

A emergência do sujeito lírico no Romantismo

*Yves Vadé**

Autor. Professor honorário na Université Michel de Montaigne – Bordeaux III. Temas de pesquisa: Literatura do século XIX, particularmente os poetas (Hugo, Nerval, Rimbaud e Mallarmé), Decadentismo e Simbolismo. Fundador do Centre de recherches sur les modernités littéraires (Bordeaux) e coordenador da Société des Études euro-asiatiques (Paris).

*Francine Fernandes Weiss Ricieri***

Tradutora. Professora associada do departamento de Letras, com credenciamento no Programa de Pós-Graduação, na Universidade Federal de São Paulo, Campus Guarulhos. Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela UNICAMP (2001), possui pós-doutorado pela UNICAMP (poesia finissecular) e pela Universidade de São Paulo (estudos da tradução).

 <https://orcid.org/0000-0002-4541-3090>

*Maria Lúcia Dias Mendes****

Tradutora. Professora Associada do Departamento de Letras e credenciada na Pós-Graduação em Letras da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP (São Paulo, Brasil), Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo – USP. Dedicar-se a pesquisar o século XIX (França, Portugal e Brasil), principalmente as relações da Literatura com a História, com a Imprensa e as Artes.

 <https://orcid.org/0000-0002-0215-1852>

Recebido em 15 ago. 2024. **Aprovado** em: 19 dez. 2024.

Como citar esta tradução:

VADÉ, Yves. A emergência do sujeito lírico no Romantismo (1996). Tradução: RICIERI, Francine Fernandes Weiss; MENDES, Maria Lúcia Dias. *Revista Letras Raras*. Campina Grande, v. 13, n. 1, e3295, dez. 2024. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15619801>

*

 yves.vade108@gmail.com

**

 weiss.francine@unifesp.br

 maria.mendes@unifesp.br

RESUMO

Recuperando criticamente as reflexões de Paul Zumthor, Paul de Man e Kate Hamburger, Vadé explora a emergência do sujeito lírico na época romântica, fundadora de um novo regime da palavra lírica, da qual a modernidade poética permanece tributária. Seu texto analisa aspectos da presença de uma subjetividade lírica em poemas de Musset, Lamartine, Victor Hugo, Nerval, Rimbaud, Baudelaire, entre outros poetas franceses do período romântico – em relação com a modernidade. O texto também aborda as relações entre o poeta romântico e seu leitor, em contraponto à tradição clássica. Entre românticos, natureza humana comum e comunidade de época dariam sentido ao “je suis toi” que o poeta endereçaria a seu leitor. Românticos franceses não se teriam colocado a questão da natureza do sujeito lírico. Contudo, suas considerações sobre a inspiração, ou sobre as relações entre pensamento íntimo e ideia de transcendência (entre outras questões) seriam passíveis de análises que poderiam observar o caráter problemático desse sujeito, em sua pretensão de ouvir e repercutir as vozes do universo. Vadé descreve, ainda, diferentes posturas de enunciação assumidas pelo eu do texto romântico, em deslocamentos que, em muitos casos, “teriam todas as características de uma elaboração mítica”, como explora mais detidamente a propósito de Nerval. O sujeito lírico romântico explorado por Vadé aparece em constante dualidade em relação às perguntas: “Qui suis je?” e “Qui es le je qui parle?” Sem possibilidade de resposta linear, o crítico acentua o caráter problemático do sujeito lírico romântico.

ABSTRACT

Critically recovering the reflections of Paul Zumthor, Paul de Man and Kate Hamburger, Vadé explores the emergence of the lyrical subject in the romantic era, as the founder of a new regime of the lyrical word, to which poetic modernity remains tributary. His text analyzes aspects of lyrical subjectivity in poems by Musset, Lamartine, Victor Hugo, Nerval, Rimbaud, Baudelaire, among other French poets from the romantic period – taking modernity as reference. The text also addresses the relationships between the romantic poet and his reader, contrasting to the classical tradition. Among romantics, common human nature and community of the time would give meaning to the “je suis toi” that the poet would address to his reader. French romantics would not have asked themselves the question of the nature of the lyrical subject. However, his considerations about inspiration, or the relationships between intimate thought and the idea of transcendence (among other issues) would be subject to analyses that could observe the problematic character of this subject, in his intention to hear and echo the voices of the universe. Vadé also describes different postures of enunciation assumed by the “I” of the romantic text, in shifts that, in many cases, “would have all the characteristics of a mythical elaboration”, as he explores in more detail concerning Nerval. The romantic lyrical subject explored by Vadé appears in constant duality about the questions: “Qui suis je?” and “Qui es le je qui parle?” Without the possibility of a linear response, the critic emphasizes the problematic character of the romantic lyrical subject.

Tanto por suas origens como por seu nome, a poesia lírica está ligada não diretamente ao eu, mas ao canto, portanto à música e à oralidade. Na Grécia Antiga, as condições materiais de recitação de poemas (cantados com acompanhamento da lira ou da flauta e dançados pelos coros diante de vastos públicos, especialmente como no caso das Odes pindáricas) eram suficientes para caracterizar esse tipo de textos, ao mesmo tempo que justificaram sua organização formal.¹ Mas o canto e o acompanhamento musical sempre tiveram a reputação de favorecer a expressão das emoções e o acesso ao mundo interior. Em nossa literatura, desde o século XIII, um divórcio se anuncia entre texto poético e música. Ao mesmo tempo se configura o sistema verso-prosa que

¹ Sabe-se que a divisão da “Ode triunfal” em estrofes, antístrofes e epodos, retomada entre nós por Ronsard e alguns outros poetas, explica-se pelas evoluções do coro, encarregado na Grécia de celebrar a vitória dos campeões.

regerá o conjunto da produção literária até o romantismo e depois dele.² Por isso, a poesia pessoal, representada no século XIII pelo “dito”, não rompe seus laços com a oralidade. Um poeta como Rutebeuf interpela seu público, impõe sua presença física.³ O poema ainda não é um “texto” puro, que pertence completamente ao domínio da escritura. A voz e, de modo mais geral, o corpo implicam-se diretamente na encenação do *eu*. Como observava Paul Zumthor em um artigo já antigo, o *eu* poético assume um valor particular na performance oral: “O locutor reivindica, ao falar, um “lugar”: uma energia sustenta sua voz, como uma pulsão em direção a uma realização desejada; um sujeito contido nas palavras, exige ser reconhecido graças a essa mesma energia”.⁴

Na lírica moderna, que é quase exclusivamente restrita à escrita, a relação com a música e com a oralidade só se mantém pelas restrições da versificação e pelo trabalho do ritmo. Continuamos, todavia, a falar de *voz*, de *sopro*, de *canto* lírico. Denominações, é verdade, cada vez mais frequentemente questionadas ao longo de todo o século XX, em benefício da explicitação daquilo que se sobressai no registro da escritura. A mudança desse ponto de vista, como se sabe, pode ser datada de Mallarmé, quando ele afirma que “a obra pura implica o desaparecimento elocutório do poeta, que cede a iniciativa às palavras [...], elas se iluminam de reflexos recíprocos [...], substituindo a respiração perceptível pelo antigo sopro lírico ou a direção pessoal entusiasta da frase”.⁵ O período anterior, ao contrário, que é o do Romantismo em sentido amplo, viu os poetas reivindicarem mais fortemente do que nunca este “sopro lírico”, o “canto” ou “os cantos” que dele resultam. Admitida a existência de uma “voz” poética, os poetas românticos não vão deixar de se interrogar sobre sua origem, o lugar, o estatuto, a veracidade desta voz. Essas questões são refratadas pela enunciação do texto (sobretudo quando vários enunciadores lhe conferem uma estrutura dialógica) e tematizadas pelos poemas, a ponto de constituírem por vezes seu propósito essencial.

² Michel Zink, *La subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985, p. 62 e 68.

³ “Sua poesia passa frequentemente a impressão de uma ostentação de si-mesmo, com seus monólogos teatrais totalmente concebidos tendo em vista do efeito que eles podem produzir sobre o público”, nota de M. Zink (op.cit., p. 63)

⁴ Paul Zumthor, *Pour une poétique de la voix*, *Poétique*, 40, novembre, 1979, p. 521-522. Ver, igualmente, de Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale* (1983) e *La lettre et la voix dans la civilisation médiévale* (1987). [Tradução brasileira: *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira, 1993 e *Introdução à poesia oral*, tradução de Jerusa Pires Ferreira et al. São Paulo: Hucitec, 1997.]

⁵ Mallarmé, *Divagation Première*, Relativement au vers, in *Vers e Prose*, 1893, p. 191, 192. Retomado em “Crise de vers”, *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 366. A edição de *Vers et Prose* acrescenta: “Este caráter aproxima da espontaneidade da orquestra” (frase suprimida em “Crise de vers”). O ideal mallarmaico visa a uma instrumentação verbal, “uma arte de alcançar a transposição, ao Livro, da sinfonia ou claramente de retomar nossa propriedade”: o que é recusado não é a música, mas a oralidade. Tradução de Fernando Scheibe (MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010. p. 164)

Gênero escrito se apresentando como *palavra proferida*: o lirismo romântico se inscreve a princípio nessa contradição. Contradição fecunda, podemos pensar, mas que por ela mesma seria suficiente para tornar problemática a posição do sujeito da enunciação. Diríamos que desde a idade clássica os “cantos” líricos eram produzidos sem serem cantados e que isso contentou a todos. Mas os românticos querem fazer mais. Eles levam ao extremo a tensão entre uma enunciação lírica que explora todos os recursos da escritura e a vontade de uma presença que, em outras épocas, era reservada à performance oral, ou seja, a uma palavra encarnada em uma voz e em um corpo.

Uma declaração muito célebre de Lamartine, que seria equivocado tomar apenas como um lugar comum ou bravata, indica sem ambiguidade: “Eu sou o primeiro que fez a poesia descer do Parnaso e que deu a isso que se denominava Musa, em vez de uma lira de sete cordas de convenção, as fibras mesmas do coração do homem, tocadas e movidas pelos inumeráveis estremecimentos da alma e da natureza.”⁶

“Frase com valor de manifesto”, comenta de modo muito preciso Jean-Marie Gleize: “É o ato de nascimento da poesia lírica, contra toda convenção. A poesia se torna ela mesma ao se interiorizar intensamente”. Com Lamartine, “o canto realiza essa aparente impossibilidade de exteriorizar o íntimo, de conservar no íntimo sua interioridade enquanto a exterioriza. O canto só é exterior em aparência, não há solução de continuidade entre a “palavra interior” e o poema como canto”.⁷

A voz lírica se torna, de fato, a voz do íntimo. Ela reencontra o canto pela pura musicalidade do verso ao passo que o discurso se apresenta como uma simples confidência, dirigida a um lago⁸ (“Uma noite, tu te lembras? [...]”), a um poeta (“Sejas tu quem fores, Byron, bom ou fatal gênio”), a uma mulher desconhecida (“A meus olhos atônitos, mostra-te toda / Diz a mim qual é teu nome, teu país, teu destino.”), a uma paisagem familiar (“Olá! bosques coroados

⁶ Lamartine, prefácio das *Méditation poétiques*, éd. de 1849.

⁷ Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, Paris, Éd. du Seuil, 1983, p. 28-29.

⁸ Nota das tradutoras: para poemas transcritos a partir de dois versos e dispostos em formatação recuada, optamos por apresentar traduções semânticas, em que não nos ocupamos das questões formais do verso. Nesses casos, apresentamos, no rodapé, a versão original. No caso de poemas que possuem traduções brasileiras conhecidas, recorreremos a elas. Em casos de citações de pequenos excertos compondo os parágrafos, oferecemos traduções semânticas (*T.S.), mas não reproduzimos os originais no rodapé, com o objetivo de não sobrecarregar ainda mais uma versão que já terá um excesso de notas. Pela mesma razão, as citações em prosa foram traduzidas ou transcreveu-se tradução já existente, sem remissão ao original em nota. Nas referências, os títulos foram mantidos em francês (exceto quando havia traduções).

de um resto de verdura! [...] Olá! Últimos dias belos!”⁹. Procedendo assim, o sujeito lírico lamartiniano parece não “cantar” absolutamente como poeta profissional que entoaria uma ode (como Victor Hugo em sua primeira coletânea¹⁰), mas simplesmente como um homem sensível produzindo a ilusão de se confundir com o próprio autor. E, paradoxalmente, é na mesma medida em que o canto lírico remete a um homem de carne e osso e não a um “poeta” de profissão que esse homem adquire o status de *poeta* em um sentido novo: não somente um bom artesão do verso, mas um ser privilegiado capaz de unir o máximo de musicalidade ao máximo de intimidade, de dizer de uma forma supremamente musical o que nele há de mais íntimo e que os outros homens guardam para si, por pudor tanto quanto por incapacidade de se exprimir. Madame de Staël não dizia outra coisa: “O dom de revelar pela palavra o que se sente no fundo do coração é muito raro; contudo, há poesia em todos os seres capazes de afeições vivas e profundas; carecem de expressão aqueles que são exercitados a encontrá-la. O poeta, por assim dizer, apenas liberta o sentimento aprisionado no fundo da alma (...)”.¹¹

O poeta vai, portanto, portanto, admitir a existência em cada um de um “fundo” não exposto para dizer seus sentimentos, seus pensamentos mais privados, seus gostos mais pessoais, persuadido de que o leitor aí reencontrará se não seus próprios sentimentos, ao menos alguma coisa aparentada com o que ele próprio experimenta. É só observar o número de poemas da época romântica cujo início é a afirmação de um gosto ou de um desgosto. Em Musset, por exemplo:

Como eu amo os primeiros calafrios do inverno! a palha
Sob o pé do caçador, recusando-se a se curvar! (Soneto, v.1-2).¹²

Como eu amo ver no vale
Desolado,
Erguerem-se como um mausoléu
As quatro asas de um mosteiro negro! (Estâncias, v. 1-4)¹³

Também em Victor Hugo:

⁹ Lamartine, *Méditations poétiques*. Respectivamente Le Lac, v. 13, L’Homme, v. 3, Invocation, v. 5-6, L’Automne, v. 1 e 3.

¹⁰ Ou como faz o próprio Lamartine em poemas de fatura mais tradicional, como “Ode sobre o nascimento do Duque de Bordeaux”. (*T.S.: “L’ode sur la naissance du Duc de Bordeaux”)

¹¹ *De L’Allemagne (1810)*, chap. X, De la poésie, Garnier-Flammarion, 1968, t.1, p. 205. [Tradução brasileira: *Da Alemanha*, tradução Edmir Míssio. São Paulo, Editora da Unesp, 2016.]

¹² Que j’aime le premier frisson d’hiver! le chaume, / Sous le pied du chasseur, refusant de ployer! (Sonnet, v.1-2)

¹³ Que j’aime à voir, dans la vallée / Desolée, / Se lever comme un mausolée / Les quatre ailes d’un noir moutier! (Stances, v. 1-4)

Eu amo as noites serenas e belas, eu amo as noites [...].
(*As folhas de outono*, Ocasos. V. 1)¹⁴

Eu amo Chelles e seus campos de agriões
E o doce tique-taque dos moinhos, [...]"
(*Canções de ruas e de bosques*, v. 1-2 ¹⁵

E em Baudelaire:

Gosto de pensar nas nuas eras passadas [...] ¹⁶

O sujeito lírico romântico, nesse primeiro estágio de sua emergência poderia ser definido, portanto, como uma instância de enunciação produtora de enunciados poéticos cujo referente seria a própria intimidade do autor, na medida em que ela compartilha um domínio comum com a intimidade do leitor. Mas essa primeira posição do sujeito lírico se revela fundamentalmente instável. Os breves exemplos que acabamos de evocar, e que poderiam ser diversificados ao infinito por meio da expressão do arrependimento, do desejo, do sonho, da cólera, já oferecem toda uma gama de posições do sujeito da enunciação em relação ao sujeito biográfico. Dois desses exemplos se orientam em direção à autobiografia (sem a ela pertencer). No Soneto de Musset, o gosto afirmado nos dois primeiros versos por uma estação em particular introduz uma referência precisa a um retorno a Paris datado do “ano anterior” e relacionado a um episódio amoroso:

Como eu amava esse tempo cinza, esses transeuntes e o Sena
Sob essas mil lanternas sentado como um soberano!
Eu ia rever o inverno. - E tu, minha vida, e tu! ¹⁷

Longinquamente aparentado à autobiografia, o poema faz referência a Chelles, cuja lembrança parece relacionada para Hugo a sua ligação com Léonie d'Aunet.¹⁸ Ainda que não se perca nada em ignorar isso, o nome dessa cidade é apenas o meio de ancorar em um lugar geográfico preciso (e assim situar à luz de uma recordação apresentada como real) um esboço do poeta caminhando e sonhando em uma paisagem primaveril. Por outro lado, nenhuma confidência

¹⁴ J'aime les soirs sereins et beaux, j'aime les soirs [...] (Les Feuilles d'automne, "Soleils couchants", v. 1)

¹⁵ J'aime Chelles et ses cressonnières/Et le doux tic-tac des moulins [...] (Les Chansons des rues et des bois, v. 1-2)

¹⁶ J'aime le souvenir de ces époques nues. Tradução de Júlio Castagnon Guimarães: "Gosto de pensar nas nuas eras passadas". (BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução e organização de Júlio Castañon Guimarães. 1º. Ed. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2019, p. 45).

¹⁷ Que j'aimais ce temps gris, ces passants, et la Seine / Sous se mille falots assise en souveraine! /J'allais revoir l'hiver. - Et toi, ma vie, et toi!

¹⁸ Ver a nota da edição Massin (*Oeuvres Complètes*, de Victor Hugo, Paris, Club Française du Livre, 1967-1969, t. XII, p. 119.)

particular, nenhuma recordação precisa no início das Estâncias de Musset, nem nos Ocasos. Nem tampouco ficção.¹⁹ Nos dois poemas, a primeira pessoa abre um espaço de enunciação (de amplitude diferente, é desnecessário dizer), que um discurso principalmente descritivo preencherá. Ela permite “colocar a voz”: trata-se de música bem mais que de afetividade; a afirmação enunciativa é aqui comparável a um golpe de arco (de violino) “atacando” um *quatuor*. A subjetividade propriamente dita aparece apenas na última estrofe do último poema de *Ocasos*, em uma oposição entre a perenidade da natureza e a morte previsível do *eu*:

Mas eu, a cada dia curvando mais baixo minha cabeça,
Passo e, arrefecido sob esse sol jubiloso,
Irei em breve, no meio da festa,
Sem que nada falte ao mundo, imenso e radiante! ²⁰

Com uma segurança musical igual à de Hugo, Baudelaire não se contenta em “lançar” à primeira pessoa uma evocação da beleza pagã e faz dela o primeiro termo de uma antítese cujo segundo termo apresenta “o Poeta hoje”. E essa passagem em terceira pessoa permite esvaziar o caráter muito individual do “eu” para conferir sua verdadeira dimensão a um sujeito lírico que, a despeito de sua impessoalidade, “[s]ente um frio tenebroso envolver sua alma” ²¹ diante do espetáculo dos corpos modernos.

Segundo os textos, vemos, portanto, o “eu” e o “poeta” permutarem suas qualidades, o segundo podendo encarregar-se de todo o íntimo e toda a intensidade de uma voz pessoal, enquanto o primeiro pode ser elevado, com todas as suas particularidades individuais, à universalidade de um ser abstrato. Trata-se de fato de um mesmo “sujeito lírico”, cujo caráter instável e paradoxal vem precisamente de sua dupla visada, de um lado em direção ao mais íntimo

¹⁹ A ficção se encontraria no início de “Don Paez” de Musset:

Eu, pessoalmente, nunca amei essas puritanas
Que não poderiam ir sozinhas ao Prado [...]

(*T.S.: Je n’ai jamais aimé, pour ma part, ces bégueules/ Qui ne sauraient aller au Prado toutes seules)
em que um locutor-narrador invoca seus gostos pessoais para introduzir a longa narração que constitui o essencial do poema:

O que eu digo aqui, eu provo pelo exemplo.
Entro, então, no assunto e, sem mais discurso,
Escutai uma história:
Uma terça-feira, naquele verão [...]

(*T.S.: Ce que je dis ici, je le prouve en exemple./ J’entre donc en matière, et, sans discours plus ample, / Écoutez une histoire:/ Un mardi, cet été [...])

²⁰ Mais moi, sous chaque jour courbant plus bas ma tête, / Je passe, et, refroidi sous ce soleil joyeux, / Je m’en irai bientôt, au milieu de la fête, / Sans que rien manque au monde, immense et radieux!

²¹ Sent un froid ténébreux envelopper son âme.

(com suas aderências biográficas), de outro em direção ao universal (o poeta se atribuindo a missão de ser a voz de todos e de tudo).

Mesmo se os poetas do Romantismo na França não se colocaram a questão do sujeito lírico nos mesmos termos que nós a colocamos (termos em grande parte herdeiros da tradição crítica alemã, como já assinalou Dominique Combe)²², eles não eram menos conscientes da novidade de sua trajetória em relação aos poetas das gerações precedentes – vimos um exemplo sob a pena de Lamartine – conscientes também de seu caráter aventureiro ou problemático. Vários conjuntos de questões afloram de fato em prefácios ou outros textos, com frequência por meio de afirmações plenas de certezas e de formulações abruptas.

Um primeiro conjunto concerne as relações do “poeta”, sujeito da enunciação e do leitor, frequentemente posicionado como alocutário e apostrofado em segunda pessoa. Trata-se de convencê-lo de que, por mais pessoal que seja a experiência que inspira o propósito do poeta, essa experiência é ou poderia ser a sua. A fórmula decisiva a esse respeito se encontra evidentemente na célebre passagem do prefácio de *Contemplações* (1856):

Nenhum de nós tem a honra de ter uma vida que seja sua. Minha vida é a vossa, vossa vida é a minha, viveis o que eu vivo; o destino é um só. Tomai, portanto, esse espelho e olhai-vos nele. Nós nos queixamos por vezes dos escritores que dizem eu. Falai-nos sobre nós, lamentamos. Ai de mim! Quando eu vos falo sobre mim, estou falando sobre vós. Como não o sentis? Ah! Tolo, que crês que eu não sou tu! ²³

Em segundo lugar, o poeta romântico se coloca de bom grado como interlocutor e como intérprete da natureza e até do cosmos inteiro. Bem entendido, isso é verdade sobretudo para Hugo, mas veremos que os outros representantes maiores do romantismo francês partilham igualmente dessa atitude. A pretensão de ser uma voz do universo, de ouvir e de falar “a linguagem das flores e das coisas mudas” poderia parecer pouco compatível com a orientação em direção ao íntimo. Victor Hugo, ainda, é que formulará de modo mais franco (no primeiro prefácio das

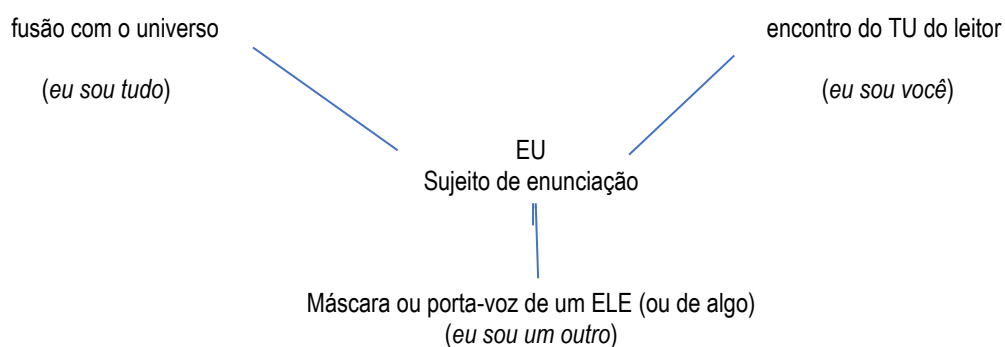
²² N.T. O autor faz referência ao ensaio de Combe que, originalmente, foi publicado nesse mesmo volume, *Figures du Sujet Lyrique* (Paris, PUF, 1996), organizado por Dominique Rabaté. No Brasil, esse ensaio teve uma tradução publicada em 2010: COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. *Revista USP*, (84), p. 113-128, 2010. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790>
DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i84p113-128>

²³ Nul de nous n’a l’honneur d’avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis; la destinée est une. Prenez donc ce miroir, et regardez vous-y. On se plaint quelques fois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas? Ah! insensé, qui crois que je ne suis pas toi!

Odes, datado de 1822) a extensão do “íntimo” em dimensões escondidas de todas as coisas: “Além disso, o domínio da poesia é ilimitado. [...] A poesia é tudo o que há de íntimo em tudo”.²⁴

Coloca-se, enfim, a questão sobre a natureza e o estatuto dessa voz do íntimo (ou do universo) que não está de modo permanente à disposição do poeta e que só se faz ouvir progressivamente. Apesar do efeito produzido sobre o leitor, essa voz não é a do “autor”, signatário do poema. Esse necessariamente experimenta a esterilidade, as intermitências do fluxo poético. Então a voz do íntimo obedece a qualquer coisa de ainda mais íntimo, de mais profundo, de mais escondido, *intimus intimo*. Isso é o que se designa tradicionalmente como a inspiração, o entusiasmo ou a musa. Ou seja, em definitivo uma instância exterior (ou ao menos figurada de modo fantasmático como tal). Buscando o que põe em movimento a voz do íntimo, o que a faz advir e lhe fornece sua energia, desembocamos em uma alteridade que toda a tradição poética figura como exterior ao poeta. Assim como percorrendo uma fita de Moebius passamos de uma face à outra, da mesma forma a voz (e a via) da intimidade do eu conduz ao que não é mais eu, ao que o limita e o ultrapassa do lado da alteridade. O sujeito lírico romântico é ao mesmo tempo esse eu e este não-eu: sujeito clivado de uma enunciação que escapa em grande parte à vontade pessoal.

Este sujeito clivado entre o “eu” e o “outro” pode ser ainda mais bem representado como um sujeito triangulado entre três tipos de relações: relações do “eu” lírico com um “tu”, alocutário que tem no leitor sua representação privilegiada – com um “todo” que lhe fala e do qual é ele mesmo o alocutário, ou com o qual ele tende a se fundir –, com um “ele” enfim que lhe confere sua energia e do qual ele poderia ser apenas o porta-voz. Consideremos três fórmulas paradoxais (“eu sou você”, “eu sou tudo”, “eu sou um outro”) cujas relações com o sujeito da enunciação podem ser esquematizadas da maneira seguinte:



²⁴ Au reste, le domaine de la poésie est illimité. [...] La poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout.

O sujeito lírico e seus alocutários

A apóstrofe é coisa comum na poesia lírica. Na poesia amorosa em particular, nada é mais habitual do que enunciar o nome ou o pseudônimo da mulher amada e se dirigir diretamente a ela. Um enunciador pessoal, que a forma do texto convida a identificar com a pessoa do autor, dirige-se a uma outra pessoa, real ou fictícia: dessa forma Ronsard se dirige a Cassandra, a Hélène, a Marie, a muitas outras, cujas personalidades podem ser tema de discussão. Lamartine faz o mesmo com relação a Elvire. O poema de *Meditações* intitulado precisamente “À Elvire” começa por evocar “o doce nome de Cynthie”, “o nome querido de Laura” e manifesta a ambição de ver se juntar o nome de Elvire ao das amantes imortalizadas por Propércio ou por Petrarca. A esse respeito, nada distingue *a priori* a enunciação romântica da enunciação lírica (elegíaca em particular) tal como ela se constituiu desde a poesia antiga.²⁵

Um distanciamento decisivo aparece, entretanto, entre um poema relativamente tradicional como “À Elvire” e “O lago” (em que o nome Elvire absolutamente não aparece). Designada como a ausente, como aquela que já não retornará, a amante está presente em “O Lago” como enunciativa segunda. O poeta, que está na posição de enunciador nas cinco primeiras estrofes e nas seis últimas, *cede a palavra* à mulher amada por quatro estrofes de formas diferentes que são o núcleo do texto, tanto do ponto de vista da composição quanto de seu conteúdo. A mulher não é mais somente objeto de celebração, de busca etc., torna-se ela própria sujeito lírico. É ela quem roga ao tempo que suspenda seu voo, que diz à noite “Seja mais lenta” e que proclama “Amemos, portanto!”. Assim a enunciação lírica circula (graças evidentemente ao escritor) entre aquele que podemos continuar a denominar “o poeta” e uma figura feminina amada que o dispositivo enunciativo situa exatamente na mesma condição que ele. Quanto ao alocutário do poema, ele não é outro senão o lago: “Oh lago! [...] Olha! [...] Uma noite, tu te recordas?”²⁶, e

²⁵ O tema se perpetua na poesia do século XX: ver a “Cantiga a Elsa” de Aragon:

Então Hélène Laure Elvire
Sairão para te acolher como um mês de Maria
Ela dirão Elsa como uma palavra difícil
Elsa que é preciso aprender a dizer de hoje em diante etc.
(Os olhos de Elsa, Paris, P. Seghers, 1950, p. 66).

Alors Hélène Laure Elvire / Sortiront t'accueillir comme un mois de Marie / Elles diront Elsa comme un mot difficile/ Elsa qu'il faut apprendre à dire désormais. (Les yeux d'Elsa).

²⁶ Ô lac! [...] Regarde! [...] Un soir, t'en souvient-il? [...]

se as palavras da amante não se dirigem diretamente a ele (dirigindo-se ao tempo e à noite), ao menos as ondas aí se mostram “atentas”.

Essa proximidade entre um enunciador humano e objetos da natureza que podem ocupar a posição de alocutário se manifesta correntemente sob a forma de apóstrofes dirigidas a seres inanimados, com frequência precedidos de um “ô” vocativo. Tradicionais na poesia lírica, elas constituem mesmo um tipo de marca formal: “Oh lago! rochas mudas! cavernas! floresta escura!” (Lamartine, “O lago”)²⁷; “Oh colinas! sulcos! respirações! alentosos suspiros!” (*Contemplações*, I, 4, v. 23)²⁸. Hugo, que multiplica tais apóstrofes, delas tira por vezes um efeito novo ao situá-las no fechamento de um soneto: “Oh natureza! abismo! imensidade da sombra!” (ibid., I, 14, “A propos d’Horace”, v. 214 e final), “Oh florestas! bosques profundos! solidões! asilos!” (“Melancolia”, v. 337 e final) (ibid., III, 2, “Melancolia”, v. 337 e final).²⁹ O mais belo exemplo se encontra sem dúvida, nas *Contemplações*, nos versos finais do poema “Estrondo de *Mugitusque*” (escrito em 1855), em que as apóstrofes líricas, vindo depois de diversos efeitos rítmicos notáveis, conferem uma extraordinária amplitude à evocação final:

Assim vós faláveis, vozes, grandes vozes solenes;
E Virgílio escutava, como eu escuto, e a água
Via passar o cisne majestoso, e a bétula
O vento, e o rochedo a espuma, e o céu sombrio
O homem... Oh natureza! abismo! imensidade da sombra.³⁰

Para além da prioridade nova concedida ao íntimo conduzir a uma hipertrofia do eu, segundo o pressuposto implicado, a poesia romântica não deixa de jogar com uma liberdade desconhecida até então, de enunciadores variáveis e de alocutários múltiplos, transgredindo sem a menor dificuldade a oposição entre o animado e o inanimado, como entre o abstrato e o concreto. Um exemplo quase caricatural é fornecido por *Rolla* de Musset (1833). A partir da terceira sessão disso que se apresenta como um relato lírico, as apóstrofes conferem ritmo ao desenvolvimento, retalham-no, fazem-no bifurcar nas direções as mais inesperadas. Apóstrofes interrogativas ou exclamativas dirigidas aos personagens (“Se esta não é a tua mãe, ó menina pálida / Quem é então esta mulher [...]” “És tu, magra Rolla? O que vens fazer aqui?” “E, bem, levanta-te, então [...]

²⁷ Ô lac! rochers muets! grottes! forêt obscure (Lamartine, O lago).

²⁸ Ô coteaux! ô sillons! souffles, soupirs, haleines! *Les contemplations*, I, 4, v. 23

²⁹ “Ô nature, alphabet des grandes lettres d’ombre!” (ibidem, I, 14, A propos d’Horace, v. 214 e final) / Ô forêts! bois profonds! solitudes! asiles!” (Melancolia, v. 337 e final).

³⁰ Ainsi vous parliez, voix, grandes voix solennelles; / Et Virgile écoutait, comme j’écoute, et l’eau / Voyait passer le cygne auguste, et le bouleau, / Le vent, et le rocher l’écume, et le ciel sombre / L’homme ... Ô nature! abîme! immensité de l’ombre!

bela prostituta.”)³¹, mas também, e sem transição, a personagens de outras histórias (“Ó Fausto! Tu não estavas pronto para deixar a terra [...]” “Quinze anos! Ô Romeu! A idade de Julieta! A idade em que se amavam!”³²) e a Eva (Oh! Oh, a Flor do Éden, por que tu a feneceste? [...]”³³), e às mulheres do mundo, às “mães de família”, às “monjas misteriosas”, às “Negras de São Domingos” e a Voltaire (é o famoso “Dorme contente, Voltaire, [...]”³⁴) retomado mais adiante como “velho Arouet”... A prostituição inspira uma apóstrofe à pobreza: “Pobreza! Pobreza! Tu és a cortesã./ Foste tu que empurraste esta criança para este leito.” [...]”³⁵, a denúncia dos costumes aí ocasiona uma outra apóstrofe a “meu século”, depois a um rio sobre o qual não se sabe bem se ele metaforiza ou não o século: “Ó rio impetuoso! Levas ao mar cadáveres hediondos.” [...]”³⁶. À medida que o texto progride, as apóstrofes a entidades diversas (“Espírito negro das ruínas! Anjo das lembranças! [...]”³⁷ ou a elementos da natureza tornam-se mais numerosas: “Rei do mundo, ó sol.” “Vós que perseguis, lá embaixo, ligeiras andorinhas” “Dizei-me, terra e céu.” “Ó vós o murmurais em vossas esferas sagradas, / Estrela da manhã [...]”³⁸... Compreende-se que Rimbaud tenha falado de “à moda do livro Rolla”, a propósito de um poema que ele tinha cuidadosamente estudado antes de criticar.³⁹

Além destas apóstrofes, o entrelaçamento de um relato que coloca em cena um personagem situado (Jacques Rolla, parisiense) e o desdobramento na primeira pessoa provoca alternâncias no jogo de pronomes que contribuem para conferir ao texto de *Rolla* seu aspecto de algum modo extraviado. O narrador fala de Rolla tanto na terceira quanto na segunda pessoa, embaralhando as categorias narratológicas. A personagem toma a palavra de repente sem ruptura de tom e sem aspas (“Dizei-me, dizei-me, por que vou morrer?”⁴⁰). De maneira ainda mais

³¹ Si ce n'est pas ta mère, ô pâle jeune fille! / Quelle est donc cette femme [...], / C'est toi, maigre Rolla?, Que viens-tu faire ici?, Eh bien, lève-toi donc [...] belle prostituée.

³² Ô Fausto! N'étais-tu pas prêt à quitter la terre [...], “Quinze ans! Ô Roméo! L'âge de Juliette! L'âge où vous vous aimiez!”

³³ Oh! La fleur de L'Éden, pourquoi l'as tu fanée [...] Tradução semântica: “Oh, a Flor do Éden, porque tu a feneceste?”

³⁴ Dors-tu content, Voltaire, [...]” “Dorme contente, Voltaire”.

³⁵ Pauvreté! pauvreté! C'est toi la courtisane. / C'est toi qui dans ce lit a poussé cet enfant.

³⁶ Ô fleuve impétueux! / Tu portes à la mer des cadavres hideux.

³⁷ noir esprit des ruines / Ange des souvenirs

³⁸ roi du monde, ô soleil!, Vous qui volez là-bas, légères hirondelles [...], Dites-moi, terre et cieus [...], Oh! Vous le murmurez dans vos sphères sacrées / Étoiles du matin

³⁹ “Tout garçon épicier est en mesure de débobiner une apostrophe Rollaque ([...])” (Carta a Paul Demeny, 15 mai 1871). Em “Soleil et chair”, a anáfora “Je regrette les temps [...]” é certamente uma retomada da expressão anafórica “Regrettez-vous le temps [...]?” que estrutura o começo de *Rolla*. Diversos detalhes do texto confirmam a aproximação. “Qualquer jovem empregado de mercearia é capaz de desenrolar uma apóstrofe à la Rolla”. // “Eu lamento o tempo”. / “Lamentais o tempo?”

⁴⁰ Dites-moi, dites-moi, pourquoi vais-je mourir?”

surpreendente, não é Rolla que convida a bela prostituta a se levantar e beber, é o narrador que toma tudo por sua conta: “É uma bela noite, fui eu que paguei por ela.”⁴¹. Aqui ainda o sujeito lírico *circula* de uma figura a outra, narrador e personagem situados em um mesmo plano, do triplo ponto de vista da enunciação, do comportamento moral (o narrador não se pretende superior ao libertino que ele condena) e da perspectiva histórica. Esse ponto de vista da História é evidentemente aquele que origina todos os outros: é na medida em que eles pertencem a uma mesma época, como filhos de Voltaire, filhos do século embarcados em uma mesma aventura coletiva, que o poeta narrador e o personagem ao qual ele se dirige como a um irmão se encontram solidários e postos em igualdade pela narrativa lírica.

Essa fraternidade singular define igualmente a relação que une o sujeito lírico romântico a seu leitor. Na poesia clássica o endereçamento ao leitor é geralmente da ordem do texto prefacial em prosa. As dedicatórias em versos são principalmente dirigidas a grandes senhores ou a personagens conhecidos. A abertura da poesia a “tudo o que há de íntimo em tudo” leva a estabelecer com o leitor uma relação de familiaridade, ou mesmo de cumplicidade. Essa relação se estabelece sobre um duplo fundamento. Primeiramente, como acabamos de assinalar, a consciência de pertencer a uma mesma época, difícil e incerta: “De que nome te chamar, hora inquieta em que nos encontramos?”⁴², pergunta-se Hugo no primeiro verso de “Prelúdio” em *Os cantos do crepúsculo*. A solidariedade histórica que se revela no texto de *Rolla* – a despeito de suas evidentes fraquezas – está menos afastada que poderíamos acreditar da consciência infeliz de Baudelaire diante da história, sobre a qual insistiu H. Friedrich em *Estrutura da Lírica Moderna*.⁴³ Quanto a Victor Hugo, é claro que a consciência histórica constitui o fundamento essencial da espécie de comunicação que ele tenta estabelecer entre o poeta e aqueles a que se dirige. A uma amiga que não produz o menor efeito de dúvida, ele explica:

Hoje em dia – tendes pena de nós, doce e nobre mulher!
O interior do homem oferece um quadro sombrio, [...]
E a incredulidade rasteja ao fundo de nossa alma;
[...]
A nós o nosso mal, crianças das paixões
Cujo espírito não espera por vossa calma sublime;
A nós cujo berço, riscado sobre um abismo
Navega sobre a maré negra das revoluções.
(*Os cantos do crepúsculo*).

⁴¹ C'est une belle nuit – c'est moi qui l'ai payée.

⁴² De quel nom te nommer, heure trouble où nous sommes?

⁴³ Hugo Friedrich, *Structures de la poésie moderne*, trad. francesa, Paris, Denöel/ Gonthier, 1976, p. 49 s. [Tradução brasileira: *Estrutura da lírica moderna*, trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.]

Que temos a dúvida em nós, v. 1-2, 4 e 37-40)⁴⁴

Fraternidade revolucionária e fraternidade humana são inseparáveis a seus olhos. “Irmãos! E vós também tendes as vossas jornadas!”⁴⁵, ele anota (para grande escândalo de Vigny e dos legitimistas) na parte superior do poema “Ditado depois de julho de 1830” (*Os Cantos do Crepúsculo*, I, 1). E tantas exortações dirigidas à França (“França! Na hora em que tu te prosternas! [...]”⁴⁶), ao Povo, aos “Franceses deste tempo de espera!”⁴⁷, só se apoiam no sentimento de uma situação histórica comum em que o poeta deve ser a voz daqueles que não podem falar, mas que ao menos podem ler.

O outro fundamento da relação romântica entre o poeta e seu leitor é a afirmação insistente de uma natureza humana comum, implicando as mesmas aspirações, as mesmas esperanças, as mesmas angústias, os mesmos vícios. É o tema que Baudelaire desenvolve no poema preambular de *As Flores do Mal*, “Ao leitor”. Leitor “hipócrita” na medida em que *se recusará* a reconhecer que “[...] o disparate, o erro, o pecado, a cobiça”⁴⁸, e sobretudo o Tédio, exercem sobre ele a mesma devastação que sobre o poeta. Ninguém pode se vangloriar de escapar disto (ninguém pode por consequência condenar o poeta que consegue fazer poesia com aquilo de que todos têm vergonha), se for verdade, como o texto o afirma fortemente, que somos todos os joguetes do Diabo. Igualdade diante do mal e diante da morte. Hugo acrescenta: e diante da vida eterna. O poema das *Contemplações* intitulado “O que é a morte?”⁴⁹, cujo primeiro verso sentencioso (“Não digais: morrer. Digais: nascer. Acreditai.”) poderia fazer crer no discurso do superior ao inferior, proclama, de fato, antes, a igualdade de todos na mediocridade (“Somos o homem mau que eu sou, que vós sois.”⁵⁰), depois na morte, e enfim na transfiguração que o sujeito do texto vive por antecedência no presente:

Onde estou? Na morte. Vinde! um vento desconhecido
Vos arremessa para o limite dos céus. Trememos; nós nos vemos nus,
Impuros, medonhos [...]
E de repente ouvimos alguém no infinito

⁴⁴ De nos jours – plaignez-nous, vous, douce et noble femme! L’intérieur de l’homme offre un sombre tableau. [...] / Et l’incrédulité rampe au fond de notre âme. [...] / C’est notre mal à nous, enfants des passions / Dont l’esprit n’atteint pas votre calme sublime; / A nous dont le berceau, risqué sur un abîme, / Vogua sur le flot noir des révolutions. (*Le Chants du crépuscule*, XXXVIII, Que nous avons le doute en nous, v. 1-2, 4 e 37-40 “)

⁴⁵ “Frères! et vous aussi, vous avez vos journées!” “Irmãos! E vós também tendes as vossas jornadas!”

⁴⁶ France! À l’heure où tu te prosternes [...]

⁴⁷ “Français de cet âge d’attente!”

⁴⁸ “la sottise, l’erreur, le péché, la lésine” (BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução e organização de Júlio Castañón Guimarães. 1º. Ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019, p. 27).

⁴⁹ Ce que c’est que la mort / Ne dites pas: mourir; dites: naître. Croyez.

⁵⁰ On est l’homme mauvais que je suis, que vous êtes.

Que canta, e por alguém nos sentimos abençoados, [...]
(v.13-15 et 17-18)⁵¹

Natureza humana comum e comunidade de época, para além das ideologias opostas, implicam uma comunidade de experiências vividas que conferem sentido ao “eu sou você” que o poeta romântico dirige de formas diversas a seu leitor. É por esta razão que praticamente não pode existir hermetismo romântico. Posto como um semelhante, o leitor é igualmente colocado como capaz de receber qualquer discurso proferido pelo eu lírico. Será Rimbaud que marcará aqui a ruptura, jogando com “a alucinação das palavras” e lhes “resguardando” a sua tradução. O sujeito lírico romântico se dirige a um alocutário igual em dignidade que pode ser, segundo o caso, uma coletividade, um amigo, um outro poeta (também Lamartine se dirige a Byron, em seu poema “O Homem”, e Musset, autorizado por este precedente, a Lamartine⁵²), um artista desaparecido (“Ó meu mestre Albert Dürer, ó velho mestre pensativo.”⁵³ escreveu Hugo⁵⁴), ou em certos casos o próprio poeta. Instaura-se então um jogo dialógico como aquele que Hugo conduziu em alguns poemas, oculto sob o nome Olympio. Assim ocorre no breve poema intitulado “A Ol.” (*As vozes interiores*, XII), que relata o primeiro encontro com Juliette. O “eu” aí se dirige ao “poeta”:

Ó poeta, eu vou em tua alma ferida,
Abalar até o fundo de teu profundo pensamento.
Tu não tinhas visto ainda, foi uma noite. [...] (v.1-3)⁵⁵

O poema “A Olympio” dispõe uma distância entre duas figuras do sujeito, clivado entre Olympio ferido pela calúnia e “o amigo que resta a (seu) coração”. A voz desse que poderíamos chamar de um recitante introduz o discurso do amigo (discurso que constitui a maior parte do poema), depois a réplica de Olympio, que responde por uma

⁵¹ Où suis-je? Dans la mort. Viens! un vent inconnu/Vous jette au seuil des cieux. On tremble; on ne se voit nu./Impur, hideux [...] /Et soudain on entend quelqu'un dans l'infini/ Qui chante, et par quelqu'un on sent qu'on est béni. [...] (v.13-15 et 17-18)

Podemos notar na passagem que uma mesma antecipação da morte e uma mesma “experiência” do despertar na luz eterna se encontravam já no poema das *Meditações*, “O cristão moribundo”:

Alça teu vôo, ó minh'alma, e afrouxa tuas cadeias [...]
Já, já eu nado em correntes de luz;
O espaço diante de mim cresce, e a terra
Sob meus pés parece fugir!

Original: « Le chrétien mourant »; Prends ton vol, ô mon âme, et dépouille tes chaînes; [...] / Déjà, déjà je nage en des flots de lumière; / L'espace devant moi s'agrandit, et la terre / Sous mes pieds semble fuir!

⁵² Ver a Carta a M. de Lamartine que começa por uma evocação de Byron abrindo “um livro em que se falava dele”: trata-se das *Meditações poéticas*.

⁵³ Ô mon maître Albert Dürer, ô vieux maître pensif.

⁵⁴ *Les Voix Intérieures*, A Albert Dürer, v. 6.

⁵⁵ Ô poète! je vais, dans ton âme blessée,/ Remuer jusqu'au fond ta profonde pensée./ Tu ne l'avais pas vue encor, ce fut un soir. [...] (v. 1-3)

Voz como a dele e mais alta ainda,
Como o grande mar que falaria com o rio. (v. 223-224)⁵⁶

Olympio é bem, como disse Pierre Albouy no notável artigo que dedicou em 1971 a “Hugo ou o eu estilhaçado” / “a figura do eu que se divide para falar” / “o poeta enquanto eu que se diz”⁵⁷. No entanto, Pierre Albouy não hesita em qualificar como “paravento” a declaração que se lê no projeto de prefácio escrito para as *Contemplações de Olympio* que nunca vieram à luz: “[...] Chega uma hora na vida em que, o horizonte se expandindo sem cessar, um homem se sente muito pequeno para continuar a falar em seu nome. Ele cria, então, poeta, filósofo ou pensador, uma figura na qual ele se personifica e se encarna. É ainda o homem, mas não é mais o eu.”⁵⁸ De qualquer maneira (seja como for), não se pode falar de um verdadeiro “ciclo” de Olympio na obra. O projeto *Contemplações de Olympio* tornou-se simplesmente *As Contemplações*. O sujeito lírico hugoano não tinha necessidade em definitivo de uma segunda figura para se dirigir aos ouvintes os mais diversos e mesmo às potências cósmicas:

Eu vi os quatro ventos passarem.
– Ó ventos, eu lhes disse
Ventos dos céus! Acreditai possuir uma única carruagem?

Eu vi Aldebaran nos céus. Eu lhe disse:
Tu que brilhais! ⁵⁹

Mas aqui é diante do universo que se situa o “eu” (*je*), e estamos nos limites de uma fusão do eu e do mundo que provoca novas configurações enunciativas.

O sujeito lírico e o universo

Nenhum poeta romântico escreveu a fórmula extravagante “eu sou tudo”. Mas quase todos escreveram como se o poeta lírico como tal estabelecesse relações privilegiadas com o universo,

⁵⁶ Voix pareille à la sienne et plus haute pourtant,/Comme la grande mer qui parlerait au fleuve. (v.223-224)

⁵⁷ “Hugo ou le je éclaté”, “la figure du moi que se sépare pour parler”, “le poète, en tant que moi qui se dit”. Pierre Albouy, “Hugo ou le je éclaté”, *Mythographies*, Paris, José Corti, 1976, p. 72.

⁵⁸ “[...] Il vient dans une heure dans la vie, le moment où, l’horizon s’agrandissant sans cesse, l’homme se sent trop petit pour continuer à parler en son nom. Il a crée alors poète, philosophe ou penseur, une figure dans laquelle il se personnifie et s’incarne. C’est encore l’homme, mais c’est ne plus le moi”.

⁵⁹ Início dos dois poemas prefaciais de *Quatro ventos do espírito*.

Je vis le quatre vents passer.– O vents, leur dis-je,/Vents des cieux! Croyez-vous avoir seuls un quadriges? /Je vis Aldebaran dans le cieux. Je lui dis: /Toi qui luis! [...].

ou isto que eles gostam de denominar a Natureza, o infinito, o desconhecido, Deus (termos cujas distinções escapam a nossos propósitos aqui estabelecer e que às vezes se delineiam, às vezes se diluem). Essas relações são inicialmente de palavras e se inscrevem em um esquema de comunicação. Segundo o caso, o poeta lírico se dirige ao universo – às florestas, ao sol, à divindade universal – como vimos ele se dirigia a seus irmãos ou aos povos. A forma mais simples é aquela do “olá” (*salut*), preferida de Lamartine nas *Meditações poéticas*. Ao lado do célebre “Olá! Bosques coroados de um resto de verdura!”⁶⁰, reiterado em “O templo”, em “Olá, bosques consagrados! Olá, campo funerário”⁶¹, o poema “A Fé” confere a esse gesto verbal sua maior extensão, ao mesmo tempo cósmica e pessoal, já que após ter saudado o mundo “no limiar da existência”, o sujeito do texto saúda seu último dia:

Olá, moradia nova à qual o tempo me atirou,
Globo, testemunho futuro de minha felicidade!
Olá, tocha sagrada que alimenta a natureza!
Sol, primeiro amor de toda criatura!
Vastos céus, que escondéis o Deus que vos fez!
Terra, berço do homem [...]
[...]
(v. 19-24 et 32)⁶²

Em tais textos, o sujeito lírico se situa no mesmo plano que o universo, diante do qual ele se coloca em sua contemplação. Inscrição poética de uma atitude da qual prosadores como Rousseau ou Senancour forneceriam já os exemplos. Mas acontece que o poeta, não contente em se dirigir ao universo de igual para igual, apresenta-se como a voz de um universo mudo cuja sacralidade, no entanto, é afirmada. Em Lamartine, esse universo-templo, contrariamente àquele de “Correspondências”, não deixa sair nenhuma palavra e espera que o homem, do qual o “eu” poético é a voz, faça ecoar o hino esperado:

O universo é o templo e terra é o altar;
[...]
Mas esse templo é sem voz. Onde estão os concertos santos?
De onde se erguerá o hino ao rei do universo?
Tudo se cala: apenas meu Coração fala no silêncio.
A voz do universo é minha inteligência.
Sob os raios da tarde, sob as asas do vento,

⁶⁰ Salut! bois couronnées d'un reste de verdure!

⁶¹ Salut, bois consacré! Salut, champ funéraire

⁶² Salut, nouveau séjour où le temps m'a jeté, /Globe, témoin futur de ma félicité!/Salut, sacré flambeau qui nourris la nature!/Soleil, premier amour de toute créature!/Vastes cieux, qui cachez le Dieu qui vous a faits!/Terre, berceau de l'homme [...]/[...]/Salut, mon dernier jour! sois mon jour le plus beau!

Ela se alça a Deus como um perfume vivo;
E, dando uma linguagem a todas a criaturas,
Pronta para o adorar minha alma [se alça] à natureza.”
(*Meditações poéticas*, XVI, “A oração”, v. 16, est. 27-34)⁶³

Essa posição do eu pensante e falante tendo a missão de “conferir uma linguagem” ao universo, se manifesta uma coerência ideológica, está longe de ser a mais frequente na poesia romântica. Hugo, Vigny, Baudelaire ainda preferem afirmar, em conformidade com uma tradição muito antiga, que tudo fala na natureza, que existe uma linguagem das “coisas mudas” e que o homem está cercado de uma “voz” que o poeta tem o privilégio de ouvir melhor que qualquer outro. O “eu” da enunciação lírica se reconhece então alocutário de um discurso do qual ele é ao mesmo tempo o enunciador. A retórica clássica conhece bem essa situação dúplice no caso da prosopopeia, em que o escritor faz falar um ausente ou uma abstração personificada que se dirige com mais frequência a si-mesma. Vigny fornece um admirável exemplo disso em “A casa do pastor” (*La Maison du Berger*): o célebre discurso da Natureza, que se dirige ao “eu” do texto, é composto por ele em intenção de Eva, a fim de persuadi-la a não o deixar só:

Não me deixe jamais só com a Natureza;
Porque a conheço demais para não a temer.
Ela me diz: “Eu sou o impassível teatro”. [...]” (v. 279-281)⁶⁴

Mas geralmente a poesia romântica não se contenta com uma prosopopeia que se reconhece como tal. O texto é composto de tal forma que as palavras ou as vozes do universo parecem a expressão humana de um discurso em si mesmo inefável, que o poeta será o único capaz de exprimir por palavras inteligíveis. O eu poético não é mais, portanto, apenas o ouvinte de uma mensagem que ele se encarregará (ficcionalmente) de transcrever, ele se torna seu tradutor, o intérprete, eventualmente o hermeneuta. Dito de outro modo, o texto remete a uma instância de enunciação transcendente da qual o poeta será o mediador ou o substituto. É uma situação que reconheceremos a propósito da voz do “outro”, correspondendo a isso que tradicionalmente se denomina a inspiração. Mas não se trata aqui da fonte íntima identificada à

⁶³ L'univers est le temple, et la terre est l'autel; [...] / Mais ce temple est sans voix. Où sont les saints concerts? / D'où s'élèvera l'hymne au roi de l'univers? / Tout se tait: mon Coeur seul parle dans le silence. / La voix de l'univers, c'est mon intelligence. / Sur le rayons du soir, sur le ailes du vent, / Elle s'élève à Dieu comme un parfum vivant; / Et, donnant un langage à toute créature, / Prête pour l'adorer mon âme à la nature. (*Méditations poétiques*, La prière).

⁶⁴ Ne me laisse jamais seul avec la Nature; / Car je la connais trop pour n'en pas avoir peur. / Elle me dit: “Je suis l'impassible théâtre”.

inspiração. A voz do universo e do além não é uma Musa, antes um conjunto de sonoridades ressoando em uma gigantesca câmara de ecos em que o *eu* se arrisca a todo momento se perder.

Encontramos, no poema de Lamartine intitulado “Deus” (*Meditações*, XXVIII), a imagem da alma como uma gota de água no oceano do infinito, e embaraçada em traduzir “em sons articulados” o que pertence à “língua do céu” (a teoria das “duas linguagens” segue a passagem que citamos):

Como uma gota d'água no Oceano vertida,
O infinito em seu seio absorve meu pensamento;
Lá, rainha do espaço e da eternidade,
Ela ousa medir o tempo, a imensidade,
Abordar o nada, percorrer a existência,
E conceber a essência inconcebível de Deus,
Mas assim como eu quero pintar o que eu sinto,
Toda palavra expira em esforços impotentes,
Minha alma acredita falar, minha língua embaraçada/confusa
Golpeia o ar com vinte sons, sombra de meu pensamento. (v. 9-18) ⁶⁵

Hugo, sabemos, obteve os efeitos mais surpreendentes dessa concepção de um “abismo universal” embaralhando as palavras que o poeta recolhe em toda a parte para repercutir. Em meio aos inumeráveis exemplos, recordemos o fim de “Prelúdio” de *Voz do Crepúsculo* (1835):

Diante do oriente duvidoso como os outros,
Recolhendo todos os ruídos formidáveis e doces,
Os murmúrios do alto que respondem aos nossos,
O suspiro de cada um e o rumor de todos,

O poeta, em seus cantos onde sobeja a amargura,
Refletia, eco calmo e triste contudo,
Tudo o que a alma sonha e tudo que o mundo
Canta, gagueja ou diz dentro da sombra enquanto espera! (v. 93-100) ⁶⁶

Contemplações retoma de modo indiscriminado o motivo do poeta dialogando com a natureza, conversando “com todas as vozes da metempsicose” (I, 27, v. 14). Vários outros poemas

⁶⁵ Comme une goutte d'eau dans l'Océan versée,/ L'infini dans son sein absorbe ma pensée;/ Là, reine de l'espace et de l'éternité,/ Elle ose mesurer le temps, l'immensité, /Aborder le néant, parcourir l'existence, Et concevoir de Dieu l'inconcevable essence, /Mais sitôt que je veux peindre ce que je sens, /Tout parole expire en efforts impuissants, /Mon âme croit parler, ma langue embarrassée /Frappe l'air de vingt sons, ombre de ma pensée. (v. 9-18)

⁶⁶ Vers l'orient douteux tourné comme les autres, /Recueillant tous les bruits formidables et doux, /Les murmures d'en haut qui répondent aux nôtres, /Le soupir de chacun et la rumeur de tous, //Le poète, en ses chants où l'amertume abonde, /Réflétait, echo triste et calme cependant, /Tout ce que l'âme rêve et tout ce que le monde /Chante, bégaye ou dit dans l'ombre en attendant!

do mesmo livro fazem intervir um “eu” da enunciação que é o destinatário de um discurso pronunciado por um espírito ou um ser vindo do além (é o caso em particular de “O que diz a boca da sombra”⁶⁷). Seria necessário sobretudo reler a seção de *Deus* intitulada “As vozes”, gigantesca elaboração de 1900 versos constituídos de discursos contraditórios que um “eu” perturbado imagina se cruzarem no espaço, enquanto todos o dissuadem, com argumentos diversos, de tentar definir Deus.

De uma maneira mais radical, pode acontecer que o “eu” lírico hugoano se identifique com um ser da natureza, e até mesmo com uma coisa, de uma maneira não metafórica, mas literal. É então o “eu sou” seguido de um predicado não humano que introduz o discurso “Eu sou pássaro como este ser, /Que Amós sonhava” (“Ibo”, *Contemplações* VI, 2, v. 41-42); “Eu sou a alga das marés inumeráveis [...] E eu sou o habitante tranquilo / Do relâmpago e do furacão” (Àquela que está velada, *ibid.*, VI, 15, v. 5, 11-12).⁶⁹ Ou ainda, no começo do primeiro poema do “Livro lírico”, de *Quatro ventos do espírito*, estes versos:

Eu sou feito de sombra e de mármore,
Como os pés negros da árvore,
Eu me afundo na noite.
Eu escuto; eu estou sob a terra;
[...]
Eu a quem chamam o poeta,
Eu sou na noite muda
A escada misteriosa;
Eu sou a escada Trevas”. (9v. 1-4 e 7-10)⁷⁰

Não pertencendo nem à autobiografia, nem a uma ficção que colocaria em cena um personagem imaginário, o “eu” lírico que assim se exprime pode ser definido como *mítico*, desde que mito seja a expressão, por meio da analogia, de uma concepção considerada como verdadeira fora da experiência empírica. Ele é então inteiramente próximo de personagens abertamente míticas entre as quais a figura do “poeta” pode igualmente se projetar: próximo de Orfeu, próximo

⁶⁷ Ce que dit la Bouche d'ombre.

⁶⁸ Ver igualmente III, 1, “Escrito sobre um exemplar da *Divina Comédia*”, VI, 1; “A ponte”, VI, 3 e “Um espectro me esperava em um grande ângulo de sombra”.

Écrit sur un exemplaire de la *Divina Commedia*, VI, 1, Le Pont, VI, 3, “Un spectre m'attendait dans um grand angle d'ombre”.

⁶⁹ Je suis oiseau comme cet être/ Qu'Amos rêvait” (Ibo, *Les Contemplations* VI, 2, v. 41-42) “Je suis l'algue des flots sans nombre [...] Et je suis l'habitant tranquille / De la foudre et de l'ouragan”. (A celle qui est voilée, *ibid.*, VI, 15, v.5, 11-12)”

⁷⁰ Je suis fait d'ombre et de marbre,/ Comme les pieds noirs de l'arbre,/ Je m'enfonce dans la nuit./J'écoute; je suis sous terre;/ [...] Moi qu'on nomme le poete, /Je suis dans la nuit muette/ L'escalier mystérieux;/ Je suis l'escalier Ténèbres [...]

do pastor vidente e mago de “Magnitudo parvi”, que sofre “A dilatação imensa / Do infinito misterioso” e sente “mesmo em seu sonho/ Luzir e luzir, em seu ser / a infiltração dos sóis.”⁷¹ Próximo sobretudo do Sátiro de *A legenda dos séculos*, que, graças a um jogo de palavras tradicional, sob o nome de Pan, afirma no verso final sua identidade com Tudo.⁷²

Figuras de inspiração lírica

Os românticos franceses, já se disse, não se colocam a questão da natureza do sujeito lírico: o “eu” do texto é para eles simplesmente “o poeta”, espontaneamente confundido com o autor do poema. Eles também não se questionam tão lucidamente quanto Goethe sobre as relações entre poesia e verdade. Em compensação, por vezes elaboram longamente o que se relaciona à inspiração, que se torna em vários poemas o objeto de uma verdadeira cenografia. Ora, com um vocabulário e sob perspectivas diferentes, trata-se da problemática do sujeito: os debates sobre o “eu lírico” colocam a questão de seu estatuto, entre ficção e expressão da experiência vivida (expressão direta ou mediatizada pelo mito); o problema central da inspiração é o de sua origem, ou seja, ainda nesse caso, da natureza e do estatuto dessa força que parece conduzir a mão do poeta, senão lhe ditar suas palavras. Trata-se sempre da dissociação entre um eu empírico escrevente, circunscrito pela biografia, e o que diz a escritura, que esfacela os limites do eu empírico e dá a impressão de vir de uma outra instância.

Os poetas românticos não dispõem de outras ferramentas conceituais além daquelas que lhes foram legadas por uma longa tradição. Como os clássicos, como os antigos, eles falam de inspiração, de musa, de entusiasmo. Usam e abusam de imagens de alaúdes e de líras. Mas com a vaga consciência de uma inadequação entre esta imagística e a experiência renovada que eles têm da poesia. “A poesia é o canto interior”, afirma Lamartine em *Recolhimentos*⁷³. E Musset talvez não queira dizer outra coisa quando aconselha, em um verso muito célebre, a se atingir o “coração”. No *Salão de 1846*, Baudelaire observa a propósito de Delacroix (mas o preceito é transponível para a poesia) que um quadro “deve antes de tudo reproduzir o pensamento íntimo

⁷¹ “La dilatation immense / De l’infini mystérieux”. // “jusque dans ses sommeils/ Lueur à lueur, dans son être, / L’infiltration des soleils”

⁷² “Disponham tudo! Eu sou Pan; Júpiter, de joelhos!” – As indicações dadas aqui concernentes a Hugo se encontram desenvolvidas em meu artigo: “De l’hugocentrisme au “je” panique”, in *Le sujet lyrique em question, Modernités* no. 8, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996. [“Place a Tout! Je suis Pan; Jupiter, à genoux!”]

⁷³ Citado por Bénichou, *Les Mages Romantiques*, p. 99.

do artista, que domina o modelo, como o criador a criação”. Como conciliar essa interioridade da poesia com a ficção de uma inspiração que desceria do céu? Porque ao mesmo tempo em que afirma a prioridade do “pensamento íntimo”, o artista romântico não cessa de se referir a uma transcendência. No mesmo *Salão de 1846*, Baudelaire une “intimidade” e “aspiração ao infinito”, na célebre definição que propõe do romantismo.⁷⁴ Como escreveu Jacques Beauverd: “A considerar como a perspectiva de intimidade é frequentemente imaginada e *escrita*, [...], descobre-se um fato importante, que nada *a priori* torna necessário: tudo se passa como se a interrogação do interior só fosse possível pela certeza de uma transcendência”.⁷⁵

Antes, Lamartine invoca a inspiração divina no início de *Visões* (1823):

[...] Espírito que de tempos em tempos
As harpas de Jessé acalentam os concertos,
Pela voz da lira instruiu o universo!
[...]
Desça, eu devo cantar/ Mas o que posso sem ti,
Ó língua dos espíritos? Fala tu mesma em mim.^{76 77}

Mais próximos de nossos propósitos estão dois poemas: “O entusiasmo” nas *Meditações* e “O espírito de Deus” (escrito em 1821-1822) em *Novas Meditações*. “O Espírito de Deus”, “nome da inspiração”, como observa Bénichou⁷⁸, é apresentado como um sopro sobre o qual o poeta se pergunta “de quais margens” ele virá, porque “Sempre rebelde a nossos desejos, / O Espírito só

⁷⁴ “Quem diz romantismo diz arte moderna – quer dizer intimidade, espiritualidade, cor, e aspiração pelo infinito, expressos por todos os meios que contêm as artes” (*Salon de 1846, II. “Qu’est-ce que le romantisme?”*)

⁷⁵ Jacques Beauverd, *Problématique de l’intime, Intime, intimité, intimisme*, Presses Universitaires de Lille, 1976, p. 29.

⁷⁶ [...]Esprit qui d’âge em age,/ Des harpes de Jessé chérissant les concerts,/ Par la voix de la lyre instruisit l’univers!/ [...] Descends, je dois chanter! Mais que puis-je sans toi,/ Ô langue des esprits? Parle toi-même em moi!

⁷⁷ Lamartine, *Oeuvres poétiques complètes*, Texto estabelecido, anotado e apresentado por Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, “Bibl. de La Pléiade”, 1963, *Les Visions, Invocation du poète*, p. 1407. Ver também o primeiro poema das *Harmonies poétiques et religieuses*, “Invocation”:

Eu nunca ouvi chegarem em você
Acordes mais penetrantes, da linguagem mais divina,
Senão esses concertos mudos que se erguem em mim!
Mas a palavra falta a esse delírio ardente,
Para conter esse fogo todas as palavras estão congeladas;
Eh! O que importa, Senhor, a palavra para a minha lira?
Eu a escuto, isso é o suficiente; tu respondes, isso basta. (Ibid., p. 292)

Original: Je n’ai point entendu monter jamais vers toi/ D’accords plus pénétrants, de plus divin langage,/ Que ces concerts muets qui s’élèvent em moi!/ Mais la parole manque à ce brûlant delire,/ Pour contenir ce feu tous les mots sont glacés;/ Eh! Qu’importe, Seigneur, la parole à ma lyre? /Je l’entends, Il suffit; tu réponds, c’est assez!

⁷⁸ Paul Bénichou, *Le sacré de l’écrivain*, Paris, Jose Corti, 1973, p. 182.

sopra em seu próprio tempo”⁷⁹. O poeta não pode, portanto, fazer nada melhor que aguardar sua vinda:

Esperemos pelo sopro supremo
Em um repouso silencioso;
Não somos nada de nós mesmos
Senão um instrumento melodioso!
Quando o dedo do alto se retira,
Fiquemos mudos como a lira
Que recolhe seus transportes santificados
Até que sua mão possante
Toque a corda trêmula
em que dormem divinos acordes!⁸⁰

O combate entre Jacó e o Anjo ilustra esse advento do espírito. Em “O entusiasmo” (cujas duas primeiras estrofes foram escritas em 1817 e as sete seguintes em 1819), Lamartine fazia apelo ao episódio mais pagão do rapto de Ganimedes pela “águia do trovão”, multiplicando as imagens de fogo, de chama e de fogueira:

O raio circula em minhas veias
Surpreendido pelo fogo que me queima,
Eu o irrito ao combatê-lo,
E a lava de meu gênio
Transborda em torrentes de harmonia,
E me consome ao escapar.

Musa, contempla tua vítima. [...] ⁸¹

Lamartine mal consegue dissimular aqui a natureza pulsional de uma inspiração cuja própria violência arrisca-se a fazer “evaporar” seus “restos de alma”. Não é apenas uma resposta àqueles que acusam a irregularidade da vida dos poetas (“E eles apontam nossa vida! / Mas essa chama que nos desejam / Se ilumina ao fogo das paixões”⁸²), é sobretudo a expressão de um temor diante de uma potência talvez mais infernal que divina, que usa as forças vitais e que, nesse aspecto, contrariamente aos lugares comuns da poesia sentimental, não é o aliado, mas o

⁷⁹ “Toujours rebelle à nos souhaits / L’esprit ne souffle qu’a son heure”.

⁸⁰ Attendons le souffle suprême/ Dans uns repos silencieux;/ Nous ne sommes rien de nous-même/ Qu’un instrument mélodieux!! Quand le doigt d’en haut se retire, /Restons muets comme la lyre/ Qui recueille ses saints transports/ Jusqu’à ce que sa main puissante/ Touche la corde frémissante /Où dorment les divins accords!

⁸¹ La foudre en mes veines circule:/ Étonné du feu qui me brûle,/ Je l’irrite en le combattant, /Et la lave de mon génie/ Déborde em torrents d’harmonie,/ Et me consume en s’échappant.// Muse, contemple ta victime!

⁸² “Et l’on accuse notre vie! / Mais ce flambeau qu’on nous envie / S’allume au feu des passions”

adversário do amor. O poema termina com efeito pela recusa do poeta de sacrificar à Musa “o último sopro de (sua) vida”: “Eu desejo guardá-lo para o amar”.⁸³

Essa reticência inesperada do eu do poeta face às exigências da criação poética permite reaproximar “O entusiasmo” de Lamartine de *A noite de maio*, de Musset. Mais geralmente, uma releitura do conjunto das *Noites*, na perspectiva dessa interrogação romântica sobre a natureza da inspiração e suas relações com o sujeito conduziria talvez a restituir o vigor a algumas páginas já consideradas esgotadas. Sem proceder a uma análise completa, pode-se sublinhar ao menos as implicações da estrutura dialógica de três *Noites*. Essa estrutura (diálogo entre a “Musa” e o “Poeta” em *A noite de maio*, *A noite de agosto* e *A noite de outubro*, diálogo entre “O Poeta” e a “Visão” em *Noite de dezembro*) é algo além de um simples procedimento de composição: é o sujeito lírico que está posto em questão de um extremo a outro e a dualidade da enunciação não é senão uma encenação de seu desdobramento, de sua clivagem.

As respectivas posições do Poeta e da Musa em *A noite de maio* estão invertidas em relação às posições tradicionais. É habitual que o poeta invoque a Musa para obter inspiração. Aqui, é a musa que revela todas as razões que teria para cantar um poeta que recusa e que enuncia todas as razões que tem para se calar. Essas duas atitudes contrárias se traduzem por uma oposição ao mesmo tempo de métrica e de tom: aos alexandrinos amplos da Musa, multiplicando os imperativos no singular e no plural, o Poeta responde com exclamações queixosas e por interrogações em versos octossilábicos. O mesmo dispositivo métrico será retomado no início de *A noite de agosto*, até o momento em que o poeta passa aos alexandrinos para afirmar sua vontade não de fazer uma obra, mas de amar. Enfim, *A noite de outubro*, inverte o esquema, ao menos na primeira metade do texto: o poeta ataca em alexandrinos e a musa responde em octossilábicos. A inversão do conteúdo corresponde à do esquema métrico: o Poeta não hesita em usar imperativos e pede à Musa que tome sua lira, inversão exata do primeiro verso de *A noite de maio*.

Diante da Musa que o pressiona a cantar e cantar temas convencionais (ver em *A noite de maio* a enumeração de assuntos que ela propõe ao poeta), ele responde – deveríamos dizer como *voyant*? Rimbaud não teria transgredido nesse aspecto, ele que censurava Musset por não

⁸³ “dernier souffle de (sa) vie”: “Je veux le garder pour aimer”

ter tido a coragem de ir até o extremo em suas visões⁸⁴: “Pareceu que uma forma roubada/ Moveu-se lá embaixo sob a floresta. [...] / É um sonho estranho; / Ela se apaga e desaparece. (*A noite de Maio*); “Quando passei pelo prado, / Eu vi [...] (*A noite de agosto*); “E quando passo pelos lugares em que arrisco minha vida/ Parece haver em meu lugar um rosto estrangeiro”. (*A noite de outubro*).⁸⁵ O conjunto de *A noite de dezembro*, como se sabe, revela a visão de um duplo (sucessivamente “Uma pobre criança”, “Um rapaz”, “Um estrangeiro”, “Um conviva”, “Um órfão”, “Um infeliz”) que se senta perto do poeta e se identifica finalmente com sua própria solidão. Por meio de procedimentos retóricos muito visíveis que estruturam o poema, esse confronto entre o poeta e seu duplo – além de transpor um fenômeno alucinatório ao qual Musset parece ter sido submetido – projeta sobre o plano do texto e objetiva em “cena” a angústia de um destino pessoal.⁸⁶ As três outras *Noites*, de uma maneira análoga, colocam em cena as tensões que resultam de relações ambíguas e talvez contraditórias que os poetas românticos pressentem entre a poesia e a paixão.

O papel de conselheira, de guia, de inspiradora, que assume a Musa reflete certamente posições que se encontram em outros lugares na obra de Musset; mas ao mesmo tempo aparecem como um engodo para o poeta que lhe confere uma réplica. O que ela aconselha a ele, com efeito, através de tantas imagens doloristas⁸⁷ e da deplorável história do pelicano? A escutar seu “coração”: “Entre tu e teu coração qual é o poeta? / É teu coração [...] (*A noite de agosto*)⁸⁸. A deixar se alargar seu “ferimento santo” e de cantar sua dor. Logo o poeta constata que isso não é possível. Porque a sinceridade não nutre necessariamente a palavra poética: “A boca guarda o silêncio / Para ouvir o coração” (*A noite de maio*)⁸⁹. Porque a violência mesma dos sentimentos ressentidos pode paralisar sua expressão:

Mas eu sofri um duro martírio,

⁸⁴ “Musset não soube fazer nada: havia visões por trás da gaze das cortinas: ele fechou os olhos”. (Carta a Demeny, 15 mai 1871.) RIMBAUD, Arthur. Carta a Demeny. In: _____. Correspondência. Tradução, notas e comentários de Ivo Barroso. Kindle Editions, 2017, p. 43

⁸⁵ J’ai cru qu’une forme voilée / Flottait là-bas sur la forêt. [...] / C’est une étrange rêverie; / Elle s’efface et disparaît”. (*La Nuit de Mai*); Quand j’ai passé par la prairie, / J’ai vu [...]” (*La Nuit de Août*); “Et quand je passe aux lieux où j’ai risqué ma vie, / J’y crois avoir à ma place un visage étranger” (*La Nuit d’Octobre*)

⁸⁶ Não seria abusivo conciliar essa objetivação e essa antecipação de um destino da maneira como Rimbaud objetiva e antecipa também seu próprio destino por meio da ficção do “*Bateau Ivre*”. Nos dois casos, a superação da pura subjetividade enunciativa por uma ficção permite ir mais longe que a simples consciência do sujeito escritor e enunciar indiretamente isso que ele sem dúvida não teria sido capaz de formular em seu nome próprio.

⁸⁷ Nota de tradução - Dolorista: aquele que segue ou valoriza na religião o seu caráter e suas manifestações de dor e sofrimento.

⁸⁸ “De ton cœur ou de toi lequel est le poète? / C’est ton cœur [...]” (*La Nuit de Août*)

⁸⁹ “La bouche garde le silence/ Pour écouter parler le cœur” (*La Nuit de Mai*)

E o mínimo que poderia dizer,
Se eu praticasse em minha lira,
A romperia como um caníço. (Ibid)⁹⁰

Porque a linguagem é enganosa e as palavras não são suficientes para dizer o verdadeiro sofrimento:

Se fosse necessário agora falar de meu sofrimento,
Não sei mais qual nome ele deveria receber,
Se seria amor, loucura, orgulho, experiência,
Nem se alguma pessoa no mundo poderia lucrar com ele
Desejo de todo modo te contar a história. (*A noite de outubro*)⁹¹

A única possibilidade é aquela de uma narrativa, que supõe uma certa tomada de distância em relação a isso que teria sido um puro grito lírico diretamente nascido do mais íntimo do coração.

Em “O entusiasmo”, uma oposição se mostrava entre a intensidade das paixões consideradas como o combustível da produção poética e o desejo de um amor verdadeiro. Em *As noites*, é um tipo de incompatibilidade entre o amor apaixonado (como causa de sofrimento) e a escritura lírica que é experimentada pelo Poeta. Em outros termos: o sujeito da escritura não é o mesmo que o sujeito da paixão. Essa dissociação que é dita pelo texto não era necessariamente conceitualizada pelo Musset escritor. É por imagens de paixão amorosa que a Musa metaforiza a poesia. Falando como uma amante, ela reclama um amor exclusivo. O coração é poeta, mas com a condição de que esse coração o seja apenas por ela:

Ai de mim! meu bem-amado, vós não sois mais poeta [...]
E não sabeis que o amor da mulher
Muda e dissipa em lágrimas os tesouros de sua alma. [...] (*A noite de agosto*)⁹²

Essas imagens, que muito contribuíram para a celebridade das *Noites*, são talvez o que mais nos embaraça contemporaneamente: não concebemos mais a escritura poética como um ato de amor entre o Poeta e a Musa. Mas, de um outro ponto de vista, as palavras da Musa, nas três *Noites* em que ela intervém, permitem delimitar uma instância de enunciação singular. Essa

⁹⁰ Mais j'ai souffert un dur martyre,/ Et le moins que j'en pourrais dire,/ Si je l'essayais sur ma lyre,/ Le briserait comme un Roseau.

⁹¹ S'il fallait maintenant parler de ma souffrance, / Je ne sais trop quel nom elle devrait porter,/ Si c'est amour, folie, orgueil, expérience,/ Ni si personne au monde en pourrait profiter./ Je veux bien toutefois t'en raconter l'histoire. (*La Nuit d'Octobre*)

⁹² Hélas! mon bien-aimé, vous n'êtes plus poète [...]/ Et vous ne savez pas que l'amour de la femme/ Change et dissipe en pleurs les trésors de votre âme [...]/ (*La Nuit de Aout*)

amante é igualmente uma irmã (“És tu, minha amante e minha irmã.” *A noite de Maio*, v. 52)⁹³ e mais ainda uma mãe. Ela se apresenta no começo de *A noite de agosto* “Como uma viúva chorando no túmulo de uma criança”⁹⁴ (v. 9), é saudada pelo poeta como sua “mãe” e sua “nutriz” (v. 16). As repreensões que ela formula são aquelas que uma mãe um pouco rígida pode dirigir a seu filho já rapaz que se emancipa: porque voltas para casa tão tarde, “Que fazes longe de mim” (v. 23), “Tua sala de estudo está vazia quando chego”⁹⁵ (v. 27), etc. Ainda nesse caso a reaproximação com *Lorenzaccio* é instrutiva: a Musa das *Noites* e o personagem da mãe de Lorenzo têm mais de um ponto em comum.⁹⁶ Seria necessário evocar Madame de Musset e retornar à biografia? Mas estas palavras são redigidas por Alfred. Seria melhor falar de um discurso do superego, ao fundo de conflitos inconscientes.

Clivado em duas instâncias de enunciação segundo uma estrutura de diálogo, o eu-lírico das *Noites* torna manifesta sua diferença com o autor. Esse experimentou a paixão que se sabe por Georges Sand e *As noites* fazem alusão a uma paixão que tornou o “Poeta” incapaz de escrever. Mas os dois dramas estão deslocados um em relação ao outro precisamente pelo trabalho escritural que, por um lado, remete a essa incapacidade e o “Poeta” que a experimenta para o lado da ficção (*As noites* existem), por outro, transforma o drama vivido, com suas circunstâncias reais, em algo fora do texto, a partir de que o texto se desdobra livremente. Mesmo a narração da traição que ocupa o centro de *A noite de outubro* não é da ordem da autobiografia: nenhum nome é dado e nada garante sua exatidão. As imprecisões que seguem, em versos de sete pés (“Vergonha de ti que primeiro / ensinou a mim a traição [...]”⁹⁷), dirigem-se literalmente àquela que foi a primeira.... sem que seja necessário acrescentar um nome próprio ausente do poema. Ao mesmo tempo este trabalho escritural é informado subterraneamente pelo trabalho do inconsciente. Inconsciente que reconduz ao autor real e que o afasta definitivamente, na medida em que este inconsciente é incognoscível e na medida em que ele é um “outro” em relação ao “eu”.

⁹³ “C’est toi, ma maîtresse et ma soeur!” (*La nuit de Mai*)

⁹⁴ “Comme une veuve en pleurs au tombeau d’un enfant”

⁹⁵ “Que fais-tu loin de moi” (v. 23), “Ton cabinet d’étude est vide quand j’arrive

⁹⁶ Ver em particular a cena IV do ato II. O papel da Mãe em *Lorenzaccio* deverá ser reavaliado. “Seria triste se minha mãe morresse de tudo isto.”, diz Lorenzo no Ato IV, cena IX. Palavra em que se pode ver a revelação de uma motivação inconsciente de sua conduta. Assim que ele recebe a notícia da morte de sua mãe, ele sai e se faz assassinar: tudo está feito. [“Que ma mère mourût de tout cela, ce serait triste”]

⁹⁷ “Honte à toi que la première / M’as appris la trahison [...]”

De Lamartine à Baudelaire (inclusive) o desabrochar do lirismo romântico arrastou, então, os poetas para muito além da simples expressão do eu (tal como um Sainte-Beuve, por exemplo, poderia desejar). Para além e para outros lugares. No início, a voz lírica era aquela do íntimo, da alma, do coração. Esperava-se, na época da Restauração, “harmonias poéticas” em acordo com o Espírito divino (ou com isso que Vigny designará mais tarde como “Espírito puro”). Ora, entre a consciência pessoal (à qual este Espírito é suposto falar) e “a sinfonia que faz sua agitação nas profundezas”⁹⁸, os poetas vivem a experiência de constantes e inquietantes deslocamentos. Sem dúvida desde sempre (desde ao menos a tradição grega), a poesia lírica é atribuída a um “delírio”, a um “entusiasmo” que tornaria o poeta incapaz de dominar completamente sua escritura. Lamartine, como se viu, figura esse delírio pelo rapto de Ganimedes ou pela luta com o anjo. Mas nenhum poeta acredita mais em um ditado vindo do alto nem, como Ronsard, em uma corrente magnética unindo o Poeta às Musas e por elas a Apolo. Hugo não duvida de sua inspiração, mas apresenta um poeta ao mesmo tempo “pensativo” e “apavorado” em face ao mistério. Musset prefere mostrá-lo renitente aos apelos da Musa. Baudelaire denuncia a sua (“A Musa venal”, “A Musa doente”) e compara sua alma a um sino rachado.

Ao mesmo tempo, a temática se obscurece rapidamente (pensamos nas visões sepulcrais do último livro das *Contemplações*, nos “Spleen” baudelairianos e na curva geral desenhada pelas *Flores do Mal*, sob a linha fronteira do Romantismo e do que vem depois), obscurecimento a ser colocado em relação com as decepções da História e o desencantamento ideológico estudado por Paul Bénichou.

Restará articular esses diferentes planos com as estruturas de enunciação que tentamos separar. A multiplicidade das estratégias enunciativas, a afirmação que o “eu” lírico fala em nome de todos, sua pretensão em ouvir e repercutir a voz do universo, proclamam um domínio da escritura que é a compensação do despojamento do escritor, da impossibilidade na qual ele se choca de falar ao mais próximo de si, sem distorção em relação à experiência imediata. O sujeito lírico aparece finalmente como a resultante de diferentes posturas de enunciação assumidas pelo “eu” do texto. Ele não se identifica nem com o escritor, nem com uma personagem fictícia. Ele é de fato, como diz Kate Hamburger, um sujeito de enunciação real, mas deslocado em relação ao “eu” autobiográfico. Em um número muito grande de casos, principalmente na época romântica, esse deslocamento tem todas as características de uma elaboração mítica. É a época em que os

⁹⁸ “[...] la symphonie (qui) fait son remuement dans les profondeurs”.

poetas tentam se apoderar do domínio do simbólico; e é a Orfeu, aos magos, aos profetas bíblicos que eles gostam de se referir, em vez dos poetas que os precederam. Não se pode esquecer, no entanto, que essa tentativa não teria tido nenhum sentido se um novo tipo de escritura poética não tivesse sido produzido e explorado por essa geração – à espera das decepções da segunda metade do século.

A mais completa expressão desse despojamento do sujeito escrevente e ao mesmo tempo de sua projeção mítica é talvez o *Desdichado* de Nerval. A menção do alaúde e da lira, presentes no célebre primeiro soneto das *Quimeras*, como em tantas páginas de Lamartine ou de Musset, indica bem que o “eu” do texto fala como poeta e que seu destino só adquire sentido por relação à poesia. Ora, essa, por meio desses dois instrumentos, aparece sob dois aspectos ao mesmo tempo inversos e complementares. O alaúde portando “o sol negro da melancolia”⁹⁹ é devotado à celebração de uma perda, de um luto, de uma potência abolida. Mas o “deserdado” que fala está também de posse da lira de Orfeu, que lhe confere um poder mágico sobre o outro mundo. Dualidade que ocasiona, por parte do sujeito da enunciação, uma incerteza sobre sua identidade: *Amour* ou *Phoebus*? *Lusignan* ou *Byron*? Os inumeráveis comentários que esses quatro nomes suscitaram não são vãos, mas têm apenas uma importância secundária em relação à questão: que(m) sou eu? Quem é o eu que fala? Um deserdado que é, no entanto, herdeiro de Orfeu, um personagem mítico que não sabe mais onde está seu mito, um sujeito histórico fora do tempo, frustrado por um passado que ele não deixa de reinventar – o sujeito lírico romântico mesmo, figura de um poder incerto e sempre problemático.

CRediT
Reconhecimentos: Não é aplicável.
Financiamento: Não é aplicável.
Conflitos de interesse: Os autores certificam que não têm interesse comercial ou associativo que represente um conflito de interesses em relação ao manuscrito.
Aprovação ética: Não é aplicável.
Contribuições dos autores:
<p>VADÉ, Yves Conceitualização, Curadoria de dados, Análise formal, Investigação, Metodologia, Administração do projeto, Escrita - rascunho original, Escrita - revisão e edição.</p> <p>RICIERI, Francine Fernandes Weiss Escrita - rascunho original, Escrita - revisão e edição.</p> <p>MENDES, Maria Lúcia Dias Escrita - rascunho original, Escrita - revisão e edição.</p>

⁹⁹ “le soleil noir de la Mélancolie”

