeiro grau”. O debate, que se converte amiúde em polêmica, entre os partidários da hipótese “biografista” e os defensores do “sujeito lírico” parece insolúvel, mas a ideia de uma “redescrição” retórica, figural, do sujeito empírico pelo sujeito lírico, que lhe serviria de “modelo” epistemológico, poderia, sem dúvida, contribuir para suprimir tal aporia. Assim, a “máscara” de ficção atrás da qual se dissimula o sujeito lírico, de acordo com a tradição crítica, poderia ser assimilada a um “desvio figural”³⁹ em relação ao sujeito autobiográfico.

Sujeito metonímico

Parece difícil, sem dúvida, definir esse “desvio” pela metáfora, pois se trata antes de metonímia ou de sinédoque: a significação do sujeito lírico encontra a do sujeito empírico sem se confundir com ela⁴⁰. Como o romance, cuja matéria é emprestada da autobiografia, a poesia lírica opera deslocamentos metonímicos. Como já mostrava Margarete Susman em 1912, a significação do sujeito “lírico” tem uma extensão lógica maior do que a do sujeito “empírico” – ao mesmo tempo mais “geral” e menos enraizada na temporalidade. Em termos de figura retórica, essa inclusão do particular no geral, do singular no universal, parece dizer respeito ao mecanismo lógico-retórico da sinédoque generalizante: o “eu” de *As Flores do Mal* marca um desvio em relação ao “eu” autobiográfico de Charles Baudelaire sob a forma de uma sinédoque generalizante que tipifica o indivíduo elevando o singular à potência do geral (o poeta) e mesmo do universal (o homem). É assim que o “eu” lírico se amplia até significar um grande e inclusivo “nós”. É em tal desvio que se abre o espaço da ficção na poesia. A esse processo de ficcionalização interna aproxima-se ainda a crítica alemã, quando atribui ao “eu lírico” o valor de um “ele” próximo do *Épos*, introduzindo aí uma distância que faz do sujeito seu próprio objeto, como um “personagem” da narrativa ficcional. Oskar Walzel afirma, assim, que “o “eu” do lirismo puro é tão pouco personalizado e subjetivo que, na realidade, se torna parecido a um ‘ele’”⁴¹. Do mesmo modo, Wolfgang Kayser⁴², que, posteriormente a André Jolles, representa a Escola morfológica alemã, distingue três modalidades de lirismo, segundo a atitude do *lyrisches Ich*: a “enunciação lírica” (*lyrisches Nennen*), quando o sujeito se desdobra e, ao mesmo tempo que se distancia de si mesmo como um objeto, torna-se um “ele” (*es*); a “apóstrofe lírica” (*lyrisches Ansprechen*), quando o desdobramento se torna monólogo e o “eu” se converte em “tu”; e a “linguagem da canção” (*liedhaftes*

37 Tomada de empréstimo dos filósofos americanos Nelson Goodman e Max Black.

38 Cf. *La Métaphore Vive*, Paris, Seuil, 1975 [trad. port.: *A Metáfora Viva*, São Paulo, Edições Loyola, 2000].

39 Segundo a expressão empregada por Laurent Jenny em *La Parole Singulière*, Paris, Belin, 1990.

40 Cf. “L’Analyse des Tropes du Groupe MU”, in *Rhétorique Générale*, Paris, Seuil, 1982 [trad. port.: Dubois, et alii. *Retórica Geral*, São Paulo, Cultrix/Edusp, 1974].

41 Op. cit., p. 270.

42 *Das sprachliche Kunstwerk*, Berna, A. Francke, 1948, p. 340 [trad. port.: *Análise e Interpretação da Obra Literária*, Coimbra, Armênio Amado, 1985].

Sprechen), a forma mais pura de lirismo, na qual o “eu” não se objetiva de nenhum modo, mas permanece em torno de si mesmo expressando-se pelo canto. O trabalho da ficcionalização reside, então, nessa tensão interna entre o “eu” e o “ele”, entre o “eu” e o “tu”, que Fontanier qualifica como “enálage de pessoa”⁴³ e que aproxima a poesia do romance ou do teatro.

Sujeito mítico e autoalegorização

No sistema de oposições estabelecido por M. Susman, o sujeito lírico é qualificado como “mítico”, segundo uma expressão retomada, por exemplo, por K. Stierle a propósito das *Quimeras* de Nerval – “*mythische Zwischenreich des lyrischen Ich*” [“o reino mítico intermediário do “eu” lírico”] – ao mostrar que Nerval compõe seus sonetos com base em fatos biográficos – a morte de Jenny Colon, a viagem pela Itália, a subida do Pausílopo – para elevá-los, graças a alusões mitológicas e a um complexo sistema de referências históricas e intertextuais – Virgílio, Gaston Phoebus, etc. –, a uma dimensão mítica: “O sujeito lírico se coloca como absoluto, cria um mundo interior mítico, no qual tudo se converte em espelho do seu destino”⁴⁴. A principal consequência dessa “mitificação” do “eu” empírico é a abolição das fronteiras entre o passado e o presente – a “presentificação” do antigo como a identificação do presente aos tempos imemoriais, segundo um movimento bem conhecido do imaginário nervaliano. Essa intemporalidade mítica do sujeito lírico, já sublinhada por M. Susman, acompanha um processo de generalização, de universalização mesmo, visto que o “eu” de Nerval, ao identificar-se simultaneamente a diferentes figuras míticas ou históricas, dilata-se ao infinito, carregando em si o destino de toda a humanidade. Emblemática da poética nervaliana, essa idealização mítica do sujeito empírico é característica do lirismo em geral, que ultrapassa o ser

individual e singular de cada poeta graças a uma “forma” “estilizada”, segundo uma tipificação que também concerne à retórica. A intemporalização e a universalização tendem, com efeito, à alegoria, a tal ponto que o disfarce lírico pode ser considerado como um processo de autoalegorização.

A EXPERIÊNCIA VIVIDA E A REDESCRIBÇÃO LÍRICA

A aproximação retórica ao sujeito lírico pode ser ampliada em uma descrição fenomenológica dos estados de consciência, como faz, por exemplo, Paul Ricoeur a propósito da metáfora ou da narrativa, da linguística à ontologia. Pois o problema da ficção, que está no cerne da definição do sujeito lírico, é suscetível de ser colocado em termos epistemológicos – “modelização heurística”, “redescrção” – em torno do tema da “referência”, isto é, da relação com o mundo como “intencionalidade” da consciência, para a qual convergem a abordagem retórica e a fenomenológica. Em *Si Mesmo como um Outro*⁴⁵, Ricoeur dá, ele próprio, o exemplo de tal método, ao ampliar gradualmente a teoria do sujeito – do sujeito linguístico ao sujeito narrativo, depois ao sujeito ético e ao sujeito jurídico.

O sujeito lírico como “redução fenomenológica” do sujeito empírico

Do ponto de vista fenomenológico, “a *epochè* da referência descritiva”⁴⁶ em ação na metáfora condiciona o acesso à referencialidade, de tal forma que se pode falar legitimamente de uma “verdade metafórica”. Daí, por analogia, a hipótese de que o sujeito “lírico” como sujeito “retórico”, por sua significação figural alegórica, “suspenderia”, de alguma forma, a referenciali-

43 *Les Figures du Discours*, Paris, Flammarion, 1977, pp. 295-6.

44 K. Stierle, op. cit., p. 163.

45 Paris, Seuil, 1990 [trad. port.: *O Si Mesmo como um Outro*, Campinas, Papyrus, 1991].

46 Paul Ricoeur, op. cit., p. 301.

dade do sujeito autobiográfico para melhor reencontrá-la, como na redução eidética conduzida por Husserl em *Investigações Lógicas* e, mais tarde, em *Meditações Cartesianas*, a fim de extrair um sujeito transcendental do psicologismo do “mundo vivido” (*Lebenswelt*). A sistematização proposta por Margarete Susman e seus herdeiros do sujeito lírico não é, com efeito, sem afinidade profunda com esse “ego puro” obtido pela redução fenomenológica, pela *epochè* da *Lebenswelt*, a partir do sujeito empírico individual. Com efeito, o sujeito lírico “desumanizado”, “despersonalizado” (Friedrich), “desrealizado” se encontra totalmente abstraído da circunstância, do quadro espaçotemporal no qual se inscreve o sujeito empírico individual do escritor, imbuído de sua história pessoal, de seu estado social e de sua psicologia: sujeito “impessoal”, “coletivo” (*allgemein*) e não mais “individual” (*individuell*), “intemporal” (*ewig*) e não mais “temporal” (*zeitlich*), ele se assemelha a uma pura “forma” (*Form*), como o sujeito transcendental da *Crítica da Razão Pura* à qual M. Susman se refere, como Husserl, quando ela o opõe ao sujeito “empírico” (*empirisch*).

A experiência vivida e o universal

Com efeito, a alegorização do “eu” como “redução” do sujeito biográfico liberta o sujeito da circunstância espaçotemporal e do estado de coisas. Mas, diferentemente do sujeito transcendental kantiano, o “eu lírico” não é pura unidade abstrata das percepções. O fato de estar descolado da esfera da psicologia individual não implica, entretanto, que ele ignore o sentimento, entendido como afeição/afecção (*affection*), como *ethos* ou como *pathos*, muito pelo contrário. O sujeito lírico é um sujeito sensível – simplesmente, o sentimento nele assume um valor universal. A melancolia que afeta o sujeito elegíaco, por exemplo, não é o sentimento experimentado por Lamartine, Musset ou

Baudelaire enquanto indivíduos, mas um “estado *patemático*” (*état pathématique*)⁴⁷ a priori partilhado com o leitor. É aqui que convém retornar à distinção entre o fato anedótico da biografia pessoal, inscrito no singular, e a quintessência da experiência vivida aberta ao universal. Desse ponto de vista, a distinção de um sujeito lírico não parece absolutamente incompatível com a ideia de que a poesia tem, apesar de tudo, relação com a vida e de que ela se apoia sobre um fundo autobiográfico. Por ser expressão da experiência vivida – *Erlebnis* – livre das contingências do anedótico, no qual o singular se encontra com o universal, é que a poesia lírica pode, com Goethe, ser tomada por uma “confissão”. Os tormentos e as alegrias do amor, a angústia da morte, a melancolia, etc., como experiências fundamentais do ser humano, constituem os estados de consciência do sujeito lírico, e, por isso mesmo, a matéria – mais que o objeto, que supõe uma tematização, ou seja, uma distância precisamente objetivante – do poema. Pouco importa, então, que o “eu” dos *Amores* seja efetivamente o de Ronsard, uma vez que a gama de sentimentos que dele se depreende pertence à experiência vivida, como possibilidade do humano. Da mesma forma que para Aristóteles⁴⁸ a poesia é superior à história no plano filosófico, pois trata do possível e não somente do real, a poesia lírica supera o testemunho autobiográfico graças à ficcionalidade alegórica. Esse é precisamente o sentido da tese defendida por Käte Hamburger, tão frequentemente malcompreendida. Ao qualificar o poema lírico como “enunciação” Käte Hamburger não milita a favor de uma concepção ingenuamente biografista, que faria do poema a expressão imediata do “eu” do artista. Se ela evoca o “lirismo do vivido” (*Erlebnislyrik*), é para se distanciar da concepção psicologizante e biográfica de Dilthey e utilizar a palavra *Erlebnis* em sua acepção fenomenológica: “A experiência designa (em Husserl) a intencionalidade da consciência”⁴⁹. Se ela afirma que o sujeito lírico é o sujeito de uma “enunciação” real, é simplesmente para opor a *Erlebnis* à ficção como pura invenção da imaginação. Como observa Käte Hamburger,

47 Segundo a expressão empregada por Jean Cohen em *Le Haut Langage*, Paris, Flammarion, 1976 [trad. port.: *A Plenitude da Linguagem – Teoria da Poeticidade*, Coimbra, Almedina, 1987].

48 *Poétique*, 1451 b [trad. port.: *Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional, 2008].

49 K. Hamburger, op. cit., p. 242.

sentimento sentimento

mesmo que a experiência seja ficcional, o sujeito é bem “real”. Ela ressalta, com propriedade, que essa situação não prevalece somente no gênero lírico, mas é a marca de toda literatura.

O sentimento lírico

Nessa “experiência lírica” efetiva, conta apenas a ressonância afetiva dos acontecimentos e dos fatos biográficos, que constitui a própria matéria do poema, muito mais que sua simples evocação, sob o modo descritivo e narrativo. O “sentimento” assim desembaraçado do substrato autobiográfico pessoal, individual foi analisado, numa perspectiva fenomenológica inspirada no pensamento do “primeiro” Heidegger em *Ser e Tempo*, pelo filólogo suíço Emil Staiger em *Grundbegriffe der Poetik (Conceitos Fundamentais da Poética)*⁵⁰, sob o termo *Stimmung*. Retomando a tripartição dos gêneros épico, dramático e lírico, Staiger descreve a “tonalidade afetiva” do lirismo e sua “disposição afetiva” (*Der lyrische Gestimmte*), sob o signo do abandono ao fluxo do presente e da “distensão”. Ainda que Staiger não aborde o problema da “verdade” lírica – que ele apresenta como evidente, fazendo do “eu” a expressão imediata do poeta – essa fenomenologia transubjetiva permite descrever a *Erlebnis* para além das contingências anedóticas da biografia. A redescrição lírica extrai o “sentimento” da esfera psicológica individual, da biografia, para elevá-la ao patamar de categorias *a priori* da sensibilidade.

A unidade do sujeito lírico e a ipseidade

Tanto a abordagem retórica como a abordagem fenomenológica levantam o problema da unidade do sujeito lírico. A questão, de fato, é saber como o “eu é um outro”, como o sujeito que se enuncia nas

50 Trad. francesa, Bruxelas, Lebeer-Hossmann, 1990 [trad. port.: *Conceitos Fundamentais da Poética*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975].

Quimeras e em *As Flores do Mal* pode referir-se a Nerval ou a Baudelaire como indivíduos e, simultaneamente, abrir-se ao universal por meio da ficção – e não somente porque Nerval e Baudelaire participam, enquanto homens, do universal. No plano retórico, a metáfora como visão “estereoscópica” da realidade e, sobretudo, a alegoria envolvem precisamente o que se poderia chamar “dupla referência” – ou, ainda, uma “referência desdobrada”. Na alegoria, com efeito, e de modo mais geral em toda figura de *elocutio*, a significação literal jamais desaparece por trás da significação figurada, mas coexiste com ela: na alegoria medieval, os diferentes níveis de sentido – anagógico, moral, espiritual, etc. – autorizam leituras múltiplas, de tal forma que a consciência – do ouvinte, do leitor do poema lírico – vá de um lado a outro, num movimento contínuo de vaivém. No plano fenomenológico, essa dupla referência parece corresponder a uma dupla intencionalidade por parte do sujeito, ao mesmo tempo voltado para si mesmo e para o mundo, tensionado ao mesmo tempo em direção ao singular e ao universal, de modo que a relação entre a referencialidade autobiográfica e a ficção passa por essa dupla intencionalidade. Poder-se-ia sentir-se tentado a pensar essa *dualidade* do sujeito lírico – segundo um termo que aparece frequentemente na crítica alemã: *die Zweiheit des lyrischen Ich* – em termos dialéticos, com o sujeito lírico de alguma forma “ultrapassando” o sujeito empírico, intemporalizando-o e universalizando-o. Entretanto, na comunicação lírica, trata-se antes de uma tensão jamais resolvida, que não produz nenhuma síntese superior – uma “dupla postulação simultânea”, para empregar uma expressão baudelaireana. Em termos fenomenológicos, o jogo do biográfico e do fictício, do singular e do

universal, é uma dupla visada intencional, de forma que o domínio do sujeito lírico é aquele do “entre-dois”⁵¹ do *Zwischenreich* do qual fala K. Stierle.

É provavelmente em razão de seu caráter de tensão, e não dialético, que o sujeito lírico, como afirma a crítica, parece altamente problemático, para não dizer hipotético e inapreensível. Não há, a rigor, uma identidade do sujeito lírico. O sujeito lírico não poderia ser categorizado de forma estável, uma vez que ele consiste precisamente em um incessante duplo movimento do empírico em direção ao transcendental. Vale dizer então que o sujeito lírico, levado pelo dinamismo da ficcionalização, não está jamais acabado, e mesmo que ele *não é*. Longe de exprimir-se como um sujeito já constituído que o poema representaria ou exprimiria, o sujeito lírico está em permanente constituição, em uma gênese constantemente renovada pelo poema, fora do qual ele não existe. O sujeito lírico se cria no e pelo poema, que tem valor performativo.

Essa gênese contínua impede, certamente, de definir uma identidade do sujeito lírico, que se fundaria sobre uma relação do mesmo ao mesmo. Paul Ricoeur mostra, então, que essa concepção de uma “identidade-idem” do sujeito em geral é artificial e redutora, pois ela não pode pensar a relação de alteridade, nem no espaço nem no tempo. Ele prefere a ideia de uma ipseidade fundada na presença a si mesmo, sem postular a identidade. Da mesma maneira, seria melhor, sem dúvida, falar de uma *ipseidade* do sujeito lírico que lhe assegura, apesar de tudo, sob suas múltiplas máscaras, certa unidade como *Ichpol* (Husserl). Mas essa unidade do “eu” na multiplicidade dos atos intencionais, essencialmente dinâmica, está em constante devir: o “sujeito lírico” não existe, ele se cria.

51 Cf. Daniel Sibony, *Entre-deux ou l'Origine en Partage*, Paris, Seuil, 1991.

livros