

TRADUÇÕES

ZÊNIA DE FARIA*

PATRÍCIA SOUZA SILVA CESARO**

O SUJEITO LÍRICO FORA DE SI¹

MICHEL COLLOT

Com frequência, desde o Romantismo, o lirismo foi definido como “expressão da subjetividade como tal [...] e não de um objeto exterior”, por oposição à poesia épica, considerada como “objetiva”. O poeta lírico, segundo Hegel, constitui “um mundo subjetivo fechado e circunscrito”, “fechado em si mesmo”. “As circunstâncias exteriores” não lhe são senão um “pretexto” “para se exprimir a si mesmo, com seu estado de alma”.

Hegel admite, no entanto, que uma tal mediação possa ser útil, e até mesmo indispensável: “O elemento subjetivo da poesia lírica sobressai de uma maneira mais explícita quando um acontecimento real, uma situação real se oferecem ao poeta [...], como se essa circunstância ou esse acontecimento desencadeasse nele sentimentos ainda latentes”. Há estados de alma tão profundamente escondidos na intimidade do sujeito que não podem, paradoxalmente, se revelar, a não ser projetando-se para fora: assim, nos “povos do Norte”, “a interioridade, concentrada, cerrada sobre si mesma, serve-se frequentemente de objetos totalmente exteriores para fazer compreender que a alma comprimida não tem condição de se exprimir”. E um lirismo sublime como o dos salmistas “supõe um ser fora de si”.² Minha hipótese é que uma tal saída de si não é uma simples exceção, mas, pelo menos para a modernidade, a regra.

* Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Goiás, Brasil.
E-mail: zefirff@gmail.com

** Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Goiás, Brasil.
E-mail: patgirl4@hotmail.com

Tendo desalojado o sujeito lírico dessa interioridade pura, onde ele estava como que destinado a morar, seria necessário, por isso, como o fazem certos modernos, condená-lo à errância e até mesmo ao desaparecimento? Pode-se perguntar se sua verdade mesma não reside precisamente em uma tal saída, que pode ser tanto *ek-stase* quanto exílio. Assim, sua recente decaída dar-lhe-ia uma nova oportunidade.

ESTAR FORA DE SI

Estar fora de si é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, por isso mesmo, ser projetado para o exterior. Esses dois sentidos da expressão parecem-me constitutivos da e-moção lírica, que perturba o sujeito no mais íntimo de si mesmo e o leva ao encontro do mundo e do outro.

Desse transporte, que é um desterro, o velho mito da inspiração dava bem conta à sua maneira. O poeta, segundo Platão, só se torna “capaz de criar”, a partir do momento em que ele está fora de si (*ekphrôn*), e em que “seu espírito não reside mais nele” (*meketi en autô enè*). Ele não se possui mais, na medida em que ele é possuído (*katechomenos*) por uma instância ao mesmo tempo interior e radicalmente estranha: ele está habitado por um deus (*entheos*) e por um canto, que o “embarca” nas vias do ritmo e da harmonia.³

Essa possessão e essa privação manifestam a influência sobre a subjetividade lírica de uma alteridade, que não é necessariamente uma transcendência. Aliás, ela pode se exercer: por meio da sedução de um ser humano, no lirismo amoroso, pela ação do Tempo, no lirismo elegíaco, ou no apelo do mundo, que encanta o poeta cósmico. E ela não se separa da influência que a própria palavra exerce, que se apodera do poeta bem mais do que ela emana dele.

Mas a partir do momento em que ela não pode mais apoiar-se em uma base transcendente, essa abertura ao Outro não seria uma pura e simples alienação? Aos olhos de uma consciência moderna que não pode mais cantar Deus ou o Ser ideal por meio das palavras e das maravilhas da criação ou da criatura, o sujeito que se lança para fora de si vê-se atirado em um mundo e em uma linguagem desencantados. A transcendência não era senão a máscara de uma contingência, uma ilusão lírica. Ceder ao canto e ao êxtase não é se deixar enganar pela

língua, ser ludibriado pelo mundo e pelos outros? Nada de tão brilhante. Não há por que sair por aí proclamando sua submissão.

Porém, talvez seja exatamente nessa submissão que o sujeito lírico possa se realizar, enquanto, precisamente, ele se distingue de um eu que se queria sempre idêntico a si mesmo e senhor de si mesmo como do universo: pois não é nessa pretensão de sua majestade o Eu à autonomia que reside a pior ilusão? E a verdade do sujeito não se constitui em uma relação íntima com o exterior e com outro? O *ek-stase* lírico, se ele perdeu sua caução transcendente, coincide, em muitos pontos, com a redefinição do sujeito pelo pensamento contemporâneo.

Se o sujeito lírico cessa de se pertencer é porque ele faz como cada um a experiência desse pertencimento ao outro, ao tempo, ao mundo, à linguagem, que a filosofia moderna e as ciências humanas nos ensinaram a reconhecer. A psicanálise revelou que o sujeito era ligado, no mais secreto de si mesmo, a uma íntima estranheza, que é também a marca de sua dependência em relação ao desejo do outro. A linguística mostrou que, longe de ser o sujeito soberano da palavra, ele é também, em parte, submisso a ela. A fenomenologia salientou sua *ek-sistence* e sua encarnação, seu estar no mundo e para outrem.

A noção de *carne*, elaborada por Merleau-Ponty, permite pensar, ao mesmo tempo, o pertencimento ao mundo, ao outro, à linguagem, não no modo da exterioridade, mas em uma relação de inclusão recíproca. É pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, que ele abrange pelo olhar e pela qual é envolvido. Ele lhe abre um horizonte que o engloba e o ultrapassa. Ao mesmo tempo vendo e visível, sujeito de sua visão e sujeito à visão de outrem. Corpo próprio e, contudo, impróprio, que participa de uma intercorporeidade complexa, fundamento da intersubjetividade que se manifesta na palavra. Ora, esta é, para Merleau-Ponty, um gesto do corpo. O sujeito não pode se exprimir senão por essa carne sutil que é a linguagem, que dá corpo ao seu pensamento, mas que permanece um corpo estranho.

Devido a esse triplo pertencimento a uma carne que não lhe pertence propriamente, o sujeito não saberia chegar a uma plena e inteira consciência de si mesmo na transparência de uma pura interioridade. Sua abertura ao mundo, ao outro e à linguagem faz dele um “estranho por dentro – por fora”.⁴ Sua verdade mais íntima, ele não pode, pois, apoderar-se dela novamente pelas vias da reflexão e da introspecção.

É fora de si que ele a pode encontrar. A emoção lírica, talvez, apenas prolongue ou re-acione esse movimento que constantemente leva e expulsa o sujeito para fora de si, e por meio do qual unicamente ele pode ek-sistir e se ex-primir. É somente saindo de si que ele coincide consigo mesmo, não ao modo da identidade, mas ao da ipseidade, que não exclui, mas ao contrário, inclui a alteridade, como bem o mostrou Ricoeur⁵ (1990). Não para se contemplar no narcisismo do eu, mas para se realizar a *si mesmo como um outro*.

Essa reavaliação moderna do sujeito, que não é mais encarado em termos de substância, de interioridade e de identidade, mas em sua relação constitutiva com um exterior que o altera, foi seguida de uma reinterpretção do lirismo. Nietzsche foi um dos primeiros a subtraí-lo ao império de uma subjetividade fechada em si mesma. Ele afirma que o poeta lírico, “enquanto artista dionisiaco, começa por se identificar completamente à Unidade primitiva” do mundo. E se ele fala na primeira pessoa do singular, “esse *eu* não é o mesmo que o do homem acordado, do homem real e empírico; é o único *eu* verdadeiramente existente e eterno, aquele que repousa sobre o próprio fundamento das coisas”. O sujeito lírico, “liberto de seu querer individual”, tem acesso à “objetividade”; ele se torna “uma espécie de médium” através do qual se exprime “o único Sujeito verdadeiramente existente”, que não é outro senão “o artista original do universo”.⁶

O “EMBRICAMENTO LÍRICO”

Esse questionamento da distinção entre o subjetivo e o objetivo encontra-se em uma reflexão de inspiração fenomenológica como a de Emil Staiger. Opondo-se à definição hegeliana, ele caracteriza o lirismo pelo “embricamento do mundo interior e do mundo exterior”.⁷ Este último não se apresenta na poesia lírica como um objeto distinto da consciência que se abre para ele; “no ser lírico, ainda não há a distância entre um sujeito e um objeto”.⁸ Baudelaire já afirmava que “a arte pura segundo a concepção moderna” visa a “criar uma magia sugestiva contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista”.⁹

Mas, “se a poesia lírica não é objetiva, ela não pode, por isso, ser qualificada de ‘subjetiva’”; pois “já que não existe ainda objeto,

também ainda não existe sujeito”. Se, pois, “ela não apresenta o mundo exterior, ela também não apresenta um mundo interior”; “de fato, ‘interior’ e ‘exterior’, ‘subjetivo’ e ‘objetivo’ não estão realmente separados na poesia lírica”.¹⁰ E ele cita como apoio à sua tese essas linhas de Hofmannsthal:

Os sentimentos, os semi-sentimentos, todos os estados mais secretos e mais profundos de nossa interioridade não são eles entrelaçados da maneira mais estranha a uma paisagem, uma estação, uma condição da atmosfera, um sopro de vento? [...] Se queremos nos encontrar, não podemos mergulhar em nós mesmos: é do lado de fora que nós nos encontraremos, exteriormente.¹¹

Esse “embricamento lírico” manifesta-se exemplarmente na *Stimmung*, que une indissoluvelmente uma tonalidade musical, um estado de alma e um estado de coisas: “Uma *Stimmung* não é nada que existe ‘em nós’. Na tonalidade afetiva, nós estamos eminentemente ‘do lado de fora’, não em face das coisas, mas nelas e elas em nós”.¹² O lirismo exprime ao mesmo tempo o sentir e o ressentir, e a passagem da sensação ao sentimento se efetua pela intermediação do corpo, concebido não como objeto físico, mas como “carne” (*Leib*), lugar de troca entre o interior e o exterior. O estado de alma lírico está ligado a um estado de coisas e a um estado do corpo. Comentando o *frisson* que se apodera de Safo, Staiger¹³ escreve:

Este tipo de “sensações” ou de “sentimentos” são a realidade carnal da tonalidade afetiva [...]. O poeta não toma emprestado imagens à esfera do corpo físico para exprimir outra coisa, o estado de alma. A própria *alma é carnal* e se metamorfoseia nos próprios sentimentos que elegem domicílio não no corpo físico, mas no corpo de carne. Mesmo assim, a tonalidade afetiva não está confinada na interioridade [...]. O corpo de carne deveria designar tudo o que suspende a distância entre nós e o mundo exterior. Quando Safo cobre-se de suor e um *frisson* a invade, ela justamente não está “em si” mas “fora de si” [...]. Pelo corpo de carne, nós não nos sentimos, pois, como uma individualidade [...]. Nós sentimos a paisagem, a noite, a bem-amada ou, mais exatamente, nós nos sentimos na noite e na bem-amada. Nós nos absorvemos no sentir para o qual nós nos abrimos.

Mas essa ressonância interior do espetáculo exterior é igualmente indissociável da ressonância do poema lírico: “Não é verdade que de um lado nós tenhamos a tonalidade afetiva do final da noite e que, de outro, a língua com seu material sonoro esteja à nossa disposição, susceptível de ser aplicada ao objeto. Não, a noite ressoa por si mesma como uma língua; o poeta não ‘produz’ nada. Não há aqui, ainda, confrontação. A língua surde na tonalidade afetiva da noite, e a noite na língua”.¹⁴ O lirismo exprime o copertencimento do corpo e da alma, do eu, do mundo e das palavras na emoção.

Outra via fecunda para a redefinição moderna do lirismo é a que a linguística da enunciação abriu. A classificação dos gêneros literários estabelecida pelo romantismo alemão repousava essencialmente, como bem o mostrou G. Genette, em critérios de enunciação. O gênero lírico é considerado como “subjetivo” porque, nele, o poeta se exprime em primeira pessoa. Mas o Eu lírico não se confunde com o eu do autor, como o ressaltaram desde Nietzsche numerosos teóricos alemães, entre os quais Oskar Walzel, que fala a esse respeito de uma “desegotização” (*Entichung*) e de uma “despersonalização”: “No lirismo puro, o Eu não é um Eu subjetivo e pessoal”.¹⁵

A distinção estabelecida pela linguística entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação parece vir ao apoio dessas teses: dizendo Eu, o locutor sai de si para se enunciar. Benveniste¹⁶ mostrou bem que os pronomes ditos “pessoais” não são propriedade de ninguém: “eles não remetem nem a um conceito, nem a um indivíduo”, porque eles não têm sentido senão em função de uma situação de enunciação. O pronome da primeira pessoa, em particular, não designa senão o locutor, que é bem um sujeito singular, mas cuja identidade muda a cada ato de enunciação, e que se define em relação recíproca a um outro, interlocutor, sempre suscetível de dizer Eu, por sua vez. Essa permutabilidade dos pronomes e dos papéis discursivos impede de encerrar o sujeito da enunciação em uma interioridade e uma identidade estáveis e o abre para a alteridade. Isso também vale para o sujeito lírico, se se acredita na célebre apóstrofe de Hugo ao seu leitor: “Ah! Insensato que acredita que eu não sou você!”,¹⁷ e os numerosos casos em que o poeta se dirige a si mesmo como a um alocutário, ao mesmo tempo interior e exterior: “Enfim você está cansado desse mundo antigo”.¹⁸

Na sua célebre *Logique des genres littéraires*, Käte Hamburger (1975) parece voltar à concepção romântica, quando ela caracteriza o discurso lírico pela sua ancoragem no “campo da experiência” (*Erlebnisfeld*) de um “Eu-origem real”, e pela sua orientação para “o polo sujeito”.¹⁹ Mas a realidade que ela atribui ao Eu lírico, para opô-la aos “Eu fictícios” das personagens que tomam a palavra nos discursos narrativos e dramáticos, é conferida a ele pela sua referência ao aqui- agora da enunciação. O sujeito lírico é um sujeito de enunciação (*Aussage-Subjekt*) que se distingue da entidade psicológica do sujeito enunciante (*aussagende Subjekt*), e que não se constitui senão numa certa relação ao objeto.

De fato, toda enunciação, segundo K. Hamburger, implica uma “correlação sujeito-objeto”. A comunicação corrente é orientada para “o polo objeto”, enquanto que o enunciado lírico privilegiaria “o polo sujeito”. O mundo exterior não está, aí, de modo nenhum ausente, mas ele é transformado pelo ponto de vista do sujeito lírico em um “complexo de sentidos”. Trata-se não de uma representação, mas de uma transposição simbólica, da qual K. Hamburger encontrou uma formulação moderna no preceito de Mallarmé: “Evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado de alma, ou inversamente, escolher um objeto e extrair dele um estado de alma”.²⁰ O simbolismo “não significa nada mais do que a apreensão do objeto pelo Eu lírico, sua transformação em estado de alma, graças ao que, o objeto, por sua vez, torna-se simbólico do estado de alma”.²¹

É oportuno sublinhar a que ponto o procedimento mallarmeano foi desconsiderado por uma certa recepção moderna, que o interpreta como um puro formalismo. O “desaparecimento elocutório do poeta”, se ele afasta a referência à sua pessoa e à sua biografia, não exclui a expressão de sua experiência e de sua afetividade. Mas esta não se opera paradoxalmente senão pela evocação de uma coisa e da criação de um objeto verbal. Mallarmé não adia a designação senão para favorecer a sugestão: “Nomear um objeto é suprimir os três quartos da fruição, que é feita de adivinhar pouco a pouco: sugeri-lo, eis o sonho”.²² Se ela “relega ao esquecimento” os “contornos” dos “cálices suspensos”, é para extrair a “ideia” musical e “suave” da “flor”, “ausente de todos os ramalhetes”, mas presente na alma do poeta, que dela retém não apenas a “noção pura”, mas a ressonância afetiva.²³ Trata-se de “pintar,

não a coisa, mas o efeito que ela produz”.²⁴ Ela se torna no poema “abolido bibelô de inatividade sonora”, mas, nele, ressoa a “Angústia” do sujeito lírico.²⁵ Ao “trans(por) um fato da natureza em seu quase desaparecimento vibratório”, o poeta sublima as propriedades físicas desse fato, para exprimir sua ressonância interior:

Abolida a pretensão, esteticamente um erro, ainda que ela seja as obras primas, de incluir no papel sutil do volume outra coisa do que, por exemplo, o horror da floresta, ou o trovão mudo disperso na folhagem; não a madeira intrínseca e densa das árvores. Algumas manifestações do orgulho íntimo veridicamente trombeteadas despertam a arquitetura do palácio, o único habitável; fora de toda pedra, sobre o que as páginas se refechariam mal.²⁶

O poeta projeta assim fora de si, na imagem das coisas e na ressonância do poema, a tonalidade afetiva de sua relação com o mundo, em que ele interioriza, em compensação, a matéria-emoção, “o horror da floresta”, ou “o orgulho íntimo” “do palácio”. O discurso lírico, segundo K. Hamburger, exprime não “o objeto da experiência, mas a experiência do objeto”.²⁷ Pode-se perguntar, entretanto, se tal distinção tem realmente um sentido: alguma coisa como um “objeto” existe fora do ponto de vista de um sujeito? E essa experiência não é a única realidade à qual temos acesso por meio do poema? Nós somos bem forçados a acreditar no que nos diz o poeta: “Nós não temos nada a ver com nada além da realidade que o Eu lírico nos faz conhecer como sendo a sua, realidade subjetiva, existencial, que não poderia ser comparada com nenhuma realidade objetiva”.²⁸

Mas esse componente “subjetivo” de nossa relação com o mundo é tão “real” quanto seu componente “objetivo”: “A transformação operada pelo sujeito lírico sobre o objeto de seu enunciado transforma a realidade objetiva em uma realidade subjetiva vivida, o que faz com que ela subsista enquanto realidade”.²⁹ Paradoxalmente, é a ancoragem do enunciado lírico no ponto de vista e na enunciação de um sujeito que lhe dá seu peso de realidade: “A forma do poema é a da enunciação, o que significa que nós o sentimos como sendo o campo de experiência do sujeito da enunciação – é o que nos permite perceber o poema como enunciado de realidade”.³⁰

Há, pois, uma realidade do lirismo, que talvez revele esse “lirismo da realidade” que Reverdy formulou e pôs em prática.³¹ O lirismo pode ser uma forma de realismo, e a emoção, um modo de acesso ao conhecimento do mundo: “O acesso de uma camada profunda de emoção e de visão, escreveu Char, é propício ao surgimento do grande real”.³² A fórmula de Reverdy, como a de Char, obriga-nos a rever nossas categorias estéticas e filosóficas; ela questiona o dualismo que separa o sujeito e o objeto, e a oposição clássica entre realismo e lirismo. Ela permite compreender melhor que o “partido das coisas”, que anima toda uma tendência da poesia moderna, não implica necessariamente um “objetivismo”, mas pode ser um modo de expressão paradoxal do sujeito lírico fora de si.

Eu gostaria de mostrar isso, a partir de duas empreitadas poéticas consideráveis, as de Rimbaud e de Ponge. Esses dois poetas têm em comum uma violenta recusa do lirismo entendido como expressão do eu, da subjetividade pessoal, e a ambição de promover uma “poesia objetiva”, que valorize a materialidade das palavras e das coisas. Ora, esse privilégio concedido ao objeto de sensação e de linguagem não implica, para eles, o desaparecimento puro e simples do sujeito em favor de uma objetividade improvável, mas, antes, sua transformação. Através dos objetos que ele convoca e constrói, o sujeito não exprime mais um foro interior e anterior: ele se inventa do lado de fora e no futuro, no movimento de uma e-moção que o faz sair de si para se encontrar e para reunir-se aos outros, no horizonte do poema.

DA “POESIA OBJETIVA”

Essa redefinição do sujeito lírico já está registrada nesses textos, considerados, de todos os pontos de vista, fundadores da modernidade poética, que são as Cartas chamadas do Vidente. É preciso lembrar, entretanto, o que essas cartas devem ao Romantismo, e a homenagem que Rimbaud nelas presta, com reservas, a Lamartine, a Hugo e a Baudelaire. Há uma tendência muito forte em interpretar o lirismo romântico como expressão de um imperialismo do Eu. Ora, ao mesmo tempo em que exaltou o sujeito, ele trabalhou para destituí-lo de sua autonomia, de sua soberania e de sua identidade. Para Lamartine, o sujeito lírico não é senão “um instrumento sonoro de sensações, de

sentimentos e de ideias” nele provocadas pela “comoção mais ou menos forte que ele recebe das coisas exteriores ou interiores”.³³ Ele se constitui no ponto de encontro do interior e do exterior, do mundo e da linguagem. Essa abertura coloca em questão e pode colocar em crise a identidade do sujeito romântico. Nerval escrevia: “Eu sou o outro” e, em *L’Homme qui rit*, Rimbaud pôde ler: “Era bem a ele mesmo que se falava, mas ele mesmo era outro”.³⁴

Na sua carta a Izambard, Rimbaud rejeita a “poesia subjetiva”, que ele julga “horripidamente insípida”. Ele denuncia assim o lirismo tradicional, entendido como expressão de um *ego*, seguro de sua identidade e de sua integridade, senhor de sua palavra e responsável (*auctor*) por ela: “Tantos egoístas se proclamam autores.” Ele recusa, assim, a concepção cartesiana que dá ao sujeito a faculdade de coincidir com ele mesmo, na transparência do *cogito*: “É falso dizer: Eu penso, dever-se-ia dizer: ‘Pensam-me’”.

Mas se ele recusa a “concepção falsa” “do eu”, a dos “velhos imbecis”, Rimbaud reserva um lugar para o sujeito lírico, definido não mais em termos de identidade e de interioridade, mas por sua abertura para o exterior e para a alteridade. Ao ansiar por uma “poesia objetiva”, ele talvez se lembre da distinção estabelecida por Mme. de Staël e a filosofia alemã entre as “ideias subjetivas”, produzidas apenas pela inteligência, e as “ideias objetivas”, que “são excitadas pelas sensações”. Para “se fazer Vidente”, o poeta deve “perder a inteligência de suas visões”. Emancipando a sensação do quadro de percepção pelo “desregramento de todos os sentidos”, o Vidente abre novos “horizontes” para a experiência. É “arremessando-se impetuosamente para as coisas ináuditas e inomináveis”, que ele descobre o desconhecido que traz em si: “O primeiro estudo do homem que quer ser poeta é o conhecimento total de si mesmo; ele procura sua alma, ele a inspeciona, ele a experimenta, ele a apreende. Desde que ele a conheça, ele deve cultivá-la”. O sujeito torna-se, assim, para ele mesmo, seu próprio objeto; pela “cultura de sua alma” e de seu corpo, ele trabalha para sua metamorfose: “Trata-se de tornar a alma monstruosa: à semelhança dos *comprachicos*,³⁵ ora! Imagine um homem implantando e cultivando verrugas no próprio rosto”.

Essa alteração se realiza no exercício da palavra poética. É no próprio ato de enunciação que “EU é um outro”. A ruptura da

concordância gramatical manifesta um corte entre o sujeito do enunciado e o sujeito enunciador, reduzido a um pronome que o designa sem significá-lo, deportado da primeira para a terceira pessoa do singular, que o objetiva. O sujeito lírico altera-se desde que ele se põe a cantar: “Tanto pior para a madeira que se descobre violino”. Ele não é mais do que um instrumento de um querer-dizer anônimo, que se faz ouvir na insistência do fonema on:³⁶ “Se o cobre desperta como clarim, não é culpa sua”.

Mas essa impessoalização não é um puro e simples desaparecimento do sujeito; ela é também para ele a ocasião de descobrir seu pensamento mais íntimo. Se ela escapa à sua consciência e ao seu controle, ela se revela materializando-se pelas sonoridades do poema: “Isso é evidente para mim: eu assisto ao desabrochar do meu pensamento: eu o contemplo, eu o escuto: dou um toque no violino: a sinfonia agita-se nas profundezas, ou com um salto precipita-se sobre o palco”.

É projetando-se na cena lírica e se objetivando em uma obra que o poeta consegue ser mestre de si mesmo do lado de fora e se inventar. O funcionamento autônomo da linguagem torna-se um meio de conhecimento e de constituição de si. Trata-se de integrar ao Eu esse Outro, essa terceira pessoa que se afirma por meio da palavra, o que uma outra fórmula célebre atribuída a Rimbaud marca com vigor: “Eu quis dizer o que isso diz, literalmente e em todos os sentidos”.³⁷ A escrita acontece em um intervalo entre o Eu e um isso, entre uma primeira pessoa e uma neutra, mas, também, em sua implicação recíproca, pois se o Eu reconhece em seu dizer uma polissemia que ele não pode dominar, ele reivindica a plena e inteira responsabilidade disso. É bem um isso que o poeta deixa falar através da linguagem, mas é para torná-la sua e afirmar-se como Eu em uma relação íntima com essa alteridade irreduzível. É esse nó entre identidade e alteridade que funda a responsabilidade da palavra poética, que faz com que o poeta possa responder por ela, e com que nós possamos responder-lhe: ele “está carregado da humanidade, dos próprios animais”. Na medida em que o poeta traz para a palavra, não o seu eu, mas esse Eu desconhecido que cada um traz em si, o poema pode nos falar, a nós outros.

Ora, para exprimir e comunicar essa íntima estranheza, que procede do desregramento de todos os sentidos, o poeta deve mobilizar

todos os recursos semânticos e significantes da língua: “inventar um verbo poético acessível” “a todos os sentidos”, ao mesmo tempo polissêmico e sinestésico. É recarregando de sensorialidade a linguagem que o Vidente pode tornar sensível a significação, “fazer sentir, apalpar, escutar suas invenções”. Há em Rimbaud uma intuição profunda da solidariedade entre a linguagem e o pensamento: “toda palavra sendo ideia”, pode-se “por a pensar sobre a primeira letra do alfabeto”. O poeta produz sentido, a partir do material significante, dirigindo-se simultaneamente ao espírito e ao corpo: “Esta língua será da alma para a alma, resumindo tudo, perfumes, sons, cores: pensamento que se engancha a um sentido e o puxa para fora”.

Essa física da palavra é exemplarmente posta em prática no célebre soneto em que Rimbaud “inventa a cor das vogais”. Ao isolar e ao exhibir esses componentes não significantes da língua, inscritos em maiúsculas e sistematicamente acentuados, ele os dá a ouvir e a ver em toda sua materialidade; e associando a cada um dentre eles uma cor elementar, e uma série de imagens em que ela está presente, ele os torna capazes de evocar não apenas a matéria do mundo, mas os movimentos da alma e do corpo:

I, púrpuras, sangue escarrado, riso dos belos lábios
Na cólera ou nas embriaguezes penitentes.³⁸

[*I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles*
Dans la colère ou les ivresses pénitentes.]

Cada vogal corresponde a uma tonalidade ou uma coloração afetiva dominante, em contraste com a precedente e com a seguinte: as “canduras” sucedem aos maus cheiros cruéis, a “paz” dos pastos e das fronte estudiosas, à cólera e às embriaguezes penitentes. A partir da matéria fônica e gráfica das palavras e das qualidades sensíveis do mundo, a alquimia do verbo criou uma matéria-emoção em que a afetividade do sujeito lírico se exprime com tanto mais intensidade que ele se ausenta do enunciado, com exceção do verso 2. Nas frases nominais que seguem, o Eu parece ter dado lugar aos elementos da língua e do mundo. E, entretanto, por meio deles, talvez seja sua vida mais íntima que esteja em jogo, dividida como o poema entre polos contraditórios: o nascimento e a morte, a corrupção e a pureza, a

embriaguez dos sentidos e o amor divino. Esse jogo aparentemente gratuito, esse poema de aspecto impessoal talvez seja um dos mais reveladores das questões afetivas da poesia rimbaudiana.

Se Rimbaud rompeu com o “verossímil lírico”,³⁹ é porque este encerrava a expressão do sujeito nos limites de uma unidade psicológica fechada e sempre semelhante a ela mesma. Promovendo uma “poesia objetiva” e se fiando nos jogos da linguagem é o Eu que ele coloca em jogo, não para o abolir, mas para o abrir para fora e para o outro.

No “PARTIDO DAS COISAS”

Tal é também aos meus olhos o sentido do *Partido das coisas* de Francis Ponge. Este participa aparentemente do antilirismo moderno, ao qual ele deu algumas de suas formulações mais mordazes e mais agressivas: chegou, por exemplo, a denunciar a “vulgaridade lírica”.⁴⁰ Mas, na mesma obra, ele afirma que seus “momentos críticos” são também seus “momentos líricos”.⁴¹ E quando ele reúne, em 1961, o essencial de sua obra, nos três tomos do *Grand recueil*, ele intitula o primeiro *Lyres*. Seria por antífrase? Nada é menos certo, se se considerar a tonalidade indiscutivelmente lírica do poema que Ponge escolheu para colocar na abertura de sua obra, e que evoca a morte de seu pai.⁴²

Ora, foi por ocasião desse luto que Ponge experimentou o que ele chama, por várias vezes, “o drama da expressão”,⁴³ a impossibilidade de exprimir seus sentimentos mais íntimos na linguagem de todo mundo ou nas convenções do lirismo tradicional: “Quando eu procuro me exprimir, eu não consigo fazê-lo. As palavras estão todas prontas e se exprimem. Elas não me exprimem”.⁴⁴ E é, diz ele, porque ele “não conseguiu falar (ele) mesmo” que ele procurou “fazer falar as coisas”.⁴⁵ O *Partido das coisas* procede, pois, de uma crise do lirismo pessoal, mas, na medida em que precisamente ele procura impedir isso, ele implica uma tomada de posição subjetiva, como bem o indica o termo *parti pris* [partido tomado]. Tomar o partido das coisas é, ainda, de uma certa maneira, “tomar seu próprio partido”.⁴⁶ Por meio dos objetos que ele descreve, o sujeito, que não pôde se exprimir, procura se escrever, “renunciando a se conhecer a si mesmo, a não ser consagrando-se às coisas”.⁴⁷

Saindo de si, Ponge espera escapar ao “carrossel”, no qual gira o pensamento, reificado por um discurso social estereotipado. Os sentimentos “que os homens mais sensíveis experimentam atualmente” reduzem-se a um “pequeno catálogo”, limitado pela pobreza do léxico à sua disposição: eles se contentam em serem “orgulhosos” ou “humildes”, “sinceros” ou “hipócritas”, “alegres” ou “tristes”, “com todas as combinações possíveis dessas qualidades deploráveis”⁴⁸. Contudo, resta-lhes “conhecer” “milhões de sentimentos” diferentes. Ora, eles não poderão fazê-lo no contato com seus semelhantes, prisioneiros das mesmas expressões e representações petrificadas, mas no contato com as coisas, cuja diversidade infinita nunca foi realmente assumida pela linguagem. Pois os homens não fazem senão projetar sobre elas seus miseráveis estados de alma; da pedra, por exemplo, eles não encontraram nada melhor para fazer e para dizer, do que lhe atribuir um coração, o qual ela dispensaria, porque se trata de um “coração de pedra”.⁴⁹

É preciso, pois, operar um tipo de revolução copérnica, pela qual o sujeito, em vez de impor ao mundo seus valores e significações preestabelecidos, aceita se “transferir para as coisas”, para descobrir nelas “um milhão de qualidades inéditas”, das quais ele poderá se apropriar, se conseguir formulá-las. O sujeito não se perde nelas para se recriar: “O espírito, sobre o qual pode-se dizer que ele mergulha primeiramente nas coisas (que são apenas nada) em sua contemplação, renasce, pela nominação de suas qualidades, tais que, quando, em vez dele, são elas que as propõem”.⁵⁰

A “viagem ao interior das coisas” que Ponge nos propõe coincide com “a abertura de armadilhas interiores”;⁵¹ ela permite ao sujeito libertar-se dos limites de sua personalidade, para se renovar em profundidade, e “aumentar a quantidade de suas qualidades”:

Fora de minha falsa pessoa, é aos objetos, às coisas do tempo que eu relaciono minha felicidade, quando a atenção que eu presto neles forma-os no meu espírito como espécies de compostos de qualidades, de maneiras de se comportar próprias a cada um deles, bem inesperados, sem nenhuma relação com nossas próprias maneiras de nos comportar em relação a eles. Então, ó virtudes, ó modelos repentinamente possíveis, que eu vou descobrir, em que, há bem pouco tempo, o espírito se exerce e se adora.⁵²

Identificando-se com as coisas, o sujeito não procura consolidar sua identidade em torno de algum fetiche ou totem; abre-se para sua íntima alteridade, para suas virtualidades contraditórias: “Eu insisto em dizer, quanto a mim, que eu sou bem outra coisa, e, por exemplo, que além de todas as qualidades que eu possuo em comum com o rato, o leão e a rede, eu aspiro às do diamante e, aliás, eu me solidarizo, inteiramente, tão bem com o mar, quanto com o penhasco que ele ataca e com o seixo que, em consequência disso, é criado.”⁵³ Ponge escreve alhures: “A variedade das coisas é na realidade o que me constrói.”⁵⁴ A poesia “objetiva” tem por principal objetivo a regeneração do sujeito e a renovação do lirismo. É isto que aparece claramente no projeto de “Introdução do *Partido das coisas*” que Ponge não publicou senão tardiamente:

As qualidades que descobrimos nas coisas tornam-se rapidamente argumentos em favor dos sentimentos do homem. Ora, numerosos são os sentimentos que não existem (socialmente) por falta de argumentos.

Por isso, eu deduzo que se poderia fazer uma revolução nos sentimentos do homem simplesmente consagrando-se às coisas, que, logo, diriam muito mais do que o que os homens estão acostumados a fazê-las significar.

Isto seria a fonte de um grande número de sentimentos desconhecidos ainda. Os quais querer extrair do interior do homem me parece impossível.⁵⁵

Há, pois, em Ponge, um certo lirismo, que não consiste em exprimir movimentos interiores, mas essa emoção que nasce do contato com as coisas exteriores e que pode se tornar a fonte de “sentimentos desconhecidos”. É um lirismo de fora e no futuro, como seu humanismo:

Este seixo faz-me experimentar um sentimento particular, ou talvez um complexo de sentimentos particulares. Trata-se aqui, primeiramente, de me dar conta disso. Aqui, encolhemos os ombros e negamos todo interesse nesses exercícios, porque, dizem-me, nada há, ali, do homem. E o que haveria aí, então? Mas trata-se do homem desconhecido até o presente do homem. [...] Trata-se aqui do homem do futuro.⁵⁶

A prática e a ambição singulares de Ponge parecem-me coincidir em vários pontos com a redefinição do sujeito pelo pensamento moderno, e em particular pela fenomenologia. A subjetividade humana, a seus olhos, não é uma interioridade pura, aquela do “espírito” ou do “coração”, mas, “afinal de contas, algo de mais opaco, de mais complexo, de mais denso, de melhor ligado no mundo”.⁵⁷ Ela é ao mesmo tempo material e relacional: o sub-jetivo é “o que brota do fundo, abaixo de mim, de meu corpo”, para me projetar para fora. O corpo é para Ponge, como para Merleau-Ponty, o suporte dessa intencionalidade que constitui o sujeito em uma relação necessária ao objeto:

O homem é um corpo engraçado, que não tem seu centro de gravidade em si mesmo.

Nossa alma é transitiva. É-lhe necessário um objeto que a afete como seu complemento direto, logo.⁵⁸

A afetividade do sujeito é inseparável dos objetos que afetam seu corpo. Ela é “o resultado de uma impregnação lenta e profunda [...] pela qual o mundo exterior e o mundo interior tornaram-se indistintos”.⁵⁹ De cada objeto, todos nós possuímos “uma ideia profunda” formada pela “sedimentação incessante” das “impressões” que “recebemos” “desde a infância”.⁶⁰ A poesia, para Ponge, “é isso”: “fazer sair para fora” essa “ideia profunda”.⁶¹ E ao fazê-lo, o poeta exprime ao mesmo tempo a coisa e o que, dele mesmo, encontra-se aí implicado. Pois “não se pode ser explicativo sem ser me-explicativo [*m'explicatif*], ou se-explicativo [*s'explicatif*] ou, antes, *selfsplicativo* [*selfsplicatif*]”: “Não se trata senão de explicar autenticamente as coisas a si mesmo”.⁶² É afastando-se de si que o sujeito se descobre: “Seu canto mais particular, ele tem chances de produzi-lo no momento em que se ocupa muito menos dele mesmo do que de outra coisa, em que ele se ocupa muito mais do mundo do que dele mesmo”.⁶³ Ponge exprime sua singularidade por meio dos objetos mais comuns; trata-se de um lirismo na “terceira pessoa do singular”.⁶⁴ A obra realiza essa objetivação do mais íntimo e sela a união de uma matéria e de uma emoção: “À assinatura do artista” “vem se apor, quanto mais volumosa, grandiosa e apaixonada (e cada vez diferente), aquela imposta pela emoção nascida ao encontro com o objeto.”⁶⁵

No poema, como nas esculturas de Giacometti, o sujeito lírico reduz-se a uma esbelta silhueta magra de um EU erigido à beira de seu desaparecimento: “Isso não tem mais nome... Do que um pronome”!⁶⁶ “Essa aparição difusa e esbelta, no início da maioria de nossas frases”, designa “o homem qualquer que eu sou”.⁶⁷ Enunciando-se, o sujeito perde toda qualidade e toda identidade; mas por isso mesmo, ele se perpetua e se universaliza. “Esse EU” “tão indiferente” “não pode morrer”, porque ele “servirá sempre de pronome pessoal a quem quer que seja”.⁶⁸ E o leitor pode, por sua vez, fazê-lo seu reenunciando-o. Em numerosos textos de Ponge, o Nós tende a tomar o lugar do Eu, reunindo o sujeito da enunciação à comunidade dos enunciatários que partilham com ele uma mesma língua e um mesmo mundo, englobando “Nós, o Mundo exterior (a Natureza) e Nossa língua materna”.⁶⁹

Na medida em que transborda o indivíduo, para apoiar-se nas palavras e nas coisas do comum, esse lirismo na terceira pessoa do singular pode tornar-se um lirismo na primeira pessoa do plural: “O mais subjetivo não é” “de alguma maneira comum”?⁷⁰ Tal lirismo não é propriedade de ninguém, e nem, sobretudo, a de “minha falsa pessoa”. Porque o sujeito aí se coloca fora de si, ele é transpessoal.

Aliás, pode-se também perguntar se o que se convencionou chamar de “lirismo pessoal” não é, antes, a exceção que a regra, se ele não é mesmo fundamentalmente antilírico. Quando no fim da Idade Média emergiu uma poesia pessoal, e mesmo autobiográfica, foi, na maioria das vezes, ao preço da perda do canto que acompanhava a lírica anterior, transpessoal.⁷¹ Seja como for, é raro que o sujeito cante apenas sua pessoa, fora da exaltação que lhe confere seu encontro com Deus, com o outro, com o mundo ou com a língua. Existe, é verdade, um lirismo elegíaco ou irônico da individualidade enferma ou rebelde, que exprime não o encontro, mas a separação. É mesmo, para Adorno, a característica do lirismo moderno, expressão de uma crise em que, diante de uma sociedade e de uma linguagem reificadas, o indivíduo afirma dolorosamente, agressivamente, ou ironicamente, sua diferença.⁷² Mas ao fazê-lo, ele corre o risco de nela se encerrar. Nada de mais narcísico, sob alguns aspectos, do que o antilirismo contemporâneo, no qual o sujeito se compraz, às vezes, no deleite melancólico, não parando de contemplar sua própria deserção no espelho de uma escritura que não cessa de se voltar sobre si mesma. Existe uma outra via, mais positiva

e mais transitiva, pela qual, saindo de si, o sujeito moderno pode se realizar nessa desapropriação abrindo-se para a alteridade do mundo, das palavras e dos seres. É a via que Rimbaud e Ponge abriram, mas que também trilharam à sua maneira Reverdy, Char ou Du Bouchet, e que seguem atualmente, ainda, escritores como Lorand Gaspar, Bernar Noël,⁷³ ou Jean-Christophe Bailly, que se propõem a “fazer surgir do lado de fora” uma “interioridade tornada objetiva”.⁷⁴

NOTAS

- 1 Este texto é a tradução do capítulo “Le sujet lyrique hors de soi”. In: COLLOT, Michel. *La matière-émotion*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997. p. 29-51.
- 2 As citações que precedem são todas extraídas de Hegel. *Esthétique*. Paris: Flammarion, Col. “Champs”, 1979, tradução de S. Jankélévitch, 4º v., respectivamente, p. 178, 184, 197, 182, 210 e 206.
- 3 Cf. *Ion*, 533e-534b.
- 4 O leitor reconhecerá aqui a célebre fórmula de Henri Michaux, dotada, é verdade, de um outro sentido em *L’Espace aux ombres*.
- 5 Ver *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, col. L’Ordre philosophique, 1990.
- 6 O leitor reconhecerá aqui alguns extratos do capítulo V de *La naissance de la tragédie* (1946). NIETZSCHE, Friedrich. Paris: Gallimard, Coleção Idées, tradução de G. Bianquis, 1949, p. 40-46.
- 7 STAIGER, Emil. *Les concepts fondamentaux de la poétique* (1946). Ed. Leber-hossmann. Tradução de R. Célis e M. Gennart, 1990.
- 8 *Ibidem*, p. 151.
- 9 Na Arte filosófica. *Curiosités esthétiques*. Lemaître, H. (Org.). Paris: Garnier, Coleção Classiques Garnier, 1962, p. 503.
- 10 STAIGER, Emil. *Op. cit.*, p. 49.
- 11 *Gesammelte Werke*. Berlim, 1934, II/2, p. 236, apud STAIGER. *Op. cit.*, p. 52.
- 12 *Ibidem*, p. 50.
- 13 *Ibidem*, p. 54-55.
- 14 *Ibidem*, p. 13.
- 15 Schicksale des lyrischen Ich, retomado em *Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung*. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1968, p. 260-276. Apud

- D. Combe, La référence dédoublée. In: RABATÉ, D. (Org.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: PUF, 1966, p. 21.
- 16 De la subjectivité dans le langage. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966, p. 261.
- 17 Cf. V. Hugo. Prefácio. In: *Contemplations*.
- 18 Cf. Apollinaire. Zone. *Alcools*. Sobre esses pontos ver Joëlle de Sermet. L'adresse lyrique. In: RABATÉ, D. (Org.). *Figures du sujet lyrique*. Op. cit., p. 82-97.
- 19 Le genre lyrique. In: *Logique des genres littéraires* (1977). Paris: Seuil, 1986, tradução de P. Cadiot, p. 207-256.
- 20 Resposta à enquete de Jules Huret: Sur l'évolution littéraire. MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Texto revisto e org. por MONDOR, H. e JEAN-AUBRY, G. Paris: Gallimard-Flammarion, Coleção Pléiade, 1945, p. 869.
- 21 HAMBURGER, K. Op. cit., p. 225.
- 22 Resposta à enquete de J. Huret. Op. cit., p. 869.
- 23 Crise do vers. Op. cit., p. 368.
- 24 Carta a Cazalis, outubro 1864. *Correspondance*, t. I, Gallimard, 1959, p. 137.
- 25 *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx...* Mallarmé. *Oeuvres complètes*. Op. cit., p. 68.
- 26 Crise de vers. Idem, ibidem, p. 368 e 365-366.
- 27 *Logique des genres littéraires*. Op. cit., p. 243.
- 28 Ibidem, p. 249.
- 29 Idem, ibidem.
- 30 Ibidem, p. 240.
- 31 Ver mais adiante, p. 215-228. (O autor refere-se às páginas do próprio livro, de onde foi retirado este capítulo. N.T.).
- 32 CHAR, R. *Recherche de la base et du sommet*. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, Coleção Pléiade, 1983, p. 665.
- 33 Prefácio de *Méditations poétiques* (1849).
- 34 HUGO, V. *L'Homme qui rit*. Coll. Garnier-Flammarion, t. II, p. 142.
- 35 Termo utilizado por Victor Hugo, em seu romance *O homem que ri*, para designar um grupo de marginais que praticava o comércio de crianças e as submetia a uma cirurgia mutiladora, dando-lhes um aspecto grotesco ou monstruoso. (N.T.).

- 36 Acreditamos que o autor refira-se, aqui, ao fonema *on*, presente no original em francês, nas duas últimas citações, nas palavras *violon* [violino] e *clairon* [clarim]. Além disso, “on” em francês é um pronome indefinido (se) que indica a impessoalização, a indeterminação do sujeito. Na tradução para o português, poderíamos dizer que a insistência recai na sonoridade in (de clarim e violino). No entanto, com essa tradução, não conseguimos o jogo com o pronome indefinido, como em francês. (N.T.).
- 37 Em resposta à sua mãe que o interrogava sobre o que ele tinha querido dizer em *Une Saison en enfer*. Observação fornecida por Delahaye.
- 38 Fizemos apenas uma tradução literal, sem nenhuma pretensão poética (N.T.).
- 39 É a tese de A. Kittang, em *Discours et jeu*. Rimbaud teria abandonado o lirismo romântico a favor de uma poética moderna do jogo de linguagem.
- 40 *Pour un Malherbe*. Paris: Gallimard, 1965, p. 81.
- 41 Idem, p. 198.
- 42 Trata-se de La famille du sage. In: *Le Grand recueil*. T. I: *Lyres*. Paris: Gallimard, 1961, p. 7-8.
- 43 Drama da expressão. *Proêmes*. T. I. Paris: Gallimard, 1964, p. 143.
- 44 Rhetorique. Idem, p. 177.
- 45 Introdução ao *Parti Pris des choses: pratiques d’écriture ou l’inachèvement perpétuel*. Paris: Hermann, 1984, p. 79.
- 46 Braque le réconciliateur. *L’Atelier contemporain*. Paris: Gallimard, 1977, p. 72.
- 47 Introdução ao *Parti pris des choses, Pratiques d’écriture*. Op. cit., p. 79.
- 48 Introdução ao Galet. *Proêmes*. T. I. Op. cit., p. 197.
- 49 Ibidem, p. 201.
- 50 Ressources naïves. *Proêmes*. T. I. Op. cit., p. 187.
- 51 Introdução ao Galet. Idem, p. 199.
- 52 Ressources naïves. Idem, p. 187.
- 53 Introdução ao Galet. Idem, p. 197.
- 54 My creative method. *Méthodes*. Paris: Gallimard, 1961, p. 12.
- 55 *Pratiques d’écriture*. Op. cit., p. 81.
- 56 My creative method. *Méthodes*. Op. cit., p. 25-26.
- 57 Le murmure ou la condition de l’artiste. *Méthodes*. Op. cit., p. 25-26.

- 58 L'objet, c'est la poétique. *L'Atelier contemporain*. Op. cit., p. 221.
- 59 Braque le réconciliateur. *L'Atelier contemporain*. Op. cit., p. 63.
- 60 Ibidem.
- 61 Tentative orale. *Méthodes*. Op. cit., p. 255.
- 62 A propos de l'art explicatif. *Pratiques d'écritures*. Op. cit., p. 46.
- 63 Braque le réconciliateur. *L'Atelier contemporain*. Op. cit., p. 62.
- 64 Tentative orale. *Méthodes*. Op. cit., p. 255.
- 65 Nouvelles nouvelles sur Fautrier. *L'Atelier contemporain*. Op. cit., p. 265.
- 66 Réflexion sur les statuettes de Giacometti. Idem, p. 98.
- 67 Joca seria. Idem, p. 187.
- 68 Ibidem.
- 69 *Pour un Malherbe*, p. 168.
- 70 Idem, p. 166.
- 71 Ver Michel Zink. *La subjectivité littéraire*. Paris: Puf. Coleção Escritains, 1985.
- 72 Ver, principalement, Discours sur la poésie lyrique et la société. *Notes sur la littérature*. Paris: Flammarion, 1984, p. 45-63.
- 73 Ver p. 86-92 e 273-281.
- 74 *L'Étoilement*. Fata Morgana, 1978, p. 13, 40.