

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

PATRICIA SHEYLA BAGOT DE ALMEIDA

**A FRAGILIDADE DA BELEZA: UM ESTUDO SOBRE A SUBJETIVIDADE NA
COMPOSIÇÃO DA LÍRICA**

Goiânia
2017

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☐ Dissertação ☒ Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação

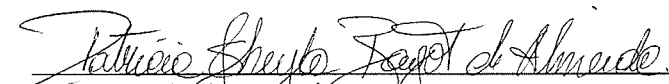
Nome completo do autor: PATRÍCIA SHEYLA BAGOT DE ALMEIDA

Título do trabalho: A FRAGILIDADE DA BELEZA: UM ESTUDO A SUBJETIVIDADE NA COMPOSIÇÃO LÍRICA

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do autor

Data: 12 / 04 / 2017

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

PATRICIA SHEYLA BAGOT DE ALMEIDA

**A FRAGILIDADE DA BELEZA: UM ESTUDO SOBRE A SUBJETIVIDADE NA
COMPOSIÇÃO DA LÍRICA**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de doutor em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Professor Doutor Jamesson Buarque de Souza.

Goiânia
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

ALMEIDA, Patrícia Sheyla Bagot de.
A FRAGILIDADE DA BELEZA: UM ESTUDO SOBRE A
SUBJETIVIDADE NA COMPOSIÇÃO DA LÍRICA [manuscrito] / Patrícia
Sheyla Bagot de Almeida. - 2017.
IX, 204 f.

Orientador: Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia,
2017.
Bibliografia. Anexos.

1. Dora Ferreira. 2. Lírica. 3. Subjetividade. 4. Romantismo. 5. Idealismo.
I. Buarque de Souza, Jamesson, orient. II. Título.

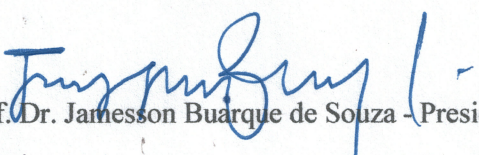
CDU 82

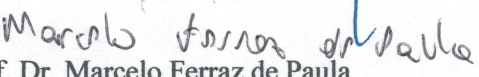


ATA Nº 14/2017

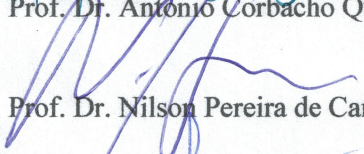
**ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA TESE DE DOUTORADO
DA ALUNA PATRÍCIA SHEYLA BAGOT DE ALMEIDA**

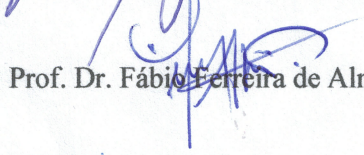
Aos dezoito dias do mês de maio do ano de dois mil e dezessete, a partir das quatorze horas e trinta minutos, no Miniauditório Professor Egídio Turchi da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada **“A fragilidade da beleza: um estudo sobre subjetividade na composição lírica”**. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Jamesson Buarque de Souza (Presidente/Faculdade de Letras/UFG) com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Marcelo Ferraz de Paula (Faculdade de Letras/UFG), Professor Doutor Antonio Corbacho Quintela (Faculdade de Letras/UFG), Professor Doutor Nilson Pereira de Carvalho (UFRPE) e Professor Doutor Fábio Ferreira de Almeida (UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido a candidata APROVADA pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Jamesson Buarque de Souza, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, aos dezoito dias do mês de maio do ano de dois mil e dezessete.


Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza - Presidente

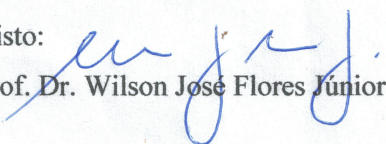

Prof. Dr. Marcelo Ferraz de Paula


Prof. Dr. Antonio Corbacho Quintela


Prof. Dr. Nilson Pereira de Carvalho


Prof. Dr. Fábio Ferreira de Almeida

Visto:


Prof. Dr. Wilson José Flores Júnior

*Aos deuses evanescidos que permitiram
encher minha ânfora de vida
ao menos uma vez.*

AGRADECIMENTOS

A todos os mestres que com zelo me ensinaram a primazia da persistência, a beleza da disciplina e o equilíbrio da doação.

A meu orientador, professor Dr. Jamesson Buarque de Souza, pela confiança e liberdade na pesquisa que se realizou.

Aos professores do curso de Pós-graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras – UFG e, em especial, aos professores que aceitaram fazer parte desta banca, professor Dr. Anton Corbacho Quintela, professor Dr. Fábio Ferreira de Almeida, professor Dr. Marcelo de Paula Ferraz, professor Dr. Nilson Pereira de Carvalho. Meus agradecimentos pela paciência e generosidade na leitura e partilha do pensamento aqui posto.

E, por fim, aos meus anjos que no alto preço de recolherem suas asas, mantiveram-se na prontidão do cuidado, da pre-ocupação e do afeto. A esses, um voo pleno de beleza, de infinitudes presumidas e gratidão.

Solilóquio

Por que não se parte o fio
do pensamento
e se colhem flores fora da estação
e à escada se sobre
se o último degrau
só chega ao meio
da coragem
e do receio?

Por que a resposta
(aposta ou opção)
se ser livre é prisão
de quem vive
entre o sol e o chão?

E por que o amor
ao fantasma
conhecido de cor
e o horror à forma

do real?

E por que o por que
e por que não
o sim
sem senão?
(SILVA, 1995, p. 162).

A suprema tarefa da formação é – apoderar-se de seu si-
mesmo transcendental – ser ao mesmo tempo o eu de seu eu.
Tanto menos estranhável é a falta de sentido e entendimento
completos para outros. Sem auto-entendimento perfeito e acabado
nunca se aprenderá a entender verdadeiramente a outros
(NOVALIS, 1988, p. 55).

Utiliza a arte a grande riqueza do seu conteúdo no sentido de, por um lado,
completar a experiência que possuímos da vida exterior,
e por outro lado, evocar de um modo geral os sentimentos e paixões
a fim de que as experiências da vida
nos não apanhem insensíveis
e a nossa sensibilidade permaneça aberta
a tudo que ocorre fora de nós
(HEGEL, 1999, p. 50).

A FRAGILIDADE DA BELEZA: UM ESTUDO SOBRE A SUBJETIVIDADE NA COMPOSIÇÃO DA LÍRICA

RESUMO

Nesta tese, pretendemos discutir a subjetividade na formação da lírica moderna, tendo em vista o seu desenvolvimento junto ao Idealismo e ao Romantismo alemão a partir do século XVIII. Neste intuito, partimos da hipótese que a subjetividade fora fruto do espírito de época preso ao desenvolvimento das artes que caminhavam cada vez mais rápido em direção à formação do sujeito como centro mediador e configurador do mundo e das artes. A noção de um eu reflexionante que se erguera nos acontecimentos políticos, sociais e filosóficos fizeram vislumbrar a subjetividade como essência da modernidade. Entretanto, no campo da lírica, ela veio resvalando no problema de método das teorias do conhecimento, atrelada que esteve ao idealismo fundador do salto na interioridade pensante de uma nova ontologia das artes, até sua própria concepção que denominaremos de frágil beleza, ou seja, a lírica nasceu sem lira, nos limites de um eu que vivência o pretérito presentificado do mundo quando desfaz o próprio eu em unidade na materialidade da palavra. A partir disso, estruturamos esta tese no idealismo de Fichte e Schelling, no romantismo reflexivo de Novalis e na dialética de Hegel como resolução dos idealistas anteriores. Sendo este último, objeto de contestação na posição da subjetividade lírica. Orientados pela análise de tais teóricos, partimos para o exame da obra de Dora Ferreira da Silva (1918 - 2006), demonstrando como uma nova subjetividade, em nada devedora aos idealistas, foi se formando nas páginas da própria poeta, sendo sua poética enredada por pensamento, sensibilidade e verdade. Assim sendo, selecionamos obras e poemas em que a questão da subjetividade ficasse visível para que pudéssemos associar subjetividade, lírica, verdade, reflexão e existencialidade como formas e performances de novas subjetividades.

Palavras-chaves: Dora Ferreira da Silva. Lírica. Subjetividade. Romantismo. Idealismo.

THE FRAILTY OF BEAUTY: A STUDY ABOUT SUBJECTIVITY IN LYRICAL COMPOSITION

ABSTRACT

In this thesis, we intend to discuss subjectivity in the formation of modern lyric, in view of its development along with German Romanticism and Idealism from the 18th century. In this sense, we start from the hypothesis that the subjectivity was fruit of the spirit of the time stuck to the development of the arts that walked faster and faster towards the formatting of the subject as mediating center and configurator of the world and of the arts. The notion of a reflective self that had arisen in political, social, and philosophical events made subjectivity appear as the essence of modernity. However, in the field of lyricism, it has slipped in the problem of the method of theories of knowledge, linked to the foundational idealism of the leap into the thinking interiority of a new ontology of the arts, to its own conception that we will call fragile beauty. The lyric was born without a lyre, within the limits of a self that experiences the present preterite of the world when it undoes its own self in unity in the materiality of the word. From this we have structured this thesis in the idealism of Fichte and Schelling, in the reflexive romanticism of Novalis and in the dialectic of Hegel like resolution of the previous idealists. The latter being the object of contestation in the position of lyrical subjectivity. Guided by the analysis of such theorists, we set out to examine the work of Dora Ferreira da Silva (1918 - 2006), demonstrating how a new subjectivity, in no way indebted to the idealists, was formed in the pages of the poet herself, her poetics being entangled by Thought, sensitivity and truth. Thus, we selected works and poems in which the question of subjectivity became visible so that we could associate subjectivity, lyrical, truth, reflection and existentiality as forms and performances of new subjectivities.

Key-words: Dora Ferreira da Silva. Lyrica. Subjectivity. Romanticism. Idealism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. SUBJETIVIDADE E IDEALISMO	15
1.1 O lastro idealista da subjetividade lírica	22
1.2 A mística, o gênio e o Eu	28
2. NOVALIS: A REVISÃO POÉTICA DO IDEALISMO	40
2.1 O pendor ao refletir romântico	43
2.2 Hinos à noite: o amor às coisas mesmas	51
3. O ABSOLUTO CUME IDEALISTA DE HEGEL	66
3.1 A lírica no sistema das artes	73
3.2 Subjetividade e o fim da arte	89
4. REFLEXÃO LÍRICA MODERNA: O SER MORADA DE SI	97
4.1 A frágil concórdia	118
4.2 Dora e a subjetividade comungada: uma metonímia de transcendência	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS	191
REFERÊNCIAS	195
ANEXO 1	201
ANEXO 2	203

INTRODUÇÃO

“O ato do saltar-se-por-sobre-si-mesmo é por toda parte o mais alto, o ponto originário, a gênese da vida”. Novalis (1988, p. 152) afirmou esse pensamento em um fragmento de *Poeticismos*. Nele ressaltou o saltar sobre si mesmo originando o que viria ser uma incansável marca da Modernidade, a reflexão, o espelhamento de si, ou a chama própria de um eu. Neste acontecimento histórico podia-se falar deliberadamente de uma representação que pode ser feita de si mesmo e saltar para fora fez aparecer novos conceitos que até então haviam passado despercebidos na literatura. Este saltar sobre si requer mais do que um espelhamento, exige um fundamento que lhe caiba, e isto é o que podemos denominar subjetividade, sendo a reflexão uma atividade desta, exponenciado no romantismo alemão.

Como afirmara Octavio Paz (1984, p. 84): “a proeminência do romantismo alemão e inglês não provem apenas de sua antecipação cronológica, mas sobretudo de sua penetração crítica, de sua grande originalidade poética” ou ainda: “a criação poética alia-se à reflexão sobre a poesia com uma intensidade, profundidade e novidade sem paralelo nas outras literaturas europeias” (idem, 1984, p. 84). No entanto, é a subjetividade a marca mais precisa da arte poética nascida dos românticos na simbiose entre o sujeito e o eu lírico, ou melhor, da relação litigiosa entre pensamento, conceito e sensibilidade, o sensível produzido pela arte.

Assim sendo, não delimitaremos neste estudo se a lírica constitui ou não um gênero, dada a suficiência de trabalhos e respostas a envolver a questão. Partiremos do princípio de que a lírica é um gênero cuja unidade elementar é centrada em um modo específico de subjetividade mesmo que esta esteja circunscrita a quase todas as modalidades de saber. E no campo das artes a subjetividade foi mais do que teoria, foi criação, invenção e inovação. Advertências de ordem historiográfica de que não é possível falar de uma subjetividade moderna entre antigos não serão necessárias, uma vez que, tomada a devida distância historial, sabemos que existem modos diferentes e únicos de conceber a ação, a práxis, a individualidade e a subjetividade e, por isto mesmo, destacamos a subjetividade romântica do idealismo como ímpar, sem a possibilidade de seu próprio modelo recuar no tempo e lançar-se para frente sem as alterações de curso provindo do século XVIII.

Todos os séculos no Ocidente contribuíram e desenvolveram formas únicas de conceber e pensar a própria história. Mas assim como há uma totalidade que nos distancia e nos diferencia dos antigos, incluso parte do medievo e do moderno, há o que se movimenta na microestrutura historial promovendo e provocando acontecimentos que só muito posteriormente aparecem como monumentos visíveis. O questionamento sempre recorrente sobre as origens fundantes da subjetividade não serão necessários, porém perguntamos o que produziu ossatura à subjetividade para que esta pudesse ser vista como unidade e acontecer da poesia e, conseqüentemente, da própria história e da literatura.

A pertinência deste tema é a tentativa de compreender a subjetividade da lírica moderna a partir de sua formação lenta e gradual pelo exercício das modalidades da linguagem e pelo crescimento do sujeito como categoria resultante do exercício da escrita poética. Não mais nos referiremos à subjetividade como sempre existente, presença eterna na poesia, mas como um passo inevitável que se construiria na própria história, ou seja, a saída da inocência comunitária ocorreria pelos encaminhamentos históricos que a poesia esboçava de si mesma enquanto diferentes formas de compor seus ciclos.

Logo, afirmamos a poesia lírica como modo de ser e viver antes do século XVIII indiferenciado entre o fazer e o dizer de si e a lírica como subjetiva, depois daquele século, com o intuito de corroborar que a subjetividade da lírica é aquela que, imiscuída na filosofia idealista, subjetividade transcendental, renova-se no romantismo alemão como uma transformação do modo de conceber a composição estética como capacidade consciente de reflexionar.

Todavia, a subjetividade como seiva da lírica se prende na raiz da sensibilidade, cujo “pensamento tende a converter-se em imagem sensível” (PAZ, 1984, p. 85). E se falamos em sensível já saltamos para além do idealismo, para outro pensamento estético, deixando a lírica reger os domínios da subjetividade. Nessa mesma concepção, lançamos a hipótese de que a subjetividade moderna, que se desenvolveu por meio do trabalho com a linguagem, não pode e não deve se desvincular do sujeito lírico correndo o perigo da lírica orbitar sem direção, ora como filosofia da infinitude idealista, ora como pura ciência literária, a obra fechada em si. Afinal, como adverte Novalis (1988, p.135): “o poema lírico é o coro no drama do mundo. O poeta lírico é um coro

amavelmente mesclado de juventude e idade, alegria, participação e sabedoria”. Assim, denominaremos a subjetividade criadora, aliada à concepção de um sujeito lírico e a concepção do leitor, de fragilidade da beleza. Fragilidade porque se dissolve em cada nova interpretação e porque até as unidades que a obra poética exige para si, em um determinado contexto, não serão as mesmas sempre; o que demonstra a beleza feita em alteridade, transformação e encontro.

No encontro, a obra de cada poeta suscita por si mesmo um interpor-se que, por vezes, é tecido pela subjetividade estética, confeccionada pela linguagem que deixa qualquer modelo totalizante de uma subjetividade ideal frágil. Diferentemente dos meados do século XIX, cujas necessidades teóricas determinavam parte das interpretações protagonizadas por Hegel, no século XX vemos cintilar, através das teorias novas sobre linguagem¹, o trabalho de poetas que demandam empenho à sensibilidade no trato da linguagem poética, ou seja, o trabalho criativo da poesia é encarnado na linguagem, o que para Hegel só poderia ser possível no absoluto. Assim, para a compreensão desta tese, torna-se imprescindível demonstrar como alguns poetas modernos trabalham fora do esquema da pura egoidade transcendental. E foram os românticos que impulsionaram a reflexão, a forja de uma consciência crítica, juntamente com o surgimento da estética que propiciou à literatura uma subjetividade operada pela linguagem que se alimenta do mundo e da sensibilidade.

Isso posto, não podemos pensar a teoria somente, mas dela desenvolvemos o trabalho de crítica e, para isto, consideramos a mudança no jogo teoria idealista e poesia a partir da análise dos trabalhos de inúmeros poetas, porém é na obra poética de Dora Ferreira da Silva (1919 - 2006), para nos mantermos no fluxo XIX e XX, que os meandros da subjetividade aqui posto, demonstram o modo como linguagem e pensar atuam na composição da subjetividade concreta de mundo. A poeta evidencia como, no século XX, o trato com a linguagem se tornou fundamental, assim como a experiência

¹ No século XX há uma compreensão da linguagem nascida de pesquisas que se irrompem a partir do desenvolvimento das ciências humanas e do descentramento do sujeito cartesiano, contestando a metafísica e a filosofia clássica que, por muito tempo perquiriram a questão da linguagem. Com a psicanálise de Freud, o estruturalismo e o pós-estruturalismo as questões teóricas sobre a linguagem ganham força e passam a ser tratadas como sistemas linguísticos que se estabelecem a partir das interações entre história e cultura. A linguagem abordada se torna objetificável e disposicional, um instrumento que opera em modalidades de comunicação, e na filosofia, uma história da subjetividade em processos de subjetivação. E não só a linguística ganha força, a fenomenologias e a hermenêuticas passam a adotar um método de objetificação da linguagem. Novos cenários vão se arrumando e categorias e conceitos vão se rearranjando, e neste caso, a poesia toma, em parte, o caminho do menos objetificável.

com a linguagem não pode mais se afastar do pensamento e de como a poesia a transforma. Logo, sem reservas, afirmamos que a escolha da poeta se deu porque, de posse de sua formação literária e intelectual podemos, pelo viés romântico da reflexão, contrapor-la ao abstracionismo de teorias que teimam em reduzir o irreduzível e simplificam os modos de ser e de se apropriar da própria obra. Na produção poética de Dora há um rastro profundo da filosofia, podemos falar mesmo de uma intertextualidade filosófico-literária, sem que as ideias se sobreponham às palavras e a faculdade racional sufoque a sensibilidade.

E tal ação só é possível porque Dora realiza na linguagem o que Hegel realizou no espírito através de suas teorias, ou seja, para Hegel a arte é a exposição sensível do próprio absoluto, mas em Dora a poesia é a exposição do pensamento como linguagem, a substancialidade da subjetividade. A generosidade da poeta deixa flagrar seu pensamento realizando esse feito por se encontrar na linguagem sem reservas. Embora intelectual, do modo heideggeriano², ela não submerge em escombros de teorias. Assim, a poeta circula na estrutura de não se intimidar no enfrentamento do pensamento em meio à sensibilidade da qual chamamos de dedicação à criação de uma linguagem estética ou simplesmente de criação estética, empírica e radical, tal como um pintor torna invisível a teoria de seus elementos e cores na composição de suas imagens.

A linguagem na poesia é a própria criação estética que já expõe o pensar, caso contrário ela permaneceria no usual, no entanto, na produção de Dora, as etapas tornam-se sutis e quase imperceptíveis. O pensar fica na poesia posta em meio à imbricação dos tons, versos, ritmos, cores e todas as questões de ordem existenciais da humanidade estão em seus cíclicos poemas, só que cotejadas em intimidade forjada por perguntas

² Dada a influência de leitura e formação de Dora Ferreira da Silva, observamos que o modo de constituir sua poesia é uma quebra da linearidade racional. Dora se embrenha em um caminho ontológico que nada mais é do que um dos modos de compreensão do ser humano e abandona o mundo siderado pelo que ela chama de a Górgona do positivismo. Tal como em Heidegger, há na poeta uma volta à existência vivida, o que permite a retomada do mundo vivido que fora negado pelo pensamento metafísico dos saberes. De modo heideggeriano significa tomar para si uma forma de análise ontológica do ser, uma possibilidade de ver o ser em sua existência. Em “Sobre poesia e o poeta”, publicado em colaboração a Vicente Ferreira da Silva, no *Diário de São Paulo*, 1953, Dora considera junto a Vicente: “O homem atual é um prisioneiro da imagem científica do mundo, inerte diante do curso forçado das ideias e representações naturais e positivas. A obviedade e o bem conhecido da circunstância técnico-científica usurpam e violentam a força morfogênica da arte, canalizando-a para um desempenho meramente decorativo e ornamental [...]. É interessante assinalar, sob esse aspecto, como as maiores figuras da poesia deste século procuraram transcender e combater a representação científico-positiva do mundo, reafirmando a realidade originária” (FERREIRA, 2010, p. 502). Eis a concepção ontológica e, neste mesmo pensamento, surge Orfeu a instaurar o canto é existência: “o hálito da palavra, esse hálito em torno de nada é a condição do aparecimento de um mundo, a tarefa órfica de suscitação do real” (idem, 2010, p. 504).

que cantam, nos mitos que se despem em brincadeiras de barcos e areias, a melancolia da unidade perdida entre homem e natureza, finitude e imortalidade, sagrado e humano que encharcam os versos de pensar reflexivo e da memória fingida em passado, porém arduamente colocada na presentificação dos sentidos, criando uma linguagem de transcendência que se revela em inúmeras tonalidades e atmosferas.

Na poesia, Dora Ferreira não toma conhecimento da linguagem, mas vive na linguagem aquilo que depois mortificamos em teorias vivas e transitórias. Por esta razão, sentimos a familiaridade com o mundo, ou seja, se vive intimamente a constituição do mundo (ações e interações doadoras de significados) no compreender, mantendo-se sempre em estado aberto como condição ou pressuposto inevitável e provisório de cada dizer, seja no já em passado, pondo-se diante de si ou junto às coisas da lida existencial.

Dito isso, dividimos a presente tese em duas partes, ambas ímpares em si, a primeira, na qual trataremos a teoria desenvolvida em torno dos idealistas e românticos, com ênfase em Hegel e sua tragédia junto aos idealistas, e a segunda parte na qual trataremos do afastamento do idealismo e nos aproximaremos da poesia brasileira na pessoa de Dora Ferreira da Silva cujo objetivo é a interpenetração de teoria e crítica para deflagrar um modo de subjetividade não suposta pelos idealistas, a concórdia entre o sensível e o pensar, linguagem ontológica constituída na sensibilidade e no pensar, na qual chamaremos de o ser morada de si.

Para atingir nosso objetivo, estruturamos esta tese em quatro capítulos. No primeiro demonstraremos como a subjetividade e a modernidade estão imbricadas, desenvolvendo o pensamento de Fichte, Schelling e Hegel como aquele que possibilitou as primeiras especulações em torno do eu e da consciência. No segundo, partimos de Novalis como o poeta, juntamente com Schlegel, que mudou a concepção idealista da poesia, sendo o primeiro a modificar, em parte, o sistema idealista das artes em um idealismo mágico da natureza dependente de bases subjetivas através da criação do eu que engloba a consciência reflexiva com a finalidade de demonstrar que, mesmo nascidos em plena tensão com os idealistas, a subjetividade começou a tomar forma e independência nas investigações sobre poesia.

No terceiro capítulo pareamos Hegel com os idealistas para observar a solução idealista com o intuito de responder por que, ao se tratar de lírica, ficamos detidos por

este filósofo, qual o sentido que ele emprega no gênero lírico da obra *Estética* e por que, no que diz respeito à subjetividade criadora, é dificultoso dele se afastar.

Por fim, no quarto e último capítulo, apresentamos Dora Ferreira da Silva, a fim de aproximá-la da reflexibilidade dos românticos e demonstrar que a subjetividade na obra, no modo como o sujeito elege os elementos de composição, é a unidade³ da lírica moderna, portanto o modo como cria a sua própria subjetividade em escrita poética através da linguagem e pensamento. Caso desconsideremos a unidade de cada poeta como forma individual criadora, ressuscitamos, inúmeras vezes, os idealistas, como se a pretendida e sonhada unificação de um eu criativo não tivesse chegado, e a promessa de uma arte ontológica, intentada pelos primeiros românticos, definhasse em nome da lira transcendente que não pode mais ser ouvida. A musa emancipada que se dinamiza ora frente à musa encantada, em si, ora frente à musa cerebral, conceitual, ora frente à musa fora de si, múltiplas vozes, constrói-se agora na subjetividade do próprio sujeito, na obra e no receptor.

Em síntese, começamos pela posição dos idealistas para analisar a composição da subjetividade transcendental na ordem do idealismo alemão para confrontá-lo à subjetividade estética nascida dos românticos e, assim, situarmos a teoria mais moderna da subjetividade lírica, aquela que experiencia a sensibilidade e o pensar na própria escrita e linguagem poética. A base teórica desta tese, assim se ordenou: no que diz respeito aos idealistas, apresentaremos brevemente Fichte, Schelling e Hegel. Representando os românticos e a poesia moderna, trataremos, respectivamente, de Novalis e Dora Ferreira da Silva, cujo elemento unificador, portanto subjetivador, é a *reflexão sensível*, elemento no qual se dá a infinitude tão cara aos idealistas e que se completa na subjetividade vista a partir do leitor, nas análises de Jauss e Iser. Nessa aproximação, o que há de comum ou semelhante é apenas a subjetividade em ato, reflexão moderna, e em potência, as modalizações da escrita como configuração de uma poesia lírica que só pode se realizar na escritura que moldura o si como mundo e vivência.

³ Esclarecemos que unidade neste trabalho não deve ser interpretada como unidade epistemológica de marcação de espaço, tempo e sistema, mas como vigor, elemento iniciador perdido em meio a outros, uma referência determinada que era aspirado, mas foi perdida tão logo o cientificismo se dissolveu.

1. SUBJETIVIDADE E IDEALISMO

Filosofia não deve explicar a natureza, deve explicar a si mesma. Toda satisfação é autodissolução. O carecimento nasce através da duplicação - influência alheia - ferimento. Tem de novamente compensar a si mesmo (NOVALIS, 1988, p.158).

A subjetividade como expressão conceitual inicia seu desenvolvimento com a criação da noção do sujeito que foi inventado e reforçado primeiro vivencialmente e posteriormente teoricamente. Consideramos que o maior feito para que a subjetividade se solidificasse em categoria para os primeiros românticos foi o desenvolver das escritas que apareceram como diferencial da produção cultural. Quanto mais se escrevia, mais categorias nasciam para o auxílio da compreensão da escrita poética. Se os gregos não puderam ver os efeitos da escrita, o medievo com arranjos já bem acabados sobre a interioridade sentiu o poder desta nova revolução. Mas foi a partir do século XVIII que a categoria de subjetividade pode se tornar sistemática dentro do idealismo alemão no qual a literatura solidificada reclamava sua própria teoria. Neste, a subjetividade e o sujeito aparecem com forças para moldar todas as discussões que viessem compor os meandros teóricos sobre o sujeito na lírica. Antes de descrevermos como a subjetividade se solidificou e começou a se ajustar nas especulações românticas de cunho idealista, exporemos seu potencial numa leitura filosófica do romantismo e, conseqüentemente, no idealismo e seus desdobramentos.

O Romantismo inicia por volta do século XVIII e XIX e caracteriza-se, grosso modo, como a ruptura dos padrões do Classicismo. O modelo clássico, empregado pelos franceses, vigorava juntamente com as novas tendências artísticas no ambiente cultural do romantismo alemão, mantendo-se vivo até 1805. Por clássico compreendemos a presença das quatro características descritas por Benedito Nunes em seu trabalho *Hermenêutica e poesia*, 2007, a saber, a racionalidade, a disposição ao conhecimento teórico, a empiria e a *mimesis*.

Deste modo, afirmar a oposição ao classicismo segue a prerrogativa da negação da concepção grega e da concepção cartesiana que a esta altura coloca a razão como já

sendo comum a todas as formas de saber, ou seja, “a uniformidade da razão, a que se associaram o classicismo e a realidade natural ou Natureza” (NUNES, 2007, p. 26). Compreendemos o classicismo como “a designação da corrente que estabilizou a mimesis enquanto imitação da natureza, de que a arte antiga é o paradigma” (idem, 2007, p. 26). Natureza e razão são modelos pétreos da arte clássica cujo sentido se estabelece no verdadeiro espelhamento da beleza.

Gravitando em torno de modelos de composição tão bem enquadrados na arte e na poesia, os alemães deram fôlego histórico ao que se denominava romântico no sentido da palavra, sendo o *Sturn und Drang* um passo estimulante para os jovens de Iena questionarem os paradigmas paralisantes da arte. E a razão como chave mestra da composição clássica move-se na hierarquia dos saberes. “Do Renascimento ao Romantismo, do ponto onde a tradição clássica culmina (Renascimento), àquela em que declina (Romantismo), não se passou da hegemonia da razão ao fastígio da imaginação” (idem, 2007, p. 28). O que houve, afirma Nunes, “foi a querela entre filosofia e poesia, uma contenda do entendimento com a imaginação” (idem, 2007, p. 28). No caso, a imaginação ganha espaço como modo de elaboração da obra na noção do gênio caro aos românticos que a reconfigurará a partir da *Crítica do juízo* de Kant.

Nas alternâncias e mudanças entre teoria do conhecimento e esquematismo epistemológicos é que observamos o movimento romântico em relação direta com o idealismo alemão, ou melhor, no idealismo kantiano e pós-kantiano. Assim, as bases românticas estão em complemento às do idealismo, sendo uma política vivencial que insurge contrário ao iluminismo (ilustração), ou seja, contra a uniformidade causada pela razão que reduzia tudo a leis universais, mecânicas e imutáveis da natureza.

O cenário que delineia parte de um chamado pré-romantismo, vivido pelo movimento *Sturn und Drang*, inclui nomes decisivos para a formação filosófica e literária do movimento, J. G. Hamann, J. G. Herder, Novalis, tal como o nome de Goethe que emblematicamente vivenciou o auge da cultura alemã clássica e atravessou a formação do pensamento alemão no pré-romantismo, romantismo, classicismo de Weimar e o próprio idealismo alemão. No contexto deste pré-romantismo, o cenário se modifica tanto literariamente como filosoficamente e obras como as de Kant, Fichte e Schelling vão formando o idealismo a ser apreciado e, ao mesmo tempo, reconfigurado pelos românticos. Logo, idealismo e romantismo estão sobre a mesma égide por serem

resultantes ou simultâneos às principais revoluções sociais da época, principalmente a Revolução Francesa. Mas o que fortemente norteia o movimento? As normas classicizantes provenientes do modelo francês como a prédica de Boileau em sua canônica acadêmica, e o absolutismo enquanto modelo político vivido duradouramente por aquela cultura. Sendo assim, o classicismo caracterizava-se por

elementos como o equilíbrio, a ordem, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a serenidade, a disciplina, o desenho sapiente, o caráter apolíneo, secular, lúcido e luminoso. [...] uma fé profunda na harmonia universal. A natureza é concebida essencialmente em termos de razão, regida por lei, e a obra é imitação da natureza e, imitando-a, imita seu concerto harmônico, sua racionalidade profunda, as leis do universo (ROSENFELD, 2002, p. 263).

Nesse sentido, a reforma deveria ser no plano político e acadêmico transpondo-se o regime e as prédicas clássicas que impediam a expressão mais individual. O controle dos impulsos subjetivos nessa estética era de extrema importância para execução da obra, os escritos deveriam sempre conter as forças de sua interioridade. Por isso, o ser que se insurge não quer mais carregar o status de conjunto ou norma padrão, mas de indivíduo que pede reparação para si e para o mundo. Este conflito entre indivíduo e modelos estéticos e políticos pré-determinados serão os temas recorrentes do pré-romantismo e a desejada emancipação tanto do indivíduo quando do ideário francês resultarão na retomada das tradições nacionais e o conflito com as ordens do mundo será interiorizado, ocasionando a *Weltschmerz* (dores do mundo) tão próprio deste movimento.

Todavia, o individualismo preconizado pelos franceses tampouco serve para os pré-românticos, uma vez que a universalidade nela inserida decorre do abstracionismo proveniente do movimento das luzes que vê no indivíduo, em sua universalidade, uma espécie de essência totalizante.

Na verdade, a razão se mostra tirana com sua tendência a nivelar tudo, a destruir toda história na qual estamos envolvidos, tradições, usos, costumes. É a sedução de gerar grande limpeza, de eliminar uma tradição que só era vista como tralha de uma época (SAFRANSKI, 2010, p. 36).

Mas, a revolução alcança seus intentos de politizar e de falar numa razoabilidade em que o indivíduo seja assegurado como agente nem que seja de uma elite de escritores que se sentem embriagados pelo novo espírito do tempo. Mesmo que alguns, Goethe, por exemplo, pense nela como levante das massas. Mas não só Goethe,

“Schiller denomina a Revolução Francesa um *momento frutífero* que aconteceu a uma *raça infértil*. Infértil porque não era livre por dentro” (idem, 2010, p. 42). E questiona:

Não vivemos numa era do Iluminismo e da ciência, num período do florescimento do espírito livre e pesquisador? Não, diz Schiller, não se deve superestimar as atuais conquistas. O Iluminismo e a ciência se mostram apenas uma cultura teórica, uma coisa externa para bárbaros por dentro. A razão pública ainda não tocou o âmago da pessoa, nem o transformou (idem, 2010, p. 42).

Entretanto, é ainda na França que ocorre a chance de desenvolver o novo modelo de sujeito, o rousseauiano, cujas máximas do romantismo serão também influenciadas. Trata-se do bom selvagem apregoado por J. J. Rousseau. O movimento romântico era pessimista em relação à sociedade, tal como concebera Rousseau em suas obras, nas quais buscava sempre demonstrar a corrupção que a sociedade imprime ao ser humano por ocasião da criação da propriedade privada, fonte da desigualdade social. Rousseau conjectura que a criação das ciências e das letras retirou dos indivíduos a possibilidade de uma relação pacífica com a natureza e corrompe o ser vivente inocente de um paraíso inexplorado pela maldade.

Nesse sentido, o filósofo preconiza que o mal é fruto das relações sociais, por si mesmas degenerantes, e não ontológico. O modelo então a ser cultuado é o do bom selvagem, que busca aprender com a natureza e que nada lhe cobra porque possui mãos generosas. Na natureza, os indivíduos encontravam-se “dispersos em seu seio, observam, imitam sua indústria e, assim, elevam-se até o instinto dos animais, com a vantagem de que [...] todos se apropriam igualmente” (ROUSSEAU, 1999, p. 58). Continua o filósofo, “essa foi a vida de um animal limitado às sensações puras que, tão-só se aproveitando dos dons da natureza lhe oferecia, longe estava de pensar em arrancar-lhe alguma coisa” (idem, 1999, p. 88).

Daí as imagens da inocência, da vivência natural e da repulsa à mercantilização industrial que fomenta no indivíduo a competitividade pela propriedade privada, ou seja, à simplicidade primitiva, a razão é carrasca demais. Escreve Rousseau (1999, p. 22): “a invenção da propriedade privada suscita a existência da primeira grande desigualdade, a que separam ricos e pobres e, de outro lado, a formação das primeiras sociedades civis, baseadas nas leis”.

Se Rousseau é presença marcante entre os românticos no encantamento da natureza e da primeira inocência em tons libertários da opressão política que a tudo macula, Kant mostrará sua força de influência no desdobramento do idealismo romântico. Ainda contemporâneos teoricamente, a obra de Kant enaltece a razão como a única fonte segura da elaboração do conhecimento. O filósofo realiza em sua obra *A crítica da razão pura* o que denominamos de analítica transcendental na qual realiza o “giro copernicano”⁴ e as relações de espaços e tempo são centradas no sujeito como intuições puras e formas *a priori* da sensibilidade, portanto presente em todo subjetivo, uma vez que espaço e tempo não estão nas coisas mesmas ou a maneira destas.

O espaço é uma representação necessária, *a priori*, necessária que fundamenta todas as intuições externas. [...] O tempo é uma representação necessária que constitui o fundamento de todas as intuições. [...] O tempo é, pois, dado *a priori* (KANT, 1997, p. 64; 70).

Na apreciação de uma doutrina transcendental dos elementos, o filósofo, perquirindo os limites da razão e da metafísica, divide o conhecimento em faculdades, além de criar uma hierarquia do conhecimento entre a sensibilidade e o entendimento, demonstrando que a intuição é a capacidade de receber impressões, assim a faculdade da intuição é a sensibilidade e os dados sensíveis só se fazem compreensíveis pelo entendimento, uma vez que este, na analítica transcendental, é compreendido como uma faculdade não pertencente à intuição. Portanto, não podemos confundir as faculdades em Kant e precisamos compreender que o entendimento nada tem a ver com a intuição. Desta forma, “o conhecimento de todo entendimento, pelo menos o humano, é um conhecimento por conceitos, não intuitivo, mas discursivos. Todas as intuições, enquanto sensíveis, assentam em afecções e os conceitos em funções” (idem, 1997, p. 102).

Isso posto, notamos que para os dados da sensibilidade terem compreensão é necessário a orquestração do entendimento. Deste modo, Kant adverte que só existe intuição sensível e nunca uma intuição intelectual, assim, o entendimento jamais pode

⁴ O “giro copernicano”, semelhante à astronomia de Copérnico, é uma mudança na forma de interpretar a relação entre o conhecimento e objeto. Assim, a revolução refere-se à mudança de foco no modo de conhecer, isto é, o conhecer não se regula mais pelo objeto, mas é o objeto que se regula segunda as faculdades de conhecer. Diz Kant (1997, p. 20): “Até hoje admitia-se que o nosso conhecimento se devia regular pelos objetos; porém, todas as tentativas para descobrir *a priori*, mediante conceitos, algo que ampliasse nosso conhecimento seria ampliado, malogravam-se com este pressuposto. Tentemos, pois, uma vez, experimentar se não se resolverão melhor nas tarefas da metafísica, admitindo que os objetos se deveriam regular pelo nosso conhecimento”.

ser considerado um poder da intuição. Logo, compreendemos que espaço e tempo precisam se converter em formas subjetivas da intuição. É esse modo que podemos nomear como “sensível, porque não é originário, quer dizer, não é um modo de intuição tal, que por ele seja dada a própria existência do objeto da intuição [...] só possível na medida em que a capacidade de representação do sujeito é afetada por esse objeto” (KANT, 1997, p. 86). Nessa perspectiva de categorização de faculdades, a razão deve ser analisada por ela mesma, independente de todos os fenômenos e de todas as contingências, pois se levarmos a sensibilidade em consideração, não se poderá concluir lei apodíticas, universais e absolutas. Nessa amarração, cabe salientar que Kant se preocupou em seu sistema com a coisa em si mesma, ou seja, com as possibilidades do conhecer da razão e da coisa incondicionada formando uma dualidade.

A tentativa de trabalhar a partir de duas frentes, a sensibilidade fenomênica e a razão, contrapondo-as e até hierarquizando-as, molda-se na oposição de uma filosofia dualista que separa conhecimento, moral e, principalmente, sujeito e objeto.

nenhum acrescento de estímulos empíricos, tem sobre o coração humano, por intermédio exclusivo da razão uma influência muito mais poderosa do que todos os outros móveis que se possa ir buscar ao campo empírico” (KANT, 1973, p.216).

Dessa feita, desenvolve-se o formalismo kantiano que serve como essência da teoria do conhecimento e da moral. Kant não só limita a pretensão do conhecer humano, como também funda os campos da objetividade e da subjetividade para a Modernidade. Sendo assim, buscar o inapreensível já não é mais possível a uma metafísica sem que esta se perca em si mesma. A dualidade era sentida e tal aventura tomou corpo em um desafio que fundamentou o idealismo alemão e que fez de Fichte o principal representante da resolução das antinomias.

À negação da sensibilidade preconizada por um espírito analítico, por vezes essencialista e moralista se insurgem os primeiros românticos, e o desejo de singularidade e da originalidade começa a espreitar o indivíduo em suas potencialidades negadas pelo idealismo de categorias universalizantes. Em oposição à universalidade idealista, os românticos buscaram a universalidade mítica teológica dos tempos primitivos, no qual o indivíduo e natureza constituíam-se por si uma unidade idílica, fixando

o limiar de acesso estético à literatura de valores lúdicos e festivos da cultura cômica popular do medievo e do renascimento, valores não-canônicos, neutralizados pelo decoro clássico, como também a transfusão, sobretudo na lírica, de elementos mágicos encantatórios e divinatórios, canalizados, quando não do ocultismo e da tradição heterodoxa do misticismo cristão, de veios religioso arcaicos (NUNES, 2002, p. 53).

Isso dado no aspecto artístico filosófico. No cenário político-social aparece uma nova classe em ascendência ou pelo menos o conflito entre o antigo regime e as bases liberais, interpondo-se a tal o contexto que vai se delineando de uma

sociedade pré-industrial e o *ethos* nascente da civilização urbana sob a economia de mercado, entre o momento de aspirações libertárias renovadoras das minorias intelectuais, às vésperas do *grand ébranlement* de 1789, e o momento da conversão ideológica do ideal de liberdade que essas minorias defenderam [...] (idem, 2002, p. 53).

Eis o cenário no qual os ideais românticos tomam fôlego para garantirem, em seu percurso literário, a vivência da natureza, das tradições populares da nação, da evanescente realidade e da mística religiosa. A Revolução Francesa passa a ser o alvo de todos os românticos e o objetivo de liberdade de toda a humanidade. Nesse contexto, desponta o idealismo como “nada mais do que o espírito daquela revolução. [...] Os jovens românticos pertencem no início aos entusiastas do alvorecer histórico. Hölderlin, Hegel e Schelling plantam uma árvore da liberdade em Tubinga” (SAFRANSKI, 2010, p. 34). Assim, é este idealismo que serpenteia e alastra a subjetividade como possibilidade da liberdade do indivíduo e das coisas, mesmo que esta ainda se confunda com a subjetividade transcendental. O que impressiona é que, em meio à busca de liberdade de ser, a Alemanha seja “um país territorialmente fragmentado e socialmente retrógrado, no qual não havia nenhuma grande política e apenas um público restrito, possa ter surgido um idealismo tão audacioso e autoconfiante” (idem, 2010, p. 77). Todavia, foram as condições limitadoras que favoreceram, em parte, a introspecção criadora, assim como, a fragilidade do modelo clássico francês, possibilitou, na falta de identidade da criação, uma coesão da cultura artística.

Na polaridade kantiana, o lastro do idealismo e, por consequência, da subjetividade, farão parte do jogo de articulações e tensões que buscarão ser resolvidas em torno de uma unidade possível. Entre as especulações, de cunho idealista, nas quais se inserem Fichte e Schelling e os românticos de modo geral, será Hegel a investir

novas tentativas de resolução entre as dualidades, o objetivo e o subjetivo, dando ênfase a arte e a poesia. Percorramos o lastro idealista.

1.1. O LASTRO IDEALISTA DA SUBJETIVIDADE LÍRICA

Contra o idealismo de verve kantiana para a tutela do pós-idealismo, os românticos seguiram a transcendência do sujeito transcendental, só que agora fichteano. Na necessidade da oposição entre a objetividade da obra clássica e da subjetividade da obra romântica, os românticos se aprofundaram bastante no idealismo só que às avessas. Secunda Benedito Nunes (2002) que as linhas mestras das doutrinas idealistas pós-kantianas se conjugam no romantismo em Fichte e Schelling, ou seja, os românticos já especulavam por um eu e pela obra, mas faziam isso ainda imerso no idealismo e entre os idealistas. Começemos por Johann Gottlieb Fichte.

Fichte, embora ligado à filosofia kantiana, a modifica em alguns aspectos. Enquanto Kant estava preocupado com os limites da metafísica reunindo as categorias do pensar numa analítica transcendental da crítica da razão pura, isto é, fora da sensibilidade e tutelando o pensar especulativo, autorizando duas formas de conhecimento, empírico ou *a posteriori* (dados oferecidos pela experiência) e puro ou *a priori*, não dependente de nenhuma experiência sensível, uma vez que esta não produziria por si só juízos necessários e universais, Fichte concebe um sujeito que se impõe ou quiçá conhece limites. Disso, Fichte nega da filosofia kantiana a ideia de coisa em si e a realidade sensível é *a priori*, vindo antes do que qualquer pensamento. O eu em Fichte é o produtor da coisa real e não mais uma essência do espírito, deixando de ser na sistemática idealista, um Ser, passa a ser Ato, isto é, uma ação do próprio espírito.

Eu sou (não decerto como expressão de um *estado-de-ação*) mas como expressão de um *estado-de-coisas*. Pois, X está posto pura e simplesmente; isso é *estado-de-coisa*, é fato da consciência empírica. Ora, X é igual à proposição *eu sou eu*; por conseguinte, esta também está posta pura e simplesmente (FICHTE, 1974, p. 45).

Seguindo o argumento, esse eu é puro e absoluto, uma vez que sua necessidade é demonstrada, mesmo que tautologicamente, como uma necessidade em si, uma vez que as coisas dele mesmo são resultantes.

Se o eu só é na medida em que se põe, então ele só é para aquele que põe e só põe para aquele que é. O eu é para o eu – mas se ele põe a si mesmo, pura e simplesmente, assim que é, então ele se põe necessariamente, e é necessariamente para o eu. Eu sou apenas para mim, mas para mim eu sou necessariamente (ao dizer para mim, já ponho meu ser) (idem, 1974, p. 47).

Parece que estamos entrando novamente numa questão da analítica transcendental de Kant de um eu abstrato estruturadamente analítico, totalmente *a priori*, críticas que serão tecidas por Friedrich Hölderlin, F. I. Niethammer, Heinrich Jacobi e Hegel, em torno de uma redução do eu, a chamada “vacuidade do Eu fichteano”. No entanto, o que parece mera vacuidade de um eu sem seu objeto empírico da realidade ou do mundo concreto é a ação do eu na configuração do mundo. Assim, esta não obnubila o objeto, “ademais, caso o eu absoluto fosse negado, então se estaria promovendo o desaparecimento do principal pressuposto de explicação do eu empírico, restando assim apenas a objetividade exterior para explicá-lo” (BARBOSA, 2005, p. 23). Por isso, a eguidade absoluta é a mais imanente de toda filosofia na possibilidade das coisas mesmas.

Nessa nova interpretação o eu é uma ação, um ato configurador do mundo, no qual ele produz o ser, isto é, o eu produz o pensamento, o saber.

O Eu é a ação originária (*Tathandlung*), que precede o sistema das representações do espírito, e de que o mundo, com a sua aparência de realidade independente, constitui o polo opositivo (não-Eu) (NUNES, 2002, p. 57).

Mas como podemos compreender o eu como ação? Pela determinidade de si no objeto.

O sujeito determinou a si mesmo para esta sua relação com os objetos. Isto significa que sua referência objetual só pode ser convenientemente descrita como uma autodeterminação livre para a ação sobre os objetos do mundo sensível (STOLZENBERG, 2007, p. 55).

Por conseguinte, a autodeterminação do eu só pode estar em relação ao próprio objeto, o que em si já é, de fato, o eu consciente, autor da ação de conhecer. Observemos que quando filosoficamente falamos do objeto ou objetual, não é mais do sensível que falamos, mas do concreto passado pelo crivo da interpretação que se torna o recorte e o construto de um conhecimento teórico que só pode ser formulado pelas voltas de um eu. O eu e objeto não são mais meros acontecimentos vivenciais, mas

conhecimentos que, por isto mesmo, se referem a uma consciência criada e que se move historicamente. Pensemos: o conceito não está na natureza. Portanto, em Fichte o eu deixa a vacuidade quando ele

alcança determinada consciência descritiva de si. Esta autoconsciência que deve ser denominada de prática, ou seja, a consciência de que eu quero algo e procuraria realizar o querido através de minha ação no mundo dos objetos, pode ser compreendida, no contexto da teoria fichteana da subjetividade, como o primeiro passo no desenvolvimento de uma teoria da subjetividade concreta. A isto aspira a teoria fichteana (idem, 2007, p. 55-56).

No solo do pós-idealismo, a tutela do eu chega pela autoconsciência. Diz Safranski (2010, p. 76): “através dele a palavra “eu” adquiriu um volume imenso, comparável apenas à plenitude de significado que mais tarde Nietzsche e Freud dariam ao id. O Fichte popularizado tornou-se testemunha do espírito do subjetivismo sem fronteiras”. Isso tudo nos faz perguntar: como reconhecer a produção do saber pelo Eu? Pela consciência de si, ou melhor, pelo olhar da consciência para si própria, assim, todas as determinações do Eu serão consequentemente as determinações do saber.

Nessa irresolução, o que há é o próprio movimento entre eu e não-eu, entre o sujeito e o objeto. Lembremo-nos da dualidade kantiana que Fichte quer desfazer ou solucionar. Se Kant separava o fenômeno e a coisa em si, Fichte conecta tudo na unidade do pensamento criando uma autointuição do eu que desse conta de juntar sensibilidade e entendimento, assim como fazer desse eu uma ação produtiva e criadora. O que se vê desenvolver é o absoluto sonhado pelos românticos. E no caso de Fichte a tese é: “Eu sou eu” (FICHTE, 1980, p. 46). Isso significa que o Eu é instaurado como um princípio de identidade que rege todo conhecimento assim como toda criação da realidade. A isso Novalis (1989, p. 260) faz menção em seus fragmentos, “Eu idêntico a Não-eu: postulado supremo de toda ciência e de toda arte”.

O que contraria a tese, nesse caso, é um não-eu, princípio de oposição ao eu, que por ser a antítese, só existe em relação a tese, ou seja, a tese não pode existir sem a antítese e vice-versa, logo não podemos pensar um Eu sem um não-eu ou subsumir um do outro⁵. Compreendemos que o eu absoluto de Fichte está preso no pensamento, ou

⁵ Este é o método dialético que será empenhado por Hegel. Neste método as partes estão imiscuídas e dependentes sem poder ser retiradas uma das outras. O movimento realizado por Fichte é a prerrogativa para o nascimento de uma subjetividade fundamental. Ratificamos novamente que a filosofia de Fichte

melhor, a relação do eu e do não-eu é de aniquilação e em nada subsiste as partes. “O eu é algo que instituímos apenas através do pensamento, e ao mesmo tempo a força que faz surgir as coisas é a identidade em nós mesmos, que fica além do pensamento” (SAFRANSKI, 2010, p. 71). Tudo se move pela capacidade de reflexão do eu, “O eu está em movimento, ele vive os sentimentos em nós” (idem, 2010, p. 71).⁶ Ou ainda, como dissera Schiller (2010, p. 75) de Fichte: “o mundo é para ele apenas uma bola que o eu jogou e que ele resgata na reflexão”.

Nada mais propício, em meio às mudanças do cenário alemão, para que o eu como ato e criação fosse instituído para corresponder aos anseios dos românticos na exigência de um eu instaurador fora das amarras limitadoramente sociais, com a ressalva de que todo este movimento carrega consigo o forte cunho político social. Contudo, parte das conjecturas transcendentais do conhecimento foi interpretada fora das condições da teoria do conhecimento e foram levadas para o campo psicológico, empírico e solipsista. O que resultou em atritos e defesas por parte de poetas como Goethe e Schiller.

Enquanto Fichte faz os modos de pensar voltarem para si mesmos em um eu que desdobra-se em um Não-eu, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling separa o espírito da natureza e demonstra que o espírito, presente no eu, precisa se objetificar, isto é, pôr-se em obra, coisa que só será possível na obra de arte. Deste modo, a natureza não pode ser reduzida a um feito do próprio eu, uma vez que ela é múltipla. Ora, pensar a obra é pensar o espírito já em movimento. Daí podermos, pela reflexão, objetificar o espírito, assim demonstra Schelling que se o espírito não se objetiva ele não se desenvolveu.

O que podemos entender é que novamente a tensão da dualidade kantiana e fichtiana aparecem e a ânsia de solucionar a dicotomia acirra muito mais a dualidade. Observamos que, quanto mais se avança em uma subjetividade transcendental, mais se fomenta a necessidade de fincar os pés na arte fora dessa transcendentalidade ou deste fechamento em um eu absoluto. Fiquemos sempre atentos que agora, a partir de

muda as coisas de lugar, estabelecendo elo entre o teórico e o prático à hegemonia da razão prática, mas ainda sim é Kant que ressoa em suas cordas na confecção de seu pensamento.

⁶ Para detalhamento de questão do Eu em Fichte, consideramos o trabalho que Safranski realizou em *Romantismo: uma questão alemã* (2010) ao demonstrar os erros de interpretação contemporâneos a Fichte e que poucos puderam entender. Pondera Safranski que logo a teoria do Eu absoluto foi tomado como falta de tato e egoísmo. Além de solipsista, este eu também foi confundido com o eu empírico. Afirma o autor: “quando esse eu pressuposto na experiência – o transcendental – é confundido com o que é entendido psicológica e coloquialmente – o empírico” (SAFRANSKI, 2010, p. 74). Desta confusão falaremos no penúltimo capítulo deste trabalho.

Schelling, a necessidade de uma unidade parece ser mais urgente e a desconfiança de que ela não pode se realizar no absoluto é mais manifesta.

A posição do filósofo foi determinante para que a obra fosse observada como síntese, o que em Fichte acontecia somente no sujeito. A disposição para a obra terá maior importância, por exemplo, para Schlegel, o que demonstra uma variação da importância do sujeito para os românticos acentuando as características díspares e dinâmicas na consideração daquele. “Nos escritos schlegianos da época de *Athenäum* este conceito desempenha um papel menor, menor não apenas do que em Fichte, mas também do que em Novalis” (BENJAMIN, 2011, p. 48). Mais ainda, “no sentido primeiro romântico, o ponto central da reflexão é a arte e não o EU” (idem, 2011, p. 48). Assim também ocorre com Schelling que volta sua preocupação para a arte e menos para o eu.

A arte em Schelling é apresentação do absoluto na indiferença (intuição concreta e significação geral). Assim, a união de Schelling é a produção concreta do espírito que primeiro estaria inconscientemente na natureza e só se potencializa e se realiza na ação historicamente humana, logo pela consciência de um eu. De tal modo é a conjugação de uma consciência, Eu, com uma inconsciência, natureza, nestas ocorre o nascimento da obra, o monumento que passa a simbolizar a individualidade na universalidade. Assim, todas as manifestações do espírito seguiram esta lógica da autopertencença entre eu e mundo, ou para respeitar os termos Schellingianos, um espírito objetificado.

Com isto, percebemos que enquanto o autocentramento do eu fichteano faz com que este instaure o mundo, Schelling prefere o idealismo objetivo. É desta forma que nasce o absoluto Schellingiano, a saber, o absoluto é o princípio de identidade que nasce entre o subjetivo e objetivo, sem ser uma forma abstrata vazia, posto que se realiza no concreto do espírito, ou mais precisamente, na obra de arte.⁷

Na nona carta *Sobre o dogmatismo e o criticismo* fica bem notada a consideração do filósofo de que não se pode suprimir o sujeito, sem que se extinga também o objeto e toda a autoconsciência, a isto sempre se deseja a tese absoluta.

⁷ Podemos perceber que Schelling se mantém fichteano, mas altera sua conduta filosófica interpretativa do esquema sobre o absoluto. Schelling abandona o primeiro grupo dos românticos e decerto todos sentiram as profundas barreiras idealistas a confrontar a arte. A ânsia em Schelling está para arte, diz o filósofo: “A filosofia de Fichte, que foi a primeira a fazer outra vez a forma universal do sujeito-objetividade como o uno e o todo da filosofia, pareceu, quanto mais se desenvolvia, tanto mais limitar essa própria identidade” (SCHELLING, 1989, p. 55).

Entretanto, tal tese requer a identidade absoluta. O que Schelling está atento é que a dualidade devora a si mesma, uma vez que “toda causalidade subjetiva suprime uma objetiva. Quando determino a mim mesmo por autonomia, determino o objeto por heteronomia. Quando ponho a atividade em mim, ponho o objeto na passividade” (SCHELLING, 1989, p. 31). O absoluto revisto faz que se repense o ideal como intuição, “ou aquilo que, nas coisas, em virtude da separação do universal e do particular, aparece determinante [...] são um e o mesmo” (idem, 1989, p. 136).

Pelo movimento do espírito e da natureza o mundo se atualiza e é por este dois elementos que o absoluto se revela, conhecer e ser “são somente reflexos diferentes de um e mesmo Absoluto” (idem, 1989, p. 137). Desta forma, podemos observar nos dois filósofos mencionados a forte confiança na dialética ou proto dialética como modo de produção e movimento, assim como a pressuposição de, agora, um eu que está na base das relações indivíduo e mundo. Entretanto, a diferença entre eles se estabelece no fato de que para Fichte há no Absoluto uma intuição intelectual fora do sujeito e objeto, portanto somente no próprio absoluto. Em Schelling o Absoluto está na unidade, na identidade objetal, $A=A$, e se realiza plenamente na arte: “a melhor via de acesso ao absoluto, entretanto, não seria constituída pela intuição intelectual dos filósofos, mas pela criação artística” (TORRES, 1989, p. XI).

E não é de se duvidar que tal posicionamento filosófico idealista fizesse com que a unidade se precipitasse na ideia de deus, uma vez que esse seria a unidade perfeita, sem o conflituoso da mutabilidade e multiplicidade da natureza e das coisas do mundo. No entanto, destacamos que “no idealismo alemão, a negatividade é um momento subordinado no movimento de autodenominação da ideia, no jogo que o absoluto joga consigo mesmo, simplesmente dando corda o suficiente para que seu oposto se enforque” (ŽIŽEK, 2013, p. 523).

Percorremos, assim, um jogo de tensões no qual a finalidade é a resolução da infinitude da finitude, neste jogo caímos inevitavelmente na “estilização da dialética da oposição, isso foi elevado por Hegel a uma aparência metodológica que exerceu em grande medida uma falsa compulsão” (GADAMER, 2007, p. 80). Por isso, a permanência é o que ansiava os espíritos inadaptados da época. Daí o valor dado à religião, principalmente, ao elo que se considerava guardar, no imaginário daquela época, unidade ou paraíso perdido. Aqui vemos ressoar os poetas românticos que serão

influenciados pela posição fichtiana e schellingiana do Eu e da natureza e a de Hegel que aparece como reunidora de um “elemento comum, que de outro modo só se atualiza na troca constante do diálogo, que já sempre se encontra presente na obra e na arte e que se nos impõe como ditado” (idem, 2007, p. 82). A isto Hegel designou de a figura do espírito absoluto.

Assim, vemos a teoria hegeliana como o cume das ideias anteriormente concebidas, mas a ele dedicaremos um tópico. Por fim, é este lastro idealista que culminará e eclodirá na literatura a confusão ou tensão, que nos espreita até hoje, entre o primado ontológico e o epistemológico do sujeito e da subjetividade na lírica. Contudo, antes de Hegel e a resolução idealista das teorias expostas, examinemos um pouco mais a noção de gênio e de eu desenvolvida pelos românticos e que muito contribuiu para edificação da subjetividade lírica.

1.2. A MÍSTICA, O GÊNIO E O EU

Com as efervescências teóricas e com o lastro pós-idealista chegamos à nova forma de conceber a criação da arte. Diferentemente dos ditames clássico no qual somente os letrados e educados estavam aptos a compor, o romantismo adere a uma ideia já velha na mística sobre a criação. Trata-se da inspiração,

de um verdadeiro demiurgo, de uma força cósmica, inata, independente da cultura, que decifra de maneira intuitiva e direta o “livro da natureza”, criando titanicamente sob o impacto da inspiração (ROSENFELD, 2002, p. 267).

Desta forma, pelo menos em hipótese, a mística se volta para os escolhidos, capazes de uma criação espontânea, na qual a obra não poderia sequer ser reelaborada, um sorvo ou um sopro divino e a obra estava acabada. Desta feita, a mística recai sobre o autor deixando a obra como menor.

Nisto ressalta o gênio e com ele a categoria de um eu como modelo da grande criação. Os atributos do gênio são: a revolta radical, contra os padrões, aquele que cria livre das amarras acadêmicas, não precisa de modelo, e o cultivo da emoção primitiva. Por conseguinte, as místicas de originalidade e espontaneidade irão acompanhar a nova concepção. Tudo que era genial precisava ser inconsciente e primitivo, ingênuo,

abandonando, assim, a interferência da razão. Novamente é a sombra idealista de um eu configurador de mundo que norteia tais concepções, um eu de posse do mundo e das sensações, eis o artista em totalidade. Porquanto, a sinceridade, proposta na criação, é o que eleva em magnificência, mas isto ainda não define a ideia de gênio almejada pelos românticos.

Sabemos que a ideia de gênio produziu profundas discussões surgidas entre idealistas e românticos, e Kant foi um de seus expoentes. Quando o filósofo teoriza sobre o gênio em sua *Crítica da faculdade de julgar*, nos parágrafos 46, 47 e seguintes, considera que gênio é aquele cuja natureza se exprime diretamente, quase um dom natural possível por uma faculdade inata. O gênio, diz Kant “é a disposição natural inata (*ingenium*) do espírito pela qual a natureza dá à arte a regra” (1980, p. 246). Assim, o gênio age e cria espontaneamente sem saber ao certo, ou ao menos conceitualmente, aquilo que produz, uma vez que não há conceitos prévios. Eles mesmos “não podem inventar para si mesmo a regra, segundo a qual deve instituir seu produto” (idem, 1980, p. 246).

O gênio na concepção kantiana é um talento e não uma disposição de habilidade, conseqüentemente ele conta com a originalidade, uma vez que as regras para criação da arte não são pré-determinadas, mas partem do próprio sujeito. Interessa que o gênio não imita, mas inventa e pensa por si mesmo e a beleza artística só é realizada por ele. As ideias estéticas na qual estão presas a noção de gênio se realizam na representação e esta só pode ser obtida pela imaginação “que acompanha um conceito dado e que está vinculada a uma tal diversidade de representações parciais em seu uso livre, que para ela não pode ser encontrada nenhuma expressão que designe conceito determinado” (KANT, 1980, p. 253).

Esclarecemos que para Kant a imaginação faz parte da sensibilidade, uma vez que ele divide a sensibilidade em sentido e imaginação. A imaginação se refere à intuição que não conta com a presença do objeto. Destacamos também que para o filósofo existe a imaginação empírica, a produtiva e a poética. O que vale ressaltar é que a imaginação é a possibilidade da relação entre sensibilidade e entendimento. Neste ponto, o gênio é a expressão da originalidade, ou afinidade deste relacionamento. Na característica reflexiva vivenciada pelos primeiros românticos, a imaginação liga-se ao juízo reflexivo, mas vai além dele.

Por esta razão, a imaginação toma em Kant uma função rica e produtiva. Ela não imita, cria sem que a regra seja necessária. Neste sentido, ao poeta cabe tornar sensíveis as ideias que se destinam somente ao racional. Daí a força da imaginação na estética, pois, ao tornar sensível um conceito, este salta para fora de algo que não existe na natureza. No entanto, a imaginação está ainda atrelada ao conceito, uma vez que o criado pelo gênio deve ser passível de comunicação.

O que se pressupõe é que o gênio é o olho da natureza e cria nos mesmos moldes sem a artificialidade de modelos clássicos sobrepostos. Esta é a originalidade pulsante do gênio criador. Logo, se pensarmos as propostas de uma criação por analogia, comparação, imitação ou emulação, a do gênio romântico seria a singularidade. Tal singularidade pode ser tomada por uma natureza maior do que o próprio sujeito, a produção é natural e o sujeito ganha espaços como identidade criadora.

Assim sendo, é de Kant que surge a ideia de uma natureza do próprio sujeito, a natureza exterior em nada o interessa. Arrastado ou levado por sua teoria do conhecimento presente na *Faculdade de julgar*, o gênio romântico seria a feliz harmonia entre as faculdades da imaginação e do entendimento. “Os poderes-da-mente cuja unificação constitui o gênio são imaginação e entendimento. Apenas no uso da imaginação para o conhecimento ela está sob a coação do entendimento” (idem, 1980, p. 253). Porém adverte Kant que do ponto de vista estético, “a imaginação é livre para [...] fornecer ao entendimento uma matéria rica e não desenvolvida [...] mas que se aplica subjetivamente para a vivificação dos poderes do conhecimento” (idem, 1980, p. 254). E conclui como sendo esta uma proporção feliz. Sendo assim, a faculdade da imaginação é a possibilidade de ligação entre a intuição e o entendimento. Por esta razão Benedito Nunes (2007, p. 35) analisa que:

A arte [...] procede da faculdade produtiva inata do artista como gênio, aquele que tem o poder de apresentação [*Darstellung*] de ideias estéticas. A apresentação constituiria uma representação da imaginação, não da imaginação reprodutiva, e, sim, da imaginação produtiva, que o termo alemão *Einbildungskraft* consigna. Essa representação da imaginação é a ideia estética, produzida na arte, a que nenhum conceito pode adequar-se.

Benedito Nunes considera a não representação da ideia estética, porque toda representação se afasta da experiência uma vez que se trata da ideia. Aqui está a força

da *Crítica*⁸ no fazer dos românticos, ou seja, a obra romântica precisa representar e para que isto ocorra será necessário retirar essa ideia da mera faculdade para encarná-la na própria experiência. Para isso, faz-se necessária a individualidade, pois somente com o indivíduo envolto a suas experiências é que pode se considerar alguma produtividade. Desta maneira, o gênio desponta como a única possibilidade para que isto ocorra. A antinomia é sempre a mesma se não perdermos de vista a ligação que os primeiros românticos têm com Fichte, a saber, como adequar um idealismo que ansia em ser prático? Somente pela produção de um Eu criador. Por esta razão, podemos compreender o que Nunes afirma sobre a ideia de gênio estar ligada à noção, ainda nova, de estética enquanto saber epistêmico e crítico ou, mais precisamente, à diferença substancial entre apresentação e representação. O gênio se apresenta e a imaginação descola o empírico e representa-se conceitualmente.

O romantismo alemão usa a terceira *Crítica* kantiana sendo o gênio para os românticos

o bardo vidente, porta-voz de esferas mais altas; mensageiro divino, herói colossal, mediador do infinito no “médium” da finitude. Não imita a divindade e natureza; é, antes, criador como deus e a natureza (ROSENFELD, 1991, p. 13).

Este mesmo gênio representa o desprezo pelos cânones eruditos que não passam de apoio para os que não podem criar espontaneamente sua arte. Padronizar a criação em regras estéticas é empobrecer o ato criador e impetuoso que se apresenta na quase subjetividade, por esta razão as normas só podem ser medíocres uma vez que são niveladoras dos talentos. Para negar a uniformidade, era preciso manter ou desenvolver a singularidade do artista assim com a sua originalidade.

Deste modo, a partir dos meados do século XVIII, o gênio passa a compor-se por transgressão permanente, infração dos padrões clássicos e sociais, assim como rebeldia estética e de sentimento. “Como ele produz sem imitar, aprendendo a fazer tão-somente o que as determinações interiores lhe ensinam, o gênio artístico conhece apenas quando produz, e assim conhece, apenas pela intuição, o que o conhecimento racional não

⁸ Vale citar a informação dada por Benedito Nunes, segundo a qual na relação entre ideia e empírico aparece a via do supra-sensível, diz o filósofo: “Não é de se admirar que Luigi Pareyson, no trabalho que escreveu sobre a Estética de Kant, ouse chamar a *Terceira Crítica*, na sua primeira parte, como “o primeiro manifesto romântico” (NUNES, 2007, p. 35).

alcança” (NUNES, 2002, p. 61). Deste modo, a noção de gênio é uma mágica que cria uma transubstanciação entre o eu (interior) e a natureza (exterior). Assim, “o romantismo conquistou sua identidade unindo o idealismo crítico de Kant ao idealismo subjetivo de Fichte” (idem, 2007, p. 33). Dicotomias potenciais entre o eu e o próprio da arte.

No entanto, quando analisamos os escritos, assim como as obras espontâneas dos gênios românticos, observamos que a concepção de um possesso pela natureza resulta do conhecimento intuitivo como saber totalizante da criação, da expressão e da imaginação criativa, centrado no conhecimento empírico como a pedra angular do eu que ainda tem dificuldades de se afirmar. Por esta razão, insistem em dizer que o jogo que se interpõe no processo de composição e interpretação é a criação como fruto da espontaneidade, da emocionalidade profunda “e sua criação, por mais imperfeita que seja, na perspectiva das regras clássicas, será sempre a grande obra, porque exprime o estado de exaltação do criador com toda sua sinceridade” (ROSENFELD, 2002, p. 267). Este é o valor da obra.

Notemos que as novas características de composição que se misturam entre idealismo e romantismo perscrutam o problema da sinceridade e da confissão do eu. Lembremos que Fichte e Schelling, na busca de um idealismo monístico (sujeito e objeto idênticos) que muito se aproxima com o de Kant, inventou a consciência como consciência imediata de si mesmo, na unidade de sujeito e objeto. Disto resultará também uma proposta ética dos românticos, a saber, quem escreve deve fazê-lo com o coração e sinceridade, como um ato de afrontamento à artificialidade das normas pré-estabelecidas. Os românticos partem de

pressupostos filosóficos que afirmam a individualidade, o pensar a si mesmo fichteano que conduz à compreensão da obra de arte como uma realidade que não pode ser tomada segundo modelos ou padrões determinados a priori (SCHEEL, 2010, p. 21).

Negava-se, assim, todo tipo de modelo ou repetição, a obra, se é bem feita, precisa ser um eu único. A singularidade era o fundamento contra os ditames racionais.

Deste modo, se produzir é partir de si mesmo, o tom confessional, em parte, torna-se indissociável da criação. Assim, a lírica toma uma nova identidade, lírica é dizer de si, confessar sobre si numa força de transgressão aos critérios pré-determinados de uma composição formal fora de si. Este critério de verdade de si na produção ou na criação

da poesia pode ser observado nas mais diversas obras dos românticos. Schlegel responde o que significa ser romântico em uma carta de 1800, diz ele que ser romântico “é precisamente aquilo que nos apresenta um assunto sentimental numa forma fantástica” (1989, p. 246). O sentimental do qual o poeta se refere, não faz relação ao sentido coloquial que este termo possui atualmente.

Podemos compreender o sentimental de dois modos: o primeiro, não como o corrente banal comovente e emocional, mas no âmbito espiritual, do *geist* alemão, ou seja, do intelecto, pergunta Schlegel, “mas afinal o que é sentimental? É aquilo que nos fala através do domínio do sentimento (*Gefühl*), mas não no plano dos sentidos, antes no do espírito (*geistig*)” (idem, 1989, p. 247). O segundo modo, refere-se ao modelo da indiferenciação, na qual não havia o descolamento entre a vida e a imagem ou a individuação e a coletividade vivencial dos rituais nos quais as artes também se inseriam, ato próprio da poesia antiga, mas especificamente, a ligação entre poesia, narrativa mítica, a um tipo de verdade de tradição porque vivencial e “espontânea”, o que quer dizer também complexa e lógica na interioridade de seu próprio sistema. No entanto, o princípio de indiferenciação afirma hipoteticamente que em civilizações antigas a arte, a religião e as mais variadas formas de saber, sujeitos e comunidade estão transubstanciadas.

Nos dois casos ocorre uma tensão visível entre os sentidos expressos pelo que hoje denominamos sentimentalidades e até confessionalidade. E aqui nos movemos cautelosamente sobre as semânticas dos termos ou, queremos dizer mesmo, sobre a hermenêutica em sua categoria de fusão de horizonte. Afirmar uma subjetividade ou individualidade expressamente nuclear na concepção de gênio, embora já no XVIII, ainda é muito arriscado, uma vez que esta noção não era unívoca e, por vezes, não era inteiramente garantida por um eu, mas antes era a representatividade sem laços discursivos nominativos de uma genialidade filtrada e inflada pela natureza. Isso era, portanto, uma composição “irrefletida” da criação.

Quanto às condições volitivas de composição, considera Schelling (1988, p. 87): “por mais cheio de intenção que esteja, estar sob o efeito de um poder que o separa de todos os outros homens e o coage a exprimir ou apresentar o que ele próprio não penetra inteiramente, e cujo sentido é infinito”, este era o gênio. O gênio era a musa cujo novo nome era natureza e o artista mais uma vez está dominado pela criação. Assim, é na

urgência de uma volta a si mesmo que o fingimento de total possessão descortina a verdade criadora a solicitar um real que cria. Manter-se atrelado a uma genialidade por negação das regras clássicas determinadas *a priori* era fazer o jogo dos classicistas ao inverso. Por esta solicitude e necessidade é que o eu começa a mover-se como a essência própria deste momento histórico caro à lírica.

Na poesia romântica, diz Schlegel, a poesia se funde no histórico ou numa história verdadeira. A verdade é o eixo da produção mesmo que ela se reporte a antiguidade como fonte. O sujeito emerge da própria história como matéria de sua própria existência. É por esta razão que o romantismo pode ser considerado uma estética viva, cuja subjetividade está prestes a se tornar um elemento a fundamentar a lírica como seu *locus*. Por conseguinte, o gênio é travessia criativa, mas não fim.

Em meio à grandiosa ‘genialidade’, muito trabalho houve e, por causa do artifício espectral da possessão criadora, muitos mitos foram construídos em torno dos românticos mais notáveis da poesia. Todavia, estes não só trabalhavam como sabiam que a referida subjetividade somente ocorreria como ato da criação mediante reflexibilidade que nomeia o ser fora de si.

Desconhecida tal astúcia ou não, o fato é que o gênio foi uma tática de suplantar a frieza da forma, ou a modalidade de composição que acabou fundamentando um tipo de eu, uma internalização criadora que move o eixo de Kant para fora da obra. Se a obra foi o centro da faculdade de julgar, agora o sujeito está a um passo de firmar a subjetividade de uma vez por todas. O movimento é da contenção objetiva para explosão subjetiva. Quanto à diferença objetiva e subjetiva, sentencia Novalis (1988, p. 48):

gênio é a faculdade de tratar objetos imaginados como se tratasse de objetos efetivos, e também de tratá-los como estes. O talento para expor, observar com precisão, descrever finalisticamente a observação, é portanto diferente do gênio.

A consciência do sujeito começa a se concretizar e toda imanência ‘reflexiva’ inicia, por fim, o seu desenho final, incluindo neste cenário a querela entre idealismo e realismo que nunca se tornaria outono. O gênio é o amadurecimento do indivíduo para si mesmo. Afinal, “o gênio diz tão atrevida e seguramente o que vê passar-se dentro de si porque não está embaraçado em sua exposição [...] mas sua consideração e o

considerado parecem consoar livremente, unificar-se livremente numa obra única” (idem, 1988, p. 49). E as categorias perpetradas pelos idealistas pós-kantianos (Fichte, Schelling e Hegel) fez deste movimento,

o precursor da hegemonia da subjetividade no Romantismo – da dinâmica da experiência individual subjetiva –, esse avultamento do sujeito, em que a direção epistemológica do pensamento da época clássica se inverte, demitiu o individualismo racionalista da Ilustração, substituindo-o por um *individualismo egocêntrico*, que vinculou o lastro idealista e metafísico da visão romântica à capacidade expansiva e a força irradiante do Eu (NUNES, 2002, p. 58).

Concomitantemente à hegemonia da subjetividade, Novalis (1988, p. 67) golpeia, mais uma vez, as normas classicizantes: “o indivíduo interessa apenas, por isso tudo o que é clássico não é individual”. O que entendemos por gênio, portanto, refere-se à capacidade do engenho artístico em criar a si mesmo fora das analíticas conceituais dos modelos regimentados. Com tal suposição, o inatismo, de base racionalista voltado para a figuração da natureza, toma forma nos românticos como uma espécie de talento proveniente de um dom, sendo este, “um dom natural, e, como dom natural, é uma capacidade específica que pertence à natureza” (NUNES, 2002, p. 61). Neste desenrolar da representação da experiência individual, as dualidades se perdem e a “suprema tarefa é [...] ser ao mesmo tempo o eu do seu eu” (NOVALIS, 1988, p. 55).

Logo a nova condição para compreender o outro aparece e esta é também a necessidade de compreender a si mesmo, completa Novalis: “somente mostro que entendi um escritor quando sou capaz de agir dentro de seu espírito, quando sou capaz de, sem estreitar sua individualidade, traduzi-lo e alterá-lo multiplamente” (idem, 1988, p. 55). As forças estão em reconhecer a si mesmo e o outro em representação e isto implica a reflexão. Assim, podemos considerar o que a própria tradição com dificuldade considerou, a saber, o gênio também é material reflexionante do que se tece na nova metafísica da arte, ou seja, uma reflexão sobre a poesia, o pensar, o criar. A estética neófita se liga irreversivelmente à noção de gênio e a forma está no conhecimento abstracional idealista que os mesmos detinham em relação às suas composições.

Assim, se o ímpeto natural e genial dos românticos parece arrebatador também é verdade que eles sabiam de si toda sua força na ação reflexionante e o que era tão natural também o era pensado e forjado no campo das individualidades.

Os românticos preocupados com a questão da arte e da criação, mas também com o pensamento e a reflexão de ordem ontológica, que

busca definir a própria essencialidade do Ser, apropriar-se-ão da filosofia das ideias de Fichte (SCHEEL, 2010, p. 20).

Entranhados do idealismo que rompia a unidade remanescente da experiência vivida e “deslocarão o centro de interesse da arte dos limites da natureza para as fronteiras da individualidade” (idem, 2010, p. 20).

O privilégio é da criação, mas a força natural também se compõe na reflexão. Por tal razão, Schlegel (1997, p. 76) assegura: “devemos, onde quer que seja, nos associar ao cultivado, ao que já tomou forma”. O eu, inserido na tradição, começa a ser também uma constante de composição. No entanto, sutil à tradição, ele é tomado como forma para compreender as mais variadas composições, atitude que fará Hegel protestar contra os excessos de naturalismo e genialidade que tomara parte a maioria dos românticos sem sentir que toda sentimentalidade reflexionante é reinante em tipos próprios de abstração.

Schelling vê o gênio em sentido próximo às ideias supracitadas, fazendo a fusão do consciente – reflexão – com o inato – natural, ou seja, a criação como trabalho é imprescindível, a arte é pragma e a junção de reflexão e intuição vão se estreitando, afinal essa é a escola de Novalis. Mas o que se aprende enquanto produção e trabalho nada têm a ver com o ofício da aprendizagem das regras clássicas. O trabalho entre os românticos não poderia seguir o modelo de uma normatização prescrita sem a qual o poeta não poderia criar. Não há submissão, pois se estamos no campo das artes, a liberdade precisa ser a essência da criação. É neste sentido que Kant (1995, p. 155) considera que a “arte não pode ser captada em uma fórmula e servir como preceito; pois do contrário, o juízo sobre o belo seria determinável segundo conceitos”. Logo, distanciamo-nos do categorial que o conceito exige e circulamos em meio à natureza e a criação.

Há ainda mais um ponto a esclarecer referente à liberdade e à espontaneidade da criação romântica. Embora essas características tenham sido fortemente enaltecidas no decorrer da construção literária dos românticos, o centramento estava mesmo na reflexão. Certas leituras, algumas somente, dirão que houve na orientação do gênio romântico uma intensificação do sujeito empírico, todavia o que há é o enaltecimento do pensar como pendor máximo do poetar. Em outras palavras, há a busca pela parcimônia do entusiasmo na própria arte. Há um freio de espora para a espontaneidade do espírito,

pois “ali onde a sobriedade te abandona, ali se encontra o limite de teu entusiasmo” (HÖLDERLIN, 1994, p. 23-24).

Daí o voluntarismo do gênio e ao mesmo tempo sua maior marca, a originalidade frente às violências que o espírito poderia passar em seu momento criativo. Esta marca estende-se ao subjetivo, uma vez que ao espírito reflexionante cabe a simplicidade da ação. O maior desafio dos românticos era equilibrar o gênio, pois este “diz tão atrevida e seguramente o que vê passar-se dentro de si porque não está embaraçado em sua exposição e, portanto, tampouco a exposição embaraçada nele” (NOVALIS, 1988, p. 49). No entanto, a união que se dá entre gênio e obra é aparente, isto é, “a consideração e o considerado parecem consoar livremente, unificar-se livremente numa obra única” (idem, 1988, p. 49). Todavia, a reflexão está sempre a par do saber fazer a obra mesmo.

Por esta razão, Novalis estende seu fragmento à vida de modo geral e não somente ao poeta, mas as ações factuais: “quando falamos de mundo exterior, quando descrevemos objetos efetivos, então procedemos como gênio” (idem, 1988, p. 49). Neste sentido, o gênio é tudo: “sem genialidade todos nós simplesmente não existiríamos. Gênio é necessário para tudo” (idem, 1988, p. 49). Para tudo que denominamos vida, a faculdade de tratar a realidade dos objetos íntegros ao sujeito é a genialidade, aos objetos cindidos do sujeito e do próprio objeto trata a ciência na busca da precisão finalística do descrever e prever.

Assim, o gênio se liga com a transcendência, modo único de vivenciar a inteireza do que até então foi negado por diferenciações históricas, a saber, o próprio eu que a princípio, por punhos idealistas, havia sido o transcendental, com os primeiros românticos passa a ser imanente. Por esta razão sentencia Novalis (1988, p. 89):

O primeiro gênio que penetrou a si mesmo encontrou aqui o germe típico de um mundo imensurável – Fez uma descoberta, que tinha de ser a mais notável na História mundial – pois com ela começa uma época totalmente nova da humanidade – e somente nesse nível se torna possível verdadeira História de toda espécie – pois o caminho, que até agora foi deixado para trás, constitui agora um todo próprio, inteiramente explicável.

Penetrar em si mesmo como interno e externo equilibrado e não mais equidistantes inaugura a nova História, uma história que fixa na reflexibilidade a nova forma de pensar o mundo. Estamos diante da consciência da criação sendo a melhor representação o fingimento da inserção indivíduo e natureza, porém a representação real

é a inserção indivíduo e mundo. Ou seja, a noção de gênio também inclui o trabalho e o papel da consciência ressaltando a referencialidade das regras de criação, uma vez que os primeiros românticos eram bem informados sobre suas composições, convocando sempre uma tradição literária. Os casos históricos de criação por possessão, inconsciência ou inspiração por musas, o ato de criar por heteronomia, uma força externa que impacta o cantor e nela comporia por ímpeto provocado, não são mais possíveis na nova modalidade de romantismo que emerge.

A mudança que se esboça no contexto moderno é que a possessão deixa de ser uma inspiração ou um benefício ao gênio que compunha inebriado, sem sequer saber do que falava e a subjetividade criativa é ativada como ação. É por este motivo que Kant inaugura um modo especial de composição dando lugar ao eu que os pré-românticos solidificam na feliz junção entre vida e criação. Desta feita, a lírica moderna nasce minorando o sujeito filosófico e a poesia, em um novo fundamento, pode observar-se e fazer-se em individualidade, sem a alienação de experiência vivida. Assim, não é somente criar e compor, mas reflexionar, ou seja, criticar e poetizar a própria poesia. Com os primeiros românticos se fez observar o natural e o artificial, assim como o criar e o pensar. Neste raciocínio, a subjetividade se descola e inicia a prática do espelho que não reflete, mas emana luz. Pensar é criar e ser gênio é pensar e criar, sendo seu fundamento a subjetividade. Os românticos finalizam a subjetividade na abordagem sobre o gênio e configuram, de uma vez por todas, o sujeito como excelência do gênero. Afinal é preciso se reconhecer no processo, uma vez que “a arte somente pode ser denominada bela se temos consciência de que ela é arte e que ela apesar disso nos parece ser natureza” (KANT, 1995, p. 152).

No mais, a compreensão parca indiciava que ainda era muito cedo para esclarecer as fragilidades da concepção de um sujeito centrado aos moldes e influências idealistas, mas já era tarde o nascer da subjetividade que cada poema pulsava e arrastava na presença e na ausência de quem nomeia e se diz, atravessado de outras nomeações e modos de dizer no cume da reflexão de quem finge inventar a espontaneidade.

Neste jogo de invenção que segue fingindo-se não oriundo do pensamento, “Novalis foi o Mozart da primeira geração de românticos” (SAFRANSKI, 2010, p. 119), ou seja, o poeta imprimia um espírito lúdico no trato do pensamento, mas não menos sério e impactante, quase pondo o pé a frente de sua história. Se o gênio foi a arte

tornando-se estética, a lírica se tornava o mais transcendental dos gêneros, uma vez que o sujeito, reconhecendo sua forças volitivas, encontra-se como gerador de sentidos e do mundo.

Vemos como o sujeito em sua abertura reflexiva de compor pode mover-se para frente, para trás e para as outras subjetividades. Por esta razão, podemos somente neste tempo afirmar categoricamente “a poesia dissolve a existência alheia em própria” (NOVALIS, 1988, p. 124), ou ainda “poetar é gerar. Todo poetado tem de ser um indivíduo vivente” (idem, 1988, p. 122). O jogo está centrado entre criar e inventar ou entre compor e pensar escamoteando este último na originalidade do gênio. Daí a sempre insistência nas diferenciações de faculdades e de gêneros: “cogitar é filosofar. Inventar é poetizar” (SAFRANSKI, 2010, p. 116). Na busca de um íntimo elevado, Novalis deflagra o pensamento e a transcendência como modos singulares da poesia lírica e com eles a forma na qual a própria subjetividade é possível. Eis o pendor reflexivo de Novalis a configurar o modo de ser um poeta moderno a ser descrito no capítulo que segue.

2. NOVALIS: A REVISÃO POÉTICA DO IDEALISMO

Uma vez que se tem a predileção pelo absoluto e não se pode largar disso: não resta saída, a não ser contradizer sempre a si mesmo e vincular extremos opostos. (NOVALIS, 1988, p.52)

Novalis, Georg Friedrich Von Hardenberg (Barão de Hardenberg), nasceu em 1772 e pertenceu ao primeiro romantismo alemão. O que o poeta marca no Romantismo é a essência intelectual, sendo ele considerado pelos próprios românticos como o mais reflexivo de todos eles. Embora fosse estudante de direito e engenheiro de minas, seu principal estudo e também influência foi Fichte. Essa informação torna-se importante no momento em que Novalis, de contato com a dialética fichtiana ou o eu absoluto, vê a possibilidade de vivenciar a dualidade em sua concretude, fato este dificultoso para os idealistas. Estudioso atento das mais variadas áreas do conhecimento, Novalis pode ser considerado um poeta pensador, crítico e teórico do Romantismo, cujos principais temas moveram-se entre o amor, a morte, a polaridade metafórica dia e noite e a própria poesia em seu fazer, viver e criticar.

No entanto, algumas leituras feitas sobre o poeta formaram a caricatura de um poeta louco, místico e aos saltos com a realidade e Novalis como poeta foi vítima dos mais diferentes preconceitos, ou seja, “a aura criada em torno de Novalis foi resultado muito mais de um desfiguramento literário e crítico do que da realidade imediata” (SCHEEL, 2010, p. 33). As interpretações passionais não permitiram ver nele um representante da lírica que se desenvolvia. O problema da aura mística em torno do poeta ainda acompanha a leitura de muitos românticos, leitura na qual nem Hugo Friedrich, em sua obra *Estrutura da lírica moderna* (1978), escapou, destacando em ínfimas páginas a magia poética e o seu poder encantatório. A álgebra lembrada por Friedrich apenas mistifica ainda mais a figura de Novalis. Porém, a contribuição do poeta circula entre a reflexão e o caráter mesmo da lírica na formação da subjetividade.

O maior aporte para a configuração do novo gênero está marcado nele pelo “individualismo egocêntrico do sujeito no qual surge aquela que seria a mais conhecida das características românticas: o império da subjetividade” (idem, 2010, p. 45). Trata-se de um pensar a partir de si, no qual a realidade exterior não é mais questão para os

valores absolutos ou uma transcendência formal sobre uma universalidade. O eu torna-se com Novalis a essência da criação, porque reflexiva. Diz o poeta:

retornar para dentro de si significa, para nós, abstrair do mundo exterior [...] um atuar imanente. Assim a vida terrestre origina-se de uma reflexão originária que é tão livre quanto nossa reflexão (NOVALIS, 1988, p. 61).

Isto afasta a questão da reflexão como mero espelho a refletir a exterioridade e põe o poeta como luz, produtor do mundo.

Todavia, o jogo que se estabelece no fragmento acima é o mesmo posto no fragmento 45, no qual afirma que o pendor para a reflexão não é de todos, “muitos doutos aprenderam a concluir, inferir, como um sapateiro a confecção de seus sapatos, sem jamais caírem na ideia de encontrar o fundamento dos pensamentos” (idem, 1988, p. 63), mas de alguns que encontraram sua ordem na reflexão subjetiva.

O que ocorre é que o conceitual no espaço da abstração começa a tomar forma no próprio da lírica e a subjetividade latente passa a ser manifesta, orbitando em categorias como crítica, pensador e poeta. A verdade abandona a mística de tradição platônica da arte, na qual há uma localização da verdade conceitual no Ser que surpreende na originalidade e que habita acima da realidade para ser tomada como a verdade reflexiva desvelada pelo indivíduo, no próprio arranjo com as palavras:

toda figura humana vivifica um germe individual no observador. Através disso essa intuição se torna infinita, está vinculada com o sentimento de uma força inesgotável, e por isso é tão absolutamente vivificante. Ao observarmos a nós mesmos, vivificamos a nós mesmos (NOVALIS, 1988, p. 92).

No entanto, neste mesmo fragmento o poeta acrescenta: “sem essa imortalidade visível e sensível não poderíamos verdadeiramente pensar” (idem, 1988, p. 92). Do idealismo que enfrenta problemas na abordagem do sensível, Novalis tensiona o encontro da subjetividade com o sensível que se tornará caro, e duvidoso, à teoria estética de Hegel. Muda-se da verdade clássica de tradição quadripartite grega: proporção, simetria harmonia e equilíbrio como “uniformidade que tem por fundo a ideia da natureza [...] a razão é a norma, e a natureza o valor. A natureza é o objeto de imitação” (NUNES, 2007, p. 26) para o centramento do eu ou para a valoração das tonalidades afetivas, até então compreendidos como estados da alma, do eu que compõe o poema. Assim como se altera também a racionalidade do modelo clássico francês das

normas fixas de composição e a arte que origina sua composição no em si da individuação é a lírica. Ou seja, contrário aos modelos anteriores, o que interessa nesta nova configuração não é a cópia e a verossimilhança da natureza essencializada na obra de arte, mas a imaginação criadora e a reflexão refreante do próprio indivíduo.

Com esses pressupostos de mudança, a hipótese posta em questão é: se o que é posto - o fenômeno - deixa a coisa em si inalcançável, porque não centrar tudo no sujeito? Afinal, aquilo que não se alcança e nem pode se dar na experiência de nada nos serve. Neste sentido, Fichte havia alterado a filosofia kantiana para que tudo se resumisse na própria ideia de uma subjetividade, daí as argumentações transcorrem no campo de um eu absoluto. Mas, Novalis e os demais românticos, atentos a esses desenvolvimentos, desconfiam que a atitude centralizadora de Fichte não soluciona o problema para a arte e considera, no mesmo raciocínio que Hölderlin (1994, p. 111-12), que é preciso ficar além do arbitrário e que a todo “sistema de reunir sujeito e objeto num eu absoluto só é possível, esteticamente, na intuição intelectual”. Posição que corrobora a necessidade de se considerar o sensível, apreensão imediata, como elemento essencial a compreensão das artes⁹.

Hölderlin considera ainda, em seu modo de proceder do espírito poético, que “o poeta pode, facilmente, perder o rumo de sua matéria quando retirada do contexto do mundo vivo” (idem, 1994, p. 33). Assim, Novalis reconfigura gradativamente a reflexão e o próprio modo de conceber a estética e a criação poética de sua época. Nessa ordem,

⁹ Quanto à unidade ou dualidades, que permeavam as discussões dos primeiros românticos, precisamos destacar que estes escreveram antes de Hegel. Desta forma, a questão da sensibilidade, a cerca da poesia, já se encontrava desenvolvida pelos românticos. Novalis e Hölderlin também antecipam, e muito, a tomada ontológica da arte. Eis o ponto comum que une Hegel e os românticos, uma vez que ambos desvelaram na poesia, ao contrário da tradição, a postura ontológica. Mas, destacamos que o modo, pelo qual o sensível é encarnado na poesia, é o que afasta Hegel dos românticos. Estes últimos fazem do sensível uma vivência material direta, imanente no mundo mesmo, em seu manancial natural. Neste caso, é o sentido da criação e sua vitalidade que está em questão. E Hegel, de outro modo, deseja a resolução definitiva da contradição, cuja dialética se torna a estratégia para absolutização do sensível, retirando-o, por inteiro, de sua materialidade. É em meio a isto que Heidegger (1978, p. 151) afirma: “é assim que os dois amigos, Hegel e Hölderlin estão, cada um a seu modo, na grande e fecunda esteira de Heráclito, com a diferença, porém de Hegel olhar para trás e fechar um ciclo, Hölderlin olhar para frente e abrir outro ciclo.” Um ciclo que enaltece a contradição como condição de criar e poetar *em* mundo. A unidade ou a resolução, em busca de uma totalidade, na verdade, não interessa aos românticos. Mesmo porque sabem que “à tendência do espírito em direção à unidade de todas as partes (o “conteúdo espiritual”) só pode se tornar conhecida e tangível porque o *conteúdo sensível* muda (a multiplicidade fica conhecida como multiplicidade); e a aspiração do espírito para além de si próprio (a “forma espiritual”) só se torna conhecida e tangível porque a forma sensível na qual todas as alterações físicas correm permanece idêntica por toda a mudança (é a mesma vida na qual tudo participa)” (FÖRSTER, 2001, p. 53). O novo ciclo, que investe na permanência do sensível, será tomado como modo de também dizer o pensar na poesia de Dora Ferreira da Silva, que inserimos na mesma tradição, diferindo no fato de que, agora, consciente dos efeitos da linguagem sobre a sensibilidade e vice-versa.

ganha destaque a reflexão como condição *sine qua non* do compor, para a garantia de uma arte atrelada a vida. Nesse sentido, afirmara Schlegel (1997, p. 23): “em todo bom poema, tudo tem que ser intenção e tudo tem de ser instinto. Com isso se torna ideal”. O primeiro domínio volitivo consciente e o segundo impulso vinculado à natureza. Eis a base na qual as especulações de Novalis tomarão força.

2.1. O PENDOR AO REFLETIR ROMÂNTICO

Pensar e sentir, ou melhor, recolocar esses elementos na ordem estética é construir uma nova realidade poética e a isto Novalis está disposto. Autor de poemas, romances e aforismos, apresentamos sua obra por ordem de aparecimento: *Die Lehrlinge zu Saïs* (*Os aprendizes de Saïs*), 1797, *Fragmentos / exercício críticos*, 1798, *Heinrich von Ofterdingen*, 1800, e *Hinos à noite*, 1800. Há ainda *Crença e amor* e *Canções espirituais*, parte publicada postumamente. Com estas obras, Novalis se destacou por sua perícia composicional com ênfase a um pendor reflexivo.

No Brasil a tradução de referência é de Rubens Rodrigues Torres Filho que, em sua tradução de *Pólen* (1988), fez a seguinte divisão: *Observações Entremescladas*, *Fragmentos lógicos I e II*, *Fragmentos ou Tarefas do pensamento*, *Anedotas e Monólogos*. Para compreendermos o pendor reflexivo da composição poética de Novalis, utilizaremos *Pólen*, 1988, a fim de demonstrar as influências e interferências no pensamento do poeta para, em outro tópico, transcorrermos sobre *Hino à noite* como o amor às coisas mesmas, a entrada da sensibilidade na teoria fragmentada de *Pólen*. No entanto, para fins de esclarecimento, interessa-nos *Fragmentos* como *Lógicos*, *Poesia*, *Poeticismos*, *Fragmentos* e *Tarefas do pensamento*, por serem nesses que se apresentam a concepção de poesia em sua amarração do pensamento e da sensibilidade.

Neste ponto, observa-se que o gênero dos românticos, o fragmento, é a forma que intensifica a subjetividade lírica. Lacoue-Labarthe demonstra que o fragmento reúne três traços delimitadores:

relativo ao inacabamento (ensaio) ou ausência de desenvolvimento discursivo (“pensamento”) de cada uma de suas peças; a variedade e a mistura dos objetos que podem ser tratados por um mesmo conjunto de peças; a unidade do conjunto, por outro lado, como constituída de

certa maneira fora da obra, no sujeito que se dá a ver aí ou no juízo fornecido por suas máximas (2004, p. 69).

O fragmento é também “próprio da originalidade, o gênero, falando absolutamente, do sujeito, à medida que este não possa ou não possa mais ser concebido sob a forma de um discurso do método” (idem, 2004, p. 69). O método aqui falado refere-se ao método cartesiano que viera sendo tomado nas mais diversas modalidades de saber. Este método não dá conta do sujeito que agora o romantismo empreende, uma vez que há implicação entre a composição da poesia, a arte de produzir o texto poético cindido entre o sujeito e o eu empírico. O fragmento potencializa a possibilidade de co-pertença dos sujeitos. Neste sentido, Lacoue-Labarthe perquire a tese sobre o fragmento como gênero romântico por excelência, mesmo que este não seja o único gênero dos românticos, quebrando o mito de que esta forma foi inaugurada pelos românticos.

No entanto, o que mais interessa para efeito deste estudo é a captura que o filósofo faz da relação do gênero com idealismo e, principalmente, com a noção de sujeito. Assegura o filósofo que

o fragmento não exclui a exposição sistemática [...]. A co-presença do fragmento com o sistemático tem um dupla e decisiva significação: ela implica que tanto um quanto o outro se estabelecem, em Jena, no mesmo horizonte – e que este horizonte do Sistema, cuja exigência o romantismo recolhe e relança (idem, 2004, p. 71).

Por conseguinte, o fragmento carrega o valor de *ruína*. “Ruína e fragmento reúnem as funções do monumento e da evocação [...] sendo a unidade que traz em sua feitura e realização a individualidade, obra ou autor” (LACOUÉ-LABARTHE, 2004, p. 72-3). Assim, o fragmento se recolhe por ser uma forma de diálogo inacabado na qual a subjetividade se compõe e se recompõe em uma seletividade que silencia.

Individualidade porque no fragmento se pode considerar a experiência do outro para o acabamento e é no fragmento que Novalis inclui e exercita também a subjetividade. Nos fragmentos se encontra sua atividade crítica cuja perspectiva estético-filosófico quebra a carga mística sentimental de leituras pueris e romanceadas, das quais o próprio tradutor recomenda. Pois, depois das edições de Paul Kluckhohn dos escritos gerais de Novalis, contendo quatro volumes com duas mil páginas de escritos

filosóficos, será dificultoso ler o poeta por outra chave que não o estético-filosófico e acrescenta:

encontrar ali, por exemplo, sob título *Fichte-Studien*, mais de duzentas páginas dedicadas a minuciosas anotações e comentários cerrado da Doutrina-da-ciência de 1794 [...] indica elaboração conceitual tecnicamente avançada e não apenas, como supõe Wilhelm Dilthey, “filosofia romântica da vida” (FILHO, 1988, p. 13 - 4).

Com isto, se tornou perigoso ver um ingênuo romântico em Novalis e as leituras sentimentais, no significado coloquial, que lançavam o romantismo longe das ideias claras e distintas de cunho cartesiano, não faz mais sentido e, até mesmo seu profundo cristianismo, pode ser questionado a partir de seus próprios escritos. Assim, tem-se uma obra que se avoluma em um pensamento contínuo de linguagem e vivências apuradas no ser reflexivo do poeta. Não sendo possível diferenciar a vida, o filósofo e o poeta, uma vez que estes se imbricam em uma prática existencial.

A estética filosófica de Novalis é assegurada nos *Fragmentos* com marcação do entendimento reflexivo como essência da criação. Logo, Novalis se encontra no emaranhado das filosofias de Kant e Fichte. As *Críticas* kantianas haviam sido obras de repercussão na teoria do conhecimento, da moral e da estética e, posteriormente, a *doutrina da ciência* de Fichte concebeu que em Kant o conceito de um eu a experimentar o mundo se fez de maneira resistente.

Assim, “o romantismo conquistou sua identidade unindo o idealismo crítico de Kant ao idealismo subjetivo de Fichte” (NUNES, 2007, p. 33). E foi nestas doutrinas que Novalis empreendeu um pensar destinado às artes e em particular para a poesia, dando a esta um *status* conceitual ainda não conhecido. E por que a repetição dessas afirmações? Para que se observe o nó que começa a surgir no plano das tensões entre os primeiros românticos de verve idealista e do próprio idealismo, uma vez que a concepção de um eu se diferencia, visto que o eu do idealismo se encontra na transcendentalidade e o eu dos primeiros românticos se quer na intuição individual.

No entanto, a separação entre intuição e conceito, entre dado e pensado é por vezes ignorada, por insuficiência temporal, pelos primeiros românticos. Deste modo, pode-se considerar que este foi o início de uma querela que ficaria como marca da herança romântica, a saber, a confusão entre o eu empírico e o eu lírico cuja limitação e reserva se resguarda o direito da questão: tal interpretação foi identificada pelos

românticos ou analisada e demonstrada por Margarete Susman em sua obra *A essência da lírica moderna*, datada de 1910?

Para além das incertezas que a abordagem dos mais diversos eu dos idealistas e dos românticos pode ocasionar, nota-se que isso ocorreu por conta do trato com os saberes específicos da filosofia e da poesia que foram potencializados pelos críticos que fizeram da questão palco de infindas discussões a partir do termo cunhado por Margarete Susman, na obra supracitada, de eu lírico (*Ich lyrich*) e cuja finalidade foi distinguir o eu no sentido real empírico da forma literária, o que derivou as análises biografistas dos poemas, questão que veremos no último capítulo deste estudo. Ressalte-se que o que se considera em Novalis é que o jogo não era sobre a *empíria*, mas entre o vivido da arte e o pensado da filosofia, o que fez a força reflexiva do poeta importante para a concepção da subjetividade na lírica moderna. Quanto a isso, apresentaremos algumas características cujas pontas se não são as mesmas ao menos se encontram.

Em sua analítica estética, Novalis toma *Fragments* ou *Tarefas do pensamento* para indicar “a relação do sujeito com o ideal, o objeto do dever-ser, no sentido kantiano, isto é: abertura indeterminada para determinação futura, inesgotável, no sentido fichteano” (TORRES, 1988, p. 19). A abertura indeterminada é do próprio sujeito que sempre circula o mundo pelo viés transcendental da incondicionalidade da ação e o modo reflexivo de Novalis está pleno do entendimento do compor nesta transcendentalidade, sendo

usuais [...] os termos “tarefa infinita”, ou “tarefa indeterminada” para referir-se a problemas só solucionáveis por aproximações, no sentido próprio da filosofia transcendental, que Fichte havia instalado definitivamente no campo do *problemático* (TORRES, 1988, p. 19).

Nos escritos *Logológicos* I e II, que eram para chamar-se escritos filosóficos, surge a força dos elementos idealistas de Novalis que se diluirá, em *Hinos à noite*, no jogo entre transcendência e empiria. Torres considera que os *Lológicos* “são os mais célebres de Novalis” (idem, 1988, p. 17). E explica que o título é utilizado para referir-se à doutrina-da-ciência de Fichte, que se autodefinia como

ciência da ciência ou saber do saber e que Novalis interpreta, bem a propósito, como filosofia em segunda potência, elevada pela reflexão à clara e completa consciência de si mesma. Assim o poeta situa sua reflexão, no plano filosófico, à altura do que havia de mais moderno e avançado em sua época (idem, 1988, p. 23 - 24).

No entanto é mais do que Fichte que se vê nestes escritos, ali se apresenta Platão, Kant e Hemsterhuis, no qual Novalis situa seu exercício analítico como um modo de ser artístico e filosófico, que se estrutura a partir do fundamento, a fim de fazer suas partes ou sua estrutura aparecer decomposta. Assim, na analítica, o mais importante é que a compreensão esteja na unidade do fundamento sem o qual não há nenhum possível desmembramento.

Desta maneira, é nos Fragmentos *Lológicos* que Novalis faz ver seu método, que começa perscrutando a subjetividade lírica. Diz ele: “fora da filosofia há ainda certamente filosofias, que poderíamos chamar filosofias individuais. O método é genuinamente filosófico” (idem, 1988, p. 110). Todavia, este método não se prende mais ao absoluto puro, mas de um absoluto como unidade de misturas de uma filosofia transcendental que almeja se encarnar. Por tal percepção, considera Novalis que absoluto sim, mas não mais puro, porém mesclas de ser e não ser filosófico e “quanto mais íntimo é o entremesclamento, mais interessante. São individuais desde o fundamento”. E acrescenta que “a exposição da filosofia terá sempre algo de uma filosofia individual” (idem, 1988, p. 110 - 11). Assim é com o poeta:

O poeta igualmente expõe apenas filosofia individual, e todo ser humano, por mais vividamente que de resto possa reconhecer a filosofia da filosofia, será na prática apenas mais ou menos filósofo individual e, a despeito de todo esforço, nunca poderá sair totalmente do círculo mágico de sua filosofia individual.

Estar preso a um círculo mágico, entre indivíduo e natureza, é reivindicar o artista, o único que pode criar-se em seu estar individual cuja forma, afinal, depende desta matéria. O que vale para o romântico é que o grande conflito que permeia o idealismo entre a inapreensão do mundo em sua absolutidade objetificada, se resolve na experiência. O mundo somente se experiencia. E se a dominação é possível o é enquanto recriação de vivência estética pela individualidade/subjetividade criadora. Por conseguinte, Novalis considera Fichte como inventor desta subjetividade,

é bem possível que Fichte fosse o inventor de uma espécie totalmente nova de pensar, para qual a linguagem ainda não tem nome. O inventor não é talvez o artista mais destro e mais rico de sentido em seu instrumento – ainda que eu não diga que assim seja – É porém verossímil, que homens há e haverá – que fichtizarão muito melhor

Fichte. Podem nascer aqui prodigiosas obras de arte – se um dia se começar a praticar artisticamente o fichtizar (idem, 1988, p. 111).

Todavia, se Fichte é reconhecido como inventor por Novalis, foi este último quem fez da reflexão o portal para a experiência como a materialidade mais necessária do fazer artístico, diz o poeta: “abstração enfraquece, reflexão fortalece” (NOVALIS, 1988, p. 154). Novalis demonstrou nos *Fragmentos* a necessidade de uma unificação para o fazer artístico sempre em contraponto às questões idealistas reforçando a atividade reflexiva subjetiva como ação.

Isso se torna flagrante no fragmento 16, no qual Novalis se refere à lógica e à metafísica como ciências imperfeitas e inacabadas, uma vez que a lógica ocupa-se da forma pura do pensar e a metafísica ocupa-se com a substancialidade do pensamento, uma forma de pensamento sem palavras. O mesmo se passa com outras ciências. Ora, no conflito entre infinito e finito, entre inteireza e fragmento, entre interno e externo e natureza e artifício, Novalis garante que o germe da unificação para resoluções destas antinomias havia nascido. A forma a que se referia o poeta era a poesia que, segundo ele, “com extrema vivacidade sente o homem, ao primeiro refletir, o carecimento de unificar os supremos extremos” (idem, 1988, p. 114 - 115). E resolve o que os idealistas não poderiam resolver com descrição fragmentada sobre a efetividade na arte:

agora lhe ocorre enfim procurar em si mesmo, como centro absoluto destes mundos separados [...] assim como sua vida é filosofia real, assim sua filosofia é vida ideal, vivente teoria da vida. De fatos contingentes, nascem experimentos sistemáticos. Seu caminho lhe está agora pré-designado por eternidades, sua ocupação é amplificação de sua existência na infinitude, o sonho de sua juventude tornou-se efetividade, suas esperanças e pressentimentos mais antigos se tornaram profetizações simbólicas. A aparente contradição da tarefa originária dos problemas, solução e não solução ao mesmo tempo, está perfeitamente removida (idem, 1988, p. 115).

Preencher o espaço infinito dá-se na ação do indivíduo de igualar o transcendente a si mesmo, o que ocorrerá caso se desenvolva a imagem de si. Tal imagem só poderá ser pensada esteticamente pela linguagem, o que passa a ser a ânsia dos românticos confundida com a empiria imediata do indivíduo que preenche a imagem do infinito consigo mesmo. Observa-se que a dualidade idealista alimentava o desejo dos românticos de tornarem tudo imanente, presente no próprio sujeito e tal função caberá à reflexão no sujeito e na obra.

A reflexão é o médium de subjetividade de que fala Novalis, “é o supremo arrojo, que o entendimento se dá por sobre si mesmo, unidade do *entendimento* e da *imaginação*” (idem, 1988, p. 117). Arrojo da unidade da máxima kantiana que especula pelas faculdades que deve se inter-relacionar à intuição e ao entendimento. Continua o poeta: “sem filosofia permanece o homem desunido em suas forças essenciais. São dois homens, um entendedor e um poeta. Sem filosofia imperfeito poeta” (idem, 1988, p. 117). A liberdade de criar a imagem e a subjetividade do poeta está na própria capacidade de refletir sobre si na implosão das dualidades e absolutidades dos próprios idealistas.

Nas transições, as diferenças que começam a ser impressas entre Novalis e os idealistas tornam-se contundentes demais para que dela se mantenha algum mal entendido. Walter Benjamin (2011, p. 62) assim exprime a distância que, mesmo próxima, inaugura Schlegel e Novalis: “o todo do Eu fichteano, que é oposto ao Não-eu, à natureza, significa para Schlegel e para Novalis apenas uma forma inferior entre infinitas formas do si mesmo”. Entretanto, o mais determinante é que, na análise crítica de uma unidade reflexionante, Benjamin considera que o absoluto fichteano não existe para os românticos, ou seja, não há “nenhum Não-Eu, nenhuma natureza no sentido de uma essência que não se torne si mesma. A si-mesmidade é o fundamento de todo conhecimento, afirma Novalis” (idem, 2011, p. 62).

Por que não há um não-Eu se há si-mesmidade? Porque quando se fala objeto se faz como modo de não apreensão, o objeto é o elemento estranho que escapou do conhecimento, assim o “objeto não designa somente uma relação no conhecimento, mas uma carência de ligação, e perde seu sentido sempre quando uma relação de conhecimento vem à luz” (idem, 2011, p. 65). Logo, a si-mesmidade é o centramento do sujeito que no modo reflexivo elabora conhecimento com a carência do objeto, porém para além do objeto, isto é, o não-eu é frágil, posto que sua existência está na si-mesmidade e caso não exista para ela, não existe mais em lugar algum.

Desta forma, a si-mesmidade se revela por outras aventuras que não a do objeto, uma vez que a equiparação entre si-mesmidade e eu absoluto pode resumir a absolutidade do eu tanto fichteano quanto novalisiano, no sentido de que para Novalis “o conhecimento está ancorado por todos os lados na reflexão: o ser-conhecido de uma essência através de uma outra coincide com autoconhecimento do que se conhece, com

o do que conhece e com o ser-conhecido” (idem, 2011, p. 65). Assim, todo conhecimento é um ato do sujeito que se realiza na própria unidade reflexiva que conglomeram a percepção e observação, portanto intuição. Posto de outra forma, a visão de Novalis avança para o mundo redefinindo a estratégia de criação do eu, cujo efeito é a isonomia entre eu e mundo e, principalmente, realizar esse eu como consciência da liberdade da objetividade categorial ou indiferenciada entre indivíduo e mundo.

Enquanto alguns idealistas tornam a relação transcendente e imanente atrelada às categorias, Novalis dá o passo primeiro que Hegel na escuta da essência própria da arte, ou seja, a arte não se paralisa em formas fixas de contradições que se subsumem em categorias e conceitos, mas delas quer expandir-se, pois na vida habitada não há fundamentos, a não ser que sejam fragmentos sempre prontos a se desfazer e se recompor. Desta maneira, a experiência e a vivência são emblemas de uma poética reflexionante que coloca a própria configuração do pensamento idealista em questão. Em apurada reflexão, profere Novalis (1988, p. 111),

deveria um princípio supremo conter o paradoxo supremo? Ser uma proposição, que não deixasse absolutamente nenhuma paz, que sempre atraísse, e repelisse, sempre se tornasse de novo inteligível, por mais vezes que já se tivesse entendido?

Com senso estético e lógico, Novalis convoca a proposição e investe interrogações no modo de pensar idealista que se torna tautológico e que devora a si mesmo sempre que se chega na questão do eu. E continua: “que incessantemente ativasse nossa atividade, sem jamais cansá-la, sem jamais se tornar costumeira?” (idem, 1988, p. 111). A negação de um sistema conceitual que apreende formas de pensar pode ser válida à filosofia, mas não à poesia, nesta a vida deve encontrar a liberdade construindo-se incessantemente a cada novo modo do poeta perceber o mundo. Eis a necessidade romântica, dinâmica e viva que fala em Novalis (1988, p. 111): “nosso pensamento foi até agora seja meramente mecânico, *discursivo*, atomístico ou meramente intuitivo, dinâmico. Acaso chegou agora o tempo da unificação?”. A unificação é a vida mesma e essa se interpõe entre pensamentos mecânicos e lógicos e é esta que firma o caráter ousado e trágico na pura criação, o que foi, por muitos, interpretada por pura empiria absorvida e refletida na obra.

Isso é o que se observa em *Hinos à noite* que, mais do que poemas românticos, são frutos da reflexão que amarram a subjetividade nova para a teoria romântica

expondo a perda existencial e a virulenta capacidade de criação dos poetas. Não sem dificuldade, a poesia se torna o entre de uma subjetividade reflexiva e a vida, mas que não se completa, sendo sua própria incompletude o que a impulsiona a voos mais livres. O pendor reflexivo da nova arte, agora unificada, a torna filosófica por si mesma, uma vez que

para aqueles que não puderem rascunhar mundos filosóficos a lápis, não puder caracterizar com alguns rabiscos todo e qualquer pensamento que tenha fisionomia, a filosofia jamais se tornará arte e, portanto, tampouco ciência. Pois na filosofia o único caminho que leva à ciência passa pela arte assim como, ao contrário, só por meio da ciência o poeta se torna artista (SCHLEGEL, 1997, p. 100 - 101).

O aforisma de Schlegel é por si só combate aos mitos criados em torno do romantismo como a exagerada efusão do eu. O que corre é que o poeta se interpõe ou se descobre habitando entre o pensamento e o intuitivo, interdito pelos idealistas, que nada mais é do que das ideias às coisas mesmas do ser humano, ou simplesmente, a dispersão da demanda idealista sem a ilusão de seu fim. Afinal, quem ama o Absoluto e não pode sair dele, ama também a contradição e a vinculação a seus extremos.

2.2. HINOS À NOITE: O AMOR ÀS COISAS MESMAS

O eu que resultou do idealismo assentava-se no campo da irrealização com o mundo sensível. E uma nova categoria do eu, que era transcendente, deu origem a uma poesia transcendental que ansiava uma unidade encarnada. Novalis, a princípio motivado por uma justificativa pessoal, a morte de sua noiva Sofia von Kühn, escreve poemas a fim de superar ou compreender a morte da amada. Esse acontecimento fazia o poeta ter a ideia de que vivenciava o transcendental deslocando-se para a matéria infinita, apropriando-se do eu transcendental. Essa modulação foi possível porque Novalis investiu na imaginação produtiva.

De Sofia o que importa falar é que foi a inspiração de Novalis, mas sem diferenças significativas e marcantes em sua personalidade. O sentimento amoroso que envolveu Novalis o retirou por vezes de sua analítica fichtiana, dividindo sua vida em uma dedicação de exercício transcendental, mas também na experiência da paixão. Os dois polos empurraram o poeta para a necessidade ou busca de uma unidade. O

transcendental bem vivido está encarnado no desejo, tal é, agora, a transcendência do amor.

Entretanto, considerando a transcendência que o pensamento descerra, o eu que enxerga a si mesmo significa que, embora apaixonado, a reflexão em potencial não deixa o poeta, dada sua primeira verve fichtiana. Criar é desenvolver uma imaginação produtiva que possa resultar em motivos de produção a partir da própria amada. Nesse sentido, Safranski (2010, p. 108 - 09) dá a síntese pontual ao resultado efetivo do encontro ocorrido entre Novalis e Sofia, diz:

através disso surge uma nova realidade em duplo sentido. Pois, em primeiro lugar, a imaginação influencia positivamente e aumenta seu sentimento em relação à vida. É criada uma nova realidade, ainda que apenas subjetiva. Em segundo lugar, a imaginação funciona para fora como ímã. Ela puxa da outra pessoa algo que realmente está nela. Pela imaginação mudamos e intensificamos a nós próprios e aos outros.

Esta nova realidade pende para fora, movendo-se entre a subjetividade e a objetividade, entre a vivência e a produção. “Novalis denomina essa dupla elevação – subjetiva como objetiva – romantizar e lhe dá a definição: “*romantizar nada mais é que aumentar a potência qualitativamente*”” (idem, 2010, p. 109). O que vemos surgir é Novalis fincando os pés fora do idealismo transcendental de Fichte, descobrindo a simultaneidade e potencialidade da polaridade sujeito e objeto e desvendando o objeto nos termos da natureza mesma em uma nova percepção do mundo.

Com a morte de Sofia, pode Novalis se perguntar: “O universo não está em nós? Nós não conhecemos as profundezas do nosso espírito? Em nós, ou em nenhuma parte, está a eternidade com seus mundos” (idem, 2010, p. 109). É na busca de um consolo da perda que a natureza se faz ver e “o eu absoluto de Fichte, que também deve estar na base da natureza, torna-se lentamente um tu” (idem, 2010, p. 109). Assim, Novalis experimenta o afeto perdido e com isso se rompe, por vigor e essência, a força idealista, embora o poeta ainda mantenha-se na tradição.

Uma mente filosófica selada por sua própria vocação teórica faz da morte de Sofia o maior desejo de compreensão. Se Novalis se atraiu por Fichte, foi com o sentimento que passou a cortejar as forças instintivas e obscuras da criação e, desta forma, vemos os modos se moverem do mundo das ideias para o mundo do desejo, e a materialidade do desejo que só se afirma na base da sensibilidade se distancia dos moldes platônicos para se aproximar da mágica do desejo encarnado nas coisas do indivíduo mesmo.

Nesse sentido, é que se pode falar de mágica sem pejorar o termo, uma vez que esta nada mais é do que a “ciência que pretende dominar as forças naturais com os mesmos procedimentos com que se sujeitam os seres animados. O pressuposto fundamental da magia é portanto o animismo [...] a estratégia do animismo” (ABBAGNANO, 2000, p. 636). O retorno à natureza é a necessidade do encontro com o sensível no ânimo próprio do indivíduo.

No entanto, a concepção da natureza mágica desapareceu nas ciências modernas e Novalis a retoma em seu “idealismo mágico, segundo o qual boa parte das atividades humanas mais comuns é a magia” (idem, 2000, p. 636). Diz o poeta: “magia é igual à arte de usar arbitrariamente o mundo sensível” (NOVALIS, 1988, p. 143). E o idealismo mágico é a percepção mais amadurecida na qual o indivíduo habita em suas emoções e que toda hierarquização das faculdades em detrimento do sensível é pouca para dar conta da existência.

Idealismo mágico, então cada um será seu próprio médico – e poderá adquirir um sentimento completo, seguro e exato de seu corpo – então o homem será talvez até capaz de restaurar seus membros perdidos, de se matar apenas através da vontade, e através disso alcançar conhecimentos verdadeiros sobre o corpo – alma – mundo – vida – morte e mundo dos espíritos (SAFRANSKI, 2010, p. 110).

Note-se que a morte figura em duas ações, a saber, a teórica e a de Sofia. Assim, o poeta busca renascer pela mágica do desejo e sua virada ocorre do idealismo transcendental para o idealismo mágico. Neste sentido, Marcio Seligmann (2004, p. 98 - 99) considera que Novalis

pretendia apenas levar adiante um ideal que ele já vira em Fichte, a saber “a exigência fichteana do simultâneo pensar, atuar e observar”. A imaginação, *Einbildungskraft*, seria órgão dessa unidade, assim como é ela que une o filosofar e o poetar.

É neste contexto que o idealismo completo por uma sinestesia da fantasia torna-se idealismo mágico. Ainda Seligmann (2004, p. 99),

em vez da descrição analítica que estaria ainda na esfera da filosofia como representação/*imitatio* do mundo, como busca da conceituação para uma verdade ainda não nomeada, Novalis fala da definição geradora, dos nomes geradores como palavra magia.

A virada para o modo da mágica apropriativa da sensibilidade que passa da morte à vida, se tornou para o poeta a obsessão por transformação e pensamento vivencial dinâmico. A imbricação ou encontro dos acontecimentos desenrolou a querela que julgava o eu empírico ser o mesmo eu lírico¹⁰. A guinada que trouxe Novalis de volta às coisas mesmas da natureza e do indivíduo se torna a composição mais cara ao romantismo, a saber, os *Hinos á noite*, que denominamos de amor às coisas por estar empenhado na negação da representação de cunho mimético platônico em busca de uma apresentação auto gerativa,¹¹ uma vez que para os primeiros românticos “o poema não é apenas uma realidade verbal: é também um ato. O poeta diz e, ao dizer, faz. Este fazer é sobretudo um fazer-se a si mesmo: a poesia não é só autoconhecimento, mas também autocriação” (PAZ, 1984, p. 85).

Assim sendo, a presente análise seguirá possíveis chaves de leitura centrada na unificação novalisiana, tais como: razão e emoção, sentimento e reflexão, vivência e transcendência, natural e artificial, criação e invenção. Dito isso, não se falará de consolo ou amor desesperado ou do típico apego à morte comumente pensada na vasta crítica deste poeta, mas sim de uma descoberta e de um encontro que nada mais é do que a revelação de que o esquecido é que o ser humano só se expande no outro, forma incompleta de transcendência, mas *próprio* da existência vivenciada¹². Eis a hora do afastamento fichteano para o nascimento do indivíduo novo que atrela a poesia à vida.

¹⁰ Optamos nesta pesquisa pela expressão eu lírico como resultado de trabalho com a linguagem, sem deixar de admitir a presença do poeta que dá trato a sua criação. Apresentamos ainda mais duas razões: a primeira é que a questão do sujeito / subjetividade entre os românticos não foi trabalhada de maneira homogênea e a segunda é que, assim como Novalis, ansiamos sempre em dar um salto compreensivo para fora do idealismo presente no primeiro romantismo. Neste sentido, trabalhar somente com categorias do idealismo transcendental seria não compreender a revolução estética desenvolvida por eles. Curta no tempo, 1770 - 1880, e no espaço, Iena, mas que resultou na caracterização da poesia que é possível hoje, isto é, como configuração de uma subjetividade presente na encarnadura da vivência estética de envergadura ontológica existencial imanente-transcendente e hoje, mais que em outros tempos, totalmente assenhoreada pela reflexão como modo inexorável de fazer a si.

¹¹ Consideramos as implicações que há no termo representação de cunho platônico e mimético e os românticos também se atentaram para as implicações. Nesse sentido, Márcio Seligmann considera que “em vez da representação, da concepção da filosofia como tradução no sentido platônico, os românticos pregam o modelo auto gerativo da mesma [...] a concepção de apresentação era para os românticos, inseparável do seu conceito de poesia. “A apresentação é para a poesia o que provar é para a filosofia”” considera Schlegel (2004, p. 99). E para Octávio Paz a poesia como magia traz uma “estética ativa; queremos dizer, a arte deixa de ser exclusivamente representação e contemplação: é também intervenção sobre a realidade. Se a arte é um espelho do mundo, esse é mágico: transforma-o” (PAZ, 1984, p. 86).

¹² Partindo do princípio ontológico que busca perscrutar o que é o indivíduo em sua dimensão vivencial ou existencial, consideramos que o indivíduo está condenado a ser só consigo mesmo, numa total incapacidade de ser si e outro, uma vez que sua transcendência é sempre limitada por seu próprio ser ontológico. Potencializar-se no outro ou na imagem de si no outro é um pôr-se para fora, na tarefa indeterminada e infinita de que o eu e o si nunca se realizam. Neste sentido, o que há é uma dialética da

Dividido em seis hinos e sem titulação, o poema conta com uma forma mista que oscila entre prosa e verso, sustentando a máxima dos românticos sobre a repartição dos gêneros.

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia (SCHLEGEL, 1997, p. 64).

Nos Hinos, a unidade está mantida na diferença e neles identifica-se a mudança de um ser em constante implosão, que poetiza a transformação de um neutro classicizante na exaltação do indivíduo para, por fim, deter-se novamente na coletividade. De modo geral, o poema empenha uma recusa da razão iluminista e elege a imaginação como fonte criadora sendo a metáfora que ressignifica o sentido do mundo a noite. Toda felicidade que apaga a existência terrena da individualidade está suspensa nos hinos.

A noite é eleita pelo poeta porque nela se potencializa a sensibilidade ofuscada pelo prosaísmo do dia. Ela representa o acesso à intimidade das coisas quebrando a generalidades das categoriais e, além de ser espaço das individualidades, é também a mística morada dos deuses, cujas ações são os sonhos e a imaginação. Analisemos hino a hino.

O primeiro hino expõe um indivíduo estranho a si mesmo, uma espécie de estrangeiro que ronda seus próprios pensamentos, seus próprios confins da alma, fazendo o indivíduo soltar de dentre das epifânicas palavras divergentes das correntes que dizem possuir vida para as contradições entre o contingencial e o necessário que se mostram próprios do eu lírico. Para que o indivíduo fale, é necessário que dele se extraia a sensibilidade como condição de existir. Assim, o eu lírico promulga o dom da sensibilidade e artificiosamente diz de si mesmo;

solidão descrita por Octavio Paz da seguinte forma: “a nossa sensação de viver se manifesta como separação e ruptura, desamparo, queda num ambiente hostil ou estranho. À medida que crescemos, essa sensação primitiva se transforma em sentimento de solidão” (2014, p. 189). Ontologia é também a vida e a morte, diz ainda Octávio Paz: “nascer e morrer são experiências de solidão. Nós nascemos sozinhos e morremos sozinhos. Nada é tão grave quanto esse primeiro mergulho na solidão que é nascer, com exceção dessa outra queda no desconhecido que é morrer” (idem, 2014, p. 190). É isto que podemos denominar uma ontologia da existência, essa que Novalis sem demora percebe na perda de sua amada. No caso, Paz afirma que “a vivência da morte transforma a consciência do morrer”, em Novalis, a morte transforma a consciência de viver e a contradição ontológica passa a ser cortejada pelo poeta. “E tu, vívida Luz, tu despertas também para o trabalho quem está fatigado – em mim instilas a alegre vida” (NOVALIS, 1998, p. 31).

respira-o o excelso Estrangeiro, de olhar pensativo, passos incertos, lábios docemente apertados e repletos de harmonias. Como um rei da terrestre natureza, ela convoca todas as potências para inúmeras transformações, prende e desprende perenes vínculos e envolve todos os seres terrenos na sua celeste imagem (NOVALIS, 1998, p. 17).

A imagem de um rei da natureza corresponde a um indivíduo que não se baseia mais em princípios racionais, mas a vínculos a envolver toda sentimentalidade na qual o estrangeiro se estende na sensibilidade, dando evasão a imagem e a conexão terrestre na natureza, fazendo relacionar-se incerteza e unidade. Harmonizar é dizer também o indizível, cujo absoluto se traduzirá em noite. Na oposição à luz como domínio de si e de uma transcendência idealista ou iluminista, a noite se interpõe trazendo o esquecimento, mas também o indizível da contradição humana; “longas de memórias, anelos de juventude, sonhos de infância e os breves regozijos e esperanças vãs de toda uma vida tão longa vêm” (NOVALIS, 1998, p. 19). Assim é o voo da coruja de Minerva, chegada ao crepúsculo com o entardecer, ao espreitar o anoitecer do conhecimento, “com suas vestes cinzentas como névoa da tarde após o sol posto” (idem, 1998, p. 19) transformando a luz em outros matizes de cores. No processo de transformação é que o eu lírico, conduzido pelo sentimento proveniente da amada, pode perceber: “tão pobre e tão pueril me parece agora a luz – que júbilo e que benção, ao despedir-se o dia” (idem, 1998, p. 19). Eis o regresso de que se admira o eu lírico e que abre os olhos infinitos que a noite possui. A noite é o infinito porque aceita a incompletude da unidade.

Já no primeiro hino, as forças apofânticas do indivíduo começam a ser cuidadosamente postas na oposição de um idealismo sem rosto e sem corpo. Assim, dá-se a afirmação do desejo no corpo, elemento apagado pelo exercício dos idealistas, mas que é o eixo das emoções e faz viver o espírito absoluto no amor, que se mostra como a chave de acesso a diversidade das tonalidades afetivas nas coisas mesmas.

Do amor artificializado por Novalis, é Schlegel quem melhor expressa suas contingências, assegura ele: “O amor original jamais aparece puro, mas em diversos invólucros e figuras, como confiança, humildade, devoção, júbilo, fidelidade, vergonha e gratidão; acima de tudo, porém, como nostalgia e serena melancolia” (SCHLEGEL, 1997, p. 157). Puro só é quando inteligível, mas os *Hinos* são um tecido afetivo que move a linguagem em inúmeros movimentos e inventos.

O segundo hino apresenta as antinomias já expressas sutilmente no primeiro hino, porém aumenta o tom laudatório à noite nas oposições entre luz e noite e esquecimento e memória. No primeiro hino, diz o eu lírico: “o tempo da Luz é mensurável; mas o império da Noite é sem tempo e sem espaço” (NOVALIS, 1998, p. 23). A noite permite o esquecimento que põe a consciência em descanso para que a vigília iluminista da razão e da ciência não destrua o que deve permanecer na memória e na individualidade, assim “na maravilha do óleo de amêndoas, significado, no suco escuro da papoila” (idem, 1998, p. 23). Neste hino ocorre, então, a epifania da noite e se ela simbolizava o vazio e o desamparo, o amor ocasionou-lhe um segundo nascimento, o dos afetos criativos, plenamente vivencial, da ontologia humana. Descansado da carga diurna, a noite robustecida lida como afetividade de uma maneira que a atenta racionalidade é incapaz de ser. Neste sentido, Safranski (2010, p. 114) considera que “a noite é o interior absoluto, em relação ao qual aquilo que vem do dia claro é exterior”. No primeiro hino, o absoluto que remete a origem e, no segundo hino, a noite, a chegada que se desdobra em novas partidas.¹³

Pode-se observar que o indivíduo, distanciado da luz racional, joga com os instintos e com a indiferenciação vivencial. Eis a razão que faz o princípio de individualização aparecer no primeiro hino e no transcorrer dos outros hinos. Somado a isto, o poeta como profeta conclama a mítica anterior a queda judaico-cristã e cria a noite irrompendo deuses e cantos, principalmente, Dionísio, deus do oriente, que tem em sua pulsão a celebração límpida de vida e perpassa, portanto, pela sombra e escuridão da noite libertadora.

No terceiro hino, assistimos o sonho que o eu lírico descreve com Sofia e a ele põe-se em contínuas imagens da morte. O sonho é o mote desse hino e é dele que o eu lírico pode louvar a nova fase aberta pela escuridão melancólica, um renascer para uma nova vida de compreensão e vivência. O sonho, propriedade da noite, é só para fazer

¹³ A noite possui um forte significado tanto na obra de Novalis como na obra de Dora Ferreira. Ambos clamam uma tonalidade originária, sentimento do mundo, que fora perdida com o deslocamento entre deuses e homens. A noite se liga a uma epifania dos deuses perdidos. A noite como marca do desamparo faz com que o poeta chegue à criação poética em uma tentativa de reatar a unidade perdida. A noite do mundo é o tempo de indigência porque pobre de seu sagrado. “A falta de deus significa que já não existe um deus que reúna em si, visível e univocamente, as pessoas e as coisas e que, com base nessa reunião, articule a história do mundo e a essência humana nessa história. [...] Não só se foram os deuses como também se apagou na história do mundo o fulgor da divindade” (HEIDEGGER, 2012, p. 309). Sentimento este intensificado na obra de Dora Ferreira, pois ela pode vivenciar a noite da indigência em sua totalidade, dado que o cristianismo estabelecido apresenta-se, agora, sem o sentimento primevo do sagrado. Novalis ainda cantará com um cristianismo sagrado na figura de um Cristo, símbolo da unidade.

dizer o silêncio da noite e do amor que engendra na escuridão o consolo de Sofia. Emblemas metafóricos que fazem o eu lírico convergir *philia* e *sophia* na escuridão, como parte constituinte dos seres a originar-se na relação que o indivíduo vivencia entre seu ser e o tempo, entre a individualidade e a comunidade, entre a permanência e a inconstância, entre um eu e um outro. A escuridão da noite é a experiência que os seres têm entre si em suas intermediações sociais, mas cujo medo e o apego à luz os fazem abandonar. Disso está liberto o eu lírico.

As tuas estrelas vão enlaçar a minha mão suplicante? Vão, de novo, conceder-me a suave pressão e a doce palavra? Foste tu que a engalanaste de cores e de um ligeiro contorno? – ou foi ela que deu às tuas galas um sentido mais alto e mais doce? Que deleite, que gozo oferece a tua vida que se contraponha aos êxtases da Morte? Não traz a cor da Noite tudo o que nos encanta? Ela a ti traz, como uma mãe, e a ela deves a tua magnificência (NOVALIS, 1998, p. 31).

A mãe terra atada à mãe noite. No quarto hino as imagens religiosas envolvem o eu lírico em uma exortação à religião cristã. Na comparação entre a peregrinação, carregando os fardos das dores como cruz, percorrida por sofrimentos para o alívio, repousa em uma nova terra. Nesse hino que parece dar um passo atrás do que foi deixado num profundo idealismo descarnado, o eu lírico retoma a transcendência metafísica, lugar protetor do amor e da noite, “mas tudo aquilo que o contato do amor santificou escorre dissolvido, por ocultas vias, para a região do Além” (NOVALIS, 1998, p. 29-31), mas o nascimento do novo indivíduo é irreversível e a metafísica é puxada em força estética e sinestésica para a terra dos aromas, “e aí se mistura como aromas, com seres amados para sempre adormecidos” (idem, 1998, p. 29 - 31). A transcendência corporificada em desejo.

Desta assunção do amor, o eu lírico se apresenta liberto, em um desejo de contemplação e práxis, a atravessar as obras da criação natural, assim como as obras das mãos humanas.

De minha vontade, moverei as mão diligentes, perscrutarei quais lugares em que de mim vais carecer – louvarei o teu brilho cheio de esplendor – infatigável sondarei a bela coesão das tuas obras de arte – contemplarei a significativa marca de teu poderoso e reluzente relógio – sondarei o equilíbrio das forças e as regras desse prodigioso jogo de espaços inúmeros e de seu tempo (NOVALIS, 1998, p. 31).

O reluzente relógio se refere mais uma vez à luz e a diligência à vigília do dia, ciência e saber, porém não mais somente, adverte o eu lírico. Neste novo processo, toda ação é resguardada sobre o manto da noite e a morte não precisa mais ser temida, pois tanto a morte quanto a efemeridade é o que fazem a vida ser gloriosa. Logo, as antíteses se intensificam e os versos fluem em imagens que parecem coroar o amor, a perda e o ganho, com condição outra, a saber, a quase hipostasia das antinomias tardiamente barroca de uma Sofia contraditoriamente moderna:

Da morte eu sinto o fluxo
que me rejuvenesce.
Em bálsamo, em éter,
meu sangue converte-se.

Dia, é quando eu vivo
da fé animado.
Noite, é quando morro
santo abrasado.
(NOVALIS, 1998, p. 35)

O medo da morte e a ânsia para a eternidade criadas em um momento histórico, no qual o indivíduo, pela força do iluminismo, aspirava ao lugar ideal onde se alcançava a igualdade e a imperturbabilidade da alma, Novalis (1988, p. 186) escolhe não recusar a vida, diz ele no diálogo quatro de *Pólen*.

Abracemo-nos, no gozo da convicção de que junto a nós está a vida como uma bela, genial ilusão, como um soberbo espetáculo a contemplar, de que aqui já podemos estar em espírito em absoluto prazer e eternidade, e de que exatamente a antiga queixa, de que tudo é perecível, pode, e deve, tornar-se mais jubiloso de todos os pensamentos.

O convite é de ânimo frente à transitoriedade e, principalmente, à finitude que cria a vida em completude, sendo esta a mais excitante e efetiva ilusão que aciona o vigor da criação. Assim fechamos o ciclo que encerra o indivíduo como essência do canto, o estrangeiro redivivo de volta, ou inaugural, à morada de si. Desta feita, consideramos que os quatro primeiros hinos que parecem fomentar a reflexão sobre a morte, a perda e o amor são, na verdade, um voltar-se para casa de si em um flagrante renascimento do eu que há muito foi desconhecido das composições que expunham o eu ou a subjetividade sempre fora de si no plano da idealidade. A partir do quinto e do sexto hinos, dá-se uma nova configuração, a saber, a religião cristã narrada a partir da

derrocada da cosmogonia grega. A idade de ouro da cosmogonia e da inocência primordial foi perdida, “havia fugido a fé que conjura e aquela que tudo transforma e a todos irmana, companheira celeste, a fantasia” (NOVALIS, 1998, p. 41). No entanto, a perda da era cosmogônica significa a desmitificação do homem e da natureza para a noite que é o símbolo da recriação. É nela que a mítica se refugia e só poderá ser contemplada pela interioridade imaginativa, sentimental e idílica. Observamos que o sol, “Luz viva que tudo inflama” (idem, 1998, p. 37), no qual se erguia a arquitetura da antiga cosmogonia, é diferente da luz representativa do iluminismo que seca tudo o que toca. A luz do iluminismo é sombria por seus excessos de uniformidades, normas e regras, enquanto a luz antiga, substanciada na noite, abre espaço para o acolhimento da vida e da nova religião que é ovacionada pelo eu lírico por ter encontrado o lugar de reconciliação.

Da cosmogonia grega, tomada como morada do sol e que “todas as estirpes veneravam com ardor infantil a chama febril e multiforme como aquilo que mais sublime no mundo havia” (idem, 1998, p. 39), ergue outro sonho: a cristandade ou Europa. O velho mundo chega ao fim e os deuses se evanescem na nova configuração de cortejar a dor, ascese e redenção, e a noite, sofrimento e luz, torna-se condição da vida. Neste sentido, afirma Safranski (2010, p. 115):

foi apenas o cristianismo que conquistou a outra metade do mundo, a noturna e mortal, tirando dela o horror. Foi apenas o cristianismo que provocou aquela revolução da alma que lhe permite descobrir o promissor no que dá medo. Cristo foi além da raça humana, aterrorizado pela morte, por meio da morte, da noite e da ressurreição.

O eu lírico ascende da amada Sofia para o próprio Cristo vivificado e redentor. É ele quem possibilita a reconciliação entre a verdadeira luz e a noite e a restituição da unidade perdida que possibilitaria uma percepção completa do mundo apartando as oposições entre conhecimento e sentimento. Nesta nova perspectiva, noite e dia estão unidos assim como o mito e a história, essa última reflete a perspectiva romântica que em parte resultou na concepção histórica atrelada à oposição entre antigos e modernos. Porém, quanto à nova religião, é relevante ainda fazer algumas observações a partir das considerações de Octávio Paz e Safranski. O segundo pergunta se o poeta acreditava mesmo no que propusera, cogita:

Novalis realmente experimentou que Sofia, como Cristo, tomou o caminho da morte antes dele e o puxou magicamente para um além. Aqui ele podia experimentar – e por isso não precisava apenas acreditar nisso – que o amor pode vencer o medo da morte e criar uma “empolgação pela noite”. Se o mesmo acontece apenas pela crença em Cristo ainda é de fato a questão (SAFRANSKI, 2010, p. 115).

Para Safranski (2010, p. 161) os românticos dependiam da religião, igreja católica universal, como condição para a unidade nacional, “a euforia revolucionária e republicana do começo se transforma, em Novalis como também mais tarde em Schlegel, em ideias que veem na religião uma fonte de ordem”. Mas não só isso, o forte apelo à religião como resolução artística e filosófica é também político,

no momento em que o antigo reino ruiu, eles o idealizaram como mito, e disso adveio a visão de uma convivência pacífica dos povos sob proteção de um poder católico cujo mandato não deveria ser transferido para os prussianos protestantes, mas permanecer na posse dos Habsburgos, católicos (idem, 2010, p. 161).

Assim a religião católica se configura para Novalis como um terceiro elemento que sustenta a razão moral e a república¹⁴.

Octavio Paz (1984, p. 69), por sua vez, chama a atenção para o fato de que a religião falada pelos românticos “é uma religiosidade singular e contraditória, pois se resume na consciência de que a religião está vazia [...] a religião é falta: ironia; a falta de religião romântica é religiosa: angústia” e assegura que o que se mantém de fato nesta heterogeneidade de concepções subjetivistas e religiosas é que se mantém viva, entre os primeiros românticos, “a antiga crença no poder das palavras: a poesia pensada e vivida como uma operação mágica, destinada a transmutar a realidade” (idem, 1984, p. 85)¹⁵. E é isto que observamos no sexto e último hino da obra.

¹⁴ Vale ressaltar que o individualismo almejado pelos românticos também era vivenciado juntamente com o universalismo que não possuía mais fixidez teórica, mas sim transcendência infinita. Transcendência e universalismo que aos poucos foram tomando feições políticas entre patriotas, nacionalistas, católicos e internacionalistas.

¹⁵ A contradição nas afirmações de Novalis parece ser flagrante. Lança-se para o futuro, mas sem tirar os pés do passado. No entanto, o que afinal não é contraditório nos românticos? Mérito de qualidade ímpar. Corroborando a posição de Octávio Paz apresentada em sua obra *Filhos do barro* (1984) somamos a posição de Safranski que demonstra que Novalis confessou a um amigo a sua oposição à religião oficial, dizendo: “se eu me baseio menos em certezas oriundas de certidões, menos nas letras, menos na verdade e circunstâncias da história; se eu estou mais dado a indagar as influências superiores em mim mesmo, e a abrir um caminho próprio para o mundo original” (SAFRANSKI, 2010, p. 116). Tal colocação vai ao encontro da dúvida travestida em conversão do quinto e sexto hino e o eu lírico parece louvar mais a saudade da manhã dourada cuja morada é o sol dos tempos primevos da caudalosa cosmogonia que propriamente o reino prometido da nova religião, jogando com a ambiguidade da saudade de Sofia: “Mas vê temerosa saudade / estarem na noite encobertos. / jamais a transitoriedade / Acalma a sede que aparta”

Nesse, o poeta coroa a morte como quem saúda a vida, acionando a louvação da vida em tempo de finitude que a faz ser vivida em intensidade e o encontro é a universalidade que espera o indivíduo em consonância com seu passado.

No mundo, então, que faremos
Com tanto amor, tão fiéis?
Se põem de lado o velho,
O novo o que nos reserva?
Mas que só, desconsolado,
O devoto do passado!
(NOVALIS, 1998, p. 55)

A morte é a totalidade da experiência humana e as imagens dela formadas, longe de ser fúnebres, são exortativas de uma mitologia do passado afirmado nos versos seguintes:

Nos vamos voltar à pátria,
Ver esse tempo sagrado.
(NOVALIS, 1998, p. 55)

O regresso à pátria é a ânsia da totalidade, na qual finito e infinito se dissolvem e revelam um indivíduo fragmentado em sua existência. Assim mediante as tentativas de compreensão sobre as limitações do conhecimento e da impossibilidade da exatidão na vida, afirma o eu lírico, “já tarda o regresso, repousam há muito os amados!” (idem, 1998, p. 59). A nostalgia do passado revela a visão melancólica do misticismo religioso que ainda vigora na poesia romântica como unidade, porém revela também que a “grande transcendência (deus, o infinito) se insere, em forma de história e sociedade, uma espécie de transcendência mediana” (SAFRANSKI, 2010, p. 165).

Mediana significa que a primazia da autoconsciência nos *Hinos* demonstra que o poeta é muito mais afetado pela experiência do que por um fechamento idealista em si. É dessa forma que compreendemos o fragmento 26, no qual o poeta exalta a auto-exteriorização, afirma: “o primeiro passo vem a ser olhar para dentro – contemplação isolante de nosso eu – Quem se detém aqui só logra metade. O segundo passo tem de ser eficaz olhar para fora” (NOVALIS, 1988, p. 51 - 52). Deste modo, é em meio à

(NOVALIS, 1998, p. 57). Todavia, por não ser este o recorte de nossa pesquisa, postergamos a questão para, talvez, uma futura pesquisa.

concepção mais forte da experiência real, vivida, que a subjetividade ainda se formaria nesse novo contexto.

Pelo que foi exposto, vemos a nítida oscilação entre o eu lírico e a vida vivida do poeta Novalis, transformando seu modo de composição em uma co-pertença entre o eu empírico e o eu lírico. Logo, é pertinente considerar que os hinos são propícios ao engano do eu empírico, porque o eu que fala, fala de si e de sua perda, no entanto, não consegue fazê-lo fora da criação, da invenção de uma individualidade que ativa o desenvolvimento de uma consciência, enquanto joga com a liberdade de uma autorrealização: “sei agora quando será a manhã derradeira [...] quando o sono for eterno e um sonho só inesgotável” (idem, 1998, p. 29).

Assim, a subjetividade entre os primeiros românticos, mais compreensiva como individualidade, foi a tomada de consciência de uma transcendência que poderia ser sobreposta ao mero fechamento de si, uma combinação, mesmo que paradoxal, entre ser em si, sujeito, e ser para si, experiência vivida, na linguagem e na autonomia do poeta. Mas sempre uma individualidade transcendental, pois “a suprema tarefa da formação é – apoderar-se de seu si mesmo transcendental – ser ao mesmo tempo o eu de seu eu” (idem, 1988, p. 55), uma vez que, no momento em que se observa a contradição existencial, que só pode ser no outro, este não deixará a unidade do eu, mesmo que de forma fragmentada ou insuficiente para uma própria unidade. Ao dizer eu, o poeta se firma na conjectura de um tu, ou de um outro que não pode se realizar na empiria, simplesmente porque isto não se dá fora do cerco finito da ontologia humana e, no que respeita a esta, as bolhas de sabão são mais sólidas.

Quando olhava em meu redor em busca de auxílio, sem que pudesse avançar nem recuar, preso por uma saudade infinita a essa vida extinta e fugidia – eis que da distancia azulada – dos altos cumes da minha antiga bem-aventurança, veio frêmito crepúsculo e de súbito romperam-se os vínculos do nascimento – a cadeia de luz. Para longe de mim se voltou o curso do esplendor terreno e, com ele, o meu luto – e também a melancolia fluiu para um novo mundo, infundamentado [...] e sobre o lugar pairou o meu espírito, desvinculado, de novo nascituro (NOVALIS, 1998, p. 25).

Com isto, pode parecer que a individualidade fica frágil ao se tratar de poesia, no entanto, quando afirmamos que a questão da lírica surge resvalando na filosofia, o é pelo fato de que não é a poesia reflexionante ou existencial demais e sim a

subjetividade, unidade da lírica, que surge crivada na oposição metodológica de sujeito e objeto sem poder sê-lo. Uma vez que, ao falar de subjetividade, se exige o desenvolvimento da consciência e o deslocamento da ideia em si mesma. Natural, então que a subjetividade evoque o deslocamento, mas o deslocamento reflexivo e situacional, trabalho que denominamos arte lírica¹⁶.

É nesse raciocínio que os românticos separam aquilo que tempos depois a teoria contemporânea juntaria, isto é, o sujeito cartesiano com a subjetividade basilar no ato de compor com o indivíduo romântico. O equívoco se configura no fato de que o sujeito cartesiano não é o sujeito lírico, uma vez que este não endossa as ideias claras e distintas, portanto verdadeiras em suas proposições lógicas. Também não é a subjetividade transcendental dos idealistas e pós-idealistas. O sujeito lírico é, em parte, o sujeito dos românticos, aquele que Novalis expressa em sua noite, a saber, a literalização da vivência em uma linguagem que cria cenas e sentimentos, inventados ou não.

Uma manifestação sensível é outra forma de pensar o próprio fazer poético, emancipado das amarras lógicas de cânones pré-estabelecidos que subdividem hierarquicamente as modalidades, ou faculdades, do pensamento. A subjetividade lírica intenta por um pensamento fincado na experiência cuja verdade é a linguagem posta em criação. Nesta subjetividade podemos identificar o sujeito estético, ou seja, aquele que se cria e se inventa por meio do trabalho que a própria afetividade e a eletividade exigem. Aquele que imprime o risco de dizer o que não poderá ser dito conceitualmente, correndo a imponderação de perder-se ou achar-se entre tropos e ritmos.

O *cogito* só é para a representação e não para o acontecimento vivenciado na ação

¹⁶ Ora, muito se perguntou sobre quem fala no poema, se eu empírico ou o eu lírico. As respostas foram múltiplas e desencontradas porque a questão foi mal posta. O que jaz na base de todo questionamento na lírica é se o sujeito permanece na voz que fala e se materializa na própria arte. Para algumas artes, a resposta é que há um possível apagamento desta subjetividade, assim que a obra passa a dizer por si o não dito pelo artista. Entretanto, na lírica a subjetividade não se descola do sujeito, o que leva Hegel a considerá-la a mais subjetiva de todas as artes. Mas não só isso. Observemos mais de perto a questão: se retornarmos a origem da questão, veremos que a base da subjetividade é o sujeito que vivencia de maneira natural e espontânea aquilo que será sua matéria de criação, da arte de sua escritura. Assim, o eu vivencial é o trampolim que erige a visada do artista. O distanciamento deste em outros gêneros de arte se dá pelo escamoteamento da forma. Tal afirmativa poderia ser interpretada erroneamente como: se o eu empírico é o sujeito lírico, todos são potencialmente poetas. Sim e não. Acaso não existiria a obrigação do trabalho para isto? O que faz desenrolar a propriedade de um poeta em ser em sua empiria e sua subjetividade é o grau de reflexionalidade vivencial só que estética. Afinal, passou despercebido nos estudos da lírica que a própria subjetividade já é uma interpretação, uma conjectura, uma invenção e também uma transgressão da realidade posta e a demonstração de que a própria realidade é a inteireza que jamais teremos à mão. Eis a principal lição dos românticos.

estética do sujeito e do texto. Acontecimento este que se dá na co-pertença entre vivência, indivíduo e linguagem. O mesmo se passa no idealismo transcendental. Sua categoria de sujeito é apenas metafísico transcendental, ou seja, em Kant, a subjetividade é lançada para a síntese transcendental, na qual toda representação recebe unidade, dando a esta caráter de universalidade e homogeneidade por se tratar de abstrações e, assim, um eu permanente paira por sobre as diferenças intuitivas e vivenciais. Entretanto, toda essa clareza e luminosidade são alteradas pela subjetividade romântica, para a qual a razão não pode dar conta da reinvenção estética da vida, ou dá sem vivenciá-la. Em Novalis as faculdades mentais não possuem mais correntes, pois agora a fantasia é livre mesmo que posteriormente essa também se perca.

Este é apenas um aceno para assumir que a subjetividade poética inaugurada pelos primeiros românticos, como assertiva da unidade lírica, se perderá na marcha histórica da poesia moderna e aquilo que Schlegel e Novalis esforçaram-se para vivenciar no próprio do poeta enquanto fazedor de um ‘si’, fictício ou não, arquiteto das emoções nas teias da afetividade estética, será tragado mais uma vez por outra forma de idealismo, não mais aquele transcendental de vigor kantiano, mas pelo idealismo estético que busca de qualquer modo a purificação do eu lírico e o apagamento do eu real, para garantir à poesia um lugar que nunca foi seu, o topos da episteme literária. Hegel, posterior aos primeiros idealistas, centrado entre Schelling e Hölderlin, é o primeiro a notar que desejar uma subjetividade sem o real é ater-se a um idealismo não poético e cuja dialética torna-se o absoluto cume idealista. Entre a reflexão estética vivencial de Novalis e a reflexão histórica de Hegel, veremos os abismos se abrirem, a fim de marcar o que modernamente denominamos subjetividade lírica. Eis a discussão que avivaremos no capítulo subsequente.

3. O ABSOLUTO CUME IDEALISTA DE HEGEL

O espírito conquista a sua
verdade somente quando se
encontra a si mesmo na
absoluta dilaceração
(HEGEL, 1999, p. 309).

Em contraste com os idealistas e românticos anteriormente expostos, apesar deles e com eles, apresentamos Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Filósofo que aspirava em tudo que elaborava um sistema fechado e ao pensar as artes sucedeu da mesma forma. Se Hegel despreza os sujeitos ousados do romantismo, é com eles que “inclui o impulso revolucionário e fantástico no coração pulsante do espírito do mundo, que realiza seu trabalho sem que o filósofo tenha de interferir” (SAFRANSKI, 2010, p. 214). No movimento que dá voz ao espírito do tempo de uma época, responder às questões postas pelos românticos idealistas “é o processo de desenvolvimento necessário, uma história do chegar-a-si-mesmo do espírito na realidade material da vida social” (idem, 2010, p. 214).

A filosofia de Hegel é considerada a culminância de todo idealismo alemão, talvez o último grande sistema idealista que se propôs a suplantar os sistemas de Fichte e de Schelling operando nesses uma transformação da abordagem sobre o pensamento e a realidade. Embora os sistemas idealistas por vezes se encontrem, Hegel condenou em Fichte um suposto dualismo entre o eu e o não-eu e, em Schelling, a filosofia da identidade entre o subjetivo e objetivo. Com estes primeiros indícios compreendemos o porquê de Hegel ser considerado o expoente do idealismo ou o grande último sistema do idealismo, uma vez que ele busca um ideal de reconfiguração entre opostos não mais somente no nível das proposições lógicas, mas ainda no moral, no religioso e nas artes.

Ao reprovar os demais na consideração do dualismo subjetivo e objetivo, Hegel demonstra que o absoluto¹⁷, existe no desenvolvimento de si, mesmo em relação às aparências em contrários. Ele não aceita mais a vacuidade dos sistemas anteriores que, mesmo numa protodialética fichtiana, consideravam os opostos da realidade no plano lógico e metodológico e, por isto, acabava por eleger ou um Eu ou uma Identidade que ao final sempre se apartavam dos polos. Para Hegel somente o resultado, o subsumido, é a verdade, o que permanece, na transubstanciação, isto é, o absoluto que, posterior aos

¹⁷ Compreende-se o absoluto, de maneira direta, o suprasumido do subjetivo e do objetivo em si.

acontecimentos, na aquisição da consciência, dá conta de si mesmo. À dialética cabe a solução de oposições e não a sua manutenção. Assim, foi Hegel

quem definiu o caráter histórico do pensamento, da filosofia e da cultura, e quem mostrou existir, em cada época, uma conexão orgânica, que varia conforme mudam as condições do desenvolvimento humano, entre arte, a religião e as ciências. Foi Hegel, finalmente, o crítico da concepção romântica do mundo e o reformulador da dialética, à qual atribui a importância do método integral da filosofia (NUNES, 1991, p. 20).

Desta forma, o processo dialético desenvolvido por Hegel se modifica ao ser um processo ontológico e universal, ultrapassando o espírito subjetivo e organizando os movimentos da matéria e das criações espirituais, cujo interesse é a superação dos opostos. A partir destas colocações buscamos compreender a virada, que Hegel operou aos idealistas da tradição, no que se refere especificamente à lírica. Entretanto, antes que possamos desenvolver o sistema da arte no que diz respeito a ela, é necessário que compreendamos seu percurso no que se aproxima aos conceitos centrais para entendermos a posição da lírica no sistema hegeliano. O que perseguimos é a questão do porquê, no que se refere à subjetividade como a essência do gênero lírico, Hegel parece ser o peso tanto de ancoragem quanto de partida.

Hegel escreveu quatro obras de próprio punho, *Enciclopédia filosófica*, *Fenomenologia do espírito*, *Filosofia da religião* e *Linhas fundamentais do direito*, mas a que comumente é consultada parte do seu *Curso de estética* ministrado em Berlim e Heidelberg. No entanto, os cadernos que formaram seu sistema estético são também resultados dos escritos de seus alunos, que registraram os cinco cursos semestrais sobre o tema, o que resultou em sete cadernos que intitulamos hoje *Sistema das artes*.

Entretanto, para nossa pesquisa, cabe orientarmos pela subjetividade, seguindo o seu rastro nas obras que vão além de seu curso específico sobre o tema. Assim, faremos um percurso no que se refere ao conceito de subjetividade no *Sistema das artes* e na primeira seção da filosofia do espírito da *Enciclopédia filosófica* (1995) no tópico B, intitulado *Fenomenologia do Espírito*. É nele que começamos a entender a subjetividade, embora, no que diga respeito ao seu sistema da arte, não tenha sido uma questão que ele tratou especificamente. Afirmo Werle (2011, p. 103) que o tema da “subjetividade abriu um espaço muito delicado na arte, pois a partir dela perdem-se os

referenciais de sentido. Hegel percebeu esta fragilidade e limitou-se a exposições gerais”.

Logo, a trajetória estrutural deste tópico é apresentar a consciência sensível, o sensível, perfazendo-se na intuição, representação e consciência, a fim de pontuarmos o que parece ser a subjetividade na lírica em partes do sistema das artes e finalizar com a definição de lírica no sistema das artes, considerando os estágios ‘evolutivos’ dos modelos de arte elencados por Hegel. Apresentemos a primeira consideração.

Hegel afirma que a consciência está na relação do espírito (razão) com o fenômeno. Entretanto, ressaltamos de que nesta obra, o eu não se refere a constituição de uma sujeito da psicologia ou das teorias mentais, este eu que o filósofo fala é a volta de um espírito¹⁸ sobre si mesmo, uma identidade pura e ideal que tem na emancipação da determinidade do objeto, sua liberdade pura, formal e abstrata. Trata-se de formas diferentes de observação. Quando Hegel afirma o eu como negatividade absoluta se trata da negativa do objeto que faz com que a identidade se forme a partir do ser-outro, o objeto.

Inferimos que, no movimento dialético, o objeto nunca pode ser desprezado, mas mantido em sua negatividade, e elevado em sua condição impar para que se possa formar o próprio eu, mas “o Eu é, ele mesmo, e pervade o objeto como objeto suprasumido em si; é um dos lados da relação, e é a relação *toda*; a *luz* que manifesta a si mesma e ainda manifesta outra coisa” (HEGEL, 1995, p. 182). Desta forma, presumimos que a consciência é “a *contradição* entre a autonomia dos dois lados, e a sua identidade em que estão suprasumidos” (idem, 1995, p. 184).

O que parece ocorrer é que, nos estudos sobre a subjetividade, quando falamos do eu, quase sempre o confundimos com a consciência. O eu, concebido nesta primeira etapa do trabalho hegeliano, não depende ou resulta do movimento dialético no qual está sempre a se suprimir sujeito e objeto, a consciência sim. O eu, retomemos, é uma

¹⁸ Nossa intenção não é perpassar pelos conceitos da filosofia hegeliana por uma retórica selante sem fazer os devidos esclarecimentos. Assim sendo, sempre que estes conceitos aparecerem, faremos uma pequena nota de acesso. Espírito aqui, nada mais é do que o mesmo que absoluto, ou seja, no movimento idealista é o conhecimento do espírito pelo próprio espírito. Na bifurcação do subjetivo com objetivo, ou seja, do externo imediatamente dado, com interno mediado pela consciência, o desenrolar deste movimento leva a um absoluto desprendido do próprio movimento, livre, sem limitações do polo sujeito-objeto. Queremos lembrar-lhes nessa observação que o Espírito, em sua redundância, absoluto, tem três momentos que se dão ou se presentificam na arte, na religião e na filosofia. Entretanto, devido à necessidade de representação por vias do sensível, a arte guarda elementos finitos que a faz se aproximar do infinito, mas sem poder alcançá-lo plenamente.

identidade formal *para si* e o objeto é um *em si* que nada significa para identidade do eu. Deste modo, o dialético jamais será atividade sua, entretanto é esse o movimento que forma a consciência, e o eu nada mais é que o pensar. Portanto, destacamos que este é puramente formal e exercerá outra função que não é aquela intimista pretendida pela lírica moderna, mas sim no campo teórico.

Por se tratar de uma subjetividade com dupla abordagem, a teórica e a prática, ressaltamos que não faremos teoria do conhecimento a enumerar faculdades do conhecimento, mas sem os devidos esclarecimentos, faremos de Hegel, um idealista radical ou um solipsista, e cremos que tais adjetivações não conferem a verdade, em parte, ao sistema do pensador, principalmente, no que se refere às artes e à poesia lírica. Intentamos, agora, demonstrar que é no campo das artes, que a análise idealista se inverte e o sensível é tomado como essencial para a estruturação do sistema. Assim, a consciência é o primeiro passo de compreensão, todavia, aqui importa compreender a consciência sensível¹⁹.

No parágrafo 418 da obra *Enciclopédia as ciências* (1995), Hegel argumenta que a consciência sensível imediata é aquela cuja relação com objeto é simples. Nesta consciência, o objeto é o que se dá em imediato em si, em seu singular, seu próprio essente, “a consciência sensível sabe do objeto apenas como de um essente de Algo, de coisa existente, de singular” (HEGEL, 1995, p. 188). E, embora seja ela a mais rica de conteúdo, para Hegel ela é também a mais pobre de pensamento, dada a diferenciação que é operada pela sistemática. A consciência sensível pertence ao intuir, isto significa uma dependência do objeto, algo exterior a própria intuição que o eu não possui. O sensível, o ser-a-si-mesmo-exterior, é a determinação do objeto, o perceber o objeto sem ainda abandoná-lo, a favor de uma estruturação lógica do pensar.

O sensível é tomado como o primeiro, a base inicial na armação conceitual hegeliana do espírito absoluto, pois ele “não é apenas o primeiro empiricamente falando, mas fica de modo a ser a verdadeira base substancial” (idem, 1995, p. 215). Entretanto, este sensível precisa ser suprassumido para que o espírito seja livre, diz Hegel (1995, p. 215), “suprassumir a forma da imediatez ou da subjetividade, atingir-se

¹⁹ Hegel diz do critério de verdade, que o espírito possui elevações de certeza, a saber, a Consciência em geral, em que há o objeto. A consciência-de-si, na qual o eu é o próprio objeto e a unidade de consciência. Cf. HEGEL. *Enciclopédia*. Parágrafo 417. 1995, p. 187.

e apreender-se [a si], tornar-se livre para si mesmo”. Neste sentido, o sensível é uma etapa da dialética do espírito.

Por suprasumir compreendemos o que o próprio filósofo considera na *Fenomenologia do espírito* (1992):

o suprasumir apresenta sua dupla significação verdadeira que vimos no negativo: é ao mesmo tempo um negar e um conservar. O nada, como nada disto, conserva a imediatez e é, ele próprio, sensível; porém é uma imediatez universal. No entanto, o ser é um universal, por ter nele a mediação ou o negativo. À medida que exprime isso em sua imediatez, é uma propriedade distinta determinada (HEGEL, 1992, p. 84).

O que o negar e o conservar significam é que o presumido, no caso o sensível, fica não somente em sua diferença, mas em sua permanência. Logo, o universal do espírito é permanência e impermanência. Afirmatividade e negatividade, assim, o sensível se dá na intuição que Hegel (1995, p. 231) considera como

a inteligência, enquanto é essa unidade concreta dos dois momentos de ser interiorizada em si mesma nesse material essente de modo exterior, e do momento de ser, em sua interiorização-em-si-mesma, imersa no ser-fora-de-si – é a intuição.

Deste modo, a intuição não se confunde com a representação e, assim, alcançamos as etapas de observações da elevação ao espírito, do sensível à intuição. Hegel coloca a intuição, a representação e o pensamento como formas do espírito, e as duas primeiras caracterizam-se pela separação do objeto, ou seja, “o objeto é tanto separado de mim quanto é o meu” (idem, 1995, p. 232). E a pertença de si no objeto não é dado da intuição. Na intuição o predominante é a objetividade. Como o espírito vai além do material “[...] O conteúdo que é elevado à intuição, são suas sensações, assim como são suas intuições que são mudadas em representações e assim por diante: representações mudadas em pensamento” (idem, 1995, p. 211).

Entretanto, quando nos referimos às artes, o papel do sensível não é separado, mas pertencente e constituinte no produto, na obra. É nela que ocorre a síntese hegeliana. Podemos nos arriscar a afirmar que o sensível, no campo das artes, ocorre na exposição do quase absoluto. E é arte que une a intuição e representação, o que demonstra o problema que fora ocorrendo no campo das artes, a saber, o papel determinante do sensível. Em outras palavras, o sensível pode se referir, em Hegel, tanto aos órgãos da

apreensão imediata como ao pensamento, o universal da coisa. Nesse último, o sensível serve ao espírito, formando uma intuição sensível e a representação sensível. Logo, a arte é a exposição sensível do absoluto, a aparência sensível da ideia.

Mas muito se questionou e até se abdicou da função do sensível, mesmo que toda arte e toda estética deva sua formação ao substrato da sensibilidade, uma vez que é por ela que se dá o acesso ao princípio criador. Neste sentido, no que respeita a análise hegeliana da lírica, afirmar que esta deve ser puramente idealista é proscrever o próprio sensível. Se falarmos também de uma abordagem idealista kantiana da arte, estamos, assim como em Platão, em sua *República*, desligando o sensível, fazendo teoria somente das ideias como expressão da arte fixa e elevada, sem considerarmos que a subjetividade que agora se delineia, é livre e infinita porque prática, reflexiva, portanto, moderna. Por conseguinte, a posição hegeliana é a produção ou saber que só toma sentido na vinculação que esta estabelece com o próprio sensível. Trata-se de uma aporia que cairia todo pensador idealista que trabalha com a arte? O solo da arte só floresce no campo do sensível e, se assim for, como manter uma análise idealista da arte?

Hegel concilia a dicotomia no plano da obra que é composta por dois níveis, a sensibilidade inferior e ideia superior, neles conciliam-se os dois domínios, ideia e fenômeno sensível. Todavia, é esta amarra, que a ideia mantém com o sensível, que a impossibilita de ser consciente de si. Explicamos: a limitação objetual, que é do próprio sensível, impede a arte de manter-se no conceito, ou seja, o sensível é a manutenção do ser fora de si, condenado a transitoriedade. Para que isto seja produtor, é necessário dar-lhe um caráter de permanência que só pode ser alçado pelo conceito universal²⁰. É isto que significa que o sistema das artes vai além da pura lógica idealista, pois está preso ao sensível, mesmo havendo uma universalidade conceitual.

Portanto, a oposição de Hegel será bem mais branda do que aquela empenhada por Platão. A porta que se abre é aquela em que o sensível se equilibra com a ideia, sendo esta a única condição de apresentação da arte. Logo, esta não pode ser puro

²⁰ Somente a partir do desprendimento que acontece no universal absoluto é que podemos estender que o espírito se realiza quando vencidas as etapas que o delimitam a mera experiência, por esta razão afirma Hegel (1995, p. 215): “faculdades são graus de libertação”. Ora, a lógica é que um conhecimento só se realiza quando passa a acontecer com caráter universalizado, caso contrário teríamos o precário para as próprias teorias e para as próprias categorizações. Logo, quando pensamos nelas é dentro de um sistema idealista como depuração dialética.

pensamento, mas também não é apenas existência material. E nesta necessidade de reconhecimento da intuição e da sensibilidade é que avançamos para a segunda forma do espírito, a saber, a representação.

Para superar a dicotomia entre o sensível e a ideia, no campo da especulação das artes, Hegel afirma a representação na efetivação da subjetividade. Desta forma, é ele quem retira a lírica da questão do método sujeito e objeto, colocando-a em seu sistema triádico no qual podemos ler a poesia como representação, fora do alcance da *mimeses* clássica, pois nela a façanha da dialética, de subsumir o subjetivo no objetivo, está dada à tonalidade afetiva que se quer representar, deixando de fora a possibilidade de qualquer biografismo romântico, uma vez que a intuição empírica, como o já exposto nas abordagens sobre o sensível, não pode ser tomada como depuração da história do espírito.

A lírica em Hegel pode ser compreendida como uma passagem, um movimento que vai do objetivo para a subjetividade concreta, o que quer dizer que embora suas origens estejam na épica, como ocorrera com Safo na linha desta prédica, a destinação encaminha-se para uma individualidade que vai gestando a subjetividade. Diz o filósofo em *Autonomia individual: a época dos heróis*:

A verdadeira autonomia consiste unicamente na unidade e na interpenetração da individualidade, na medida em que o universal igualmente apenas adquire realidade concreta por meio do singular, enquanto o sujeito singular e particular apenas no universal encontra a base inabalável e o autêntico Conteúdo de sua efetividade (HEGEL, 2001, p. 190).

Neste sentido, na lírica, o que se vê em representação é o produto da individualização que não podia ser notado na épica, “o poeta lírico é narrador épico individualizado que se encontra a si mesmo e deixou de estar a serviço unicamente da totalidade” (WERLE, 2005, p. 210). Eis o que Hegel denomina de emancipação do indivíduo. O indivíduo no encontro de si mesmo realiza uma forma autônoma de subjetividade. A depuração que se alcança na representação, no caso da lírica, se concretiza no trabalho com a linguagem, isto é, a subjetividade que lemos ou acessamos na poesia é uma depuração representativa e, somente posterior à depuração, é que a consciência intelectual se estabelece.

No movimento de depuração, podemos fazer uma breve consideração sobre o mais importante conceito de Hegel, o Espírito. Entendemos por este um “saber de totalidade substancial, que começa somente do seu próprio ser e só se refere as suas próprias determinações” (HEGEL, 1995, p. 210). O espírito livre é a razão e, segundo Hegel, é ser em seu próprio conceito, uma “unidade consumada do subjetivo e do objetivo, da forma e do conteúdo, e, em consequência, absoluta totalidade” (idem, 1995, p. 212). Portanto, espírito é “a unidade do subjetivo e do objetivo do conceito existente para si e da realidade” (idem, 1995, p. 211). Assim, o espírito livre é a verdade que se faz presentificado, uma “identidade formal do subjetivo e do objetivo” (idem, 1995, p. 212).

Assim sendo, quando dizemos Espírito, em Hegel, é dizer da constituição da “consciência como seu objeto; isto é, sendo a consciência apenas em si a identidade concreta, de modo que agora ele sabe” (idem, 1995, p. 216). O espírito põe para si essa unidade concreta²¹, de modo que agora possui consciência de si. As produções do “espírito são de acordo com a determinação da razão, de que o conteúdo seja tanto o conteúdo essente em si como, segundo liberdade, o seu” (idem, 1995, p. 216). E o que tais conceitos têm a ver com a lírica propriamente dita? O fato de que a arte é sempre estabelecida, em Hegel, pela relação do sensível e do espírito. Sem o estabelecimento deles, nossa exposição seria vazia, mesmo que Hegel (2001, p. 190) afirme que “o universal do pensamento não pertence à arte em sua beleza” e “que o sujeito de efetividade concreta e o sujeito como pensante” convivem na diferença. A partir deste ponto, passaremos a arte exclusivamente, a fim de percebermos o que é a lírica moderna no sistema hegeliano.

3.1. A LÍRICA NO SISTEMA DAS ARTES

É da despedida aos grandes sistemas de dualidade que observamos o cansaço com teorias transcendentais pendulares já, prematuramente, diagnosticadas por Schlegel (1997, p. 470). Diz o autor: “Kant introduziu na filosofia o conceito do negativo. Não seria uma tentativa útil introduzir agora na filosofia também o conceito positivo?”. Será que foi o que Hegel fez, uma vez que ele sempre pontuou, na arte, a conciliação entre

²¹ Notamos que Hegel denomina concreto, não o modo usual corrente do senso comum, mas é a própria substância da realidade, aquilo que permanece em desprendido da forma.

ideia²² e o sensível? Pois a conciliação destes elementos é a primeira condição para que a representação aconteça e que exista concretude, ou seja, a substância da realidade e dela devem estar apartadas todas as coisas e objetos particulares.

Neste ordenamento, a lírica recebeu um lugar nas mais diferentes abordagens da estética hegeliana e foi atribuída a ela uma especificação subjetiva de interioridade que atravessou o tempo, ocasionando inúmeros embaraços em sua compreensão. Hegel conferiu à lírica o humor subjetivo, no qual a soltura do espírito pode produzir a si mesmo no seu oposto imediato, as artes de humor objetivo. Assim sendo, a poesia lírica habita o lugar particular dos sentimentos que a anima. Em um posicionamento histórico, Hegel considera que a formação da lírica se dá na épica e que esta caminha para o desenrolar da individualidade que se reconhecerá como uma subjetividade. A marca disto começa a se estabelecer no canto. No entanto, o canto que ele destaca não é a mélica arcaica, mas os cantos populares, *Volkslied*. Nessas, Hegel elege Goethe como o poeta que deu saltos para fora das canções populares, a fim de assegurar a subjetividade dominante²³.

A marca característica de Goethe reside em não permanecer preso meramente ao chão trivial e fechado em si mesmo da canção popular, mas em reconhecer e ressaltar na própria situação prosaica e exterior uma subjetividade interior dominante (WERLE, 2009, p. 182).

Eis o momento em que a subjetividade começa a concentra-se com força essencial na lírica. Entretanto, a concepção hegeliana de uma poesia, marcada pela subjetividade, pareceu, por muito tempo, zombar do espaço histórico no qual as artes estão submetidas em sua natureza elementar. A subjetividade, na acepção de sujeito moderno, foi tomada como solipsismo, fechamento e auto-centramento, o que fez com que a poesia lírica fosse compreendida como gênero duvidoso, aquele do qual tudo se poderia falar, interpretar e sentir a partir de um eu que é causa e consequência de si mesmo.

Todavia, com o desenvolvimento das teorias literárias e filosóficas que redimensionam o sujeito²⁴, o que foi vinculado à subjetividade atravessou um tribunal

²² A ideia constitui o princípio inteligível da realidade; a natureza é a exteriorização da ideia no espaço e no tempo; o espírito é o retorno da ideia para si mesma.

²³ Isto se encontra no *Ponto de vista da formação a partir da qual nasce a obra*, alíneas alfa e beta da *Estética*, 2014, p. 167-170.

²⁴ Referimo-nos a teóricos como Collot, o sujeito fora de si, Combe e a referência desdobrada, Derrida em seu rastro da escrita, Lacan e a intersubjetividade, Foucault e as teorias do sujeito. Assim como inúmeros

inquiridor sobre a égide da pergunta: quem é este sujeito que se realiza em uma subjetividade criadora? Quem é o sujeito da enunciação desta subjetividade que se desprende da história? No entanto, quando tratamos da subjetividade hegeliana, já a interpretamos com as dificuldades presentes no idealismo em contraposição ao romantismo. Muitos críticos e filósofos se firmaram na perquirição do aspecto social em oposição à subjetividade²⁵ e o sujeito centrado começa a saltar fora de si²⁶. No entanto, é o próprio filósofo, disciplinado ao seu espírito de sistema, que demonstra, em suas interrogações, atenta observação sobre as representações de fusões internas de uma criação no espírito que irá impescindir do mundo e do material sensível.

Esta dúvida quanto a saber se um objeto da representação e da intuição internas existe ou não existe de um modo geral, assim como o acaso que preside à formação desta representação ou intuição na consciência subjetiva e à sua correlação ou não correlação com o objeto enquanto ser em si e para si, são a dúvida e o acaso que justamente despertam a mais nobre exigência científica de, perante a própria existência de um objeto, demonstrar a sua necessidade (HEGEL, 1999, p. 29 - 30).

Notamos que no pensamento constitutivo de uma estética, Hegel já se mostra preocupado no acontecer e na correlação de forças entre o subjetivo e objetivo, ou melhor, o sensível como individual concreto e o espiritual como universal. E não ignoremos que a arte é sempre a depuração histórica do espírito. Nesse sentido, a

poetas que trataram do assunto em seus trabalhos poéticos, tais como Joao Cabral de Melo Neto e sua negação da metafísica lírica de um sujeito intimista, os poetas de empenho social, a heteronomia de Fernando Pessoa, assim como a despersonalização dos simbolistas franceses etc.

²⁵ Não podemos deixar de ratificar o trabalho incansável do filósofo alemão Theodor Adorno para quem o sistema hegeliano aliena o objeto na abstração vazia. Em sua palestra *Lírica e sociedade*, 2003, Adorno trabalha na tentativa de ligação das categorias subjetivas e objetivas, o indivíduo e o social, da produção poética e é com Hegel e os idealistas alemães que Adorno dialoga. Entretanto, Adorno está preocupado com a função da arte como reveladora das ideologias do mundo, diz o filósofo: “obras de arte, entretanto, têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde. Seu próprio êxito quer elas queiram ou não, passa além da falsa consciência” (ADORNO, 2003, p. 68). Assim, verificamos que a teoria estética adorniana, “traz precisamente a marca dos anos 30, estigmas de uma época angustiada em que defender a arte moderna significava resistir às tentativas totalitárias que visavam liquidá-las” (JIMENEZ, 1999, p. 352). Ignorando propositadamente o fato de que “a estética de Hegel situava-se na soleira da arte moderna. A estética de Adorno encerra-se no alvorecer de uma arte literalmente inqualificável” (idem, 1999, p. 358).

²⁶ Referimo-nos às teorias dos intelectuais franceses que, sob a égide das interpretações fenomenológicas alemãs, desenvolveram, junto aos seus filósofos da diferença, uma necessidade extrínseca ao sujeito dando uma hipostasia à obra literária numa fuga das teorias clássicas do sujeito. Dentre estes podemos destacar Collot, o sujeito fora de si, Combe e a referência desdobrada, Derrida em seu rastro da escrita. Assim como as discussões herdadas do hegelianismo sobre sujeito lírico, empírico e ficcional. Porém, por não ser este o foco deste tópico, contentar-nos-emos somente em citá-los para trabalhá-los em outro tópico mais a frente.

história para Hegel foi sempre mais ampla e essencial do que para os idealistas em geral. Ou seja, o desejo de afastamento de Hegel, levou-nos para mais próximo dele.

Assim sendo, para falarmos de subjetividade, seguimos a própria indicação de Hegel no subcapítulo *o artista*, do final da primeira parte da *Estética*, no qual divide por primeiro a imaginação, o gênio e a inspiração, por segundo, a objetividade da representação e por terceiro a maneira, o estilo e a originalidade. Nestes pontos cabe investigar a maneira subjetiva do artista de compor. Observemos que, no que tange ao tema, é o próprio Hegel (1999, p. 273) quem faz a restrição e informa, “limitar-nos-emos, todavia, a mencionar este aspecto, acrescentando que ele não pode constituir objeto de considerações filosóficas ou que sobre ele apenas se podem formular algumas observações gerais”.

Na compreensão do que é subjetivo para Hegel, percebe-se que mesmo depois de alguns desmontes teóricos de algumas posições conceituais do filósofo, ele está longe de ser condenado pelos teóricos das práxis sociais que aspiram um sujeito fora de si e encarnado na história concreta, pois sua fenomenologia também antecede sua crítica e seu idealismo absoluto possui raízes profundas demais para ficar etérea na abstração²⁷. Nossa hipótese é que a subjetividade fora tratada em si, fora do sistema das artes e não em seu eixo, a saber, a representação, a boa subjetividade e o fim da arte. Vejamos a teoria do subcapítulo C, *O Artista*.

No modo de ser subjetivo, a arte se encaminha para uma diferenciação entre maneira e originalidade. A maneira, à qual se refere Hegel, seria as qualidades particulares, sendo que estas não estão nem nas coisas, nem no ideal, logo, ela não estaria em polos, entretanto não deixariam de se representar na própria arte. Por conseguinte, a maneira não se diferencia nos modos de representação, mas pode ser entendida como “as peculiaridades particulares contingentes do artista que, em vez da coisa mesma e de sua exposição ideal, se sobressaem e se fazem valer na produção da

²⁷ Informo-lhes de que, tal como Žižek (2013, p. 35), não pretendemos cair em uma armadilha sobre Hegel, fazendo uma “tentativa desesperada de levar adiante o pensamento, como se Hegel não existisse. Tudo o que resta dessa ausência de Hegel, portanto, é preenchido obviamente com a ridícula caricatura de Hegel como “idealista do absoluto” que possuía o “conhecimento absoluto”. Desse modo, a reafirmação do pensamento especulativo de Hegel não é o que talvez pareça ser [...], mas a geração dessa mesma dimensão cuja negação sustenta a ruptura pós-hegeliana em si”. No caso, a explicação, aqui, do pensamento de Hegel, visa demonstrar o que dele permanece próximo, para do que dele, precisamente, distanciar.

obra de arte” (HEGEL, 2001, p. 292). Desta forma, a maneira é uma forma particular de conceber do próprio sujeito permeado das idiossincrasias pessoais.

Hegel considera a maneira – exterioridade partindo somente de si – o pior modo de ser de um artista, pois ao manter-se em si, o poeta faz com que tudo se torne contingencial e accidental, coincidindo estes com o próprio contingencial que se torna a subjetividade artística. Afirmo o filósofo: “a maneira é a pior coisa à qual pode entregar-se o artista, na medida em que ele apenas se abandona à sua subjetividade limitada enquanto tal” (idem, 2001, p. 292). No entanto, nenhuma particularidade na composição pode ser limitada, uma vez que ao poeta cabe ver e reconhecer as representações, ou seja, a ideia resultante da efusão de polos para chegar ao próprio do que deseja representar.

A observação, feita por Hegel, significa que, quanto mais ensimesmada uma criação, menos representativa ela é e, conseqüentemente, mais limitada, mais contingencial e ruim é a arte. Por limitado, compreendemos a simples exteriorização de uma interioridade encerrada em si. Sendo assim, caso o poeta imprima a má subjetividade, limitada e finita, menos espiritual ela é e menos vida possui. Como observou Hegel (2001, p. 293): “a arte torna-se [...] algo insípido e destituído de vida”. Ainda: “só a animação e a vida do *espírito* constituem a livre infinitude que lhe permite continuar a ser, na manifestação real, o interior para si próprio e, após a exteriorização, a si regressar e em si permanecer” (idem, 1999, p. 172). Assim, observamos que para o filósofo, o sujeito não pode imprimir em si a própria infinitude, somente o espírito imprime à exterioridade o sinal do infinito, no sujeito mesmo só há finitude cuja expressão de conteúdo psíquico e limitado será “chã e estéril”²⁸ (idem, 1999, p. 172).

A partir disto, notamos que para Hegel existem, quanto à maneira de criar, dois tipos de subjetividade, uma autêntica e outra inautêntica. A autêntica evita a particularidade limitada que cega o essente da própria representação e a inautêntica apaga a exterioridade fazendo a representação sem seu essente. Ou seja, uma é compreendida no sentido restrito como manifestação particular do sujeito em oposição

²⁸ Lembremos o que já fora indicado sobre a formalidade do Eu que é demonstrada por Hegel: O Eu, retomemos, é uma identidade formal *para si* e o objeto é um *em si* o que nada significa para identidade do eu, desta feita, o dialético jamais será atividade sua, entretanto é este o movimento que forma a consciência, e o Eu nada mais é que o pensar. Neste ponto, acrescemos a seguinte observação: “Quando o conteúdo chega a um tal ponto de insuficiência, a manifestação infinita do espírito aparece, por sua vez, como meramente formal porque, então, já se não acha perante a forma abstrata da espiritualidade consciente cujo conteúdo está em oposição com a infinitude do espírito livre” (HEGEL, 1999, p. 172).

ao objeto, portanto, finita, proveniente do racionalismo iluminista. E outra, como afirmara Werle (2009), vinculada ao movimento do mundo cristão, na qual a subjetividade é livre e infinita, uma vez que esta resultaria do processo histórico e objetivo, cujo conteúdo é, nele próprio, legítimo. Ou seja, “a arte põe à margem tudo o que, nos fenômenos, não corresponde ao conceito e só após a depuração, esta purificação cria o ideal” (HEGEL, 1999, p. 173). O segundo tipo é o mais enaltecido por Hegel, pois somente ele conhece o transcurso entre subjetividade e objetividade, assim a mudança ocorrida no campo da religião e da política são os mais determinantes para a o desenrolar do conceito de eclosão da subjetividade.

Partindo do sistema triádico, a subjetividade tomada por si mesma, sem o processo de depuração, perde a relevância para Hegel. Por conseguinte, permanecer na subjetividade finita é manter na circunscrição da necessidade, sem nada acrescentar ao problema da subjetividade lírica. Por esta razão, o conteúdo da poesia é “primeiramente subjetivo, algo apenas interior, perante o qual está o objetivo, de sorte que se coloca a exigência de objetivar este subjetivo” (HEGEL, 2001, p. 111). Caso não se objetive a subjetividade, nada ocorre de transcursão, pois um dos polos ficaria menor diante da história ou do absoluto como exteriorização do espírito. Considera Hegel (2001, p. 111),

a unilateralidade é um limite, esta deficiência logo se mostra como inquietação, uma dor, como algo negativo que necessita superar-se como negativo e que, por isso, para remediar a deficiência sentida, impulsiona para a ultrapassagem do limite sabido e pensado.

Daí ele falar que Goethe, ao utilizar poesias da sociedade, não deixa de imprimir outras maneiras, ou seja, outros modos cuja finalidade é a afinação com o leitor. Diz:

pode-se denominar de maneira em Goethe o fato de ele saber concluir com habilidade, mediante inflexão serena, não apenas poemas da sociedade, mas também outros inícios mais sérios, para novamente superar ou afastar o caráter sério da consideração ou situação (HEGEL, 2001, p. 293).

Toda boa subjetividade deve ter em vista a representação, ação bem realizada “especialmente na poesia, e não apenas no elemento da exterioridade sensível” (idem, 2001, p. 116). Deste modo, à subjetividade é acrescida maneiras elevadas de composição, tais como o estilo e a originalidade.

O estilo é o alargamento que vai do sensível às leis da representação, circulando no próprio objeto representado. É a intimidade do sujeito com a coisa a ser representada, que, por isto mesmo, imprime condições e materiais de execução apropriados. “É um apropriar-se de um modo de exposição, segundo as leis da exposição artística que procedem da natureza de um gênero artístico, no seio do qual um objeto chega à execução” (idem, 2001, p. 294). Assim, em nome do domínio da representação, não há possibilidade da frouxidão do próprio subjetivo. Quanto mais se domina o essente da coisa que se quer representar, maior o domínio e a desenvoltura do estilo e assim conhecer a essência pelo apreensível que se realiza no sensível. No entanto, apartando-se da maneira e do estilo está a originalidade que coroa os modos de ser da boa subjetividade.

Hegel avalia que a subjetividade de escolha racional, no sentido de compreendida e deliberada, obedece à natureza, a coisa, e o seu conceito, o ideal, assim é a originalidade que carrega a união entre a subjetividade e a objetividade, polos que não se afastam, mas se depuram. Da mesma forma que ocorreu uma divisão entre a boa e a má subjetividade, também a originalidade será dividida entre péssima originalidade e boa originalidade; para isto Hegel remodela os significados destas palavras na ótica da tradição estética. A péssima originalidade é aquela cujo sujeito tem “a posse de certas singularidades de comportamentos próprios a um determinado sujeito e que em nenhum outro se encontram” (HEGEL, 1999, p. 285). No entanto, a boa originalidade é compreendida por Hegel como aquela que é próprio do objeto e pertence tanto ao objeto quanto a criação do sujeito. Logo, o que entendemos como boa é sempre uma forma perfeita que volta ao verdadeiro ideal, ao espírito, ou seja, tudo ocorre por uma afinidade interior.

Por esta razão, a originalidade consiste verdadeiramente na racionalidade do conteúdo que anima o artista. Normalmente, ela é compreendida “apenas como produção de extravagâncias, tal como justamente apenas são peculiares a este sujeito e não ocorreriam a mais ninguém” (HEGEL, 2001, p. 295). A produção seria pura sem a alterar com elementos alheios. Por fim, Hegel conclui a originalidade com uma ironia própria, ao afirmar que não possuir *maneira* própria, isto é, fechamento banal em si, foi a única *maneira* de grandes autores serem considerados excelentes e originais artistas. Este foi o caso de Homero, Sófocles, Shakespeare, entre outros.

A relação trazida para o campo das artes é do sujeito e objeto novamente. Hegel sempre perseguiu o universal e esse se revela na dialética cujo movimento carrega seu oposto, o que quer dizer que há muita contradição na identidade e é neste ponto que explicitamos, de um sistema silogístico, a dialética hegeliana. O que há de novo só é possível porque se mantém, na realidade, uma contradição e oposição existente em realidades anteriores às novas realidades.

Desta forma, a dialética hegeliana é um movimento complexo composto de três unidades, tese, antítese e síntese, ou seja, afirmação, negação e negação da negação, eis a contradição em ação na formulação de uma nova realidade. Entretanto, o que interessa a Hegel é como a verdade aparece no litígio dos contrários. Todo movimento dialético segue no sistema das artes, e é nesta perspectiva que a poesia lírica desvela-se sendo a arte mais subjetiva existente no sistema das artes. E em todo seu destaque à maneira e ao estilo, a lírica aparece cravada de conceituação que antecede o subcapítulo propriamente da terceira secção da terceira parte do sistema. Nele, Hegel (2004, p. 156) acentua que na lírica “o espírito desce em si mesmo desde a objetividade do objeto, olha para a própria consciência e fornece satisfação à necessidade, em vez [...] de tornar passível a efetividade mesma”. Para a universalidade, provinda da volta que o espírito dá em si mesmo, só valerão “os sentimentos e as considerações verdadeiras em si mesmos” (idem, 2004, p. 156).

Ora, ao falar de verdade, Hegel foi imediatamente tomado como o autor que atrela sujeito empírico ao sujeito lírico, quando toda a obra do filósofo está pautada na sua tríade histórica e fenomenológica. Desta forma, verdade nada mais é do que o acordo entre o exterior e o interior, logo, “a arte [...] para ser verdadeira, deve realizar o acordo entre o exterior e o interior, estando estes de acordo consigo mesmo como condição que torna possível a revelação exterior” (HEGEL, 1999, p. 173). Assim sendo, por mais que os modos de sentir sejam desenvolvidos no interior do poeta, eles devem conter uma validade universal resultante da fusão interior exterior.

Na modernidade, é pela reflexão que o poeta livra o coração do aprisionamento da péssima subjetividade e o torna objetual, ou seja, para fora e para si. Somente desta forma é que podemos ler com um pouco de cautela a forma tripartite que Hegel compreende a lírica, a saber, caráter universal, particular e histórico. Libertar no sentimento só pode ser entendido como retirar ou negar a concentração imediata. Deste modo, manter-se no

coração ou na concentração *imediata* subjetiva é manter-se na Forma²⁹, coisa que Hegel (2001, p. 116) negara por todo seu trabalho.

A *primeira* Forma de apreensão [*Erfassen*] é um saber *imediato*, e exatamente por isso *sensível*, um saber na Forma [*Form*] e na forma [*Gestalt*] do próprio sensível e objetivo, no qual o absoluto chega à intuição e sensação. A *segunda* Forma, por conseguinte, é a consciência *que representa*; a *terceira*, por fim, é o *livre pensamento* do espírito absoluto.

Neste sentido, a lírica hegeliana traz sérios problemas na afirmação da subjetividade, quando analisada isolada do conjunto da obra. Se reunirmos o que foi exposto, observaremos que para Hegel tudo que tem validade se realiza na concretude da união entre a sensibilidade e o conceito a se desenvolver pela história. No entanto, a pura subjetividade anula seu oposto, tornando-se fraca para o espírito que une a objetividade da subjetividade. Deste modo, o filósofo concretiza na lírica, em parte, a própria negatividade do idealismo, isto é, no que se refere às artes, é preciso fazer coincidir o sensível negado na tradição idealista, trazer a universalidade absoluta e abstrata para a concretude da arte. Ou seja, na oposição dos gêneros descritos no sistema de Hegel, a poesia lírica realiza o movimento do intuitivo objetivo ou concreto em ação que é o subjetivo. Logo, estamos prestes a ver uma síntese entre dois modos, subjetivo e objetivo, acontecerem. Mais precisamente, o espírito subjetivo mais o objetivo perfazem a existência lírica sem que se possam anular as partes. Esse, por sua vez, se constrói sob e sobre a síntese subjetiva e o nó é gerado no campo da compreensão idealista, pois como garantir a permanência do sensível em um projeto filosófico que se quer idealista?

O que decorre de tamanha contradição é que Hegel reconhece que ao se tratar de arte, especificamente a lírica, o sensível e a intuição passam a ser o eixo que guia a percepção. A isto compreendemos como sendo do espírito subjetivo, cuja própria essência é a delimitação estrutural das artes. Contudo, um espírito ensimesmado em nada resultaria, daí a necessidade da representação. Ambos, intuição e representação, são reacomodados no e pelo espírito absoluto, uma vez que as formas do absoluto são a intuição, a representação e o pensamento³⁰. A arte é constituída pela primeira e pela

²⁹ O modo da subjetividade concentrada ou de um coração concentrado deve abrir-se para “a expressão em si mesmo e, portanto, apreende e exterioriza o que antes era apenas sentido na Forma de intuições e representações autoconscientes” (HEGEL, 2004, p. 156).

³⁰ Diz Hegel (2001, p. 116 - 118): “a Forma da *intuição sensível* pertence, pois à arte, de tal modo que é a arte que apresenta [*hinstellt*] para a consciência verdadeira no modo da configuração sensível”. A segunda Forma “ultrapassa o reino da arte, é a religião. A religião tem a representação como Forma de sua

segunda. Logo, o lugar da poesia é na intuição e na representação e não na teoria do conhecimento, como discutiu a tradição clássica, ou seja, ao tratarmos do subjetivo na lírica, no sistema das artes, quase sempre o fazemos no plano lógico do entendimento e não no plano da estética das artes e da lírica mesma.

Seguindo a argumentação, questiona-se qual é a categoria aplicada à arte poética: a representação ou a linguagem? Se considerarmos Hegel, “o caráter universalizante da poesia necessita de uma categoria que possua também este caráter, e a representação é esta categoria, mas da representação sensível” (WERLE, 2005, p. 123). A subjetividade que trata Hegel na arte é, portanto, aquela que compreendemos na representação. Diz Hegel (1995, p. 242 - 243),

a associação das representações, portanto, há de compreender-se também como *subsunção* das representações singulares sob uma *universal*, que constitui sua conexão. Contudo a inteligência não é, nela mesma, apenas universal, mas sua interioridade é uma subjetividade em si *mesma determinada, concreta*, de conteúdo próprio, o qual deriva de um interesse qualquer, de um conceito essente-em-si ou ideia; quanto se pode falar, antecipando, de tal conteúdo.

Deste ponto de vista, o subjetivo é o modo de ser movido e privado dentre aquilo que fora recebido na objetualidade, ou melhor, a liberdade que empenha o ser em particularizar-se em um processo de diferenciação efetiva. É por esta via interpretativa que Hegel considera que o processo de individuação funciona como emancipação, fantasiosa ou não, do *ethos* coletivo. Afirma o filósofo:

o grau, pois, em que a oportunidade objetiva com o seu conteúdo objetual ou a própria subjetividade do poeta podem predominar ou ambos os lados se interpenetram, não pode ser indicado a priori segundo critério fixo (HEGEL, 2004, p. 164).

Ou seja, de uma determinidade que anula os polos por ter a subjetividade em si. A única coisa que existe por si em síntese ideal é o espírito absoluto e este não é o caso da lírica, uma vez que este subjetivo está também no objetivo, não podendo dele prescindir, posto que só assim se externaliza. Mesmo que a forma específica da lírica seja o sentimento, repleto do intimismo do sujeito, para se manter no formal, ela “requer

consciência”. E, a terceira Forma do espírito absoluto é a filosofia, “o livre pensar reconhecido como a Forma mais pura do saber”.

que não fique preso apenas à exteriorização de um sentimento, mas que se torne o sentimento objetivo e isso de acordo com o seu âmbito subjetivo próprio” (WERLE, 2005, p. 215). Logo, a esfera subjetiva precisa estar em confluência com o “sentimento comum à humanidade” (idem, 2005, p. 215). Sendo assim, a subjetividade hegeliana estará de acordo com a universalidade por trazer no absoluto subsumido sua condição de existir. Por esta razão, a lírica só pode ser disposta como defesa da representação e é o próprio filósofo que afirma que a poesia pertence ao reino da representação.³¹

Nesse percurso, a poesia lírica é a síntese daquilo que nasce no individual, mas que fora desenrolado pela historicidade na subjetividade, imerso que se está nela. Isto é, a poesia lírica é o marco de uma subjetividade nascente e que toma seu assento como elemento essencial da criação estética. Para o filósofo, “é a subjetividade do criar e do configurar espirituais que se mostra a si mesma na exposição a mais intuível como o elemento destacado” (HEGEL, 2004, p. 155). Nos mais variados processos de composição estética, Hegel pondera que a lírica será resultado da dialética, sendo mais forte o subjetivo do que o objetivo, mas nessa relação, a dança dos opostos se imiscui sempre no poema. Opostos imiscuídos retoma o processo dialético como a síntese que carrega em si uma nova tese que, por sua vez, traz consigo aquilo que negou, desta forma, a poesia lírica não pode furtar-se do objetivo, nem muito menos ser fruto de uma pura subjetividade ou oriunda do humor objetivo de outras artes.

É exatamente sua própria subjetividade e a grandeza dela que o poeta tem de expressar para si e tornar objetiva, de modo que ele se apodera, por seu lado, do objeto, elabora-o interiormente, leva nele a si mesmo à exteriorização e, por isso, interrompe em autonomia livre o curso do desenvolvimento objetivo por meio de seu próprio sentimento ou reflexo, ilumina e altera-o subjetivamente e, desse modo, não deixa que predomine a coisa, mas o entusiasmo subjetivo preenchido por ele mesmo (idem, 2004, p. 185).

Eis que as prerrogativas expostas começam a fazer ver as reaproximações à subjetividade de Hegel consumada no fato de que a poesia lírica se centra na sensibilidade do poema como resultado do seu *Aufheben* e não no único sentido do

³¹ Podemos verificar que para Hegel a representação abrange a intuição, a recordação, a imaginação e a memória. O conteúdo da recordação propriamente dito é a imagem e a imaginação é a organização da intuição. A imagem é propriedade do eu, entretanto, a imagem sempre estará fora do sujeito. Já a recordação é imagem internalizada, uma imagem atualizada, presente, para se recordar. E, neste sentido, as sensações são postas pela intuição no espaço e no tempo, transformando-se da forma e interioridade para a forma de exterioridade.

centramento do sujeito. Deste modo, perguntar pelo objetivo (histórico) que se nega na subjetividade (individual) hegeliana se torna uma pergunta falaciosa, pois a objetividade negativa é a condição para o nascimento de uma tese afirmativa e o resultado está na representação do espírito, sua matéria sensível provinda de seu próprio processo histórico. Expliquemos melhor o processo de decantação subjetiva pelo *Aufheben*.

Aufheben é um verbo alemão para significar suprimir, cessar. No entanto, é preciso atentar que o sentido que procuramos ficará mais claro, se deixarmos o verbo e passarmos ao substantivo *Aufhebung*, pois este toma o sentido de supressão. No espiral, a contradição é cessada, mas em um sentido de supressão, ou seja, a síntese se transforma em uma nova tese e esta numa nova tríade, a carregar os folhamentos subsumidos da realidade triádica³². Assim, a riqueza da dialética hegeliana está na negação que possibilita a transubstanciação, ou seja, “a negação é irreduzível, o que acontece na ‘negação da negação’ é a realização da negação; nela, o ponto de partida imediato é definidamente perdido” (ŽIŽEK, 2013, p. 524). Somente a negação subsumida realiza os acontecimentos frágeis perfilados pela história. Considera Hegel (2001, p. 112),

somente pela superação da negação em si mesma, a vida se torna, por conseguinte, afirmativa. Passar por este processo de contradição e de solução da contradição é o privilégio superior das naturezas vivas; o que por si é e permanece apenas afirmativo, é e permanece sem vida.

Assim sendo, renegar à subjetividade seu par objetivo por superação é, dentro do esquema hegeliano, retirar algo que faz parte da unidade representativa do sistema das artes. Deste modo, objetivo e subjetivo estão subsumidos na poesia lírica, eis a razão pela qual o filósofo coloca esta como detentora da verdade entre os gêneros, pois a lírica

³² No que diz respeito ao termo exposto, Alexandre kojève, introdutor de Hegel na França, esclarece melhor o uso. Diz o filósofo no que se refere à verdade dialética: “Nela, ficam suprimidas no triplo sentido do termo alemão *Aufheben*, ou seja, suprimidas dialeticamente. Por um lado, elas ficam suprimidas ou anuladas no que têm de fragmentário, relativo ou parcial, isto é, naquilo que as torna falsas quando delas é considerada não como uma opinião, mas como a verdade. Por outro lado, elas também são conservadas ou preservadas naquilo que têm de essencial ou universal, isto é, no que revela em cada uma delas um dos múltiplos aspectos da realidade total e una. Enfim, elas são sublimadas, isto é, elevadas a um nível superior de conhecimento e de realidade e, portanto, de verdade; pois, ao se completarem mutuamente, a tese e a antítese libertam-se de sua natureza unilateral e limitada, e até subjetiva, e revelam como síntese um aspecto mais compreensivo e, portanto, mais compreensível do real objetivo” (KOJÈVE, 2014, p. 430). Podemos conferir isso também no primeiro volume do *Curso de estética* no tratamento que Hegel dá a Forma e ao Conteúdo da arte a começar pelo capítulo *Conceito do belo em geral*.

não carrega a objetividade como a épica ou aquela subjetividade solipsista, mas encarna os dois modos realizados na unidade da obra poética alcançado no mais alto grau de libertação, a determinação suprema do espírito, a subjetividade moderna. Nessa liberdade não há nada de estranho ao sujeito, “nenhuma fronteira e limite naquilo que se lhe defronta, mas se encontra a si mesmo no que se lhe defronta” (idem, 2001, p. 112). Daí o pensamento mais corriqueiro sobre a lírica ser também o mais verdadeiro, a saber, que a lírica possui uma subjetividade que se encontra por si só “delimitada pela forma e pelo conteúdo da arte da poesia, ocupando certo território. Sua efetivação ocorre como uma passagem entre o intuitivo-objetivo e a subjetividade concreta atuante” (WERLE, 2005, p. 208).

Subsumidas a polaridade, o resultado final do *Aufhebung* é uma poesia universal que, realizada no sensível, se completa no representacional do espírito. Eis o que faz de novo Hegel, pois, “em relação aos outros (Fichte e Schelling), é que neles também se busca a identidade entre sujeito e objeto, só que a identidade em Hegel é um processo, é dialética, trazendo em si mesma aquele movimento do processo de supressão da *Aufhebung*” (STEIN, 2004, p. 128). É neste lugar que se preserva “a singularidade, negando-a, elevando-a e conservando-a num outro nível de identidade. Esta jamais é, em Hegel, uma identidade imediata, mas sempre mediata” (idem, 2004, p. 128).

Assim, o sensível também segue a tríade hegeliana, dando ênfase à subjetividade em sua totalidade.

Na esfera do universal em si mesmo se junta então, o lado da particularidade, a qual pode, em parte, se entrelaçar com o substancial de tal modo que, qualquer situação, sentimento, representação singulares etc. são apreendidos em sua essencialidade mais profunda e, com isso, expressos eles mesmos de maneira mais substancial (HEGEL, 2004, p. 158).

Deste modo, Hegel conclui que o conteúdo da lírica é a subjetividade, não como um objeto que pode ser representado à revelia do sentimento, mas que, fomentado por ele, encarna o modo de ver pelo qual o objeto foi visado pelo espírito e é na representação que a poesia faz ver seus estágios sensíveis em *intermezzos* de apresentação.

Notemos que a apresentação é a união entre a intuição e a representação, pois a intuição é o primeiro passo para que, por meio da representação, a consciência possa

preencher a própria intuição. Por isso a poesia lírica opera na passagem do material linguístico, palavra, para o espiritual, o supracitado da relação interior e exterior. Desse modo, partimos para uma consciência preenchida uma vez que, se a volta não acontecer, tem-se uma intuição vazia que não passaria de uma limitação.

As intuições e os sentimentos, por mais que pertençam peculiarmente ao poeta como indivíduo singular e ele as descreva como sendo seus, devem conter todavia uma validade universal, isto é, eles devem ser sentimentos, e considerações verdadeiras em si mesmos, para as quais a poesia também inventa e encontra vivamente a expressão adequada (idem, 2004, p. 156).

Assim, Hegel se relaciona à modernidade pela preservação da separação entre ideia e sensível, sensibilidade e reflexão, porém é na história deste desquite que a poesia lírica, em seu status ontológico, toma o locus da unidade subjetiva.

A situação em que o poeta se expõe não precisa se limitar pura e simplesmente interior com tal, mas pode se mostrar como totalidade concreta e com isso também exterior, na medida em que o poeta se coloca na existência tanto subjetiva quanto real (idem, 2004, p. 165).

Manter-se ou limitar-se em uma pura interioridade seria uma péssima subjetividade, uma vez que “o sentimento é um modo de existência da alma, uma imediatez em geral” (HEGEL, 1995, p. 225). Por ser imediato, ele é uma determinidade simples e, por esta razão, “mesmo quando seu conteúdo é o que há de mais sólido e verdadeiro, tem a forma de uma particularidade contingente – além de que o conteúdo pode ser o mais indigente, e o menos verdadeiro” (idem, 1995, p. 226).

Por isso, o sentimento visto em si mesmo recebeu a advertência de Hegel, pois esse, em sua singularidade, é a pior de todas as singularidades, uma vez que não se liberta como ocorrera na boa subjetividade supracitada ao se libertar da subjetividade em si e da objetividade em si. Caso o poeta permanecesse no sentimento, teria apenas um conteúdo contingente, subjetivo e particular. Assim sendo, cabe no próprio sentimento o abandono desta indigência que é permanecer em si cultuando um material pobre que não poderá expandir-se para ser consciência para si. É desse modo que podemos compreender uma das mais famosas assertivas do filósofo, a saber,

Toda gente sabe que basta exprimir e descrever por palavras a dor ou a alegria para logo as atenuar pelo desabafo até o alívio; a poesia lírica, pelo contrário, não pode recorrer a tal processo para produzir o

mesmo efeito na consciência alheia. A sua missão é mais elevada: consiste em libertar o espírito, não *do* sentimento, mas *no* sentimento (HEGEL, 1997, p. 511).

Desta forma, o que é mais elevado e mais desafiador é desconstruir o sentimento tendo no próprio sentimento seu único modo de transformação e execução. Ou seja, é preciso dar forma ao sentimento, depurá-lo em representação. No próprio dizer de Hegel (1995, p. 226 - 227),

o sentimento é a forma imediata, por assim dizer, a mais presente, em que o sujeito se relaciona com o conteúdo dado: perante ele, reage primeiro com seu particular sentimento-de-si, que bem pode ser mais sólido e mais amplo, de um ponto de vista unilateral do entendimento, porém igualmente também limitado e mau; em todo caso, é a forma do particular e do subjetivo. [...] Quando um homem apela [...] para o seu sentimento, nada há a fazer senão deixá-lo onde está, porque desse modo se recusa à comunidade da racionalidade e se fecha em sua subjetividade isolada, na particularidade.

No citado, Hegel não fala da subjetividade nem do sentimento somente no tom dos românticos, embora amigo e admirador de alguns deles. Seu plano, além de estar no campo da representação que deixa o sentimento como o imediato, se move sempre pela dialética da existência de supressão do sujeito e objeto ou *Aufhebung* da própria subjetividade como o mediato, categoria teórica que se separou do terreno sensível, mesmo que nele se espelhe. Portanto, manter estanque em um dos polos, objetivo e subjetivo, é não se por no espírito. No que respeita a isso, assegura Agamben (2013) que aquilo que o artista realiza enquanto experiência na obra está na subjetividade de essência absoluta tornando a matéria indiferente, ou seja, todo esforço é uma luta de transcender, pois caso se busque somente o conteúdo, se vive uma mentira, mas se busca a realidade, corre o risco de encontrar apenas forma. Assim a condição do próprio artista é a “dilaceração radical: e, fora dessa dilaceração, nele tudo é mentira” (AGAMBEN, 2013, p. 96)³³. Assegura ainda o filósofo:

³³ Na feitura desta pesquisa buscamos os autores e pensadores que, de alguma forma, se detiveram ao pensamento da poesia, do sujeito, da modernidade e de Hegel. De G. Agamben, buscamos, na sua obra *O Homem sem conteúdo* (2013), a análise sobre os paradigmas estéticos da obra de arte. Neste trabalho, o filósofo demonstra que o homem sem conteúdo da modernidade é o próprio artista e chega a Hegel, com sua máxima, o fim da arte, perpassando o modo como a *poiesis* é subtraída e subsumida pela práxis. Marco Aurélio Werle trabalha a estética hegeliana, de maneira extensiva e profunda, dando ênfase ao idealismo alemão e a lírica, assim como a relação literatura e filosofia. Entre os antípodas, Hegel é criticado por Adorno em uma levada histórico materialista, o que nos serviu para esclarecimentos de alguns conceitos como os postos na *Lírica e sociedade*. Por fim, Žižek, com sua linha psicanalista, faz a leitura sentenciosa de Hegel, a saber, ainda é possível ser hegeliano? Nossa posição, ao afirmarmos as dificuldades que temos de nos afastar de Hegel, toma, em Žižek, a provocação sobre as rupturas pós-hegelianas. Seriam elas mesmas rupturas ou falsas rupturas? Diz o filósofo, em trecho que vale ser

frente à transcendência do princípio criativo-formal, o artista pode, sim, abandonando-se à sua violência, tentar viver esse princípio como um novo conteúdo de declínio geral de todos os conteúdos, e fazer da sua dilaceração a experiência fundamental a partir da qual uma nova estação humana se torne possível.

Assim, começamos a desalinhar os pontos de observação e etapas variáveis de supressão do espírito, na colocação de que “na *sensação* está presente a *razão toda* – o material completo do espírito” (HEGEL, 1995, p. 227). Isso, da razão conter o sensível, se dá porque a subjetividade é desenvolvida como expressão ou domínio da alma dentro de uma perspectiva elevada, mas numa posição negativa que revela a criação poética como domínio de uma *poiesis* mais elevada. Assim, concluímos que a oposição, sensação e ideia, está presente na razão e é a partir da representação que fazemos o retorno para o sentido só que no próprio da razão. Já não é a própria coisa, mas o acolhimento do que pode permanecer, a saber, o racional idêntico ao espírito para si mesmo. É desta forma que a ação do espírito não possui outra finalidade do que “a de refutar [...] a aparência de que o objeto seria exterior ao espírito” (idem, 1995, p. 227).

Para explicar melhor como a aparência do objeto não é exterior ao espírito, Hegel estabelece dois momentos do espírito: um momento em que o espírito vai em direção ao abstrato no sentimento, pois é a “interiorização ativa, o momento do *seu*, mas enquanto é ainda a autodeterminação *formal* da inteligência” (idem, 1995, p. 229). E outro momento no qual ocorre o contraste com a própria interioridade, ou seja, para elevar-se é necessário colocar o sentimento dentro de uma determinidade negativa, o que significa depuração do ser-outro abstrato de si mesmo. Parece que somente quando alcança a negatividade do segundo é que a sensação se arroja no espaço e no tempo. Ou seja, o objeto recebe do espírito a determinidade estética de ser outro que, mesmo sendo si mesmo, já é outro.

demonstrado, a fim de manter o empenho argumentativo desta tese: “qualquer reafirmação de Hegel não será vítima da mesma ilusão anti-histórica, contornando a impossibilidade de ser hegeliano depois da ruptura pós-kantiana, escrevendo como se tal ruptura não tivesse ocorrido?” (ŽIŽEK, 2013, p. 34). Ficamos tentados a dizer que há uma, pequena e parda, possibilidade de enfrentarmos esta pergunta, afinal por que retornar a Hegel e aos idealistas quando questões metafísicas a cerca da arte parecem estar tão bem sanadas? Para esta pergunta, nos posicionamos junto a Žižek ao questionar a própria pergunta: “e que condições são essas? Dito de maneira simples e direta: quando a ruptura em questão não é verdadeira, mas falsa; quando é, na verdade, uma ruptura que suprime a ruptura verdadeira, o verdadeiro ponto da impossibilidade” (idem, 2013, p. 34). Sem mais, o filósofo figura em algumas citações, sem maiores pretensões teórica. Dito isto, mesmo sendo autores díspares, tentamos maestrá-los em prol da orquestração da tese aqui proposta, se tal feito foi satisfatório ou não, deixamos para o leitor decidir.

Assim, o que parece ser em Hegel pura expressão da subjetividade perpassa pela apresentação de como as coisas vão sendo elaboradas pela implicação de termos do processo estético-historial que ocorre também na lírica. Desta forma, quando perquirimos os conceitos centrais da obra hegeliana sobre subjetividade e lírica, seja em qual frente for, não poderemos abrir mão desta estrutura de averiguação dos conceitos que compõe a tese do filósofo. No caso da poesia lírica, a subjetividade passa pelo mesmo processo, mas agora podemos rearrumar sua concepção mesmo que *en passant* na lírica, o que significa na subjetividade, apesar da subjetividade e além da subjetividade em uma vinculação com a proposta do fim da arte.

Alcançamos por fim o último exercício hegeliano desta tese, a saber, não podemos falar da subjetividade em Hegel sem considerarmos as modalidades das artes nos estágios da humanidade. É na ocorrência da relação consumada entre sensível e ideia que a representação da arte ganha ou perde valor. E para coroarmos a questão da subjetividade é na referência ao fim da arte que obteremos outros ganhos.

3.2. SUBJETIVIDADE E O FIM DA ARTE

Heidegger (2004, p. 127) afirmou, referente às querelas entre idealistas e românticos, que “o pensamento de Hegel pretende colocar as contradições, enquanto absoluto, numa fluidez geral e obrigá-las assim a resolverem-se”. Essa afirmação se explica pelo fato de que, ao final das contas, Hegel afirmou e concretizou seu sistema como espírito absoluto ou idealismo. Entretanto, as coisas no campo da arte não são definitivas. Em relação aos idealistas, o filósofo deu um passo à frente, mas quanto aos românticos deu dois para trás, uma vez que estes foram além de qualquer sistema ao pensar o estético encarnado na vida mesma e não em um método dialético. Com Hegel parece que nos mantemos, comparativamente, na posição kantiana e fichtiana da dualidade não acabada, o que resultou em péssimas interpretações sobre a subjetividade. No entanto, referente a isso, é Hegel quem mais uma vez dá as cartas ao tratar da subjetividade na análise sobre o fim da obra de arte. Porém, como podemos relacionar o problema da subjetividade lírica com o fim da arte por Hegel tratado?

Para responder a essa questão começemos por Klaus Vieweg em seu ensaio *Hegel e o fim da arte*, 2009. Porém, antes observamos que para efeitos deste trabalho, seguimos o posicionamento do professor Marcos Werle, ao afirmar que o correto, na

tradução e na compreensão, é falarmos do fim da arte e não da morte da arte. Como afirma o pesquisador: “o fim da arte não é uma questão exclusivamente “artística”, mas de um pensamento, trata-se de uma questão e não da opinião de um pensador particular” (WERLE, 2011, p. 22). Todavia, porque ligá-la à questão da subjetividade? Segundo Hegel, no *Sistema das artes*, tivemos três grandes estágios da arte. Primeiro, a forma simbólica; segundo, a forma clássica e o terceiro, a forma romântica. A lírica moderna está na última forma e, por esta razão mesma, já declinando da correspondência entre sensível e ideia.

Resumidamente poderíamos apresentar os três estágios da seguinte forma: primeiro, a natureza maior que a ideia e neste o símbolo é o vínculo do sentido e da expressão. O segundo requer para si a fusão entre o natural e o espiritual, uma vez que busca a beleza em sua totalidade e “é entre os gregos que se deve procurar a realização histórica do ideal clássico” (HEGEL, 2004, p. 24). E o terceiro, a arte romântica, que nada mais é do que o predomínio do formal sobre si mesmo, ou seja, é o encerramento, um ser-para-si intrínseco³⁴. Isto é, “temos três tipos fundamentais da unidade de belo, da ideia e da figura; 1) o reino da espiritualidade; 2) o reino da bela espiritualidade e 3) o reino da espiritualidade livre” (VIEWEG, 2009, p. 152).

O que transcorre na história destes estágios é que na constituição da espiritualidade livre perdemos a referência e a possibilidade de vivência estética, caso não haja o atributo da reflexibilidade. Coisa já anunciada pelos primeiros românticos ou na afirmação de Benjamin (2011, p. 80), “o conceito como estabelecimento, que em muito se aproxima da necessidade de delimitação do gênero, é a base da arte agora em viés puramente crítico estético”. É neste sentido que Hegel (2001, p. 35) afirma: “a ciência da arte é, pois, em nossa época muito mais necessária do que em épocas nas quais a arte por si só, enquanto arte, proporcionava plena satisfação”. Para o filósofo, a arte moderna é contemplação que se realiza no pensamento, para que se conheça “cientificamente o que é arte” (idem, 2001, p. 35).

³⁴ Esta divisão é exposta no *Curso de estética*, volume II. Nela Hegel demonstra que em primeiro lugar, a forma simbólica, na qual a “ideia procura ainda a sua autêntica expressão artística”, posto que ela ainda é indeterminada, presa que está nas coisas externas e em oposição aos acontecimentos humanos. Em segundo está a forma clássica, na qual “há ainda um espírito particular atrelado a uma abstração” (HEGEL, 2000, p. 19 - 23). E por último está a forma romântica, na qual o espírito tem sua verdadeira existência por estar em si em mesmo no seu devido retorno. Cf. HEGEL. *Curso de estética*, vol. II, São Paulo, 2000.

O apogeu do reflexionante se fez na arte romântica que se incumbiu de desunir o espírito da natureza e, neste movimento, ficou flagrante a negação da objetividade em oposição à afirmação da subjetividade. A alma se volta para si deixando o exterior entregue ao acidental e a expressão do belo agora se fará na expressão da alma. Assim, despertar a alma é fazer ver o fim da arte que “consiste em pôr ao alcance da intuição o que existe no espírito do homem, a verdade que o homem guarda em seu espírito, o que revolve o peito e agita o espírito humano” (HEGEL, 1999, p. 49).

Nas fendas românticas, “o espiritual encontra seu solo em si mesmo, o absoluto como uno escapa da arte e é objeto do pensamento. O espírito subtrai por fim a unificação consumada e correspondente com um exterior” (VIEWEG, 2009, p. 161). Deste modo, o que importa é o conteúdo, e a forma será sempre contingencial. Portanto, a arte “produz todos seus efeitos mediante a intuição e a representação, sendo-nos completamente indiferente saber de onde provém este conteúdo, se de situações e sentimentos reais, se simplesmente de uma representação que nos é dada pela arte” (HEGEL, 1999, p. 49). O que vale agora é que este conteúdo dê conta de despertar os próprios sentimentos que são do indivíduo. Logo, a exposição da alma faz a arte romântica superior à arte clássica, uma vez que naquela há maior liberdade do espírito frente à natureza.

A arte romântica mantém assim a liberdade do espírito totalmente interiorizada e esta é considerada como a subjetividade absoluta que

não permanece na mera interioridade, ela tem necessariamente seu aparecimento na subjetividade mesma como subjetividade imediata e o sujeito *efetivo, concreto, singular, particular* aparece como existência absoluta (VIEWEG, 2009, p. 163).

Vieweg (2009, p. 163) ainda considera como traço fundamental da literalidade moderna a “singularidade do figurar na concentração da representação desses singulares particulares, de seu caráter e destino”. É essa subjetividade que servirá de engodo para a aproximação das chamadas biografias poéticas ou um empírico real. Entretanto, o tornar-se livre na subjetividade significa

tornar-se livre da arte de conteúdo determinado e limitado. Esse percurso na interioridade implica tornar-se livre de *toda limitação firme a um círculo determinado de conteúdo* – o pilar para *autonomia* da arte e do artista (idem, 2009, p. 164).

A boa subjetividade, portanto, está longe de ser aquela de fechamento, mas é a autonomia centrada no potencial crítico que Vieweg (2009, p. 164) denomina “a capacidade de um olhar solto, destituído de preconceito sobre o mundo [...] um meio decisivo contra o enrijecimento e o dogmatismo em todos os âmbitos da vida”. Essa boa subjetividade faz da poesia a arte mais universal, pois nela a intimidade está livre, não sendo presa por sua contingência, mundo, nem por sua forma. Diz Hegel (2001, p. 102):

a arte poética é a arte universal do espírito tornada livre em si mesmo e que não está preso ao material exterior e sensível para sua realização, que se anuncia apenas no espaço e no tempo interiores das representações e sentimentos. Mas exatamente neste estágio supremo, a arte também ultrapassa a si mesma, na medida em que abandona o elemento da sensibilidade reconciliada do espírito, e da poesia da representação passa para a prosa do mundo.

Em contrapartida, a subjetividade, advinda do romantismo, demonstra o declínio da arte enquanto realidade intuitiva frente ao sublime da arte clássica como o fim dos três estágios da humanidade na sua representação. Se considerarmos a explanação de Hegel quanto aos estágios, somos orientados de que, historicamente com a passagem dos estágios, seria inevitável que chegássemos ao domínio da subjetividade, uma vez que esta última é a liberdade do espírito sobre a natureza. Os estágios descritos obedecem ao raciocínio do sistema triádico de Hegel em finalização. Da primeira forma da arte, natural. Da segunda, o espiritual e da terceira, o subjetivo. A partir do fim dos estágios, ocorre o fim da arte nos moldes destas três grandes ordens de aparecimento. A superação da forma simbólica, clássica e romântica demonstra o esgotamento do conteúdo da arte e se a arte romântica foi o aperfeiçoamento e elevação do mais individual conteúdo, foi também o abandono do espírito enquanto absoluto, o que coloca a possibilidade do dilema entre má subjetividade e boa subjetividade.

Sinais desse descontentamento se mostram no momento em que Hegel deixa, no decorrer de sua obra, a contradição de que era da arte seu movimento evolutivo, sendo que o reino dos conteúdos é seu próprio esgotamento. Eis um dos sinais:

se a poesia se mantiver no domínio das representações internas sem procurar dar às suas produções uma existência exterior, independente desta interioridade, evoluirá numa esfera feita de elementos religiosos, científicos e outros, de natureza puramente prosaica, e deverá, por

consequente, abster-se de invadir esses domínios e os seus modos de concepção ou de se misturar com ele (HEGEL, 1997, p. 399).

O que intentamos demonstrar é que as críticas que foram feitas a Hegel sobre sua concepção de subjetividade lírica esbarrar no sujeito empírico, na exposição feita no volume quatro de seu *Curso de estética*, quase sempre ignoram seu sistema de arte e com isto ignoram a oscilação que demonstra ser pelo estágio da arte romântica que a arte deflagra seu fim por um efeito da nova ciência da arte e, no campo da lírica, pela perda do subjetivo em si mesmo, coisa que se desenvolveu com a questão sobre autoria e empiria na poesia lírica, por exemplo. O efeito da subjetividade em sociedades modernas, segundo Hegel, já é o da abstração, ou seja, a recepção da arte não será mais de forma alguma ingênua, nem o próprio artista escapa a tal erudição das artes, pois

ele não é apenas induzido e incitado a introduzir mais pensamentos em seus trabalhos mediante reflexões que em torno dele se manifestam e pelo hábito universal de enunciar opiniões e juízos sobre arte. Pelo contrário, a natureza de toda cultura espiritual faz com que esteja justamente no centro desse mundo reflexivo e de suas relações (HEGEL, 2001, p. 35).

Em outras palavras, uma arte institucionalizada pelo racional já não abre mais espaço para o próprio indivíduo abandonando a supressão dialética dos elementos da boa circularidade. Neste sentido, no que respeita à poesia lírica, para

poder criar, mesmo numa esfera particular e estreitos limites, um todo livre, brotado da sua subjetividade, fora de qualquer determinação exterior, deve romper qualquer laço prático com seu tema, contemplá-lo livremente e manter a seu respeito uma atitude isenta de qualquer interesse pessoal (HEGEL, 1997, p. 399).

No entanto, isto vai se perdendo e a subjetividade, que nem foi tema preferido por Hegel, demonstra, na eleição do filósofo, que carregava seu próprio término: “o espírito moderno não pretende mais realizar-se na exterioridade, entrar numa fusão com a matéria, derramar-se nela (como a escultura grega), pois impera agora a categoria da aparência, do reflexo no exterior de uma interioridade certa de si mesma” (WERLE, 2011, p. 72). Assim, o romântico é um mundo cindido, porém se Hegel ainda elege alguma subjetividade, é a da arte romântica, não aquela dos românticos, mas aquela cristã de uma subjetividade livre e infinita, de unidade consumada, diferente daquela fechada em si, das categorias racionalistas, eleita para as discussões com o filósofo.

Neste sentido, cabe observar que a subjetividade lírica de que ele trata é a subjetividade livre, permeado pelo humor subjetivo e objetivo.

O subjetivismo hegeliano é diferente da concepção romântica por não haver naquele uma estetização do pensamento, por desvincular arte e religião nas três formas do espírito absoluto e por separar estado e arte, lembremos do capítulo destinado a Novalis e sua exaltação à natureza e à religião. Por essa razão, Hegel elege a subjetividade cristã, pois nessa o fora deixa de ser suscetível de exprimir o dentro, por não haver possível expressão para ele. Por isso a subjetividade da lírica quando abordada pelo entendimento hegeliano gera outra subjetividade, a saber, teórica, reflexiva vinculada ao movimento do espírito que nega o centramento da pura individualidade.

A lírica é o mais nobre gênero em Hegel por sua unidade subjetiva no desenrolar do funcionamento dialético. Se ele condena a subjetividade finita do ser, empírico, preso à forma, ele enaltece a subjetividade livre vinculando-a já a ideia de reflexão e superação. Por esta forte marca reflexiva de herança idealista é que a poesia foi tornando-se a arte da decifração, marco da poesia moderna a passar outra vez pelo fio filosófico, em uma estufa de pensamento, no qual tudo o que agora é essencial é enigmático, “pleno de mistério na inadequação, no simbolismo e no metaforismo, o que provoca a decifração, ou seja, a reflexão e o pensamento” (WERLE, 2009, p. 166). No entanto, jamais se retrocederá da relação subjetivo e objetivo na subjetividade, mesmo porque para Hegel a verdade

só existe e só é enquanto manifestada na realidade exterior, mas é-lhe possível ultrapassar a separação entre existência e verdade quando estas reúnem e mantenham num todo que forma, por assim dizer, a alma de ambas e impregne todas as partes da manifestação (HEGEL, 1999, p. 171).

Assim, a verdade do absoluto se expressa no sensível da própria obra de arte de uma subjetividade livre. Não sem mais, Gadamer afirma:

A arte egípcia não é apenas para os egípcios. Ela também está liberada daquilo que se passava no espírito do seu criador. É nisso que consiste a força comunicativa da obra, no fato de o elemento comum só se constituir nela. O subjetivo e o objetivo são um. Isso transforma o poema em ditado (2007, p. 82).

O espírito absoluto aí descrito serve para compreendermos que para Hegel a matéria não se expressa na interioridade, mas “deve expressar conjuntamente que o exterior é algo que não satisfaz. [...] A subjetividade do *artista* está acima de sua forma, não é por ela condicionada” (VIEWEG, 2009, 165). Nesse caso, nem o interior, nem o exterior sozinhos satisfazem a questão da subjetividade e não ser condicionada é estar para o infinito do espírito, porém aqui surge o entrave, a saber, não é na questão do sujeito empírico versus lírico que Hegel pode ser questionado, dada a clareza na sua sistematização das artes em um movimento dialético, mas sim no apagamento da finitude mesma do caráter vivencial do indivíduo no processo de composição da poesia. Dito de outro modo, por qual razão nós perquirimos uma subjetividade que se realiza na história do espírito absoluto consumado e não no próprio indivíduo que sempre se manterá na abertura existencial intuitiva e concreta?

A incursão sobre o fim da arte e suas formas e denominações evolutivas serviu neste capítulo para demonstrar que a subjetividade provinda da divisão, simbólica, clássica e moderna, era especulativa. Por essa razão Giorgio Agamben (2013, p. 95) expressa:

Hegel pensa a arte, ao contrário, do modo mais elevado possível, isto é, a partir da autossuperação. O juízo não é de modo algum um puro e simples elogio fúnebre, mas uma meditação sobre o problema da arte no limite extremo do seu destino. Quando ela [a arte] se desprende de si mesma para se mover no puro nada, suspensa em um tipo de limbo diáfano entre o não-ser-mais e o seu-não-ser-ainda.

Desta feita, é nas teorias interpretativas de Hegel que veremos a subjetividade trilhar outros caminhos como condição sem a qual a lírica não pode se estabelecer como gênero apropriativo da subjetividade poética. Não sem razão, a leitura poética se afasta do filósofo, pois para poetar é preciso viver e manter-se livre dos encarceramentos de uma subjetividade que não se cria livre na intimidade da vida em linguagem e a subjetividade lírica carrega consigo a intimidade do tempo, da tradição desenrolada na linguagem na qual o poeta habita. Assim, o modo como as subjetividades podem ser rearranjadas no texto poético demonstram o movimento pendular entre existência, tonalidade afetiva e arte que vão tomando força na atualidade, tempo de afastamento e negação das teorias idealistas. Vejamos as teorias que trataram de repensar a subjetividade para além de Hegel, no que denominamos o sujeito a morada de si, afinal, se é lírico, as cordas subjetivas desses três elementos, existência/texto, tonalidade

afetiva/autor, arte/poesia, irão vibrar sem que se faça necessário o fechamento especulativo.

4. A REFLEXÃO LÍRICA MODERNA: O SUJEITO MORADA DE SI

Pousa em sua boca
um silencioso pensamento:
pássaro sem canto
que se evola
em outra extensão e
pensamento
(DORA, 1999, p. 303)

Com o ranço romântico e filosófico com que foi tratada a questão da subjetividade na lírica, os estudos literários voltados para poesia vieram perseguindo o intento de se desatrelar das teorias do sujeito que a vinculasse a teorias paralelas, fossem essas a psicanalítica, a histórica ou a filosófica. Fez-se necessário compreender quem era o sujeito do texto poético pelo viés próprio da literatura. E certo de que não poderia ser o sujeito cartesiano, de pensamento e existência, kantiano de uma episteme cognitiva e hegeliano da dialética histórica, tencionou-se a saída do sujeito das categorias imanentista, em grande parte com objetivo de vencer a teoria hegeliana do sujeito lírico ‘solipsista’. Era preciso demarcar o sujeito do texto poético. Assim, a saída desse foi buscada para que ele tomasse outra significação. Agora se fala de descentramento do sujeito³⁵.

Chamamos teorias de descentramento do sujeito aquelas que buscaram retirar o sujeito do encerramento em si, por vezes considerado em empiria, para em resposta a estes aparecerem aqueles que recolocariam o sujeito no centro da composição como unidade necessária da poesia lírica. Por esta razão, dividiremos este capítulo em duas partes, os que intentaram a saída e os que intentaram a volta ou a permanência do sujeito como causa da subjetividade criadora. No primeiro grupo apresentaremos Hugo Friedrich, Combe e Collot. No segundo, Käte Hamburger e Wladimir Krysinski. Começemos pelo primeiro grupo.

Por lírica compreendemos o termo cunhado a partir do XIX depois dos acontecimentos de movimentos como o Romantismo e o Idealismo. Quando tensionamos os termos para uma existência anterior a este século, estamos fazendo

³⁵ Sempre que falarmos sujeito, referimo-nos ao eu que produz e vivencia a linguagem na composição do texto poético e da subjetividade, o produto do sujeito.

transposições epistêmicas de estruturas e interpretações que se solidificaram somente no XX. Desta feita, dizer lírica nesta tese é sempre manter-se na classificação do que a modernidade nomeou de lírica. Um gênero da literatura que se substancializa no campo da teoria do poema e que é considerado, na levada romântica, como mostraçã da subjetividade que, por vezes, confunde-se com o confessional, estendendo-se por uma nova forma de ontologia na vivência ou mais precisamente por *Erlebnis*.³⁶ Observamos assim três variações na trajetória do termo. Se ficarmos perto dos românticos, há uma subjetividade que fala ainda embaraçada com eu empírico, se nos aproximarmos dos idealistas, há um eu que se universaliza em transcendências, ou e se nos distanciarmos desses, há a vivência que não é transposta para o papel como mera referencialidade de signos, mas que se realiza na escrita, esta última solidificou-se fortemente nas teorias francesas e alemãs no fim do romantismo. No entanto, a querela real é: de onde provém a subjetividade, unidade da lírica, se da separação do sujeito lírico do eu empírico ou da transsubstanciação dos dois?

Na *Estrutura da lírica moderna* (1978), Hugo Friedrich considera que Baudelaire foi o poeta responsável pela ruptura da subjetividade dos primeiros românticos, uma vez que estes não seriam capazes de separar claramente a criação lírica de um eu e sua realidade empírica. A ruptura foi denominada de despersonalização e desrealização. Estes termos são conceituados pelo teórico como a saída do eu empírico, tornando a poesia fruto de uma invenção que se realiza pela inteligibilidade que não se dá mais no ‘eu’ empírico. Um verdadeiro afastamento ou apagamento mesmo da realidade da pessoa empírica, afirma Friedrich (1978, p. 37),

a poesia é a capacidade de neutralizar o coração pessoal. Isto ocorre de maneira ainda tateante, muitas vezes encoberto debaixo de concepções mais antigas. Mas ocorre de tal modo que se pode conhecer o futuro passo da neutralização da pessoa para a desumanização do sujeito lírico como uma necessidade histórica.

³⁶ Termo cunhado por Wilhelm Dilthey em *Da Erlebnis und die Dichtung* (1905). Embora tenha aparecido como expressões poéticas em obras de poesia, ele só foi filosoficamente trabalhado pelos pensadores que começavam a inaugurar a importância da experiência, do vulgar, da consciência e da vivência como modos de verdades filosóficas, como se essas não pudessem ter manobras conceituais. Hans-Georg Gadamer em *Verdade e Método* (2009), realiza uma breve incursão deste termo e as implicações que ele teve para teorias da contemporaneidade. Afirma o filósofo: “Dilthey caracteriza o caráter fundamental da existência humana como “vida”. [...] Essas vivências configuram-se na “recordação” para a compreensão significativa” (GADAMER, 2009, p. 41). No entanto, Gadamer reconhece que o termo está apoiado na experiência do indivíduo do pensamento romântico alemão. Cf. GADAMER. *Verdade e Método*, Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

O fazer poético abandona o indivíduo empírico e se volta definitivamente para o ato de compor poesia em “virtude do recolhimento em um eu que eliminou a causalidade da pessoa” (idem, 1978, p. 38). Este eu agora quer ser de fato textual e ficcionalizado, questão que trataremos mais a frente.

Michel Collot, em seu ensaio “O sujeito lírico fora de si” (2004), realiza a análise desta questão traçando uma breve descrição do surgimento do sujeito como categoria moderna de um sujeito fora de si e não mais intimista autocentrado, como fora pensado na concepção hegeliana de sujeito ou subjetividade lírica romântica. Diz ele que a estada do sujeito na intimidade do ser não é mais possível na modernidade, mas esta exige agora a saída do sujeito como regra do novo paradigma. Se Hegel foi sustentável no XIX, não o é mais no XX em diante. Todavia, se a morada do sujeito no íntimo e particular não é mais possível, qual o novo lugar deste sujeito?

Como observa o autor, o sujeito lírico nunca se pertenceu, esteve sempre fora de si em outros cantos, por efeito da possessão na figura de poeta cósmico ou mítico, na sujeição da linguagem e na alienação de si. Na alienação, Collot (2004, p. 166) evidencia que “a transcendência não era senão a máscara de uma contingência, de uma ilusão lírica”. Desta forma, a legitimidade de um eu idêntico a si mesmo que evite falar por outros, só é possível com a lírica moderna. A partir deste momento, Collot demonstra as formas de saber que fomentaram o sujeito como pertença de si mesmo. Saberes que permitiram a existência de um sujeito fora do subjetivismo clássico de verve filosófica idealista.

O novo sujeito aparece em sua relação com a exterioridade na qual é garantido por sua *ek-sistence*, um dentro e um fora, um ser para si e para o outro. A morada do sujeito está fora e nela se cumpre a presença de toda materialidade que lhe fora negada, ganhando força o corpo na formulação das sensações que é linguagem. “O sujeito não pode se exprimir senão através dessa carne sutil que é a linguagem, doadora de corpo a seu pensamento, mas que permanece um corpo estrangeiro” (idem, 2004, p. 167). O sujeito se torna, na especificidade literária, um sujeito textual cuja relação só se completa com o estar fora de si, a subjetividade não pode mais ser nem introspecção, nem puramente reflexiva, nem dicotômica em pares de conceito que se excluem como razão e emoção, matéria e ideia nas abordagens idealistas.

O sujeito da lírica moderna não possui uma verdade mais íntima a confessar e sua emoção só receberá consistência na ação de *ek-sister*³⁷ que inclui a alteridade como sua essência. Perdida a subjetividade como identidade romântica e hegeliana, o poeta habita no encontro consigo, com o outro e com as coisas mesmas, assegurado por suas emoções. No entanto, o jogo sutil de Collot se firma novamente na chave filosófica, a fenomenologia de Merleau-Ponty, e o estar dentro e fora não conseguem se desprender da leitura de Hegel, pois nele o jogo sujeito e objeto está posto, mesmo que possua outro nome, assim como o jogo da interioridade e exterioridade é assegurado pela síntese do espírito absoluto. A diferença reside no fato de que agora a encarnadura se faz na linguagem, o que não deixa de tributar a subjetividade com a hipostasia dessa mesma linguagem. A afetividade, a emoção que joga com a poesia objetiva é um voltar-se para o próprio sujeito em sua intencionalidade pela ordem somente da linguagem.

Neste caso, o transcurso do sujeito fora de si é melhor ponderado e descrito por Dominique Combe que, em “A referência desdobrada” (1996), realiza uma excursão ao termo eu lírico com a finalidade de apresentar como a questão sobre quem é o sujeito que se enuncia no texto poético foi posta no decorrer do século XX. Nas perspectivas que surgem, Combe realiza uma condensada trajetória sobre as interrogações e sobre este eu da enunciação a começar pelos românticos.

O autor considera que foi assegurada por estes a substancialidade da subjetividade na expressão dos sentimentos ou interioridade. Essa seria a primeira vez que a lírica teria uma referência ao se tornar o gênero da profundidade da alma, diz: “a subjetividade lírica, por natureza introvertida, é essencialmente narcisista” (COMBE, 2010, p. 115). Portanto, a natureza introvertida seria, nas vias românticas, o próprio poeta, o eu da enunciação. “O sujeito lírico é a expressão do poeta na sua autenticidade” (idem, 2010, p. 115). Coube assim responsabilizar os românticos como aqueles que em nome da sinceridade e da confessionalidade, a conferir verdade em voltas à ação ética, vincularam sujeito empírico, real, com o sujeito lírico.

Tamanha responsabilidade parece fazer dos românticos um movimento homogêneo e de plena consciência sobre o que faziam. No entanto, tal homogeneidade

³⁷ Utilizaremos a explicação para este termo, escrito pelo vóeis fenomenológico, partindo do próprio autor, diz ele: “é apenas saindo de si que ele coincide consigo mesmo, não com uma identidade, mas como uma ipseidade que, ao invés de excluir, inclui a alteridade [...] não para se contemplar em um narcisismo do eu, mas para realizar-se *como um outro*” (COLLOT, 2004, p. 167).

não existiu e nem sequer a consciência delimitada categoricamente e epistêmica sobre as fronteiras da composição poética para que a questão do sujeito da enunciação fosse clara para a primeira geração dos românticos existiram. Novalis, por exemplo, faz inúmeras advertências sobre o autocentramento e considera que a poesia mesma ainda está por vir. No fragmento 43 de *Poesia* (1988) se dá uma emblemática presciência, a de que a poesia até agora feita foi orgânica, ou seja, havia uma falta de consciência daquilo que faziam, os poetas “tinham uma influência essencial sobre o todo de suas obras – de modo que em sua grande maioria eram genuinamente poéticas apenas no individual – no todo porém, de costume, apoéticas” (NOVALIS, 1988, p. 123). Ou Goethe (GOETHE apud HAMBURGER, 1986, p. 200): “no poema não há um traço que não seja vivenciado, mas nenhuma tração é como foi vivenciado”.

Essas questões aparecem consideradas por Combe no tópico “A dissolução do eu” quando o autor levanta a dupla postulação do artista. Observamos que anteriormente as características elencadas de um sujeito romântico são intimistas, mas neste segundo as contradições aparecem, pois tal subjetividade é estendida entre o artista, o todo cósmico de Schelling e a natureza de Novalis. Novamente, não vemos claramente que as questões postas sobre o intimismo romântico, seja por Collot, conjecturadas acima, e por Combe, explanadas agora, sejam puramente românticas. As interpretações dos românticos sobre o intimismo parecem rivalizar muito mais com a concepção hegeliana, uma vez que os próprios românticos não as possuem de modo sistematizado.

Dessa forma, as postulações sobre as concepções dos românticos podem ser múltiplas, porém mais uma vez é a filosofia que se interpõe nas interpretações de cunho ainda idealista, como ainda hoje aparecem quando trabalhados os conceitos de ficção, mimesis ou subjetividade, por exemplo. Porém, é a noção filosófica de subjetividade, posta pela filosofia, que faz com que os românticos ajam de maneira diversa, fazendo o sujeito saltar impreterivelmente para o artista, mesmo quando este está imerso no discurso de exaltação de um eu individual, afinal, trata-se para eles de arte e não de história da arte. “O artista ergue-se sobre o homem, como a estátua sobre o pedestal” (NOVALIS, 1988, p. 122).

Tal concepção abre a questão sobre que dissolução, do sujeito, é esta, uma vez que o eu, ao menos dos primeiros românticos, nunca foi autocentrado. Como já demonstrado nos capítulos anteriores, os românticos normalmente confundiam eu empírico e eu

lírico. Logo, o tópico da dissolução no trato da subjetividade se torna âncora para as teorias filosóficas, que passaram a pensar o sujeito no final do XX, com a necessidade de combater a tradição ocidental de autocentramento racional, crente da capacidade de conhecer a íntima condição de criação humana. Daí nomes como Nietzsche, e antes deste Schopenhauer, tensionando uma saída do eu para que a criação, como se esta saída pudesse ser plena de objetividade, o que acabou também por resultar num eu impessoal como aquele descrito por Hugo Friedrich na poesia francesa do XIX. Perquire Combe (2010, p. 116), “como conciliar a presença gramatical do eu com a exigência estética da objetividade, a não ser forjando o modelo de um eu impessoal – de alguma maneira transcendental, e que parece situado na origem do eu lírico”. Mais ainda, “como é possível pensar o poeta lírico como artista, ele que, a partir da experiência e todos os tempos, é quem diz sempre eu e não para de nos desfiar toda uma gama cromática das suas paixões?”³⁸ (idem, 2010, p. 116).

A esta questão temos um eu fora de si. Ou melhor, novamente na esteira da filosofia, é Nietzsche a pensar que um lirismo de centramento não passaria de uma embriaguez, um delírio no qual Dionísio, embriagado no eu, deve ser banido da pátria. Toda e qualquer subjetividade lírica depois deste banimento é quimera. O sujeito lírico não pode ser o eu empírico porque não há possibilidades seguras de nenhuma subjetividade como substancialidade ou fundamento das ações poéticas. Todavia, esta subjetividade ou sujeito posto por Nietzsche é um sujeito filosófico que aos poucos vai sendo tomado pelas artes na tentativa do filósofo de reestabelecer as contingências emocionais do ser humano. Assim sendo, a briga de Nietzsche é com Descartes e toda tradição racionalista fundante de uma subjetividade cognoscente e essencial, e o embate que se segue é a proposição do primeiro de que a certeza de si e da consciência, assegurados por um eu claro, distinto e moral, a fundamentar a existência, é insuficiente, na acidez de Nietzsche, ridícula. A “piada idiota” de que a *res cogitas* assegura a *res extensa*, se certo ou não, vai mergulhando o sujeito da enunciação na impessoalidade e na distância do sujeito, e as nebulosas românticas vão se dissipando em nome do eu que é outro. Eis o acirramento da questão da impessoalidade, de

³⁸ Ainda era cedo para pensar uma subjetividade simulada e o jogo da linguagem ainda está sendo gestado pelos próprios românticos, mas uma coisa eles já pressentiam, a saber, a configuração de um poema nunca é imediata, mas sempre mediada, antes pela reflexão e pelo pensamento na própria obra de arte, ou seja, no próprio poema. Hoje, pelas formas dialogais que se imiscuem em multiplicidades de tons.

manejos filosóficos, e agora tomado pelo ponto de vista dos simbolistas franceses Baudelaire e Rimbaud, como evidenciado por Hugo Friedrich.

Ocorre com estes poetas o aprofundamento do eu lírico como enunciação da poesia pelo trato da linguagem e o poeta não contará mais. Logo, o eu empírico se apaga determinantemente e “o encontro da poesia francesa dos anos 1860 - 80 [...] com as filosofias pós-românticas favoreceu, na Alemanha, o desenvolvimento do conceito de *lyrisches Ich*” (COMBE, 2010, p. 117). Por conseguinte, contra a sensibilidade vivencial dos românticos, ergue-se o ideal estético da obra como manobra da linguagem, e poesia e vida cindem-se definitivamente. No entanto, por mais pertinente que sejam as tentativas de supressão do eu subjetivo, a questão permaneceu relevante demais sobre quem se enuncia no texto poético, pois a concepção da poesia como arte da linguagem parecia mostrar seus primeiros arroubos com os simbolistas, mas os primeiros românticos, Novalis e Schlegel, estavam atentos aos jogos de linguagem. É o que observamos em *Monólogo* de Novalis (1988, p. 195)

O verdadeiro diálogo é um mero jogo de palavras. Só é de admirar o ridículo erro: que as pessoas julguem falar em intenção das coisas [...] Se apenas se pudesse tornar compreensível às pessoas que com a linguagem se dá o mesmo que com as fórmulas matemáticas – elas constituem um mundo por si – jogam apenas consigo mesmas, nada exprimem a não ser sua prodigiosa natureza, e justamente por isso são tão expressivas – justamente por isso espelha-se nelas o estranho jogo de proporções das coisas.

E completa com a pergunta instigante: “e então seria eu um escritor por vocação, pois um escritor é bem, somente, um arrebatado da linguagem?” (idem, 1988, p. 196). Contra o arrebatamento, Novalis já estabelece a pré-dica do que é um escritor, a saber, é um arrebatarse, mas não por um estar possuído, ou por um excesso intimista de uma subjetividade empírica, mas pela linguagem na qual a própria subjetividade se forja. Assim sendo, a linguagem não é meio, instrumento ou mera expressão, é, nas palavras de Benjamin (2011, p.55), o “*absolutamente conceitual*, isto é, lingual e a reflexão é o ato intencional de compreensão absoluta do sistema, e a forma adequada da expressão deste ato é o conceito”. Portanto elementar criação, uma experiência que quer inventar outros olhares, mesmo que seja teórico ou não. Este seria um ponto favorável para discutirmos sobre a concepção de um confessionalismo ou biografismo que tais simbolistas acreditaram se afastar na garantia de uma linguagem – arte, como se as duas

categorias fossem puras por si ou como se houvesse uma linguagem que desse conta de ser precisa quando o tema fosse biografia sem qualquer preenchimento ou invenção.

Nestes percalços, Combe demonstra a sistematização da crítica que segue nas pegadas de Goethe e Dilthey. No entanto, Dilthey não se inscreve no grupo que aqui apontamos, como sendo o daqueles que se dedicaram ao apagamento subjetivo da poesia. Tarefa esta acentuada por Margarete Susman em sua obra *A Essência da lírica moderna* de 1910, com a precisa colocação de que “o eu lírico não é um eu no sentido empírico, mas a forma de um Eu” (COMBE, 2010, p. 118) que, acompanhado aos moldes da enunciação narrativa, é chamado por ela de mítico e, tal afirmativa, será utilizada seguidamente até a plena despersonalização. A partir destas investidas, se pode falar em sujeito ficcional e sujeito autobiográfico, enunciação real e enunciação fingida, assim como variantes categoriais. Manobradas na tentativa sempre de responder a questão: quem se enuncia na poesia? O sujeito lírico, retórico, metonímico ou uma pura ipseidade?

O fortalecimento desta pergunta, fez-nos perpassar pelas mais variadas classificações do sujeito que se enuncia. O sujeito autobiográfico tem sua referencialidade no próprio autor empírico, ou seja, “na identificação entre autor, narrador e personagem” (idem, 2010, p. 120). Entretanto, a tentativa de Combe demonstra, em uma de suas vertentes, que o eu lírico não se afasta tanto do eu real como argumentam as terias da impessoalidade ou sujeito fora de si. Existem, segundo o autor, poemas frutos da autobiografia. Assim como na enunciação empírica e a fingida, a colocação da primeira pessoa pode ser ficcional e nada haver de adequação entre o real e a criação.

Na tentativa de se refutar os românticos e idealistas, muitos elementos foram obnubilados e o que teria que ser demarcação para a eficiência do gênero se tornou exasperada a exclusão dos mais variados modos de enunciação. Não tardaria para poesia e filosofia se verem de mãos dadas novamente e o que parecia perdido tomava o caminho da ‘pátria’ outra vez. As perguntas estavam lá, se não fosse a impossibilidade da aproximação temporal em fazer vê-las, sendo elas: por que a relação com as coisas mesmas deve excluir o centramento ou a subjetividade? Será que a subjetividade combatida como intimista era mesmo a do poeta ou pertencia à filosofia? Em que condição se dá as relações entre mundo, coisas e indivíduo, senão numa subjetividade

mesmo ficcionalizada? Há possibilidade de existir uma linguagem puramente artística na lírica que não passe pelas visadas de percepções que estão sempre envolvendo indivíduo, finitude, emoções, o outro e a si? Ainda mais. A arte se mostra diferenciada das coisas utilitárias, será que isto não se dá porque nela, linguagem, se impõe um alargamento e um retraimento da mostraçãõ que sempre sonda a existência mesma do ser humano? E o que supomos por subjetividade já não é por si só uma maneira inventada de ver e preencher o mundo na incapacidade e fragilidade de ser na adequação sensibilidade, sentido e linguagem? O ser empírico, autor e sujeito não criam³⁹? Não convocam ou abandonam o leitor? Ou há um determinismo que expurga o autor por ele estar condenado a ser ‘fiel’ à sua memória e seus biografismos? Na fragilidade existencial da linguagem, recuar para a criação e recriação da poesia lírica não é o modo que diferencia os poetas de não poetas? É possível tamanha impessoalidade na criação que suprima as tonalidades afetivas de quem enxerga cores, sons, texturas e de si mesmo já as reinventa em um deslocamento cuja própria linguagem já é a mais precária? A crença na impessoalidade parece ser a mais artificiosa e a mais aflita das criações, desta nem os românticos foram capazes.

O que parece é que o inventar ou mascarar é garantia da destruição do eu, quando a voz que rege os comandos da linguagem está presente o tempo todo na imersão das tonalidades afetivas na materialidade textual. Desta feita, por causas filosóficas, perdemos a concepção da lírica e reprovamos os primeiros românticos por chegarem perto demais do que é o poeta e sua arte em uma fenomenologia *sui generis*. E é por via dela que trilhamos a volta para a subjetividade existencial que não pode apagar o artista como fazedor de mundo. Eis o segundo grupo que aparece em volta à fenomenologia. Do posto por Combe, agora podemos falar de Dilthey e Käte Hamburger.

Segundo Combe, Dilthey em sua obra *Das Erlebnis und die Dichtung*, já citado neste trabalho, se estabelece um vínculo efetivo entre vida do poeta e o ato poético. Assegura o filósofo: “o conteúdo de um poema [...] encontra seu fundamento na experiência vivida do poeta e no conjunto de ideias encerrado nela. A chave da criação poética é sempre a experiência e sua significação na experiência existencial” (COMBE, 2010, p. 118). O que estabelece a diferença entre as pressuposições dos simbolistas

³⁹ Se a resposta for não, como trataremos o jogo da linguagem posta no poema na seletividade das formas verbais, assim como as escolhas formais para criação das imagens e sentido? Não seria estas marcas de uma singularidade do poeta?

franceses é que falar ou captar a experiência vivida tem pouco a ver com biografismo. E a acusação, segundo Combe, de que Dilthey teria contribuído para explicar a obra pela vida do autor é incompatível com o termo *Erlebnis* por ele cunhado. Criticado e reinterpretado, o certo é que Dilthey deu o primeiro passo para a fundamentação de um saber que se queria imiscuída à vida novamente.⁴⁰

Assim, a fenomenologia toma força com a contribuição de Käte Hamburger em *A lógica da criação literária* (1986). Nesta, secunda Combe (2010, p. 119) que a autora “transpõe a problemática da “ficção”, reservada ao romance e ao teatro para o plano da filosofia da linguagem e, sobretudo, da fenomenologia”. Todavia, passemos a obra mesma em questão

No capítulo que se refere à lírica, Käte Hamburger (1986, p. 168) alimenta a assertiva de que “a criação literária está situada nos domínios das artes plásticas, que cria a ilusão da realidade”. E lança a questão da ficcionalidade na confecção do gênero literário narrativo ou dramático, destacando que enquanto nestes a linguagem criadora pertence ao sistema enunciador, no gênero lírico ocorre a experimentação do enunciado junto a um sujeito de enunciação. Tal posição recoloca a questão de Hegel como aquele que definiu a lírica como gênero subjetivo. No entanto, Hamburger está atenta à subjetividade pretendida por Hegel e veta sutilmente a possibilidade de comparação entre os gêneros que se diferenciam por evolução e representação, assim como o tratamento da subjetividade sem a sua polaridade nas assertivas da linguagem.

Hamburger dispõe à lírica flagrante tratamento fenomenológico e insiste na enunciação como marca distintiva de sua própria linguagem. Seguindo, em parte, as medidas da linguística, é dentro do suposto jogo hegeliano que a autora encaminha sua argumentação para desse, provisoriamente, se distanciar. Suposto porque a polaridade subjetividade e objetividade erige o pensamento hegeliano, enquanto Hamburger tenta trabalhar no campo da linguagem. Desta forma, segundo a autora toda argumentação em

⁴⁰ Dilthey foi o primeiro a pensar uma ciência do espírito em contraposição às ciências da natureza, no que se refere à questão do método. As ciências do espírito possuiriam um procedimento de compreensão descritiva estabelecendo uma psicologia da compreensão, diz o filósofo: “a natureza, nós a esclarecemos, mas a vida da alma, nós a compreendemos”. Isto requer que o individual seja compreendido na unidade da vida por meio de suas manifestações, pois “na compreensão, partimos da conexão do todo, que nos é dado vivo, para por meio dele, tornar apreensível para nós o individual”. A crítica a Dilthey se estabelece por ele conceber a totalidade de vida em uma convivência do passado empático que torna sua compreensão um tanto psicológica. Somente com Husserl é que tal compreensão vivencial salta da psicologia e da história para o campo fenomenológico. Cf. Emerich, C. *Questões fundamentais da hermenêutica*. São Paulo, EPU, 1973.

defesa de uma lírica puramente subjetiva tende a aniquilar a si própria, uma vez que quando tratamos de subjetividade, já sempre o fazemos em oposição, herança hegeliana, a sua objetividade. De acordo com o que se deseja comunicar, esta se dá para fora, no conteúdo ou objeto de enunciação. Ou seja, estar em si só é possível quando o eu está expandido na relação objetiva vivenciada e universalizada. A autora marca ser esta a decisão existencial de se apresentar o assunto de que trata. Neste caso, os enunciados “querem, por assim dizer, exercer uma função de relação objetiva, que é sempre uma relação real, qualquer que seja a espécie da realidade em questão” (idem, 1986, p. 170). Deste modo, a pergunta se torna pertinente: o que faz um sujeito da enunciação ser um sujeito lírico? Sabemos que não basta mais ser puramente subjetivo, muito menos estar a serviço da comunicação informativa⁴¹.

Hamburger busca situações limites de comparação para demarcação de um sujeito lírico, e aponta a separação entre sujeito da enunciação lírica constituído pelo lírico daqueles gêneros, salmos, canções, orações, que usam a forma lírica sem que haja ligação com o lírico como modo de enunciação. O que sobrevém é que embora tais gêneros demonstrem certo lirismo, sua elaboração põe o tratamento estético linguístico em segundo plano, mantendo-se no campo pragmático, no qual o leitor-ouvinte compreende por estar inserido naquele mesmo plano coletivo, uma vez que os gêneros religiosos ou míticos estão para uma forma de transcendência. Sendo assim, o gênero lírico é caracterizado por Hamburger como “constituído pela intenção por assim dizer “manifestada” do sujeito de enunciação de ser um eu lírico, ou seja, pelo contexto em que encontramos um poema” (idem, 1986, p. 174).

⁴¹ Quando falamos de enunciação ou enunciado, não atravessamos as fronteiras entre poesia, filosofia e análise do discurso, simplesmente não há fronteiras, mas diferenças objetivas, hipotéticas e conjecturais. Desta feita, nos mantemos próximo à filosofia da linguagem na visada ontológica, posição tomada pelos fenomenólogos que tratam das possibilidades da enunciação do ser. Käte Hamburger se mantém próxima ao círculo de Husserl e de Heidegger para posteriormente saltar fora deles. Ainda que os dois últimos tivessem seguido linhas diferentes, a necessidade de uma ciência, ontologia lógica, era forte no primeiro e o de uma ontologia existencial era forte no segundo. Assim, a ocorrência da dificuldade de indistinção entre o sujeito e o objeto no âmbito da poesia lírica se deve à sua marca ontológica, marca sutilmente sugerida por Hamburger. Ou seja, na ciência falamos da diferença entre sujeito e objeto, na poesia lírica a diferença que podemos falar é entre a enunciação e o enunciado ou entre a associação de sentidos real na poesia e o estar da materialidade textual. Os enunciados podem ter um caráter lógico-semântico, mas o nível da enunciação lírica é um nível analítico-existencial. Usamos analítica existencial no plano filosófico para significar a análise que se afasta das teorias da representação, da consciência e das teorias das subjetividades clássicas, nas quais o lugar privilegiado está em outros mundos ou fundamentos últimos. Na poesia, a enunciação se dá em versos e no encadeamento das estrofes, elementos próximos à fala. Os enunciados se dão na expressão e na visão de mundo. Nesta concepção, toda analítica ou existencialidade se circunscreve pela ação fenomênica do sujeito em sua condição e limites históricos existenciais, estejam eles na escritura ou não. Para mais conferir o trabalho de STEIN. E. *Seminário sobre a verdade: lições preliminares sobre o artigo 44 de Sein und Zeit*. Petrópolis, RJ, Vozes, 1993.

Poderíamos compreender “manifestada” como seletividade que parte do próprio autor em seu plano de criação na aproximação e no distanciamento, nas escolhas de recursos estéticos assim como de seu suporte e seu contexto. Embora pareça que isto na forma estética não seja plenamente decisivo, no âmbito da criação literária é. Logo, o lugar do lírico se estabelece no trabalho, “no sistema de enunciação da linguagem, diferentemente do gênero ficcional que dele está desligado” (idem, 1986, p. 175). Esta afirmação demonstra que a enunciação da poesia lírica é real⁴² e que o sujeito lírico está a ela atrelado. A lírica joga com a subjetividade numa polaridade sujeito-objeto que esteticamente teima em se esconder. No entanto, apresenta-se, segundo a autora, como associação de sentidos que se realizam no interior do poema. A enunciação do objeto move-se e realiza-se na enunciação do sujeito sempre convocado pelo poema. A isto denominamos real, isto é, a caracterização da subjetividade que na associação de sentido sempre estará presente, dentro mesmo do poema não podendo deste se afastar. Daí que “as enunciações são atraídas do polo-objeto para a esfera do polo-sujeito. É justamente este processo, porém, que produz a forma de arte lírica” (idem, 1986, p.179).

Em decorrência disso, o sentido na obra de Käte Hamburger está em demonstrar que a objetividade, perseguida no relacionamento com o subjetivo, dá-se na imanência mesma do discurso poético e não no plano idealista de uma metodologia epistêmica que requer a dissolução da subjetividade, em nome de um manter-se fora, ou na negação da enunciação e do enunciado, em nome do puro sujeito da enunciação. Pouco importa que a relação objetiva seja direta ou indireta, ela estará na relação de sentidos entre os próprios signos, palavras e o gesto que o sujeito lírico faz para reger suas formas, *quem* joga e *quem* apreende na lírica é a enunciação real do sujeito, importando muito mais o

⁴² Enunciação efetiva ou enunciação real, desenvolvida e afirmada por Käte Hamburger, trouxe críticas a autora por ser tratado como coincidente com eu empírico, aquele sujeito que existe de fato em suas experiências e emoções. Combe em defesa de Käte afirma: “a poesia lírica supera o testemunho biográfico graças à ficcionalidade alegórica. Esse é precisamente o sentido da tese defendida por Käte Hamburger, tão frequentemente mal compreendida. Ao qualificar o poema lírico como enunciação, ela não milita a favor da concepção ingenuamente biografista, que faria do poema a expressão imediata do “eu” do artista” (COMBE, 2010, p. 126). Consideramos neste contexto, que a palavra real e realidade também embarçaram o trabalho de Käte Hamburger. Por real compreendemos não somente as coisas, mas tudo que concerne às coisas não somente concretas no espaço, mas abstratas também. As percepções de algo no espaço e no tempo, as sensações e representações subjetivas e objetivas. Ou seja, a real composição e a realidade podem ser fenomenais, mas também imanentes às representações ou efeitos e modos da linguagem. É neste sentido que podemos afirmar que ideias são reais. Assim, consideramos que Käte Hamburger, ao eleger a vivência no sujeito da enunciação sendo esta real, refere-se à existência como uma configuração da realidade fenomenológica. A linguística da enunciação também é a marca da autora, pois nesta não há preocupação com o sujeito exterior ao texto, toda interpretação do sujeito da enunciação são buscadas no campo do linguístico. “O sujeito não é propriamente o objeto de estudo de uma teoria linguística, mas sim a representação que a enunciação dá dele” (FLORES, 2005, p. 107). É nesta chave que lemos a enunciação real ou efetiva da autora.

como ele se enuncia. Na esteira fenomenológica a questão da forma e sentido se tornam idênticos ao menos na lírica. Assim, é no plano de realidade - linguagem que se instaura a lírica que, por mais que seja fingida, possui uma enunciação sempre efetiva⁴³ “na língua como ordem que precisa ser atualizada pelo sujeito a cada instância de uso” (FLORES, 2005, p. 106). Evidentemente que na ficção e no que diz respeito à noção de subjetividade e enunciação real, Hamburger receberia inúmeras críticas por suas amarras hegelianas e, dentre os críticos, destacamos dois autores. O primeiro, Francisco Achcar, em seu trabalho *Lírica e Lugar-comum* (2015). E o segundo Rene Wellek, em seu artigo *Teoria do gênero lírico, o lírico e Erlebnis* (1970). Começamos pelo primeiro.

Achcar fez advertências ao trabalho de Hegel e Adorno, assim como estabeleceu uma divisão que, a princípio, serve para esta pesquisa. Ele dividiu os devotados à questão do sujeito lírico em dois grupos: o substancial e o semiótico. No primeiro, estariam os teóricos e os poetas que foram tomados pelo romantismo e pelo idealismo

⁴³ Intensificou-se, a partir da colocação de enunciação efetiva da lírica de Käte Hamburger, a questão da verdade e da ficção no gênero literário, assim como entre subjetividade e objetividade e, principalmente, entre gêneros miméticos e não miméticos. O problema foi formulado por Roman Ingarden em sua *A obra a obra de arte literária*, 1965, que distinguiu a verdade no sentido científico e a verdade no sentido literário, sendo a primeira susceptível da verdade lógica e a segunda não. Para este autor a lírica é uma obra de ficção assim como todos os outros gêneros da tríade clássica. O que leva à necessária distinção entre eu empírico e eu lírico, assim como a sustentação da polaridade subjetividade e objetividade. No entanto, consideramos, primeiramente, que a comparação entre verdades científicas e verdades literárias se afasta da possibilidade de análise da segunda, uma vez que a literatura não é formada por assertivas proposicionais lógicas. E em segundo lugar, Käte Hamburger trabalha dentro da concepção enunciativa da linguagem de forma linguística e, com muita força, fenomenológica. Para pressupor a *mimesis*, é preciso considerar o que se imita criando dois mundos, os das coisas mesmas e o das coisas criadas ou derivadas, daí a necessidade da representação ou da referência. Esta concepção só é possível de permanência nas suposições e crenças entre verdades e cópias ou simulacros e autenticidades. Nas subjetividades e linguagens pós-metafísicas, o roubo destas categorias fizeram-nos olhar para as coisas mesmas e para a arte como um campo de criação na qual a verdade não está pressuposta ou hipostasiada, mas está quando se mostra. Neste sentido, pressupor o sujeito da enunciação efetiva não é nenhum escândalo, mas uma compreensão fenomenológica, antecipada pelos românticos, de que agora a obra e o artista e o receptor efetivam-se no curso da própria realidade existencial sem que dela possamos nos apoderar. Claro está que esta não foi a posição de Käte Hamburger. Ou seja, a própria realidade ou efetividade já é uma criação de nossa finitude e um modo de permanecer no fluxo que acontece na superfície e não mais nas dualidades substanciais presumidas entre um agora e um depois, uma cópia e um original, entre a *mimesis* e a vida, assegura Badiou (2002, p. 82): “o poema não tem nenhuma regra imitativa. O poema é separação do objeto. Ele é até mesmo, por excelência, uma nomeação sem imitação”. A arte moderna não destruiu as ideias de representação advinda da metafísica, mas na contemporânea não temos mais porque depositar a crença em uma realidade verdadeira em detrimento a uma ficcional. Afirma Bauman (1998, p. 134): “A arte contemporânea, por outro lado, já não tem nada a ver com a “representação”: ela já não admite que a verdade que precisa ser captada pela obra de arte se ache em ocultação “exterior” – na realidade não-artísticas e pré-artísticas – esperando ser encontrada e receber expressão artística. Tendo sido, assim, a palavra “liberada” da autoridade da “realidade” como juiz genuíno ou putativo, mas sempre supremo do valor da verdade, a imagem artística reclama (e desfruta!), no agitado processo da elaboração do significado, o mesmo *status* que o rosto do mundo humano. Em vez de refletir a vida, a arte contemporânea se soma aos seus conteúdos”.

alemão, Schlegel, Schelling e de Hegel a Staiger. Estes, segundo o autor, “concebem o eu lírico de forma substancial e associam diretamente o enunciado lírico à experiência subjetiva do poeta” (ACHCAR, 2015, p. 37). No segundo, ocorre o afastamento do eu lírico da subjetividade e se dá o centramento num eu como mensagem condutora dos aspectos emotivos. Neste caso, o tratamento ocorre no campo da linguagem mesma e o eu lírico possui um papel semiótico. Este é o grupo no qual Roman Jakobson e Käte Hamburger se enquadram e a segunda acaba por estabelecer o sujeito lírico como sujeito da enunciação. A crítica feita à autora diz respeito ao fato de que o sujeito da enunciação também é fictício e tudo o que há é uma mimetização do enunciado da realidade, afirma Achcar (2015, p. 48): “sua existência é duplamente implicada na comunicação: como “autor” do enunciado e como sujeito da experiência que é objeto dele”.

Achcar coloca o sujeito da enunciação como instância lógica posta *a priori* do enunciado e centro da enunciação. E como a maioria dos críticos, Käte Hamburger é censurada por seu conceito de realidade, pois nesta se estabeleceu a necessidade de uma existência extraliterária que certamente não deixaria de ir ao encontro do eu empírico. O autor tece ainda observações partindo do princípio de que a lírica é mimética. Tese sustentada por ele a partir das considerações da poesia em Platão na qual estabelece: “quanto à lírica, além da natureza musical [...] podemos tirar da leitura de Platão e Aristóteles é que o primeiro a considerava mimesis e não há razões para supor que o segundo pensasse diferente” (idem, 2015, p. 36). A mimesis não se realiza no conceito estabelecido pela autora porque, ao considerar o sujeito da enunciação, ela separa as formas literárias em ficção e realidade. Aquela “mimética, pois nela o narrador nada afirma, apenas cria personagens e histórias” (idem, 2015, p. 34) e esta, lírica, é não-mimética, porque nela, como em qualquer “enunciado de realidade, o sujeito faz afirmações verdadeiras ou falsas sobre objetos reais ou imaginários” (idem, 2015, p. 35). Assim, a lírica estaria para a realidade e não para a mimesis.

Não é simples desbaratar a questão, mas para desanuviá-la e permanecer nas considerações argumentativas desta tese, das mais diversas subjetividades que foram construídas do XVIII para cá, Hamburger está entre os autores que estabelecem que a lírica não é mimética e o sujeito da enunciação é sempre real, seja do ponto de vista lógico da linguística, seja da fenomenologia como desvelamento ou acontecimento da verdade, assim pontuamos algumas considerações. A) a querela passada a partir de

Baudelaire era de dissolução da identidade entre eu empírico e eu lírico. No caso da enunciação do sujeito, não há mais preocupação se ocorre incidência ou não do eu empírico. B) Estranhamente é por estar no grupo semiótico, cuja enunciação é sistema linguístico, que Hamburger não deveria se interessar pelo sujeito em si ou exterior ao próprio enunciado. Neste caso, interessa a enunciação do sujeito e não propriamente o sujeito. Neste sentido é improdutivo trabalhar com a noção de identidade, pois esta já fora perdida. Quando Michael Hamburger (2007, p. 74) afirma que “o poeta goza do incomparável privilégio de ser, à sua vontade, ele mesmo e outrem”, isto ocorre dentro da própria enunciação, pois “o eu de um poeta era o que esse poeta escolhia fazer dele, sua identidade devendo ser encontrada apenas nos corpos que ele escolhia ocupar” (idem, 2007, p. 74). Todavia, Käte Hamburger insiste na realidade efetiva do sujeito da enunciação por uma persistência fenomenológica.

Sobre a enunciação também ser mimética, isto obedece ao recorte que cada teórico faz do seu objeto de análise e não podemos abrir mão do fato que mais do que semiologia, Käte Hamburger tece uma posição da enunciação fenomenológica, o que também foi observado e criticado por Rene Wellek que, em seu artigo *Teoria do Gênero, o Lírico e Erlebnis* (1970), afirma: “A senhorita Hamburger apela para a fenomenologia, já Emil Staiger para o existencialismo Heideggeriano. Hamburger defende a dicotomia, enquanto Staiger a divisão tríplice”⁴⁴ (1970, p. 226). Ambos se mantêm em pontos categóricos para a subjetividade lírica, sendo a fenomenologia de Hamburger às vezes interpretada por um mero psicologismo. Diz ainda o autor:

o limite entre arte e não-arte, arte e vida, desaparece no esquema da senhorita Hamburger, pois ela acredita na possibilidade de uma descrição de arte puramente fenomenológica à parte do julgamento de valores e da crítica⁴⁵ (idem, 1970, p. 227 - 228).

Logo, em Hamburger ocorre o esvaziamento da própria arte. Entretanto, quando se fala de enunciação no esquema fenomenológico, ela quase sempre se propõe a uma realidade da enunciação que é o desvelamento pela instauração do sentido. Em seguida, não toma a poesia pelo estratagema empírico, pois assim abriria espaço para a verdade

⁴⁴ “Miss Hamburger appeals to phenomenology, Emil Steiger to Heideggerian existentialism. Miss Hamburger defends a dichotomy, Staiger a threefold division”. WELLEK. *Teoria do Gênero, o Lírico e Erlebnis*, 1970, p. 226 (Tradução nossa).

⁴⁵ “The boundary between art and nonart, art and life, disappears in Miss Hamburger’s scheme, because she believes in the possibility of a purely phenomenological description of art from value judgment, from criticism” (idem, 1970, p. 227 - 228 Tradução nossa).

conflitando com a ficção, imitação ou a própria existência de uma emoção real, mas a toma pela tensão com as palavras. Também é por força fenomenológica que Hamburger afirma que todo poema lírico é uma estrutura aberta. Desconfiamos que não, a não ser que passemos da criação para estética da recepção, uma vez que é sob impacto do leitor que a abertura tomará sentido. Mas, sob a visada da autora, nem a criação nem os “eus” do poeta poderão, neste caso, sofrer inquéritos, porque já cairiam na ficção da linguagem. Desta feita, observamos que o problema central se dá entre obra e criação - sujeito, que no caso não poderá afastar-se da enunciação real.

Embora o texto de Käte Hamburger tenha causado inúmeras polêmicas, respeitando a abordagem linguística, essa é a análise que mais se aproxima da afirmação de uma subjetividade que ansia o retorno da vivência burilada no próprio poema, uma vez que nela nem o sujeito nem a subjetividade podem ser apagados, mas lidos em outras concepções. À luz da concepção da autora, se pode verificar o plano da linguagem que se estabelece na confecção dos polos subjetivo e objetivo no poema lírico. E neste caso o risco da autora foi partir das fragilidades inverificáveis de existencialidade do próprio sentido no texto poético. Afinal, a construção linguística parte sempre das faculdades selecionadas pelos românticos, a imaginação, a invenção, a contestação da adequação da coisa e objeto e a implosão dos conceitos, uma vez que nunca extraímos dos objetos o objeto mesmo, a não ser seu sentido, que se encontra sempre no plano da ocupação de quem se compreende no uso da linguagem. Dizer do que as coisas são é presumir uma superfície poética que não necessita de fundamento algum. Assim, tal como expressou Combe (2010, p. 123), é forçoso relativizar os antagonismos entre

sujeito empírico e sujeito lírico, entre autobiografia e ficção, entre a verdade e a poesia, não somente porque todo discurso referencial comporta fatalmente uma parte de invenção ou de imaginação que aluda à ficção, mas também porque toda ficção remete a estratos autobiográficos

Para autobiográficos faltou acrescentar o histórico, uma vez que todo sujeito é no histórico, no cultural e no social. Observamos que os cenários que se armam na contemporaneidade parecem ser de desconfiança e Combe aponta a impossibilidade de verificação e exatidão dos fatos autobiográficos e a incerteza dos graus de ficcionalidade deste gênero. O tempo evocado nestas narrativas são tempos de memórias preenchidas que oscilam nas versões de interrupções, facticidades e

invenções. Logo, “a ficção é também um instrumento heurístico, de forma alguma incompatível com a exigência de “verdade” e de “realidade”” (idem, 2010, p. 124). Diante da impossibilidade de demarcação exata e na busca de um ordenamento teórico, é que Käte Hamburger (1986, p. 192) assume o perigo de afirmar que “a poesia lírica é enunciado de realidade” e “está na essência do enunciado lírico como enunciado que ele seja o enunciado do sujeito sobre o objeto”, não importa o que deseja vivenciar se uma pedra ou uma cadeira ou simplesmente apagar o objeto por inteiro, o objeto está sempre lá porque a enunciação proporciona sentidos, como o positivo e o negativo estão subsumidos num movimento dinâmico e numa dialética infinita, mas que não se anulam, nem se fecham, mas se recriam infinitamente.

Assim permanece o ponto de referência pela seletividade, segundo a qual o sujeito da enunciação realiza a associação de sentidos. O sentido está para compreensão e não para mera interpretação. Portanto, ele orbita nas “relações do homem com o outro, do homem com a língua, do homem com o mundo via língua” (FLORES, 2005, p. 109). Enquanto a interpretação orbita no enunciado, sendo pela força do sujeito que o gênero lírico está essencializado a ser sempre si mesmo e outros, “a enunciação se liberta do relacionamento real para voltar a si mesma, i.e., ao pólo-sujeito” (HAMBURGER, 1986, p. 192).

Desta forma, afirmar que a poesia lírica é uma enunciação de realidade é tratar da realidade como fenomenologia que se estabelece no poema mesmo, ou melhor, na composição do sujeito, fazendo-se ver e a orientar a poesia na experiência estética, mesmo que dela se afaste a intervenção receptiva que, por fim, se realiza no todo da subjetividade pretendida. Neste caso, o que experimentamos é o sujeito da enunciação, suas tonalidades, sensações e trabalho que vão ao encontro de outras tonalidades pretendidas e criadas. Eis o plano fenomenológico centrado na criação. Se a subjetividade no eu lírico pode ser vivenciada em extensão ao da sua enunciação, então ela é real e o enunciado da realidade que se estabelece com o sujeito da enunciação é autêntico.

O autêntico se revela no modo como o sujeito rege seus significados e sentidos e não como valorativo ético, da honestidade de quem fala. Na lírica se vivencia, se significa o elo com a realidade que o sujeito estabelece. A realidade está na estrutura da enunciação que se faz autêntica, segundo o ordenamento de sentidos. As tonalidades

que a poesia lírica faz ver só são encontradas quando se afina as vivências efetivas, caso contrário estas não podem acontecer na realidade. “A forma do poema é a enunciação e isso significa que a experimentamos como o campo de experiência do sujeito da enunciação o que justamente a torna apta a ser vivida como enunciado de realidade” (HAMBURGER, 1986, p. 196).

Todavia, Käte Hamburger não deixa de ratificar que quando argumenta, fala sempre do campo da experiência que se passa no eu lírico, uma vez que “a identidade lógica não significa aqui que todo enunciado de um poema, ou o poema todo, deva coincidir com uma experiência real do sujeito do poeta” (Idem, 1986, p. 197). Mas o desconcerto já havia sido armado pela própria autora e a palavra realidade fragilizou toda sua teoria, lembremos que o mesmo ocorreu com Hegel. A natureza do eu lírico é real porque se mantém na vivência da própria enunciação lírica. Por esta razão, quando trata a natureza da lírica, não faz sentido pensar um sujeito impessoal ou fora de si, mas na lírica sendo o gênero no qual a seletividade do sujeito precisa estar na enunciação como possibilidade de dissolução em vivências no ato da experiência poética.

A vivência pode ser fictícia no sentido de invencionada mas o sujeito vivencial e com ele o sujeito-de-enunciação, o eu lírico, pode existir somente como um real e nunca fictício. Porque é o elemento estrutural constituinte da enunciação lírica que, como tal, não procede diferentemente do sujeito não - lírico (HAMBURGER, 1986, p. 199).

Na estrutura constituinte da lírica, temos a impressão que, através da enunciação do sujeito, ocorre uma associação de sentidos que invoca certas tonalidades afetivas como melancolia, tédio, tristeza, alegria etc. Entretanto, torna-se, na teoria de Hamburger, no mínimo impertinente, dizer que tal associação ou tonalidade é fictícia, ela é, no mínimo, encontro. Ao dizer “o que és / senão tu mesma / sem fronteira de / cor / perfume/ palavra” (SILVA, 1999, p. 167), reconhece-se que essa enunciação só pode ser real e efetiva nas palavras que escolhe, nos verbos que emprega, no ritmo que a aciona e, principalmente, na imagem que a poeta cria. O dizer de uma rosa, na criação da poeta é, para além de todas as atribuições ou as adjetivações, em si espectral, fenômeno em sua própria existência. O sujeito lírico é quem se enuncia e entrega sua eletividade de sentido na carne do texto e sua realidade independe da farsa que possa estar aí contida. A enunciação é verdadeira sempre em si. Assim, Hamburger inicia uma subjetividade aparentemente nova, a lírico-fenomenológica da enunciação, mas velha demais para manter-se viva.

Deste modo, não tarda para a subjetividade lírico-fenomenológica dar espaço à subjetividade histórica, parcialmente apresentada e defendida por Wladimir Krysinski que, em *Dialéticas das transgressões* (2007), busca novas formas de ver a literatura sem o ranço conceitual mecânico e repetitivo dos modos de pensamento precedentes da literatura. Posição também tomada por Rene Wellek (1970) no artigo supracitado, ao afirmar que a relevância de uma abordagem histórica é bem mais eficaz para a compreensão da lírica. Porém, mesmo no mundo histórico, Krysinski demonstra a importância da incidência de um sujeito no texto literário que transcenda os sujeitos múltiplos de outras formas de saberes para pensar um sujeito apropriativo no discurso literário e, para isto, investe numa ideia de sujeito da enunciação, só que agora resultante das relações com o mundo, termo este equivalente à vivência. Considera o autor:

O sujeito é um mediador, um criador do sentido já no primeiro nível de sua situação no mundo como estrutura-receptáculo das sensações e como seu tradutor. Enquanto atividade cultural, a literatura tem sua origem no corpo do sujeito. A reflexão e a sublimação engendram-se na e pela dinâmica entre o sujeito e o mundo (KRYSENSKI, 2007, p. 55).

Ponderemos a citação. Se no primeiro período da citação ocorre um apelo às categorias da antropologia ainda à força dos definidores como estrutura, receptáculo, tradutor, no segundo período; o sujeito é mundo e só a partir dele o sujeito pode construir-se em algo. Para além das polêmicas que a obra também suscita, valemo-nos da prerrogativa real a favor do sujeito no âmbito literário, ao opor-se à idealização teórica de outros discursos. Ao menos no literário

é o sujeito que o transforma em discurso, do qual ele mesmo é a causa e o efeito. Nesse sentido, o efeito-sujeito do discurso literário nos parece fundamental na medida em que a criação literária, embora ela se jogue no cruzamento dos discursos ideológicos, políticos, estéticos, religiosos, éticos etc., é um ato individual resultante da implicação de uma subjetividade no universo social das mensagens. Pela mesma razão, a causa-sujeito do discurso é determinante, pois rege o conteúdo, a forma e a *differentia specifica* da obra (idem, 2007, p. 62 - 63).

No jogo de Käte Hamburger, está o polo-sujeito e polo-objeto no texto lírico em profunda dinâmica na enunciação; no de Krysinski está causa-sujeito e efeito-sujeito como regentes do discurso na obra. Ambos, em modos diferentes, nada mais afirmam

que “a categoria do sujeito é central na análise literária, mas deve ser recolocada na perspectiva da obra, que é especificamente contextual” (idem, 2007, p. 63). No que se refere a isto, assegura Badiou (2002, p. 46): “um sujeito é o lance de dados que não abole o acaso, mas o efetua como verificação do axioma que o funda. O que foi decidido quanto ao evento indecível passará por ser este termo, indiscernível por outro”. Com tal colocação se torna difícil não sustentar que no campo da lírica, como parte dos gêneros literários, o sujeito e “a subjetividade no texto não é a subjetividade do texto. Ela se funda em configurações modais em conjuntos dinâmicos do querer, do poder, e do saber” (KRYNSKI, 2007, p. 66) que são próprios do sujeito.

Seguindo estas argumentações, o que objetivamos é pensar um sujeito que se dinamiza no texto literário e não simplesmente deter-se pelo jogo da verdade lógica coincidente entre eu empírico e eu lírico como *adaequatio rei et intellectus*, limitar-se no problema da subjetividade vista como incidência do eu ou da representação parece ser o menor dos problemas, se não o mais ultrapassado na lírica. Observemos seriamente que a questão da subjetividade compreendida por qualquer outro elemento, impessoalidade, objeto, liberdade do sujeito, ficção, alteridade etc., é criação, a fim da força representacional que na lírica tende a diluir-se em evento de composição e recepção. Sem pretensões imperativas, o fora - dentro, o objeto e o dizer, longe da emolduração ou dispor do sujeito, só afirma a própria permanência do sujeito em seus manejos e intencionalidade como atos de criação. Por esta razão é que “a literatura está sempre em devir sob a influência do sujeito, cujo discurso a redetermina cada vez mais” (idem, 2007, p. 67).

Se para os românticos existiram as razões pelas quais o jogo entre o transcendente e o imanente tivera sentido, as teorias vindouras deveriam tomar par do idealismo, a fim de sanar a querela que se tornou fonte inesgotável de uma lírica já renovada. Nessa medida, o descuido pelo sujeito lírico tornou-se também um descuido pelo seu sujeito autor como se este não criasse esteticamente as suas táticas e astúcias com a linguagem, uma vez que, imerso nessa, não pudesse tecer traços estéticos reflexivos composicionais do mundo em que habita. Nesta ordem de pensamento, “a tematização do sujeito realiza-se por uma manipulação e uma mediação dos códigos estéticos, culturais e literários” (idem, 2007, p. 66).

E, no caso posto, o mundo só pode dar-se no sujeito criador e, ainda que a tonalidade afetiva esteja nas relações diárias dos sujeitos, não é o poeta em sua individualidade empírica que as faz ver, uma vez que não pode fazer ver aquilo em que ele mesmo está imerso, mas uma subjetividade que já é a criação de um texto específico, de representação específica de uma fala singular no poema. Portanto, o texto lírico desvela o fato de que o poeta está no domínio da linguagem a qual se entrega. Linguagem esta fora da funcionalidade epistêmica e da usualidade pragmática. Assim, a lírica não é uma experiência isolada de um eu que se quer dominante no texto, mas firma-se na subjetividade que nada mais é do que representação das afinidades eletivas no poema. A re-apresentação, pelo movimento da reflexão de quem compõe, substituiu por completo a transcendentalidade metafísica do idealismo pela estratégica linguística vivencial no texto, encharcado pelas nuances históricas.

O poema e o sujeito lírico não são testemunho direto de seu autor, mas a testemunha da representação que ora se deixa ver e ora se apaga nas reentrâncias do poema mesmo e esta é assegurada pela emersão e imersão na linguagem. Assim, a subjetividade lírica, assegurada pela expressão de um eu, só pode ser indireta e objetivada em sua força concêntrica, no espaço dos rastros do visível e invisível da ação, no paradoxo contingencial dos sentidos, assim como pode estar para um eu e para o outro. Para o dizer e o silenciar em suas pausas materiais reflexionantes, porque seleciona o próprio ato e possui, na interessoalidade, a escuta a configurar novas vozes pela força semântica concentrada pronta a descentrar-se. A esta ocorrência textual denominamos eu lírico, cuja força composicional, na associação de sentidos, sejam sintáticos ou semânticos, é a subjetividade e a consequência é um perder-se de si mesmo no exato momento em que o poema se torna um monumento. Eis a fragilidade da subjetividade lírica. Um estar enquanto gesto cujo “texto não tem outra luz para além daquela – opaca – que irradia do testemunho desta ausência” (AGAMBEN, 2006, p. 99).

A questão de um sujeito lírico fora de si é tão obscura que seu empenho serviu para que o eu lírico como enunciação chegasse mais próximo do sujeito real tomado como o próprio ato de ser da criação. Assim, ponderamos que qualquer conclusão a este respeito estará fadada ao fracasso por ser a poesia lírica um gênero que comporta a própria ontologia pela ‘simplicidade’ do ato criativo que demanda. Nisto, a unidade subjetiva da poesia lírica é frágil, ou seja, o plano estético, que coaduna mundo e

linguagem, desencaixa o que figura categorialmente em torno da poesia para que nela possam convergir as tonalidades afetivas do eu lírico, morada de si e dos que se detém na recepção da poesia. Assim, para nos distanciarmos um pouco mais da subjetividade fundamental de cunho clássico e somar-nos numa subjetividade criativa de um eu múltiplo, que se inventa e reinventa, precisaremos envolver outras subjetividades que são marcados pelo leitor, voz que completa o poema lírico em existencialidade e evento.

Eis o último ponto teórico a ser defendido neste estudo, a saber, na poesia lírica a concórdia ou conciliação entre a existencialidade e a artificialidade da construção, que fica envolta ao sujeito e à sua subjetividade, que se dá pelas tonalidades afetivas, ruínas que sempre reconstroem a poesia a cada vez que é tomada por novos olhos e novos espelhos para que não fique inerte, atada somente às instâncias do texto e a vivência de seu leitor.

4.1. A FRÁGIL CONCÓRDIA

A lírica necessita de uma unidade que a diferencie dos demais gêneros, mesmo que precariamente ou provisoriamente. Seja ela linguística ou fenomenológica, “é provavelmente em razão de seu caráter de tensão, e não dialético, que o sujeito lírico, como afirma a crítica, parece altamente problemático, para não dizer hipotético e inapreensível” (COMBE, 2010, p. 128). A tensão em detrimento ao dialético se dá pelo fato de que o primeiro permanece e o segundo resolve-se quando as partes se realizam em um novo elemento pronto a continuar-se. O que Dominique Combe expõe é que não há identidade de quem se enuncia na poesia lírica, porque ela é fruto de uma tensão entre as partes que não se sobsomem na linguagem poética. Deste modo, a unidade proposta entre os mais variados teóricos, entre sujeito empírico e sujeito lírico ou subjetividade e objetividade, seria uma identidade inapreensível e o conflito se alargaria entre os sujeitos no fazer poético. Não há identidade porque

longe de exprimir-se como um sujeito já constituído que o poema representaria ou exprimiria, o sujeito lírico está em permanente constituição, em uma gênese constantemente renovada pelo poema, fora da qual ele não existe. O sujeito lírico se cria no e pelo poema, que tem valor performativo (idem, 2010, p. 128).

No entanto, para longe das verdades empíricas ou textuais, afirmamos não em uma identidade na lírica, mas em uma unidade elementar. A mesma pronunciada por Käte Hamburger e a mesma orientada por Hegel, a de uma enunciação real posta *no* sentimento, porém longe do imanentismo do sujeito empírico. Assim, enquanto esses dois teóricos apontam para um modo de enunciação, denominamos esta unidade de frágil concórdia, ou seja, a *subjetividade* e seu sentido direto, a *tonalidade afetiva* como marca diferenciadora de quem se enuncia na poesia lírica, mas principalmente na voz que se soma na recepção do poema. Mantermo-nos nas observações de uma subjetividade assegurada como real somente nas instâncias do texto, seria negar o último elemento diferenciador da lírica, o fato de que o subjetivo quando elege e seleciona, por vias linguísticas textuais, cria ou desperta outra tonalidade afetiva que extrapola a do ato criador. A tonalidade efetiva transposta e vivenciada é a característica da subjetividade que encerra o mínimo unitário deste gênero por se dar no encontro das subjetividades do autor, do texto e do leitor. Porém, a frágil concórdia fora ignorada à medida que se buscou decantar o sujeito e suas vivências em suas produções líricas e se abandonou o leitor. Notemos a investigação sobre vivências entre esses elementos que Hölderlin (1994, p. 124) também fizera em suas *Reflexões* (1994), ao tentar dar a poesia um fundamento na realidade:

A poesia [...] quando autêntica, age autenticamente nos vários infortúnios, nas múltiplas felicidades, ímpetos, esperanças e medos, em todas as suas opiniões e erros, em todas as suas virtudes e ideias, em toda a sua grandeza e pequenez, a poesia reúne os homens no sentido de uma totalidade viva, interior e multiplamente articulada.

Embora à margem dos primeiros românticos, Hölderlin mantinha o pressuposto sobre a poesia essencializar-se na tonalidade afetiva. O romantismo tentou uma unidade na querela que envolvia os ‘eus’ do idealismo e foi Novalis quem, precariamente, uniu criação à linguagem poética, enquanto Hegel desenvolvia a união na dialética. Os primeiros românticos se voltavam para a tentativa de não apagar a vida dos meandros artísticos e poéticos. Mantinham-se desconfiados com toda metafísica efetiva em seus tratos, ainda que a ela devotados. E Hegel buscou soluções das contradições que só podem se dar no evanescimento da vida, ou seja, na teoria. Caminho que a literatura posterior seguiu⁴⁶. No olhar dos primeiros, podemos conjecturar a frágil concórdia, o

⁴⁶ Recordemos a observação sobre Hegel com a qual Käte Hamburger (1986, p. 167) inicia “O gênero lírico”, diz a autora: “Em retrospectiva à sentença de Hegel, segundo a qual a poesia é aquela arte especial

viver mediante as contradições que habitam o fazer poético como o sentimento que se quer criar e o que a instância textual, na limitação da linguagem, possibilita sem a ênfase ao leitor. No segundo, o sentimento como *continuum* à teoria que murcharia as preces de Novalis e o lamento e Hölderlin.

Da vivência restou aos sentimentos dar sentidos às palavras que se erigem nas ruínas da subjetividade romântica e a poesia rearticula novos sentidos porque mantém-se no pulsante da linguagem, por isto não pode prescindir da cultura que a anima. A poesia lírica com sua unidade elementar possibilita o exprimir do sentido no acontecer do poema sem que seja necessário conceituá-lo, afinal, “a rigor, o conceito de um poema científico é tão absurdo quanto o de uma ciência poética” (SCHLEGEL, 1997, p. 30). Por tal razão, não teremos na poesia lírica a coerência da lógica conceitual, mas a força do pensamento, da compreensão e dos sentimentos que se voltam mais uma vez para o vigor da própria linguagem e da sua recepção.

O termo sentimento fora enfatizado por Emil Staiger em sua obra *Conceitos Fundamentais da poética* (1969), sob a influência da obra do filósofo alemão Martin Heidegger, por ocasião de sua obra *Ser e tempo* (1927). O aspecto do sentimento no gênero lírico foi reconhecido por Staiger na suposição das afinidades da alma no relacionamento com o receptor. Diz o autor: “A poesia lírica manifesta-se como a arte da solidão, que em estado puro é receptada apenas por pessoas que interiorizam essa solidão” (STAIGER, 1969, p. 49). Ou seja, deve haver uma disposição anímica vindo do poeta para o enlace do leitor. Logo, quando falamos de sentimento (*Stimmung*), o fazemos a partir do compartilhamento de sensações e sentimentos que são suscitados pelo poema. A “poesia da solidão compartilhada apenas pelos poucos que se encontram na mesma disposição anímica” (idem, 1969, p. 51). Assim, é necessária a disposição

em que a Arte começa a se dissolver, penetrando na prosa do pensamento científico, podemos agora verificar, através das provas, oriundas das pesquisas linguísticas - teóricas, onde e até que ponto esta sentença é válida ou não”. A autora dirá que a sentença não é válida, uma vez que a criação literária não se situa na ciência, mas nas Artes Plásticas cuja essência é a criação de uma realidade, portanto, da ficção. Vale a ressalva de que o fim da arte proposto por Hegel é da substituição da vivência pela teoria. Neste sentido, contemporaneamente, a arte vivencial se dissolveu e dela quando há o cesso, não consegue se desligar de sua força conceitual. Nas palavras do próprio Hegel (2001, p. 34): “A arte [...] não é [...] o modo mais alto e absoluto de tornar conscientes os verdadeiros interesses do espírito. Pois justamente sua forma já restringe a um determinado conteúdo. Somente um certo círculo estágio da verdade pode ser exposto no elemento da obra e arte [...]. O caráter peculiar da produção artística e de suas obras já não satisfaz nossa mais alta necessidade. Ultrapassamos o estágio no qual se podia venerar e adorar obras de arte como divinas [...]. O pensamento e a reflexão sobrepujaram a bela arte. Se nos comprazemos com queixas e recriminações, podemos tomar tal fenômeno por uma decadência e imputá-lo ao excesso de paixões e interesses pessoais, que tanto afugentam a seriedade da arte”.

interior de sentimentos que se toquem aos do poeta, comovendo ou sendo indiferente, o que quer dizer emocionando, conduzindo, de alguma forma, as disposições interiores.

Em Staiger o que flui na poesia é resultado do ser mesmo do sujeito da poesia, um eu que fala no poema e nele deposita o sentimento que deve ser encontrado. Desta forma, o sentimento pode ser compreendido como: a) a sensibilidade que reverbera por todo poema a espera de escuta; b) o afeto que se desenvolve ou se apresenta pela recordação, uma vez que a sensibilidade é mantida na memória, “o coração bate e finalmente a recordação instiga a memória; podemos dizer em que circunstâncias este aroma nos inebriou os sentidos” (idem, 1969, p. 55); c) a disposição afetiva que se desliza na existencialidade realiza-se na leitura que equaliza o sentimento do poema e o sentimento do leitor.

Staiger ainda afirma que “a lírica é subjetiva e deve mostrar o reflexo das coisas e dos acontecimentos na consciência individual” (idem, 1969, p. 57). Entretanto, o autor adverte que os polos interior e exterior, assim como subjetivo e objetivo, estão indistintos na lírica. Da lírica vale a harmonização de sentimentos que se extrai aos poucos. O sentimento cria efeitos de verdade, mas se origina do choque entre as polaridades, ou seja, o sujeito só acontece pela relação de oposição com a objetividade e pela resistência consciente desta subjetividade. Nesta relação é que a disposição anímica se torna essencial para a poesia lírica.

Por disposição anímica Staiger compreende

nada que exista dentro de nós; e sim na disposição estamos maravilhosamente “fora”, não diante das coisas mas *nelas* e elas em nós. A disposição é apreender a realidade diretamente, melhor que qualquer intuição ou qualquer esforço de compreensão (idem, 1969, p. 59).

A disposição é afetiva, é estar tomado pelas sensações suscitadas pelo exterior dadas no tempo e no espaço. Assim é um pôr-se diante das coisas. Porém é na afirmação de que “todo ente em disposição é antes estado que objeto” e que “este ser estado é o modo de ser do homem e da natureza na poesia lírica” (STAIGER, 1969, p. 59). Logo, o mistério se desfaz, pois o estado e o modo de ser são pertencentes somente ao sujeito e não ao objeto. A disposição que Staiger tenta nomear como sendo elemento diferenciador da lírica está posto, mas não poderá se chamar recordação somente, e sim reverberação de um sujeito de sentimento real que não cria, mas está na intimidade da

recordação. Lê-se aqui, o sujeito lírico está concêntrico em seu sentimento de mundo, daí seu caráter de afetividade real.

Observamos o quão próximo Emil Staiger chegou para saltar mais longe da unidade lírica. Estar frente a frente ou pôr-se diante das coisas, ainda é possuir dois mundos, ou dois polos, interior e exterior. Ao pressupor que o poeta lírico se dilui ou dilui os tempos na recordação, perde o elemento da composição que se realiza na poesia lírica. As tonalidades afetivas independem da subjetividade imanente em si e é a ambiência que transforma a afirmativa de Staiger, “fatos presente, passado e futuro podem ser recordados na criação lírica” (idem, 1969, p. 60) para: a vivência sempre presentificada é fruto da ambiência enquanto vivenciada por uma situação que remete às tonalidades afetivas em finitude, ou seja, a uma criação que sempre se renova por estar próxima da autenticidade existencial da obra que é renovação de uma subjetividade que, na lírica, nunca se completa ou totaliza somente no poema, mas no conjunto de vozes que se afinam na ordem ou desordem das tonalidades por ela conduzida, oscilante entre criação e percepção. Neste sentido, o trabalho de Emil Staiger intenta a subjetividade nos moldes clássicos, nos quais as categorias como recordação, sujeito em si e sensibilidade imanente só comunicam, mas não permitem intervenções, desencontros e diálogos.

Desta forma, recordar é compreendido pelo filólogo como ingressar mundo e sujeito, “um-no-outro, de modo que se poderia dizer indiferentemente: o poeta recorda a natureza, ou a natureza recorda o poeta” (idem, 1969, p. 60). Todavia, mesmo que recordar possa ser um ressoar das afetividades, pressupô-la ainda é permanecer no espaço de dualidades clássicas. Nem recônditos, nem lugares secretos, nem recordações, apenas o poema aberto para experimentações de uma ação que se essencializa na superfície da enunciação inventiva e contingencial de múltiplos eus (leitores) que se constroem no acesso da poesia. Por tal razão, buscamos as concepções próprias e voltamos ao filósofo de origem para dele tomarmos o termo tonalidade afetiva.

Martin Heidegger trabalhou, em grande parte de suas obras, questões que envolviam a poesia e a análise da subjetividade e mundo. No que respeita às tonalidades afetivas, ele desenvolveu uma obra intitulada *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo finitude e solidão*, tecida para a preleção no semestre de inverno de 1929 - 30. É nela que encontramos o termo melhor definido.

Primeiramente, podemos compreender que a tonalidade afetiva se faz despertar, ela não está pressuposta ou fixa no comportamento ou psique humana. Ela “é um fazer-com-que-acorde, um *deixar* o que dorme *vir a despertar*” (HEIDEGGER, 2006, p. 73). Ao dizermos isto, colocamos as categorias psicológicas em suspenso, por determinar que as tonalidades não irrompem do interior psíquico do indivíduo, sendo ele o único responsável, mas precisam estar em relação com o fora, isto é, com o mundo relacional que as estimula em constante fluidez e mudança.

Sentimentos e tonalidades afetivas mudam constantemente. Eles não possuem nenhuma subsistência fixa, eles são o que há de mais inconstante. Eles não são senão o brilho e a cintilância, ou, inversamente, o sombrio que se encontra por sobre os adventos anímicos (idem, 2006, p. 77).

A tonalidade afetiva não está dada, é antes “o jeito fundamental como o ser-aí enquanto ser aí é” (idem, 2006, p. 81). Desse modo, o ato de despertar de algo pertence ao próprio acontecimento dos indivíduos. Sem mais, definimos a tonalidade afetiva como os estados de humor, sentimentos, emoções assim como os afetos. Heidegger ainda elegerá um tipo específico de tonalidade autêntica e própria, e a inautêntica e imprópria, destacando na primeira a angústia e o tédio. E porque não falamos simplesmente emoção? Por uma questão de recorte filosófico e delimitação em relação à psicologia. Para os ontologistas, de Platão a Heidegger aos contemporâneos metafísicos, existem diferenças entre as categorias e os existenciais. Os primeiros seriam provenientes da interpretação conceitual que objetifica, o indivíduo como objeto de estudo, o ser humano, fato pelo qual as categorias se tornam fixas, limitadas e, por isto mesmo, possibilitam o enquadramento interpretativo alterando quando ocorrem mudanças de paradigmas epistêmicos. Isto funciona, embora não plenamente, nas ciências. Entretanto, quando observamos o ser humano, tais categorias ficam frágeis e escorregadias, porque nestes só podemos visualizar os existenciais que nada mais são do que modo de ser que só se validam na concretude da vivência e só se realiza na cotidianidade. Desta forma, se falamos emoções, logo trabalharemos com modelos regimentados de causa e efeito entre outros.

Por tal razão, Heidegger considera que a tonalidade afetiva não são condutas ou objetos que se deixam constatar de uma subjetividade, diz o filósofo:

uma tonalidade afetiva não apenas não se deixa constatar, mas também não deve ser constatada – mesmo que ela se deixe constatar. Pois toda constatação é um trazer-à-consciência (idem, 2006, p. 78).

E caso isto ocorra “todo e qualquer tornar consciente significa destruição” (idem, 2006, p. 78). A identificação da tonalidade afetiva como sentimento a torna um objeto (ôntico)⁴⁷ e como tal classificável, tratável e curável, coisa que não ocorre na tonalidade afetiva, uma vez que esta depende da ambiência, logo das afetações que nem estão no interior muito menos no exterior, mas nas amarras da convivência no estar-aí-comum.

As tonalidades afetivas não são manifestações paralelas, mas justamente o que determina desde o princípio a convivência. Tudo se dá como se uma tonalidade afetiva sempre estivesse aí, como uma atmosfera, na qual sempre e a cada vez imergimos e desde a qual, então, seríamos transpassados por uma afinação (idem, 2006, p. 80).

Ainda

Uma tonalidade afetiva é um jeito, não apenas uma forma ou um padrão modal, mas um jeito no sentido de uma melodia, que não paira sobre a assim chamada presença subsistente própria do homem, mas que fornece para este ser o tom, ou seja, que afina e determina o modo e como de seu ser (idem, 2006, p. 81).

Uma melodia, afinação que no termo alemão *Stimmung* é “um ânimo ou uma atmosfera específica, o astral ou a animação de um ambiente” (idem, 2006, p. 80). Assim, as tonalidades afetivas deixam de ser estados de alma para tornar-se um acontecimento que transpassa pelo ambiente, pelo ânimo e pela afinação. Elas são a possibilidade de descerramento da facticidade, abertura na cotidianidade, mas não podem absorver o mundo fático.

A partir deste elemento, não é estado de alma que a poesia convoca, plena que estaria de consciência de si ou sujeito autocentrado, mas tonalidades afetivas, por serem estas constitutivas e vivenciadas na afinação que por vezes se vela, se disfarça ou desvela no próprio modo de ser do texto, da escrita e do tom do leitor.

⁴⁷ A tonalidade afetiva é a abertura do *Dasein* e ela talvez seja a maior abertura ou disposição afetiva da facticidade do próprio ser. Porém, para resolvermos a questão, seria necessário uma trajetória de bibliografia filosófica árdua que parte de *Ser e tempo* (1927). Ainda mais trabalhoso e o que tomaria o espaço de nossa pesquisa seria o esclarecimento do vocabulário heideggeriano, o que aqui não se faz necessário.

O que intentamos com tal explanação é trazer o ponto de abertura que se realiza na poesia lírica, como sendo a tonalidade afetiva que se descerra por completo na própria poesia. Pela tonalidade ligamos os sentidos que o poema lírico suscita e desta contenção, a potencial afinação entre a enunciação-sujeito com a ação do receptor, seja pelo exercício estético, crítico ou desinteressado. O que se verá na poeta Dora Ferreira da Silva é a poesia lírica afinando tonalidades em sentidos textuais com o mundo sem marcações temporais a espera de outras tonalidades.

Assim, na lírica existe um ponto pacífico de que na poesia se encontra alguém, pensamento ou coisa que diz do mundo fictício ou não, uma subjetividade viva que se afina e mistura a própria voz textual em outras vozes, mas que se perde quando procurada devido à fragilidade (beleza) do encontro. A poesia retém o mundo na linguagem para o outro, sendo o poema um texto em situação, um diálogo não ocorrido, mas sempre em curso. Ou seja, entre as formas do texto, o diálogo⁴⁸ dinamiza vivo, desejando ser mais vivido do que explicado, sempre ocupando o estar agora com o acontecer entre encontros.

O outro do qual nos referimos não é aquele de origens supostamente abstrata ou metafísica de uma suposição que sempre se encerra no poema, como se houvesse uma identidade entre o eu lírico e o outro, leitor, resultante de uma localização no texto ou do sujeito de referência factual, desvelado pela colocação pronominal e outros recursos de composição com o leitor. No que respeita a poesia lírica, este outro do diálogo em curso é um criador também de sentido. As combinações das mais diversas variantes em um texto poético lírico concebe a nova subjetividade não mais de fonte hegeliana como um encontro, e o poema segue como solitário da imaginação, cuja potência se estabelece na linguagem em forma de discursos de composição que se interpenetram. Quando incluímos o leitor como essencial para a subjetividade acontecer, falamos do funcionamento do poema, quando este aciona através das materialidades textuais suas reivindicações e, neste sentido, o leitor é a parte da subjetividade toante no texto.

O diálogo convoca o leitor em uma ação de recepção e o sentido subjetivo do poema é configurado. Assim, não há como sustentar a posição de Staiger, pois o leitor passa a ser direcionamento para as múltiplas subjetividades em decorrência das

⁴⁸ Optamos pelo vocábulo diálogo por compreender que a palavra encerra maior dinamismo sendo generosa com as partes envolvidas no processo de fala e escuta.

tonalidades afetivas que vão constituindo outras subjetividades. Porém, para considerar o leitor é necessário manter-se fora das regras clássicas da interpretação, na qual Wolfgang Iser, em sua obra *O ato da leitura* (1996), pensa e expõe as regras do fundamento de uma verdade. Não há mais que se buscar a arte como um centro de verdade na qual esta revela a si na recepção como na estrutura da arte clássica. A arte, em contraposição à proposta universalista de sistemas anteriores, assumiu caráter parcial e não pode mais ser pensada como receptáculo da verdade. “A arte enquanto representação é algo do passado” (ISER, 1996, p. 39), pois pensar pela representatividade é ainda manter-se nas antigas normas interpretativas. Na objeção destas, observamos como os “textos literários foram considerados ora como testemunha do espírito da época, ora como reflexo das condições sociais, ora como expressão das neuroses dos seus atores etc” (idem, 1996, p. 39)⁴⁹. Sem a necessidade da representação e da verdade, a arte renasce como outras possibilidades de superfície.

Nesta nova chave, o que lemos é que o poema e o diálogo nele proposto não se orientam por uma verdade fixa a ser desvelada, mas pela interação, pelo dinamismo com texto e tanto com “as normas sociais quanto com as históricas de seu ambiente, bem como as expectativas de seus leitores potenciais” (idem, 1996, p. 41). Desta feita, o diálogo proposto como afinação é interação com as instâncias do próprio poema. Logo, o que compreendemos com a máxima o poema fica a espera da ‘escuta’, não é porque ele fala de si, mas porque a interpretação deflagra que a subjetividade não está inteira a dominar o texto poético, mas se realiza como encontro de horizontes. Assim, perquire Iser (1996, p. 47): “como a significação de um texto pode ser experimentada se, conforme supõe a norma clássica de interpretação, já está aí à espera apenas de explicação referencial?”.

Ora, a permanência de uma verdade anula a importância da ambiência com o texto poético, pois este estaria dado *a priori*, à espera somente de ser sentido ou achado. Porém, segundo Iser (1996, p. 47 - 48), a interpretação dá tanto esse sentido como escolhe as condições do sentido para revelar

as condições de seus possíveis efeitos. Se ela mostrar o potencial de efeitos de um texto, desaparece a concorrência fatal que teve de enfrentar quando tentou impor ao leitor a significação apreendida como a mais correta ou melhor.

⁴⁹ Aqui pensamos em Hegel, cuja obra é junção da ideia e do sensível. Neste caso a arte como aparição sensível do espírito absoluto.

Em todo caso, o leitor sai da passividade de um ser instaurado pelo sentido do texto e toma a dimensão fenomenológica e efetivação de mundo vivido.

O leitor posto em diálogo no mundo vivido da obra é um ser em leitura a passar por disposições e para Iser a obra é a soma das polaridades artístico (criação) e estético (concretização), ou seja, ela “se realiza então na convergência do texto com o leitor; a obra tem forçosamente um caráter virtual, pois não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às disposições do leitor” (idem, 1996, p. 50), não devendo ser analisadas unicamente em cada um desses polos separadamente sob pena de uma excessiva representação ou psicologização do leitor.

O que compreendemos dessa afirmação é que a afinação se dá quando, no diálogo, entre texto e leitor, a estrutura do texto, verbal e afetiva, apresenta uma certa intencionalidade na imanência textual, garantida pela pré-estruturação do texto, mesmo porque dele não se pode fazer uma desenfreada interpretação. Por imanência textual denominamos a seleção que está dada no texto, no sistema da língua, pois como considera Iser, o texto é marca de estrutura de tema e horizonte. A estrutura é organização dos esquemas, elementos dos textos que comportam uma estabilidade de leitura, ou seja, as sugestões indispensáveis para a produção de um segundo código que é o da relação receptiva, ou estética produzida pelo leitor. Assim,

as estratégias textuais projetam as condições de experiência do texto; elas devem ser chamadas de estratégias porque só elas evidenciam os objetos operacionais do texto, que no início pode ser captada pelas seleções dos diferentes sistemas existentes (idem, 1996, p. 173).

Nesta forma de pensamento, a recepção “abrange cada uma das atividades que se desencadeia no receptor por meio do texto, desde a simples compreensão até à diversidade das reações por ela provocadas” (STIERLE, 1979, p. 135). E não só isso, mas também o relacionamento dialogal que a obra desponta em seu aparecimento e permanência na história. Assim, o fruidor da relação receptiva pode ser compreendido, segundo Iser (1996, p. 65), como leitor que “se funda [...] na estrutura do texto e não no testemunho de um leitor real”. Se no ato da criação pensamos na trama de um sujeito lírico que tenciona a função de representação, na recepção o espaço é aberto para o engendramento da subjetividade do leitor. E aqui descartamos as possibilidades de um leitor testemunho, assim como de um leitor ideal, cujas características se dariam

primeiro no plano da abstração possuindo o código pré-estabelecido pelo autor para que o efeito no leitor se coadunasse com a intenção autoral.

Neste caso, a obra se tornaria inerte em sua possibilidade comunicacional. Pressupor um leitor ideal ou específico para cada estratégia autoral é pressupor a possibilidade de sentidos homogêneos em um texto fortemente sedimentado em seus fundamentos estratégicos, o que resulta no quase apagamento do leitor para a essencialização das categorias autorais. Um texto assim, se é poético, descarta sua essência de frágil concórdia, ou seja, rejeita o trânsito de significados e sentidos que se constroem no encontro dialogal e na performatividade de subjetividades. Neste, o leitor surge como atividade de constituição e não como modelo informado ou contemplativo.

Com isto, podemos perguntar se há um leitor ideal para a poesia lírica, mas ao desvario da pergunta cabe a negação, pois a afirmativa seria cair novamente em um idealismo principiante. Neste sentido, o esquema urdido tanto por Wolfgang Iser quanto por Robert Jauss nos ajudam a confirmar a necessidade de saída de uma subjetividade concentrada no sujeito e no texto. E é Iser quem, na tentativa de compreensão das infinitas categorias de leitores, nos dá a chave para a finalização da compreensão de uma subjetividade feita por vozes e estratégias que só se afirmam no encontro com o texto.

O que cabe ao autor? A mesma fragilidade, a saber, a produção perspectivística do texto, ou seja, “o texto literário não apresenta apenas uma perspectiva do mundo de seu autor, ele próprio é uma figura de perspectiva que origina tanta a determinação dessa visão, quanto a possibilidade de compreendê-la” (ISER, 1996, p.74). Desta forma, o leitor tem lugar inexorável nessa relação, pois é dele o papel de constituição das mais variadas perspectivas. Como afirmara Benedito Nunes (1998, p. 179): “é no leitor que o sentido do texto se efetua e a obra ganha a sua vida própria, histórica, reavivada em tempos e épocas diferentes”. Porquanto, a literatura “demanda ao leitor o exercício de uma liberdade bem maior no intercâmbio com o sentido do texto do que a do intérprete de escritos filosóficos” (idem, 1998, p. 179). Logo, neste novo transcorrer, é essencial falar das vozes, subjetivas mesmas, que uma poesia suscita, pois as disposições do leitor são o

pano de fundo, diante do qual os atos de apreensão do texto [...] se realizam; elas constituem o quadro de referência necessário que torna

possível a apreensão de algo que foi captado e, assim, a sua compreensão (idem, 1996, p. 77).

Os atos de compreensão resvalam no mundo vivido do sujeito e do leitor dando, no caso específico do poema, a flexibilidade e a aceitação dos desafios de sempre se reconfigurar ou constituir-se propriamente infinitas vezes.

No mesmo fluxo de pensamento, Robert Jauss nos auxilia a redimensionar uma nova subjetividade que se desenrola na vivência do texto. Orientado pela leitura da *Critica da faculdade de julgar* de Kant, nos aspectos que cabem à recepção da obra, Jauss elabora as primeiras disposições para o descentramento do sujeito como mentor e mantenedor do único sentido possível na obra. Assim, ele dá o salto pretendido pelas novas configurações de subjetividade, a saber, passamos de um plano que se quer metafísico e substancial da obra para o plano contingencial da estética, pois a “atitude estética exige que o objeto distanciado não seja contemplado desinteressadamente, mas que seja co-produzido pelo fruidor [...] em que entramos como co-participantes” (JAUSS, 1979, p. 75). Deste modo, é pelo distanciamento que a aproximação ocorre, ou seja, a função é constituída na ambivalência, isto é,

entre efeito, como o monumento condicionado pelo texto, e a recepção, como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte – o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial, trazido pelo leitor (idem, 1979, p. 50).

Eis o sentido que compreendemos por afinação entre obra e leitor, mas cujos tons não estão predeterminados *a priori* nem sequer é previsível por exatidão, uma vez que “nosso acesso ao mundo sempre é de natureza perspectivística” (ISER, 1996, p. 78). A divisão feita por Jauss em *O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis* (1979) nos orienta no esclarecimento dessa questão e na sustentação teórica desta tese. O filósofo identificou três funções na atividade estética, a *poiesis* para referir-se a criação, *katharsis* como efeito ou comunicação e a visão de mundo como *Aisthesis*. Ou seja, consideramos a obra poética pelo viés da produção e de seus efeitos. Por *poiesis* compreendemos a produção fundamental, ou seja, “o indivíduo, pela criação artística, pode satisfazer a sua necessidade de sentir-se em casa, no mundo, ao retirar do mundo exterior a sua dura estranheza e convertê-la em sua própria” (JAUSS, 1979, p. 80). Porém, no sentido da recepção há uma co-participação do leitor na

obra e este pode ser tomado como seu co-autor, o prazer frente a obra que nós mesmos realizamos.

A *aisthesis* designa “o prazer estético da percepção reconhecedora e do reconhecimento perceptivo” (idem, 1979, p. 80). Refere-se ao sensível frente ao conceitual, isto é, uma percepção sensível renovada sempre pelo efeito percebido. A *katharsis* é “aquele prazer dos afetos provocados pelo discurso, ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o expectador tanto à transformação de suas convicções, quanto à liberação de sua psique” (idem, 1979, p. 80). Assim, a *katharsis* é a força comunicativa da obra, pois “liberta o expectador dos interesses práticos e das implicações de eu cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si mesmo no prazer do outro, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar” (idem, 1979, p. 80). A exposição dessas três atividades do comportamento estético inaugura um novo sentido para a subjetividade, na qual esta se transforme em “inter-subjetiva, pela anuência ao juízo exigido pela obra, ou pela identificação com normas de ação predeterminadas e a serem explicadas” (idem, 1979, p. 81). Segundo Jauss, essas ações não são estanques e podem mudar de lugar sem prejuízo para a percepção.

A partir da junção destes pressupostos não podemos ficar restritos às análises clássicas sobre a subjetividade da poesia, uma vez que em novas formas de configurações a recepção precisa ser considerada como elemento essencial do poema. As hipóteses de Jauss devem ser buscadas constantemente na leitura contemporânea, sob pena de ficarmos rastreando intencionalidades onde não há, por vezes ignorando a obra e elevando o autor, ou elevando a obra e minorando o autor e desmerecendo a intersubjetividade que se estabelece com o leitor, condição *sine qua non* da existência unitária da poesia lírica.

Contudo, pela impossibilidade de determinar ou precisar os modos da recepção na lírica é que a fragilidade aparece, o que faz ressoar ou afinar em tonalidades afetivas, as falas e silêncios de um texto poético encarnadas nas instâncias do próprio texto sempre contingencial e necessário. Deste modo, já não basta a hipostasia da perspectiva do sujeito produtor que suporta o jogo entre sujeito e objeto, o texto poético é sempre o das subjetividades diferenciadas em vozes que ressoam ou calam sentidos nas perspectivas recepcionantes do dizer do poema. E mesmo que a sombra idealista ainda paire por estes propósitos, não é mais possível, no século corrente, aceitar a omissão da existência afetiva, do tom que toca no texto aberto a um mundo vivo.

A subjetividade clássica no movimento de novos filtros históricos aprende que sua ação não é exclusivamente marcada no texto poético, mas em todos os elementos que constituem um panorama de recepção deste texto. Assim, reiteramos a marca situacional, existencial da relação lírica que veio sendo exposta no decorrer deste estudo. A partir disto, não cabem mais elementos de abstração das meras especulações filosóficas, mas instâncias de pertencimento do mundo vivencial, experiências estéticas de múltiplas perspectivas que não se desatam do histórico, da subjetividade criadora, assim como da subjetividade receptora (leitor) de instaurações de novos repertórios e performances. Logo, é no sistema relacional e concreto da obra poética que as possibilidades se criam, mesmo que seu efeito não seja tão previsível, elas garantem a comunicação eletiva que esse estabelece no diálogo, cuja tonalidade afetiva é a condição do despertar no encontro, na ambiência entre poesia e leitor na afinação de perspectiva.

Esta estratégia é para salientarmos que as concepções de um sentimento no poema encontrado por alguém que sente tal efeito e por isso acerta o sentido da poesia, é tratar a poesia lírica como se ela fosse um baú de sentimentos criados por uma subjetividade imanentista que os põe ali para ser sentido, deixando de fora as contingências que as tornam substanciais para a elaboração de uma experiência estética. Assim dito, recoloquemos a citação do início deste subcapítulo:

Uma tonalidade afetiva é um jeito, não apenas uma forma ou um padrão modal, mas um jeito no sentido de uma melodia, que não paira sobre a assim chamada presença subsistente própria do homem, mas que fornece para este ser o tom, ou seja, que afina e determina o modo e como de seu ser (HEIDEGGER, 2006, p. 81).

Observamos que sem a afinação vivencial, a lírica tomada como eu em si oblitera a própria poesia como ato existencial. Eis a fragilidade da beleza, que entre outros, significa que a poesia lírica não traz em si nenhuma resolução final ou sentimentalidade. Sua identidade é perdida e se encontrada não é mais identidade, pois seu vigor está no encontro, na afinação que necessita do leitor como subjetividade também instauradora. Aí mora sua beleza, a saber, a ausência e a presença de um eu que se dissolve em cada encontro e cada novo fenômeno de eus na conjunção existencial de sujeitos que não podem por o pé fora da história e da linguagem. A fragilidade da beleza é a beleza de fusão de mundo, percorridos em mundo vividos, impares e incertos.

Essa é a subjetividade que se configura na passagem das teorias dos séculos XVIII e XIX e que buscamos demonstrar na poeta brasileira, escolhida para fazer ver a subjetividade lírica reflexiva, Dora Ferreira da Silva, pois com ela coroamos a subjetividade como frágil beleza da unidade lírica. Passemos nas folhas líricas da poeta as novas formas de subjetividade em metonímias da transcendência.

4.2. DORA E A SUBJETIVIDADE COMUNGADA: UMA METONÍMIA DA TRANSCENDÊNCIA

Dora Ferreira da Silva é a poeta escolhida para representar a subjetividade como a terceira etapa pensada a partir da herança novalisiana⁵⁰, sendo a primeira romântica, a segunda idealista e a terceira literária - fenomenológica. Assim, retomamos a subjetividade que Novalis preconizou no início do XVIII como reflexão, para somá-la às novas interpretações que foram cada vez mais se distanciando da análise hegeliana. Se a luz da poesia tomada por uma subjetividade racional, dialética e teórica foi advertida nas reentrâncias deste estudo, cabe-nos agora demonstrar a boa subjetividade na esteira dos românticos, no que denominamos de a boa circularidade lírica, a saber, a síntese existencial, a linguagem e a tonalidade afetiva.

Nascida na cidade de Conchas, em São Paulo, no ano de 1918, e falecida em 2006, Dora Ferreira conta com quinze obras publicadas, das quais recebeu durante sua carreira três prêmios Jabuti. Um pela obra *Andanças* (1970), outro pela obra *Poemas da estrangeira* (1996) e por *Hídrias* (2004), além de traduções centradas na poesia de Rilke e Jung e a participação em diversas revistas⁵¹. Embora reconhecida, a poeta continua sendo silenciosa em seus cantos e alcances. Poeta de pertinaz transcendência, seus poemas são erguidos na e pela reflexão de quem olha para a carnadura do tempo e da

⁵⁰ A poesia de Dora Ferreira da Silva apresenta afinidades com a concepção poética de Novalis, pois para o poeta não há separação entre a poesia e o sagrado, e as palavras habitam em um misticismo que se revela na transcendência e mágica do mundo. Diz o poeta: “o poeta conclui, assim que começa o traço. [...] Suas palavras não são signos universais – são sons – palavras mágica, que movem belos grupos em torno de si. Assim como as roupas dos santos conservam ainda forças prodigiosas, assim muita palavra foi santificada através de alguma lembrança magnífica e quase por si só já se tornou um poema. Para o poeta a linguagem nunca é pobre demais, mas é sempre universal demais. Ele frequentemente precisa de palavras que se repetem, que através do uso já esgotaram seu papel. Seu mundo é simples, como seu instrumento – mas igualmente inesgotável em melodias” (NOVALIS, 1988, p. 121).

⁵¹ As revistas elaboradas por Dora Ferreira e seu marido Vicente Ferreira foram *Diálogo e Cavalo Azul*. “Nessas revistas, há textos de pensadores como Antonio Candido e Guimaraes Rosa, o qual publica no primeiro número de Cavalo Azul o conto “As garças”, texto que posteriormente comporá “Jardins e Riachinhos”, de *Ave palavra*” (SOUZA, 2016, p. 13).

vida. Delineados em verves românticas e místicas, talvez estimuladas por seus poetas traduzidos, introduzidos e trazidos em sua sintaxe poética, é nela que observamos um tipo de subjetividade que desponta do anoitecer moderno o culto da criatividade diurna⁵². Ou seja, não a subjetividade centrada, imperioso dedo fichteano a mover o mundo, mas a boa subjetividade que espreita a obra de um poeta sem que se faça ver rapidamente a torção de sua metonímica transcendência.

A subjetividade lírica de Dora é tal como a de Novalis, centrada na reflexão e na fusão do pensamento na sensibilidade, em uma espécie de amor às coisas mesmas sem que delas seja dito algo de evidente, pois o pensar imiscuído à sensibilidade tem o objetivo de disfarçar sua marca sentimental, schilleriana e novalisiana, reflexionante de si. Logo, verificamos que a subjetividade composta pela poeta é a unidade entre pensamento e sentido, na qual subjetivo e objetivo perdem o sentido em separado e se lançam em um novo processo sem a necessidade de classificações e categorizações. A subjetividade de Dora fica a espreita à fala de um indivíduo temporal que se realiza em sentidos e se consumam pela dependência do processo criativo, condição de sua própria unidade. A essa subjetividade iniciada por Schlegel e desenvolvida por Novalis chamamos de frágil transcendência ontológica da poesia lírica mesma.

Frágil por ser a subjetividade que jamais alcança o objeto em si, e seu entendimento só pode se realizar na linguagem, na qual a sensibilidade diluída precisa transformar o eu e o próprio sentido no encontro com o “outro”. Nesse intervalo, entre linguagem e sentidos, o silêncio se faz porque o eu não estará junto àquilo que se propõe inventar, a saber, a subjetividade lírica. O sujeito, pela conexão com eu lírico, tende a desaparecer em um rastro que só uma terceira pessoa pode reinventar, ou seja, “o agente, aquele que põe em jogo a vida, permanece voluntariamente na sombra” (AGAMBEN, 2006, p. 93) e fica ali, sempre no limiar do texto a espera do gesto “em que o autor e leitor se põem em jogo no texto e, juntos, infinitamente, dele se retiram” (idem, 2006, p. 99). Eis o vigor da fragilidade: a espera determinante pela síntese a se renovar sempre junto ao outro.

⁵² Dora como tradutora conheceu e traduziu Rainer Maria Rilke, além de Novalis e outros poetas. Vale destacar que os poetas que Dora traduziu possuíam uma afinidade com a ontologia metafísica, o que deve ter posto a poeta em uma atmosfera sensível e meditativa. Afirma SOUZA (2016, p. 20): “Além de Carl Jung, Mircea Eliade, Novalis, Rainer Maria Rilke e poetas místicos, Dora Ferreira da Silva foi tradutora e admiradora de D. H. Lawrence, que também se inclina para a participação mística com a natureza. No catálogo das traduções de Dora, encontram-se ainda poetas que, na totalidade ou em parte, comungam da mesma linha de pensamento, como Milosz, Saint-John Perse, Hölderlin, T. S. Eliot. Neles, Dora Ferreira da Silva não buscou influências, mas encontrou uma afinidade que só acrescentou a seu trabalho poético”.

Em vista disso, a criação é o elemento que fomenta a subjetividade textual, o sutil jogo linguístico entre o objeto e o afeto pela existência na quebra da referencialidade para outras referencialidades. A frágil subjetividade também se desdobra a toda interpretação, uma vez que esta “é parcial, enraizada na posição subjetiva e fundamentalmente contingente ao sujeito” (ŽIŽEK, 2013, p. 207). Mas a contingência também é vivificadora e “longe de impedir o acesso à verdade universal do texto interpretado, a plena aceitação dessa contingência e da necessidade de lidar com ela é a única maneira de o intérprete ter acesso à universalidade do conteúdo do texto” (idem, 2013, p. 207). Assim, subjetividade e interpretação operacionalizam no campo das contingências, dando a elas maior multiplicidade e um espaço livre dos substratos essencialistas.

O reconhecimento da contingência na linguagem poética de Dora seria a condição precisa para dar-lhe trato e nela manter-se em lida das coisas sensíveis. Assim, é na simbiose da subjetividade e obra, entre trato, mundo e linguagem que podemos verificar o sujeito da criação na subjetividade. Neste ponto, compreendemos que o poeta habita na linguagem, como roubo, ou condição, de sua própria propriedade, na saga do dizer que é constante na poesia, por isto a linguagem está em movimento e abertura. “Saga, sagan significa mostrar: deixar aparecer, liberar clareando-encobrendo, ou seja, propiciando o que chamamos de mundo” (HEIDEGGER, 2008, p. 157). A representação intenta dizer o que as coisas são em uma linguagem usual, sempre à mão e, por vezes, subserviente ao uso ordinário, no entanto, a poesia nomeia⁵³ no que não é, ou melhor, o que se ausenta na usualidade, a saber, o sentimento de mundo que faz reverberar as coisas em nossa volta, cuja visada única, faz-nos manter nelas em serena angústia e profunda intimidade. Logo a linguagem da poesia liberta o mundo e os sentidos ali vivenciados⁵⁴ em movimento constante a dar-se ver as coisas em um mundo. Desta

⁵³ Nomear significa, na arguição ontológica, ser nomeado para, investido para falar, uma apresentação. De modo direto, quer dizer que há uma vinculação entre palavra e coisa não pela referencialidade, mas pela invocação que o ser faz pela fala. Na fala já ocorreu a experiência originária na ação e esta não sofre o peso da arbitrariedade objetual da referencialidade, pois o que está posto na nomeação não pode ser objetificado, apenas exercerá a função evocativa da linguagem. O que ela evocará na poesia? Não a coisa, o objeto, instaurado em si mesmo, mas o vínculo experiencial apropriativo da vivência. Desse modo, na nomeação poética, palavras e coisas nascem juntas e “o poeta renuncia à posse da palavra enquanto nome que exibe um ente estabilizado”. Cf. HEIDEGGER, *A caminho da linguagem*, 2008.

⁵⁴ Observemos que a proposta deste trabalho é apresentar uma unidade a lírica em constante distanciamento dos idealistas, que por uma questão de ordem histórica estavam imbricados entre os românticos. Sendo assim, faremos uma única observação que deverá nortear toda a leitora desta pesquisa, a saber, não temos tempo para voltarmos sempre à velha questão sobre a empiria, verdade e ficção na poesia. Quando falamos vivenciados na abertura que o trabalho com a linguagem poética possibilita, nada

forma, a poesia de Dora Ferreira, como um dos modos de dizer, é o modo de deixar a linguagem se manter em pulsação constante, que ela persista, perdure e seja capaz de tocar outros indivíduos em sua escuta.

Agora, podemos falar de uma experiência com a linguagem, aquela em que a poeta possibilita o saltar para fora da linguagem permanecendo nela imersa. Ou seja, a poeta quebra a usualidade, a ocupação mecânica com a linguagem para, a partir dela mesma, tratá-la em sentido revelador das coisas e sentidos que parecem por muito compactado ou corriqueiro demais para que sejam vistos, quando não, esquecidos. Por isto a poeta nomeia, o que significa dizer, ela experiencia, isto é, invoca e acena o sentido das coisas pela fala de si, distante dos dispositivos técnicos e usuais.

Partindo deste pressuposto, a poesia de Dora não é um deleite, ou um ornamento, mas um dizer que entoa as verdades fundamentais sobre o mundo e o ser humano, sendo a subjetividade de si mesma. Assim, é o modo de dizer como o poetar que se revigora em potência quando aliado a outro modo de dizer, ao pensar. Ai, alcançamos uma questão cara à tradição filosófica, a saber, em poesia e, principalmente, poesias como a de Dora, linguagem poética, pensar e verdade não estão em lados opostos, mas se constituem em um só fundamento. Só onde acontece o pensamento é que a linguagem se revigora e só onde se poetiza é que a linguagem se liberta, instante de abertura que ali estarão sempre prontos a serem implodidos e reconstruídos. “A poesia, e com ela a linguagem em sentido próprio, acontecem só lá onde o vigorar do ser é trazido à intangibilidade superior da palavra originária” (HEIDEGGER, 2008, p. 256). O que nada mais é do que poder criar fora da mera sentimentalidade, equivocadamente chamada de interioridade.

Não dizemos com isto que existem poetas, mau poetas que não pensam, isto seria um equívoco por demais infantil para nossa análise. Mas selecionamos Dora como uma daqueles poetas que dão luz ao seu pensar como se colocasse roupas em um ser invisível para que este fosse visto, flagrado por todos. Dar visibilidade ao pensar em unidade com a sensibilidade sem as armadilhas escorregadias da representação conceitual do mundo usual, na qual estamos sempre a nos aproximar, é tarefa árdua,

tem a ver com a matéria disposta e trabalhada, seja criticamente ou estilisticamente. A invenção, a criação, a intuição, o fingimento do material trabalhado na poesia também são vivenciados em seu trato e urdidos pelo poeta, o que denota a este material verdade, não mais a verdade da representação lógica, esta não precisa fazer parte da linguagem poética, mas do processo mesmo de feitura da poesia em seus desdobramentos e inventividade.

mas que Dora parece, por vezes, brincar, fazendo questão de mostrar, como uma ironia romântica, que eles estão ali na extensão de seus pulsos onde corpo e alma, cindidos pela tradição, perdem suas diferenças e oposições e se reconfiguram em unidade. A poeta coloca o pensamento em linguagem sem escassez porque, pleno da sensibilidade, reverberando sentimentos e sentidos, abre a transcendência das coisas em seus mais variados modos de ser.

É para manter a linguagem viva e dinâmica que Dora intensifica sua criação com um tom melancólico e a altivez da angústia de quem se põe sob o limiar descortinando a existência, a perenidade do tempo em frutos doces, flores frágeis e perdas irreversíveis ao ser humano: sua partida da existência com o infinito/finito inteiro desfeito. Assim sendo, a realidade e a linguagem não são alienadas em Dora, mas autenticamente apropriada na guarda da existencialidade perdida. Eis o traço distintivo de sua poesia, a saber, a união da melancolia e da angústia como empenho poético na afirmação da vida que se temporaliza.

CONTENDA

Fiz minha tenda na parede divisória
e a parede ruiu.
A metafísica morreu e Deus morreu.
De pedra o coração, Pedro,
três vezes renegamos
o que vimos e amamos.
Agora, cabeça baixa, principiamos.
Não príncipes, mendigos.
As imagens não falam. Os conceitos calaram.
Aprenderemos a arte venerada e finda
de fazer mosaicos?
Lutaremos com os ícones, iconoclastas?
Em que acampamento acamparemos
neste fugitivo chão de incertezas,
o cantil vazio e a sede infinda?
Perto da terra perguntamos; nascerão raízes, é preciso.
A semente que voa também pausa
em seu trabalho tão secreto.
Só conspira. E o novo explode.
(SILVA, 1999, p. 78)

É assim que Dora coaduna o pensar filosófico, de impacto seco e amargo, com o fazer poético cuidadoso, na delicadeza de quem protege a escuta da dor do que vai dizer para inaugurar caminhos novos, “perto da terra perguntamos; nascerão raízes, é preciso” (idem, 1999, p. 78), ou seja, “a jóia se retrai na surpresa misteriosa de um surpreender”

(HEIDEGGER, 2008, p. 151). Poesia e pensamento querem vislumbrar os modos de ser, partidos ou não, porque o ser humano, em sua existência ontológica, quase sempre se perde na lida cotidiana. Assim, a poesia é sempre uma tentativa de evocação à unidade perdida, unidade esta que marca a existencialidade dos seres em sentidos, pensamentos e sacralidades sempre evocando a outridade e a unidade, evocada por Dora, deflagra a cisão do indivíduo moderno em sua circularidade homem, deuses e mundo, pois neste, “todas as pontes que o ligavam ao divino foram cortadas, o mito silenciou e as grandes figuras legendárias desertaram a ágora desolada das consciências” (SILVA, 2010, p. 503). E é por este intento que a poeta realiza com cuidado, imiscuindo sua linguagem em tonalidades afetivas que preservam o pensar, a pertença de um outro com imagens ao mesmo tempo próximas e distantes, seja do sagrado, do mítico, do amor, da criação, da morte ou de seus deuses eternamente ausentes.

Isso posto, consideramos que a subjetividade criada por Dora não é mais de um eu que permanece em torno de uma retro-referencialidade do sujeito, mas é uma subjetividade temporalizada que não se fecha e se fragmenta fora de si, em vozes que manifestam a profunda intimidade com o mundo. Tal intimidade é erigida em sentimentos que parecem pré-reflexivos, mas que se mantém como via, ou ato mesmo, do próprio pensamento revelado pela linguagem poética. Por esta razão, podemos observar algumas permanências de imagens em ciclos na poesia de Dora, tais como a natureza, finitude e a dor de existir em memórias e despedidas cujas metáforas, quase sempre, são postas em seres frágeis, tais como espécies de pássaros e flores.

Em obras que circulam em torno dos temas supracitados, escolhemos duas e as razões para tal escolha se justificam primeiro, academicamente, para corroboração desta tese, a saber, a de que a poeta realiza o próprio do espírito ou do pensamento na linguagem e, segundo, que a unidade determinada como subjetividade não segue a tradição clássica filosófica e literária em uma categoria estática e fossilizada, pois esta não é perene em forma, matéria ou unidade, mas segue o curso da expansão e retração nos modos de conjugação da vivência estilística em um perspectivismo que se desfaz e refaz em orientação a outros leitores, ou seja, outras subjetividades de múltiplos sentidos e pensares. Assim, identificamos no conjunto da obra de Dora Ferreira dois ciclos marcados pelo modo de composição estilístico, temático e filosófico.

No primeiro ciclo reunimos as obras *Andanças*, 1948-1970, *Uma via de ver as coisas*, 1973, *Menina e seu mundo*, 1976, *Jardins*, 1979, e *Talhamar*, 1982. O segundo ciclo reunimos *Retratos da origem*, 1988, *Poemas da estrangeira*, 1995, *Poemas em fuga*, 1997, *Cartografia do imaginário*, 2003, e *Hídrias*, 2004. O registro que marca a diferença entre os ciclos se dá pela crescente temporalização da memória existencial⁵⁵. No primeiro ciclo, temos uma poeta empenhada no mundo de sensações reais, no qual, as emoções aproximam a poesia do espanto encantatório com o mundo, e o humor vigoroso dá musicalidade aos versos como criança desperta a descobrir um sentido unitário em atmosferas primaveris de diversos jardins e inúmeros mares.

NOVO ANTIGO

Novos seres
gravam memórias
ao pé do muro.
Sussurros estalidos
a terra percute
e alguém escuta
em meu ouvido.

O novo é o antiquíssimo
que vem
de um alçapão.
(SILVA, 1999, p. 158)

O novo é o antigo e a unidade e o encontro está na captura. Há neste ciclo um elo sagrada ainda não desfeito, porém já perscrutado pela angústia, ausência e perda transcorrida na imagem de inúmeras flores. Todavia, mesmo que as inquietações

⁵⁵ Utilizamos o termo memória existencial para poder contrastá-la com a memória física, psicológica, e a sentimental. No caso, destacamos Emil Staiger, para quem, a memória funciona como receptáculo da recordação, sendo esta última, a por a memória em funcionamento. Desta forma, o fazer ressoar instiga a memória a um tipo peculiar de lembrança sentimental. No entanto, memória existencial não se liga diretamente às representações dos sentimentos, dada sua constante atmosfera, ambiência e afinamento, mas ao pensado, isto é, “memória é, aqui, a concentração do pensamento que, concentrado, permanece junto ao que foi propriamente pensado porque queria ser pensado antes de tudo e antes de mais nada. Memória é a concentração do pensar da lembrança daquilo que, antes de tudo e antes de mais nada, cabe pensar. Esta concentração guarda junto de si e abriga em si o que, sempre e antes de mais nada, permanece e se anuncia como o a-se-pensar em tudo o que anuncia como o vigente e o vigor de ter sido. Memória, o pensar concentrado de lembrança do que cabe pensar, é a fonte da poesia [...]. Toda criação poética surge quando se cultiva o pensar da memória” (HEIDEGGER, 2001, p. 118). Assim, ao tratarmos da memória, nunca o faremos nos momentos pretéritos, visto que estes ficam para uma memória sinônima de passado, mas para a memória existencial que sempre pensa, (no caso da poesia, em som), o essencial, o ato mesmo de concentrar-se no vigente. E vigente, nada mais é, do que durar em desencoberto, ou seja, “o que cabe pensar mantém-se retraído” (HEIDEGGER, 2001, p. 124), guardado em abertura e cuidado.

religiosas estejam postas em interposições filosóficas, o mundo grego parece heroico, gigante, real, vivencial e demasiadamente próximo em suas vagas renascentes.

O segundo ciclo é saudoso e nele dor e angústia cantam a sua fixidez. A memória arrebatada a narrativa e a subjetividade cria rotas de encontro com poetas, pensadores e amores.

AMIGOS AMIGAS

Amigos amigas: estrelas
de luminosas constelações
benévolas – porque imensas –
a música mais bela que escutamos
ao apagarmos a luz para sonhar. Cintilam
amigos amigas reais imaginários
não importa de que século ou região
se forem cruéis ou amáveis nos poemas ou cantares
sabendo que a plenitude tudo ameaça em seus altares
e não há regimes de exceção. Blake Poe Emily
Donne Rimbaud Eliot Rilke Hölderlin
o feiticeiro Yeats mestre Guima, bardo de minha
predileção. Drummond de Andrade – poeta grande
guia e professor. Amigos amigas
além do concreto e imaginado
amigos amigas: bem mais desejado
para quem aqui está e para quem se for.
(SILVA, 1999, p. 378)

A fugacidade da vida assombra o sagrado, o tempo, a finitude e, por fim, a melancolia se torna morada criativa na perenidade da poesia.

MAR

O sonho levou-te para sempre
em seu barco,
mas não sei quem dormia:
tu ou eu?
Desfazia aos poucos o sono
uma grinalda em seus dedos.
mas quem sabe
quando veio ou partiu
e em que barco
aquele que nada deixando
tudo levou?

Ou nada ia no barco
e tudo era o Mar?
(SILVA, 1999, p. 247)

Sonho, sono, partida, mar, aspectos do nada transformados em modos que rodeiam a criação tateando a finitude que regula o poetar. O nada na imagem de um mar dimensiona a possibilidade do ganho e da perda e é simplesmente evocativo do agônico modo de existir.

O primeiro ciclo de poemas é uma ponte ligando continentes íntimos e o segundo é uma quilha cortando a memória. E para oscilar entre os dois ciclos monumentalmente existenciais, trabalharemos com o conjunto dos poemas presentes em quatro livros de sua *Poesia reunida* (1999), sendo estes *Andanças* (1970), *Uma via de ver as coisas* (1973), *Poemas da estrangeira* (1995) e *Hídrias* (2004), marcados respectivamente pelas iniciais alfabéticas a, b, c e d. Neste último, trabalharemos o poema *Sibila* por duas razões. Primeiro, por compreendermos que esta obra se aproxima de uma mítica que marca toda a linguagem e subjetividade de Dora Ferreira. E, em segundo, porque precisamos falar da mítica no conceito que fora elaborado a partir de Hölderlin e que está fortemente presente na obra de Dora, a saber, a quadratura ou do sagrado. Se não fizermos isto, nossa pesquisa sobre a subjetividade em Dora, que espreita linguagem e pensamento, falhará no princípio da transcendência aqui proposto.

Nas obras escolhidas, circulam os seguintes eixos temáticos: espelho, reflexão, silêncio, pensamento, tempo, melancolia e o amor às coisas mesmas. Temas que denominamos de transcendentais, ou seja, o modo como a subjetividade se move em relação ao mundo, direcionando a consciência ao exterior de si, mantendo-se ao mesmo tempo próximo e distante do que intenciona.

Ao se despir na sensibilidade fática, a poeta desenvolve uma subjetividade na qual desenha um encontro na transcendentalidade do texto poético, identificados pelo modo com que oferece atenção à existência em seu refinamento vulgar das coisas que parecem nem valer a reflexão que a poeta lhes impõe. Não sem razão, Ivan Junqueira a engloba naquela malha de poetas reflexivos, outrora tão bem presumido por Novalis e admitida por Hegel como subjetividade moderna. Diz o autor quanto a formação intelectual e literária da poeta: “é no substrato dessa formação que se conjugam as lições de filosofia e as daquele pensamento que, ao meditar sobre a vida e a condição humana, se compromete com drummondiano sentimento do mundo” (JUNQUEIRA, 2003, p. VII).

A formação filosófica e literária de Dora não lhe aparta do mundo, mas desperta mundo. A ação reflexionante retranslada no que há de constante em seu enunciar se

revela na criação de uma subjetividade que se configura em ritmos, versos, tropos e, principalmente, em uma metonímia que designamos como transcendência. A escolha da metonímia se refere por ser a poesia extensão da parte do que ela poetiza como ser mundo, uma comunhão entre partes da exterioridade histórica no enlace das tonalidades afetivas que se revelam quase sempre por detrás, ou na frente mesmo, do espelho, dado que a própria subjetividade torna-se visível na composição poética revelada na sensibilidade da palavra posta. Afinal, sabe a poeta em sua voz de mundo que “tudo que se revela é fragilidade” (SILVA, 1999, p. 106).

Por conseguinte, falar de metonímia e não de metáfora diz do que queremos sustentar neste capítulo sobre Dora Ferreira, uma vez que “a metáfora é uma das figuras retóricas, aquela em que a semelhança serve de razão para substituir uma palavra figurativa a uma palavra literal, perdida ou ausente” (RICOUER, 1999, p.71). Já a metonímia, continua Ricouer (1999, p. 71) é “onde a contiguidade toma o lugar que a semelhança ocupa na metáfora”. Ora, ao lermos Dora, não encontramos sinais ou símbolos somente, mas principalmente, partes que se comungam em uma fala direta que transfigura o tempo e perfura as coisas em extensão transcendente e reflexiva mesmo que na linguagem estes se distanciem.

Esta foi uma polêmica que alimentou seriamente alguns críticos e teóricos da desconstrução para os quais a metáfora guardaria uma força binária metafísica,

uma metáfora não existe em si mesma, mas numa e por uma interpretação. A interpretação metafórica pressupõe uma interpretação literal que se autodestrói numa contradição significativa (idem, 1999, p. 74).

Desta forma, falamos de metonímia como o modo de apresentação da relação entre o que se diz em sentido e forma, e o que na materialidade da palavra está posta como guarda da própria sensibilidade individual. Ratificamos que é a relação real, o que nada tem a ver com o conceito de verdade como adequação das coisas ao conceito, mas da inerência de sentido que a subjetividade faz ecoar na palavra que se realiza na poesia em encontro de enunciações. Logo, em Dora a relação está dada na serenidade que tensiona a subjetividade extensiva do eu lírico à espera não só de escuta, mas de recriação ou criação mesma, embora sua subjetividade pareça ser mais imanente em alguns poemas. Assim se apresenta a primeira obra metonimicamente transcendente em questão.

a) *Andanças*: a transcendência da melancolia

O primeiro conjunto de poemas, que apontamos como transcendência da melancolia que desvela e revela no eu a permanência do historial encravado no reconhecimento da fragilidade do próprio ser existencial, são aqueles em que o eu lírico se põe na ocupação da mítica perdida ou aqueles em que a unidade helênica aparece como epifania do mundo primordial.

KORÉ

Teu passo deslisa para a esquerda
desenhando o pálido caminho.
Flor enrodilhada
rumo ao som sombrio
que o amor é o teu, feito de repulsa e ânsia,
traçando as pétalas da misteriosa dança?

Andarilha do limiar
ao centro te aventuras
despojada das vestes da alegria
no ouvido inscrito o canto sibilante
do vento
pela ramaria.

Do Hades enamorada,
trânsfuga
a dança do teu amor ausente,
deslizando na rosa em espiral
nascida de teu passo, prodiga semente.
(SILVA, 1999, p. 38)

Na origem do poema o amor, contos helênicos que evidenciam a beleza da carnadura dos sentimentos envolvidos no mundo e no submundo, sentido na escrita melancólica que aproxima as vozes e a faz atravessar o tempo em empática transcendência. Assim, ao invocar a aproximação pela presença poética, nos sentimento como se estivéssemos lá, presenciando tamanho roubo do amor materno. Demeter não é mencionada, porque de sua história fica a pródiga semente. Um amor triste, que se alimenta da solidão na esperança do reencontro do amor ausente, lançado na analogia da fertilidade ou canto à ramaria da terra.

No entanto, o poema não é uma narrativa seca de um acontecimento mítico, é antes um lamento, um choro vivido na fragilidade do tempo, marcado pela imagem da rosa em espiral. A dor se repetirá mais uma vez e infinitas vezes. O epíteto ‘andarilha do

limiar' aproxima o eu lírico à vivência de um tempo imemorial, porém íntimo. Pensar o amor do mundo é também pensar as dores do mundo, a perda, a ausência, a morte, o sol sombrio, o nascimento, 'pródiga semente'. O espetacular no poema é que o mito se demonstra, mas o sensível⁵⁶ se mostra sem demora no habitar dos afetos. A poeta pensa a história, porém seu eu lírico torna esse pensamento fenomenológico, isto é, não há demonstrações de um pensar positivista historiográfico, mas a reflexão que acompanha a própria manifestação dos sentidos, da sensibilidade afetiva e de todo o mais que podemos chamar de vivência.

De agora em diante, os poemas serão lidos na chave de uma poeta, cujo trato à sua subjetividade é de nos fazer acompanhar a fenomenologia do sentimento na arte do bem pensar na linguagem. A mostra é da ação sentimental, portanto reflexiva sobre aquilo que se mostra, que nos capta e, por vezes, sequestra para dentro da melancolia da palavra. O revelar e refletir, verbos reverenciados pela poeta, presentifica a subjetividade como jogo de espelhos que aproxima a imagem que só de longe se mantém na história, disfarçada de uma mitologia que, no entanto, exala pela melancolia o real do poema de uma união primordial irrealizada pelo salto do tempo, mas vivenciada na poesia. "Não vi o teu rosto/ meu coração ardia / teço violetas pequenas" (SILVA, 1999, p. 37).

A melancolia aparece como uma estratégia na conexão com outras palavras de equivalência, por isso nem sempre ela aparece especificamente, mas quase sempre nas teias do próprio texto poético, criando efeitos de encontro e desencontros com a visibilidade ou percepção do poema.

CANTOS

I

Vim rolando nas águas como pedra solta
os olhos sofridos de tantas madrugadas
vim sem-sentido como o colar desfeito
as mãos partidas, frouxas, caldas
flutuando em cega sobrevivência.

(Que ausência de corpo no meu corpo
cinza e degredo

⁵⁶ Observemos aqui, que o sensível não se detém mais no subsumido da mera representação. Em Dora, assim como em Novalis, a poesia lírica se inclina para representação sensível expressa e visível na concretude vivencial.

que ausência de alma na minha alma
fogo e segredo)

Vim no colo das águas nua e humana
trazendo lírios enleados nos cabelos
lírios brancos da margem abandonada
vim tecendo silêncio como folhas
caídas da sombra, tangidas no vento
vim presa a angústia morna e taciturna
do sonho dos pássaros ao crepúsculo.

(Que ausência de corpo no meu corpo
cinza e degredo
que ausência de alma na minha alma
fogo e segredo)
(SILVA, 1999, p. 35)

Notemos no poema que as estrofes são interpostas pelo refrão e funciona como evidência e intensificação do sentimento, além de se ligar ao título do poema, *Canto*, uma vez que este vem da interioridade da voz e salta para uma audiência. A angústia aumenta nas gradações que são acionadas da cega sobrevivência, ao silêncio, a sombra, a morte e ao nada. Entre estes, o refrão deflagra a causa, a saber, a ausência da alma que se mostra, junto à intensificação, como assunto central do poema e faz a volta das dores derramadas nas estrofes. A subjetividade melancólica é centrada e as estrofes iniciadas pelo verbo ‘vim’, intenciona a marcação da voz de um eu que diz de si por reiteração: “vim rolando nas águas como pedra solta / vim sem-sentido como um colar desfeito / vim no colo das águas nua e humana / vim tecendo silêncios como folhas / vim presa à angústia morna e taciturna / vesti-me de Nada e o humano perdeu-se” (idem, 1999, p. 35). Neste sentido, a melancolia mostra uma existência pesada, mas que reage pela recriação de si: “os lírios murcharam e a magnólia nasceu” (idem, 1999, p. 35).

Desta forma, a melancolia pode ser considerada uma dimensão dinâmica, sendo uma tonalidade existencial e, mesmo que seja dolorosa, está nas raízes do existir humano e pode ser considerada como “uma tonalidade que vibra de um extremo a outro da existência” (STEIN, 1976, p.13), pois “o caráter ambíguo da melancolia leva-nos ao desejo de rejeitá-la como fardo, mas, ao mesmo tempo, de conservá-la como dinamismo e secreto poder” (idem, 1976, p. 13). Logo, se a melancolia é tristeza, ela é, ao mesmo tempo, domínio da claridade e sua mais significativa característica é a oscilação “entre o vazio e saciedade, entre o desespero e a esperança, entre o absurdo e a plenitude de

sentido, marca dos extremos da melancolia” (idem, 1976, p. 13). É nessa metonímia de melancolia, como criação e admiração, que podemos ler Andanças.

As andanças no tempo de uma poesia sensível e reflexionante espreita o ouvinte sem pressa, empurrando-o para um ato de escuta historial, só assim é que a poeta garante um diálogo inesgotável entre coisa, tempo e mundo, pois em Dora até as *coisas* estão impreterivelmente lançadas. O diálogo inesgotável,

distingue-se enquanto leitura compreensiva porque o “texto” fala a alguém – no caso do poema que é ditado, porque ele não remonta ao “autor” e à sua voz, mas aponta para frente, para o sentido e o som que o leitor é capaz de escutar (GADAMER, 2007, p. 86).

E de Gadamer partilhamos a ideia que se estende à Dora, a saber, no diálogo na dialética frágil da subjetividade, “nenhuma palavra é a palavra derradeira, assim como não há nenhuma primeira palavra. Toda palavra já é sempre resposta e já sempre significa ela mesma a formulação de uma nova questão” (idem, 2007, p. 87). Eis os princípios órficos, os enigmas que abrem os cantos ritualísticos esotéricos daqueles que comungam o mundo em seus mistérios, na permanência e no fluxo do movimento telúrico para, posteriormente, lançarmo-nos entre os espelhos, pensamentos, sabores a oscilar entre noite e dia, a morte e a vida. E por mais que o canto seja a morte e ausência, o poema sempre se liga festivamente a vida.

A JANELA DA NOITE

A lua em seu círculo.
Piam pássaros da sombra.
Meu coração deita razões, hera escura
na solidão de um muro.
Cintila a constelação de Andrômeda
em sua haste de lágrimas.
Nos grãos do vento
partiram pombos em tumulto e brancura.
Nem glória
nem o lamento
vento e planura.
(SILVA, 1999, p. 45)

É assim que Dora forma uma subjetividade que reinventa a mitologia, dominante em seu aspecto reflexivo, e não mais ingênuo, parecendo mesmo tematizar suas dores e amores, acontecendo em instantes de existência cotidianas, pois, ao serem olhados, são retirados de sua espontaneidade despercebida do acontecer. Na dualidade entre o ato e a

percepção, entre a intuição e o refletir da ação, já está imbricado o enlace criador da poeta. Podemos afirmar que a observação que Dora cria em seus poemas produz um locus de encontro em completa consonância com a subjetividade metonímica da criação de um eu, que também se deixa observar sendo flagrado em seu saber e labor pleno de *aisthesis*. A essas características fazem parte Ânfora, os Noturnos, Finisterra, Lunimago e Elementária.

O que ocorre na feitura desses poemas é uma irônica ingenuidade, pois eles evidenciam o tempo perdido, o que torna o eu lírico melancólico, quando não saudoso, de um tempo que não viveu, mas vive na presentificação do sentido. Por esta razão se reinventa na ocupação do mundo circundante que solta fragrância de naturalidade primitiva. No toque melancólico emerge a força ontológica, criadora da poesia.

NASCIMENTO DE UM POEMA

É preciso que venha de longe
do vento mais antigo
ou da morte
é preciso que venha impreciso
inesperado como a rosa
ou como o riso
o poema inecessário.

É preciso que ferido de amor
entre pombos
ou nas mansas colinas
que o ódio afaga
ele venha
sob o látego da insônia
morto preservado.

E então desperta
para o rito da forma
lúcida
tranquila:
senhor do duplo reino
coroadado
de sóis e luas.
(SILVA, 1999, p. 39)

O nascimento do poema engendrado do amor num labirinto de solidão perscruta a noite e o dia no próprio poema, um metapoema assemelhado às bodas com o deus sombrio. O absoluto sensível nas entrelinhas da história pretérita e a oração de permissão de entrada, que acontece num ritual de louvor ao passado, “é preciso que

venha de longe/ do vento mais antigo/ ou da morte” na certeza de sua origem de sua ambivalência. A subjetividade aí posta se deixa ver na articulação preferencial do passado, alcançado pelo exercício da reflexão e somente coroado de sóis e luas é que o poema toma forma nas palavras no antecedido do futuro. A poesia não pronuncia a coisa qualquer, mas o encontro no diálogo em experiência. É a partir disto que entendemos que o indizível pode ser pronunciável, principalmente se o diálogo recusa a fuga da morte. O indizível é o passado no seu mais improvável monumento. Deste monumento somente o sentido é possível, mesmo que sua reconstrução seja tarefa inalcançável. Sentido, sensibilidade, é de sentimento que realmente falamos na poesia.

O sentimento rega o canto que se mantém reverberante nos versos e se mostra como fonte originária do próprio poema e da própria forma em tempo fugidio tomados como rosas e risos. Afinal, os poemas de Dora tomam fluidez pela corrente sentimental que, por vezes, ela escamoteia em dificuldades ontológicas, isto é, a dificuldade de compreensão própria das poéticas voltadas para o pensamento, para reflexão da existência e de uma onto-teologia. O sentimento é a fonte mais originária de Dora, pois,

no sentimento abre-se e mantém-se aberto o estado no qual nos encontramos concomitantemente em relação às coisas, em relação a nós mesmos e em relação aos homens que convivem conosco. O sentimento é efetivamente esse estado aberto para si mesmo, no qual nossa existência se agita. O homem não é um ser pensante que também quer e que, além disso, teria sentimentos acrescentados ao pensar e ao querer – e isso com a finalidade de embelezamento ou de embrutecimento. Ao contrário, o estado do sentimento é originário, mas é de tal modo que a ele competencem o pensar e o querer (HEIDEGGER, 2007, p. 48).

O sentimento como pertença evidencia, no conjunto das obras de Dora aqui analisadas, que não há universalidade que não se encarne e não há metafísica que não respire. E inevitavelmente voltamos a Novalis. Se em Novalis as bênçãos do espírito ferido de amor são asseguradas pela noite, cuja vigília se restringe e o sonho alivia, em Dora o dia é robusto e seu noturno é sempre uma dança no esplendor do dia. Se os deuses são apartados como deuses que se enfraquecem diante do deus noturno, em Dora a criação se expande em diligências para todas as direções, sentimento, pensamento e desejo.

No refluxo de um romantismo, a poeta se torna livre ao fazer poesia, não mais Novalis a tecer suas orações à nova religião como algo ainda indistinto, mas como

“engajamento, oração; e espontaneidade é para ela intenção [...] isto parece permitir a seguinte conclusão romântica: ela é autêntica poesia, e os outros não são autênticos num sentido tão radical da palavra” (FLUSSER, 1999, p. 421). E o autêntico, do qual se refere o filósofo é sem dúvida o sentido moderno de “tomar-se como sujeito” (idem, 1999, p. 422).

No ponto de reflexão que espreita o passado, exercício da melancolia, o poema silencia e se não o faz é incapaz de dizer, pois é ele que marca o afastamento do tempo que possibilita a subjetivação, ou seja, a comunhão das palavras arranjadas para criar a cena entre o passado historial (tradição) e a tonalidade afetiva. Para que isto aconteça é necessário a experiência, mediante empiricidade do próprio poema presente e a irrealização do tempo passado fora do presente real. E esse deve ser um encontro com um novo fenômeno liquefeito no que se presentifica, atualizado na poesia, a saber, a tumba do passado, a palavra-larva, a forma buscada posta antes do fim dos acontecimentos de vésperas da racionalidade constituinte da presença atual. Afinal, “tudo já foi dito / calando / o silêncio abana as mãos / do seu ofício” (SILVA, 1995, p. 94). Isto denota “um espírito claro que poderia ultrapassar-se a si mesma (ela tem uma consciência reflexiva)” (FLUSSER, 1999, p. 422)⁵⁷.

Assim, a transcendência é o que possibilita o transpor as fronteiras do tempo, cuja significação pode ser o imanente mesmo, no qual nada há para além do acontecimento, portanto, da ação finita. Desta forma, a transcendência, aqui intencionada, não é aquela do sujeito clássico cartesiano que se estica como um elástico para abarcar o mundo como fonte substanciadora. O indivíduo não possui transcendência, ele acontece *na* transcendência como ação fundadora, ou seja, o poeta não é um detentor de transcendência, mas nela está imerso e é, justamente, neste modo de existir livre que a poeta desvela a transcendência sem que dela precise teorizar ou referenciar.

⁵⁷ Compartilhamos da interpretação de leitura de Vilém Flusser, ao afirmar que a leitura, a recepção da poesia de Dora requer “análise paciente ao nível de cada palavra” (1999, p. 422), dada a intuição em que está imersa e a reflexão que a faz emergir. Sua ambivalência entre tempo concreto e transcendente lançam suas visadas e seus poemas para as areias movediças do tempo e para o espaço concreto do poema. Por esta razão, Flusser afirma que, para Dora, “ser poeta é um *Sosein* e não um *Dasein*” (1999, p. 422). Nos termos em alemão temos a variação de ser assim, ou ser deste modo e não um ser aí, cujas implicações semânticas mudam o sujeito de lugar. No segundo, dá-se um sujeito que constitui sua existência em meio ao que a abertura lhe possibilita na ambiência cuja virtualidade se dá na linguagem. No primeiro modo é um modo de ser no qual não podemos fugir porque se dá somente deste modo. Dora não é poeta porque se quer poeta, mas porque este é seu modo de existir. Esta nota vale apenas como explicação, visto que não estamos certos quanto a posição e a concordância da diferenciação dos termos postos na poesia de Dora por Flusser.

O AUSENTE

Tudo o que foi luz
e hoje desmaia em treva
sob a lua errática
e suas confusas pétalas
tudo o que amamos e em desejo tivemos
com sede amarga de posse
em lábios angustiados
renasce deste silêncio de orfandade
e da vida faz cinza
e morte.
(SILVA, 1999, p. 40)

O que faz dizer a poesia senão a restauração do tom primevo que só se realiza no próprio silêncio da orfandade? A autoconsciência reflexiva ao elaborar a questão demonstra, no modo como o poema é composto, a inteireza dos versos em situações de uma mente indagadora e da memória fulminante que não esquece a luz, o mundo e nossos mitos fundadores ausentes, eis o modo em transcendência da poeta. O consolo? A noite, quando a insônia mostra seus olhos áridos e desejosos de descanso da reflexão e do pensamento que teimam em reconstruir ruínas, barcos, mares e pássaros ausentes.

O inverno é que não estejas
senão nos olhos áridos da insônia
aí, que não estejas e o sol já não aquece
e o mar não dança entre rochedos
e o pássaro é um triste voo
que adormece.
(idem, 1999, p. 40)

O pássaro que adormece é a transcendência do sagrado perdida, fora de sua origem. Um tempo desencantado no qual as coisas mesmas já não dançam porque perderam sua ânima. Como música, *Andanças* é perpassada por cantos silvestres que jogam entre sombras, silêncios e crepúsculos. Além da finitude expressa pelo cultivo de uns vinte pares de flores, lírio, magnólias, violetas, narcisos, rosas e sempre o crepúsculo a cerrar o jogo entre luz e sombra, como o de vida e morte. “Teu poder cada manhã nascia/ para morrer nos carros de ouro do crepúsculo” (SILVA, 1999, p. 37).

Assim é o ausente, que em Dora se mostra vibrante de outra metafísica, a metafísica de fazer redivivo o que se aparenta de morto, mas que é só um ausente de

uma transcendência que se transmuta em movimentos de ser tempo em uma nova transcendência, aquela que lança o eu lírico no solo da origem do modo de ser e fazer mundo.

METAFÍSICA

vai tempo onda marinha afogando teus mortos
rola na orla estreita búzios e medusas
põe no ouvido ávido dos vivos
a breve canção do invisível do mar
canção de um longe que ressoa
vai tempo fantástica maré
anêmona vibrante
colhe em teu cerco o sorriso do homem
e o pólen dos séculos

voa pássaro marinho
semente viva entre rochedos
foge para as ilhas
à beira das águas taciturnas

Tempo
mar marinho
barco e viagem
arrasta teus cansados velames e o vento que os impele
vai velho marujo
rumo aos horizontes incompletos
(SILVA, 1999, p. 40)

Metafísica amarra o lugar das *Andanças* na transcendência que se demonstra na presença da nostalgia, melancólica dor de existir. Nostálgico porque sente a falta e não sabe ou não esteve junto ao que perdeu. O mar de medusas e búzios desperta o canto dos séculos, cujas histórias intercontinentais se recolhem em sua invisível existência. Se a primeira estrofe é a invocação ao despertar da consciência de que os séculos plantam em um constante esquecimento. Na segunda, o eu lírico se põe em transcendência e solicita a calma de um mar que não canta porque é ilha a beira de águas caladas, mas a subjetividade lírica as põe em curso outra vez: “vai velho marujo / rumo aos horizontes incompletos” (idem, 1999, p. 40). Mesmo que na busca de infinitude a existência sempre seja incompleta.

O que observamos em versos tão bem burilados é que “a temática da ausência irremediável, do lugar desocupado, do vazio que nada preenche, torna-se expressiva pela galvanização estilística” (CANNABRAVA, 1972, p. 426), o que em parte se preenche pelo ritmo. Segundo Cannabrava, “a forma expande-se através de modulações

cadenciadas que se prologam, além do texto poético, como estruturas transfinitas” (idem, 1972, p. 426). E o tempo, comparado à anêmona, paralisa e devora sua presa “o sorriso do homem”. No entanto, ele se dilata ao colher o pólen dos séculos, oposição sutil cravada na imagem da morte individual para transmutar-se na polinização, pelos ventos, pelas águas ou pelos indivíduos dos séculos.

De imagens díspares sugeridas entre peso e resistência, vazio e saciedade, novamente a frágil conciliação. “Assim, dá-se neste sentimento a experiência dos extremos, a melancolia quer saltar as instâncias intermediárias, numa impossível tentativa de conciliação dos opostos” (STEIN, 1976, p. 14). O tempo passa das imagens pesadas para as leves, “voas pássaro marinho / semente viva entre rochedos”. Se a melancolia é, na afirmação de Stein (1976, p. 14), uma “atitude de fronteira”, a última estrofe do poema confirma a fronteira: barco e viagem, horizontes incompletos e o tempo como elemento além da natureza segue como metafísica poética.

Neste contexto, afirmamos que a melancolia, profunda experiência da dor de existir, realizadas na sintaxe poética, seja, assim como a transcendência, é uma das figuras centrais da obra de Dora Ferreira, pois mesmo quando constrói sua mitologia, implícita e explícita, por exemplo, *Hídrias* (1995) ou em outras obras, é para expor a melancolia de quem permite a reflexão de um pensamento que insiste em fazer ver nas imagens em mármore, lápides, mitos ou na natureza mesma, uma abertura originária no fragmento que deixa imanente a totalidade do indivíduo e sua criação. Lê-se aqui, a fatualidade visual, o sensível e o *logos*⁵⁸.

NOSTÁLGICA Nº 1

Lua de ausência
mar de amargura
só no abandono
da noite escura

sal e naufrágio
morte na areia
melancolia
triste sereia

vaga e apagada

⁵⁸ O *logos* aqui posto refere-se à tradução direta do grego clássico e não do latim, o que diz que o primeiro significa fala, discurso, no sentido aristotélico, que significa “o homem é um animal que tem fala, discursividade”. O segundo diz um animal que raciocina. Este último, deixamos a critério dos escolásticos ou travestimento dos gregos e não da filosofia propriamente dita.

casa que oscila
 aí na minha alma
 voz intraquila

teia da espera
 pranto de espuma
 longe a afogada
 num mar de brumas

rosto de sombra
 voa incorpórea
 lábio cerrado
 dor e memória
 (SILVA, 1999, p. 41)

Não há dúvida que a poeta opera a pintura de um quadro que possui uma dimensão a dilatar-se no tempo, a morte do canto. Todavia, a proeza está quando aparece fundida na arte, ou seja, alcançamos a feitura na forma do poema, no entanto não conseguimos alcançar a plenitude de sentido do eu lírico a chorar a morte pelo tempo primevo, forma não representada. O desfecho do poema mostra a morte do passado na noite não escura, mas cuja sombra ainda produz uma silhueta, a voz que fala sem corpo, o lábio cerrado a impelir a tentativa de escuta da voz existente, fazendo o poema partir do eu para um tu a convocar um nós. O canto nostálgico da escrita substitui o canto da triste sereia, que não seduz mais, pois a velha natureza fora de uma vez por todas perdida pela reflexão que em si se embala com a lua da ausência.

Lembre-mos da análise que Adorno e Horkheimer realizam sobre a viagem de Ulisses na obra *Dialética do esclarecimento* (1985) na qual afirma a astúcia muito própria e peculiar do protagonista para que pudesse ouvir o belo canto das sereias sem sucumbir aos seus poderes. Ulisses quer o prazer de ouvi-las, quer desafiá-las, porém quer manter-se vivo e, para tal empenho, usa da astúcia e esta nada mais do que “o desafio que se tornou racional” (ADORNO, 1985, p. 64). Os poemas Nostálgica, N°1 e N°2 são o ouvinte amarrado, porém sem sereias a tornar a perda dos tempos de origem, sua própria dor melancólica: “as sereias recebem sua parte, mas, na proto-história da burguesia, isto já se neutralizou na nostalgia de quem passa a largo” (idem, 1985, p. 64). O eu lírico, portanto, é o que passa ao largo, só que amando aquilo que a astúcia dos tempos derruiu, erigida novamente pela construção de uma subjetividade centrada na reflexividade.

Notemos que o sentido do poema não parte de acontecimentos exteriores com marcos históricos do tempo que passou, mas parte do estímulo subjetivo que sinaliza na poesia um sentido próprio ao eu lírico. A saída da interioridade pontua-se na triste sereia que faz a polaridade sujeito e objeto tomar forma e que se volta para o sujeito da enunciação. Neste sentido, a poesia torna a enunciação real e efetiva, uma vez que não só recorre ao representacional, mas resguarda o sentido sintético da dicotomia interior e exterior, resultante no canto melancólico do sujeito lírico.

O sentido real se desvela, em parte, na feitura da forma na qual vemos “o ritmo, o jogo intersilábico, se transmudando em forma diluída nos sons, nas notas, nos acordes que se convertem na ressonância de vibrações” (CANNABRAVA, 1999, p. 435), e na matéria, quase sempre nos perdemos por seu modo ontológico de pensar e sentir. Assim, a unidade subjetiva de cunho fenomenológico, em que o sujeito é dispensável em prol do movimento real e do modo de apresentação do subjetivo na linguagem, é a marca da poesia de Dora Ferreira, pois o sujeito não pode se manter autocentrado, mas demonstra que toda sua ação é resultado de um intercambiamento entre conteúdo e forma, sentido e cena.

A unidade explícita em *Andanças* se estende por todos os poemas e a mitogênese é quase sempre convocada numa ontologia em que o eu lírico tece, por encontros e partidas no mar, em barcos ou em deuses, as imagens devotadas aos cantos de origem. Dionísio, Afrodite, Diana, Demeter, Perséfone, Orfeu, Apolo, seres alados, órficos, históricos, numinosos, cristãos, bizantinos, terras e as cidades, Pompeia, Florença, Porto Alegre, todos coroados por “palavras que partiram nos barcos de velas brancas e para / sempre deixaram as ilhas arenosas, ao longe perdidas, / no meio do mar” (SILVA, 1999, p. 58) da existência.

A melancolia dos poemas, explícita na palavra ou no sentido, a lançar o ‘tu’ a outros mares marcados no tempo, só é possível na forja de um eu lírico existencial. Notemos que o “tu” é evocado como histórico e, por vezes, testemunha. Neste, a melancolia aparece como tonalidade, a ânsia mais forte. Assim, sintetizamos que, por transcendência da melancolia, designamos este lançar criativo que a tonalidade ativa na subjetividade da poeta.

Toda ação criadora está encerrada no ânimo pesado característico da melancolia – quer ela o saiba claramente ou não, quer ela fale amplamente sobre isto ou não. Toda ação criadora está encerrada no

ânimo pesado da melancolia, o que não quer dizer que todo e qualquer homem melancólico seja criador (HEIDEGGER, 2006, 212 - 213).

Dora Ferreira cria na melancolia, no sentido que imprime no poema, e a excelência está em fazer sentir a verdade na materialidade das palavras escolhidas a encarnar sua enunciação. “Do peso e da resistência se alimenta a melancolia” (STEIN, 1976, p. 14) e dela vem o dinamismo criador. É na força criadora da poeta, instâncias de partida e princípios de transcendência, que ocorre o evento final prometido somente no encontro. A melancolia jamais rompe sua ambiguidade, não tem repouso ou libertação e, por esta razão, “constitui a atmosfera existencial em que mergulha a experiência da finitude. A resistência experimentada na melancolia suscita a nostalgia do vácuo” (idem, 1976, p. 15) sendo vigorosa, perplexa e abismal no pensamento a desenhar um “rosto de sombra / voz incorpórea / lábio cerrado / dor e memória” (SILVA, 1999, p. 41). Se não salva pela criação, mata pela paralisia e falta de ação. Mas Dora, inevitavelmente, é criadora e sua transcendência extravasa não só nas linhas das mãos, como nas linhas do tempo, outro elemento da transcendência que agora fazemos recepção.

b) *Uma via de ver as coisas: a transcendência do tempo*

Notamos em Dora e, também, em Novalis que o forte caráter reflexivo empregado em seus poemas, e por sua relação com a filosofia e o sagrado, perpassa a experiência de ambos em dias e noites, suas míticas e cristianismo. Mas antes, observemos que a unidade na poesia, entre sensível e pensamento, que já havia sido proposta existencialmente por Novalis, passa a nortear as argumentações posteriores sobre a criação da poesia em uma unidade subjetiva. Dora também executa a unidade e por tal razão, consideramos que a unidade desenvolvida por esta última encerra uma feitura que se realiza na própria poesia.

Dora, assim como Novalis, figura entre exemplos de que o sentido arranjado pelo poeta e o eu lírico não se desgarram, sendo estes mesmos, frágeis por esta impossibilidade. Na primeira, uma vocação teórica se lapida a partir da ontologia, no segundo, o despertar a partir do idealismo. A unidade⁵⁹ de Novalis se faz na junção ou

⁵⁹ Mesmo não sendo necessário, posto que já advertido anteriormente, ratifico o modo de unidade aqui trabalhado. A unidade é tratada no âmbito de cada poeta, não sendo totalizante. Mesmo porque não há

fusão do pensamento com a vida amorosa e factual, em Dora, ela se realiza no equilíbrio de que a coisa que se dá no poema nem é subjetivista demais, ao ponto em que se esvazie o próprio poema, nem é mero sentido, no qual tudo se daria por uma sensibilidade imediata. No afã de fazer oposição ao idealismo que abdicou dos sentidos, descolamos a sensibilidade de seu relacionamento como modo de pensamento. Ora, as coisas que se dão precisam de espaço e tempo em suportes de predicções, mas não deixam de ser sensíveis como pensamento aí posto.

Igualmente, todas as coisas possuem dimensões possíveis de se darem e serem percebidas no espaço e no tempo, podendo ser diferenciadas somente pelas categorias universais que delas se constroem para seu afinamento. O que acontece na poesia, especificamente na lírica, quando o poeta consegue avizinhar-se da unidade é diferente. Na unidade, o poeta lírico junta as duas instâncias, sensibilidade e reflexão, partidas na facticidade da obra. Na percepção de Heidegger (2012, p. 18),

naquilo que é visão, a audição, o tato [- todos os sentidos-] apresentam, nas sensações do colorido, do sonoro, do áspero, do duro, as coisas, literalmente, caem sobre nós. A coisa é aquilo que por meio das sensações, é perceptível nos sentidos da sensibilidade. Por consequência, tornou-se então comum, mais tarde, o conceito de coisa segundo o qual ela não é senão unidade da multiplicidade do que é dado aos sentidos.

Ou seja, o modo de estar da matéria provoca a forma. Em *Uma via de ver as coisas* (1973), pleno de títulos emblemáticos, já antecipa a revelação desta unidade, assim como *Menina Seu Mundo* (1976) e *Jardins* (1979). Na poesia de Dora, a sensibilidade ou o sentir na reflexão não se radicaliza, afinal sabe a poeta empregar a justa medida em seu modo de compor. Contudo, ainda não foi suficiente a defesa da unidade que faz a excelência da obra de Dora. Quando dizemos sensível, já não são as coisas sensíveis mesmas, porque, uma vez imerso nelas, não daríamos conta das mesmas, elas seriam indiferenciáveis. Assim, ao dizer ou buscar fazer o sensível, já o fazemos pelo filtro do pensamento que permite o reconhecimento daquilo que a poeta emprega na elaboração de sua poesia. Toda espontaneidade fluida no fazer lírico de Dora é fingida, por ser seu ato composicional profundamente reflexivo.

espaços para universalizações quando tratamos de poetas ontológicos, reflexivos, existenciais ou até mesmo metafísicos. A unidade subjetiva está em contenção com os modos de ser da linguagem e é instituída a partir da abertura que cada poeta experiencia em sua própria existência.

A poeta organiza o sensível explorando-o em um crivo de recolocações semânticas, em uma sintaxe que sintetiza forma e matéria. Assim é *Uma via de ver as coisas* que começa pela epígrafe de Heráclito, o filósofo melancólico, o qual diz a “harmonia de tensões opostas / é o mundo, como o arco e a lira” (SILVA, 1999, p. 71). Se na primeira seção trabalhar a melancolia e a transcendência era o modo de evocar o sentido melancólico do dizer, neste segundo a obra convoca a escrita e as diferenciações dos instantes temporais que aparecem divididos em *Aqui, Antes, Quando e Sempre*. Dividida também está a temática da obra. Primeiramente, dá-se uma evocação do sagrado em um conjunto de poemas que tematizam a dor de Cristo e santos e a perda do divino e, em segundo, dá-se a oposição entre silêncio e música, um louvor do poetar. Logo, cada instante comporta uma temática comum ao próprio tempo existencial que tornam inerentes passado e presente.

Entretanto, observamos que os próprios subtítulos, que agrupam os poemas, quebram a linha retilínea e evolutiva do passado, presente e futuro. Na divisão proposta, o tempo é ontologicamente posto, isto é, fragmentado em momentos de existir temporal, que é sempre instantâneo e fluido, e que permite um modo de ver as coisas do mundo a partir da presentificação do sentido que o sujeito lírico emprega. Analisemos a colocação de Cassiano Ricardo, para quem “uma via de ver as coisas transfere para as coisas um pouco do nosso ser” (RICARDO, 1999, p. 414). Observemos: não se pode transferir às coisas nada do que seja do indivíduo, criamos nas e com as coisas, e o que as coisas fazem ver são as próprias impressões que delas tecemos vivencialmente. Nisto, sentimos um pouco do modo de ser próprio do ser humano, que nada mais é do que o sentido da correlação produzido no poema.

As coisas fazem ver a correspondência dos sentidos naquilo que se intencionou ter sido ou ser. Uma música ou um poema que marca em um determinado acontecimento, e dele lembramos quando estes são novamente ativados, não falam da coisa em si porque isto não é possível, mas das emoções vivenciadas e temporalizadas. Eles exibem o indivíduo e o apresentam em sua temporalidade. Ao intitular um modo de ver as coisas, não são as coisas mesmas, mas o tempo, nosso maior existivo⁶⁰ que é o modo de ser,

⁶⁰ Partindo da interpretação heideggeriana, podemos considerar que o sujeito não manifesta nenhuma realidade substancial imutável, é um ser precário e tem que certificar-se a cada instante de suas preocupações. Nas palavras do filósofo: “chamamos existência ao próprio ser com o qual o Dasein (homem) pode se comportar dessa ou daquela maneira e com o qual ele sempre se comporta de alguma maneira” (1989, p. 39). O ser só se compreende a partir de sua existência e de suas possibilidades próprias de ser ou

e que para Dora é uma via de ver as coisas. É por esta razão que consideramos a advertência de Flusser (1999, p. 416) ao considerar que seus livros

exigem que críticos competentes a eles dediquem atenção demorada e disciplinada. Que analisem não apenas a obra em si, com suas múltiplas e contraditórias facetas, mas também as suas fontes históricas, o seu contexto atual, e os horizontes futuros que abre.

Desta feita, despertar as coisas de sua inércia, se é que elas podem ter isso, e fazê-las ganhar configuração humana, só se dá pela carnadura da vivência em seu *locus* essencial, o tempo. *Aqui*, parte expressiva do tempo, se inicia com um pensamento de Heidegger, para quem, grosso modo, não é o homem que detém a liberdade e a existência, mas estas que detém o homem. O homem não está no tempo, é o tempo que se temporaliza nele. Assim é o tempo a deter o ser (homem) e o ser a deter o tempo. Diz o filósofo: “tempo é ser-aí. O ser-aí é o meu carácter de em-cada-momento-respectivamente e pode ser o carácter do em-cada-momento-respectivamente no que está por-vir” (HEIDEGGER, 2003, p. 69).

Paralela à observação do filósofo, observamos que a obra inicia inominada e os três poemas sem título poderiam representar o vazio. No entanto, isto significa guardar o sentido intuído na palavra, a espera que o relacionamento com ela possa revelá-la como encontro e não como referência fixa vazia. Assim, o curso do tempo é evocado.

TÍTULO I

Uma via de ver as coisas
(v. da Misteriosofia à Psicologia)
os tempos do verbo
unido o foi ao será
passam pelo passado
pisam o presente fortemente aqui
no agora enraizado
quando o vento repuxa as hastes
e arranca as árvores
em visão antes, depois fruição para lá do quando,
tentando círculos: desfechados arcos
retesados
que disparam sempre o além.

não. É neste sentido que não há nenhuma realidade substancial a sustentar o ser. Por sua vez, os existivo são possibilitadores da existência. São “aspectos constitutivos do Dasein, como seu modo-de-ser, corresponde ao modo de abertura que se inicia no que é topológico, enquanto localização, que é o “encontramo-nos existindo”, impondo-nos com a facticidade como situação irreduzível, a carga da existência enquanto um *a priori* sempre de uma tonalidade afetiva” (NUNES, 2007, p. 63).

(SILVA, 1999, p. 73)

O arco de Heráclito a atirar emblemática flecha ensina que “o arco tem por nome a vida, e por obra a morte” (SILVA, 1999, p. 39). Tudo que alcançou sua meta também alcançou o fim como término da duração do tempo do lance. O tempo é o modo de transcendência deste poema e os tempos verbais se apresentam para fora da palavra no tempo ontológico, a quebrar a fixidez cronológica dos três tempos, passado, presente e futuro. A observação, em destaque nos parênteses, marca a passagem do universal para o particular, tornando este tempo um tempo imanente que convoca a subjetividade de quem poeta. Não para se fechar em si mesmo, mas para expandir-se no presente fortemente vivido, enraizado no instante em que o sentido se solta do texto poético.

TÍTULO II

Uma via de ver as coisas (veraz?)
 (quem via?)
 o passado, via?
 o futuro, vira?
 a pé o presente,
 em quatro direções.
 quem ia?
 ver-sendo as coisas
 verdade-sendo
 (pelo menos, descendo a via
 vir-a-sendo)
 aquiescendo ao quando
 antes-sempre-sendo
 (quem?)
 (SILVA, 1999, p. 73)

Eis o tempo encarnado no verbo e, se encarnar é flagrar-se na existência de um devir que não tem fixidez, este requer o rompimento da própria imanência. Por esta razão, a pergunta não insiste, porque se afirma na ânsia de uma sensibilidade que não se fixa na identidade, mas no tempo. É pelo pulsar do tempo que a obra manifesta uma visão mais interiorizada, que vai avolumando-se como ocasião entre polo objeto e polo sujeito, pois “a fim de expressar em geral a si mesmo [...] ou modo de pensar e ponto de vista sobre a vida” (HEGEL, 2004, p. 163), o eu lírico faz ver a sua efetivação real.⁶¹

⁶¹ Quanto à efetivação real, esclarecemos que para nós a questão é colocada na ordem do poema e não da verdade como adequação entre sujeito empírico e sujeito lírico. Para nós esta (identidade) é uma questão menor, pois real é o sentido expresso no próprio poema, pouco importando se o sujeito empírico sente ou não ou mente para mimetizar. Real é o poema que se centra no tempo como objeto que faz ver e falar um sujeito de enunciação que pensa e orquestra este tempo. O sentido está ali meditado, articulado nas palavras disponíveis, movendo-se em sentido, em um modo de dizer. Assim, o subjetivo se dá a conhecer como aquilo que ele é na linguagem ontológica de sua criação. O sentimento que nele se expressa já é

Sabemos pelo tempo tematizado o sentido que esse estabelece. Desta forma, por mais que o tema seja o tempo, o que atrai é o sentido do sujeito desta enunciação, pois alcança o silêncio próprio de quem se aproximou de si em um sempre duvidar.

Aqui reúne o total de 20 poemas e nestes percorremos as imanências vivenciadas no tempo por meio do silêncio ou quase palavra, uma vez que este fala, mas a melancolia não. “Silêncio: muda é a melancolia e sua ronda” (SILVA, 1999, p. 75). Se há silêncio é porque o *aqui* não se fixa na temporalidade, pois este também subtende o *agora* e a este é impossível nomear por estar em curso. Talvez por esta razão, Cannabrava (1999, p. 435) remeta a uma estrutura vazia aos modos de Paul Valéry que significa: “eliminação do supérfluo até o ponto de tornar o poema inexistente como mensagem, no mesmo plano em que ele atua como sugestão do inexprimível silêncio”. Retirar a mensagem do nível comunicacional e colocá-lo na condição de silêncio é corroborar a possibilidade da linguagem, pois o silêncio é recolhimento que disponibiliza a fala. Logo, o que não se expõe *aqui* faz falar.

SOL NO OCIDENTE

Os maus poetas sempre disseram que o sol agonizava,
ancião apoplético, a cabeça imensa
plantada no horizonte.

Agora vejo que os maus poetas também dizem a verdade.
Aí estão as frestas por onde escapa a vida
e a morte parece um verme no fruto que renasce.

O que vai nascer depois de tudo? Pois é preciso que nasça.
Das ruínas fumegantes, das cisternas do Nada
Entre os degraus dos tempos a erva recomeça.

No silêncio há ecos. A palavra mergulha num lago
e, como Hera, mostra a face. Mas parece
que a nossa morte é mais funda e nos excede.

No nada afundamos sem compreender ou compreendendo
demais. A morte. Quem sabe é bela sob a máscara?
Quem sabe é a vida que buscamos? Quem sabe?
Agora tudo é rápido. Os médicos têm pressa,
há um excesso de agonias. E o problema da saúde:
o que fazer com ela? – O sol agoniza no horizonte.

Há um avesso das coisas, um remendo possível,

outro modo sintetizado pelas relações sujeito e objeto ou, precisamente, sujeito e mundo. Ao final a subjetividade ali posta diz apenas uma coisa, a saber, a transitoriedade e efemeridade de ver as coisas sem a ilusão da permanência.

um remédio para a dor do amanhã? Chi lo sà?
O cortejo fúnebre avança, em toda pompa.

A melancolia, escura amiga de fígado delicado,
é o que temos, os termos do esperar, mão apoiada à face.
A paciência como ciência da paz? As crianças estão inquietas.

Há Yoga, o xadrez, o ruído além da música
e o recurso derradeiro da docilidade,
branda agonia que deixa ser o que será.
(SILVA, 1999, p. 76)

O poema possui uma invasão nos tercetos por um sexteto que parece desferir uma cisão entre as partes, fazendo surgir dois poemas. No primeiro, as cenas apresentadas surpreendem a ausência de transcendência que faz as luminosidades vivas fenecerem na contraposição de um antes e de um agora. Antes a luz agonizava, porque deixava seus raios primevos, agora a verdade, da agonia à morte. O objetual parece no momento em que este sol é nomeado como o sol do Ocidente. O que vai nascer depois de tudo? O Nada. O eu lírico surpreende quando o niilismo tremula no Ocidente. E apesar da palavra, a morte é mais profunda, sem transcendência, tudo é efêmero, até a salvação. A questão é que não se trata apenas de uma simbologia provocada pela imagem do sol, mas o modo de ver, o fim no tempo do *aqui* e do *agora*, o vazio que demora: “no silêncio há ecos” (idem, 1999, p. 76).

Um segundo poema surge. A esperança que tenta as indagações sobre o tempo do amanhã vê o avanço fúnebre da morte. Não há remédio, só o tédio, quando o niilismo alcança o eu lírico, a desenvolver a agonia de dias pequenos, ações miúdas e homens que abandonam o empenho de ser e se deixam entregues ao que será. Entre aqui, agora e amanhãs, as coisas banais trazidas pela maiúscula do Nada acirram o caráter desesperado e agonizante da cena tediosamente descrita. No entanto, o poema encaminha o nada, na experiência da fala, como criativo, ou seja, o poema nos leva para região na qual a poeta quer conduzir seu pensar, a saber, o modo subjetivo e existencial do mundo e seu tempo. Retomemos os emblemáticos elementos selecionados: “o que vai nascer depois de tudo? Pois é preciso que nasça. / das ruínas fumegantes, das cisternas do Nada. / Entre os degraus dos templos a erva recomeça” (idem, 1999, p. 76). O nada, recusa essencial, demonstra a angústia posta no poema, afinal, a angústia é o modo de manifestação do nada e, na poesia, a linguagem se comporta em mediação

existencial a partir dessa tonalidade afetiva, disposição na qual somos conduzidos sob o Sol no Ocidente a nos recriar.

Conduzidos assim, o *aqui*, sem transcendência, é colocado por um eu lírico que *ainda* transcende e é pertinaz na pergunta: “É um Anjo? / Suas legiões aumentam, e as flores orvalhadas / sobrenadam ao mar/ do trânsito parado” (SILVA, 1999, p. 78). Antes mar, agora trânsito. Nem Deus é capaz, nestas coisas mesmas, de mover a vida: “Fiz minha tenda na parede divisória/ e a parede ruiu. / A metafísica morreu e Deus morreu” (idem, 1999, p. 78). E se ainda há vida existencial e amorosa, esta aparece na faísca do *instante*, “entre as estátuas viveram e fizeram-nas viver. Somente o instante” (idem, 1999, p. 80).

Sendo assim, o tempo de um *aqui* se esvai, “no peito, nas espáduas, / deslocam-se os ponteiros, / cerrando o cerco do tempo” (idem, 1999, p. 82). O *aqui*, como tempo fugidio, abre ao mais seguro do tempo, o *antes*, posto e dito em uma série de poemas míticos dedicados ao élan da poeta com a Hélade e com o místico da existência poética de um via-a-ser e de ser si mesma na memória afetiva, metonímia subjetiva que o eu lírico habita e contempla. Um espaço que se sacraliza na transcendência entre linguagem e pensamento. Neste, o campo fenomenológico é dado efetivamente no jogo da mostraçã da própria obra, em sua arquitetônica entre intuição e pensamento, sensibilidade e reflexão.

MNEMOSINA II

Em seus braços a lembrança me retém.
 Abro o olhar para a vida que vem e que se vai.
 Entre colunas partidas e o rumor do mar
 a pele e o aroma do canto vou tecendo
 e te consagro, ó pássaro, vida, o mel dourado.
 Não te oculto o escuro sabor
 do tempo que se esvai – água entre pedras,
 musgo, treva esquiva –
 para saltar ao sol,
 língua de luz,
 exaltando o ramo,
 o pássaro, seu canto.
 (SILVA, 1999, p. 90)

Caminhos que se abrem no tempo sagrado. Deusa da memória a se tornar símbolo de uma sensibilidade detida no passado possível de presentificação somente na força da

compreensão, mas que se realiza pela habilidade sensorial de quem usa os sentidos como forma de pensar e experimentar. Diz Cannabrava (1999, p. 450),

as bases cognitivas da atividade pensante se explicitam discretamente dedicados por Dora à Grécia eterna. Sem a vivência acolhida do solo grego, a visualização de monumentos, templos e remanescentes arqueológicos, não haveria o impacto sobre a sensibilidade que condiciona a experiência estética.

A vivência é figurada na poesia como estética, cuidadosamente composta e para atingir tal finalidade, Dora insiste nas voltas porque o passado é a força presentificadora da existencialidade, da vivência. É por ele que se pode fazer ver o sentido que a subjetividade quer imprimir na poesia, diz: “Voltas. Sempre de novo és tu / e me assedias: / vaso antigo, cítara” (idem, 1999, p. 90). Ou ainda:

KORÉ (V)

[...]
Vens de um reino fixo,
movente Primavera,
foragida de frisos
cárceres de mármore
(rasos espaços frios)
para a festa da Raiz.

Recorrente semente
do Obscuro,
noiva da luz.
(SILVA, 1999, p. 91)

A luz, plena de transcendência, no *Sol do Ocidente* se reaviva no passado e esta se torna a revelação por uso utensiliar da linguagem. Assim, “o fundo cognitivo da experiência subjetiva galvaniza o pensamento por imagens que se transformam em rigor informal nos mecanismo internos da linguagem” (CANNABRAVA, 1999, p. 451). E tais mecanismos só são existenciais porque se revestem na sensibilidade de quem resignifica o tempo em uma epifania presente da própria subjetividade. Assim seguem os outros poemas desta obra cujos versos montam outro mosaico de inteireza legítima: “de Apolo / o vinho transborda em minha taça”. “Sob as folhas vivas sustenho na mão a lira. / É isso a solidão”. “As pupilas apertam / a permanência / que na ausência persiste”. “Longe vive a cidade / Perto os mortos”. “sem face, Afrodite nos seduz” (SILVA, 1999, p. 92; 93; 94; 95).

Estamos sempre presentes no pretérito aqui e no lançado do futuro, vivos, ouvindo os pensamentos de quem se encontra dentro e fora daquilo que sente e profere. Não é Narciso, é o pulsar do eu lírico, o fora e o dentro que contempla sentimentos em palavras de coisas, casulos e cicatrizes.

FORA E DENTRO

[...]

Paro e contemplo

Dispo-me de medo, esse casulo usado.

Espero o que quiseses.

Sabes que te amo, sem chão,
com cicatrizes de nuvens.

Nem avanço ou recuo,
mas tento decifrar-te:

subitamente infinita
na espiral recurva.

(SILVA, 1999, p. 96)

Em suas construções, a escolha das imagens capta a temporalidade ontológica, uma vez que passado, presente e futuro não seguem o ordenamento cronológico. Os momentos pretéritos do poema nunca ficam para a memória passada, ressoada em uma simples recordação, assim como o vindouro não está para frente e nem o presente no suceder, pois é no tempo súbito que a decifração ocorre. Nem recuo, nem avanço, apenas a instauração que vai de um dentro para fora e vice-versa, ou seja, o tempo ontológico é posto na poesia com sensibilidade na evanescência que permanece na mesma durabilidade das nuvens. Assim, mostra-se um passado presente, um passado antecipando o futuro e um presente cumprindo o passado⁶². Eis o tempo da poesia.

Na transmutação do tempo, acontece *Quando* cuja intencionalidade no ser amado toma o silêncio como aroma derradeiro e lança a vida na efemeridade em imagens de rosas. Nestes poemas quase poderíamos falar de uma metonímia do silêncio no encontro com a imagem. No entanto, em *Quando*, se faz necessário ver e escutar a forma da fala, a voz que se estende em um único poema somente enumerado. Sete sonetos ao todo para dizer o que de fato silencia, a saber, o gesto de amor apanhado no surto vivencial

⁶² Esclarecemos que o tempo ontológico, de cunho fenomenológico, não trata o tempo enquanto fluxo da consciência, como Agostinho, quando afirmou não haver três tempos, nem muito menos seguindo Bergson, para quem havia mais sentido em falar em tempo cósmico. O tempo fenomenológico é aquele iniciado por Husserl, ao afirmar um *continuum* como experiência que constitui as vivências do ser. O tempo neste *continuum* é o envolvimento dos três tempos numa relação inerente, recíproca, única, ou seja, em unidade. Todavia, para esta pesquisa, nossa concepção de tempo é mesmo a ontológica marcada pela filosofia de Martin Heidegger. Cf. COMTE-SPONVILLE, A. *O ser-tempo: algumas reflexões sobre tempo da consciência*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

efêmero e eterno, no modo de ser das palavras, que se põe na intimidade de um eu em sonho. Se antes era *Aqui*, agora era *Quando* o amor existia, ou melhor, quando ainda o sonho pode desenhar com o amado, o encontro pelo dia sempre desfeito.

Claro golpe do meio dia:
em tão profunda noite me encontrava,
nada em torno de mim eu percebia,
frágil barco, à deriva, que passava

sem dar de si e a nada que o impelia:
à vaga, ao marinheiro que chorava
junto ao leme, ou à enxárcia que rangia
enquanto o escuro em tudo se moldava.

Mas vi teu rosto: e tudo que fugia
ao coração absorto que vagava
como se amar jamais fizesse dia,

súbito amanheceu. Quanta alegria
nesta alma em madrugada dormitava
junta a essa noite transformada em dia.
(SILVA, 1999, p. 98).

Os versos em antíteses lembram Novalis a louvar a noite por Sofia ou pela mística sabedoria. Aqui a poeta joga com a noite e o dia, o meio-dia, o escuro e o sonho, um barco a atravessar o mundo dos mortos para que o tempo pretérito seja revivido mais uma vez. O que o eu lírico deseja é se encontrar no outro, todavia o encontro almejado se põe nas palavras que não tardam em anular-se por oposição e recusa, mas mantém-se na sensibilidade, uma vez que “em nada esse aroma se perdeu, / pois encontrei-os num lugar seguro, tão preservados: teu perfil e o meu” (SILVA, 1999, p. 97). No mais, no conjunto dos poemas, um coração contrito, de uma dor que perdura, enquanto dura o tempo na lembrança. Somente na noite é que a poeta experiencia, na linguagem disposta, os abismos do mundo. No relato da gestualidade da palavra coração, esconde-se a palavra não dita, porém vivenciada: linguagem sentida no que o próprio eu lírico adverte e acena do próprio poema.

II

No silêncio do coração contrito
tantas palavras que não foram ditas,
amores incompletos: tão aflitas
vagas não entendidas no seu grito.

E se consolo esse rebanho aflito
de sentimentos, coisas, eis que gritas
tu mesmo, coração, sem que permitas

a paz do que, incompleto, foi perdido.

E deste poemas vivo e por escrito,
rolado em pedras duras, não reflitas
que consome o não dito, agora dito.

Continua a cantar. E não persistas
de coração calado no seu grito
e ao muro do silêncio enfim resistas.
(SILVA, 1999, p. 97)

A linguagem nascida no silêncio diz de si na segunda estrofe: “tu mesmo, coração, sem que permitas / a paz do que, incompleto, foi perdido” (idem, 1999, p. 97) e a insistência em continuar a cantar impulsiona o fazer poema, como quem deseja saltar para além do recolhimento que é o silêncio, a fim de tecer em palavras um coração falante e vivo. Esta é a nervura da poesia de uma artista que não sabe somente captar coisas e sentimentos, mas principalmente de quem põe em cena estados de alma e torna as tonalidades afetivas bolhas de sabão vistas e sentidas por instantes de permanência. É na poesia que Dora se expande, deixando, na marca de sua composição, as dores do mundo e a poeta faz isto em duas frentes: a dos deuses e a dos homens. Na primeira, canta o sagrado perdido e na segunda, sinaliza as cicatrizes de nossa humanidade, do nosso ser, também perdido.

Eis a força com que faz o próprio poema romper o silêncio, pois cabe ao poema o dito: “continua a cantar. E não persista / de coração calado no seu grito” (idem, 1999, p. 97). A contemplação, de estilo grego, mora na subjetividade de Dora, não somente no ser amado, por vezes, desconhecido, mas no tempo, na existência e na finitude do ser. Disto diz Cannabrava: “Há [...] uma dor secreta que se dilata, amplificando-se até o ponto da turgidez na plenitude”. E, sem embaraços, nos informa que, pela estética, pode ela refletir a própria dor: “a emoção, entretanto, abre sulcos e fendas nos versos, altera o som da voz até os limites do grito, abafado pela forma que se submete aos cânones da expressividade estética” (idem, 1999, p. 457).

A singularidade da tonalidade afetiva descrita é própria da grandeza da subjetividade tratada na linguagem que, por vezes, parece se perder no polo interior e exterior no ato em que cria a cena. Porém, o que toma ênfase é o trabalho que se estabelece com a linguagem, a flagrar a autonomia com que a poeta maneja o desenvolvimento sensível para realizar-se por meio do sentimento e da reflexão. Por

esta razão, Dora também poetiza a própria poesia e “onde isto acontecer devemos supor um poetar que se conforma com o destino da era do mundo” (HEIDEGGER, 2012, p. 313). Ou seja, o poetar faz ver o nosso tempo e a nossa existência.

Os poetas nos fazem ver aquilo que está camuflado em nossa própria presença e ocupação, trazendo à tona, pela linguagem, o que nos mantém perdidos, distantes de nossa humanidade. A poesia não é somente um jogo estético, mas trabalho que se configura na essencialidade de nossa existência como uma existência histórica, factual. Por esta razão, devemos ficar atentos à sua voz, ao seu dito e aprender um pouco mais quando o filósofo insiste: “nós temos de aprender a escutar a fala *destes* poetas, desde que não nos iludamos em relação ao tempo que encobre o ser, ao albergá-lo, de modo que calculamos o tempo partindo do ente e dissecando-o” (idem, 2012, p. 313). E quando a poeta reflete seus cantos, logo perdermos o objeto para que a cena afetiva de sentidos suscite os mais diversos modos de dizer de um eu que sempre se presentifica.

A marcação de *Quando* é uma presentificação e o belo é que ele se encontra na ritualização da reminiscência das emoções vividas não no passado, mas quando as próprias impressões nascem da falta do ser amado, na intersubjetividade de um círculo que se apresenta maior e cujas emoções deixam-se flagrar na superfície de um reencontro fraternal erigido na virada do tempo, das sombras em luz.

VI

Os passos que no campo então marcaram
sendas de sombras, musgo que nascia,
atapetando vales a passarem
sob esses passos para um novo dia,

foram passos amargos que arrastaram
tudo que em nosso peito, então doía:
treva insegura, luas choraram
em nosso olhar que, incrédulo, se abria

ao mudo enigma que outros decifraram.
E então olhamos, ébrios de alegria,
os rios de mel que, lúcidos, brilharam.

“Vinde, amigos”, dissemos aos que estavam
junto às sendas de sombra. “Fez-se o dia
para os que à noite nunca se negaram”.
(SILVA, 1999, p. 99)

Neste poema, acontece o passado reinventado, lançado pela obra do poema que faz ver todos aqueles que se encorajam a viver à beira das sombras, dias noturnos na certeza de suas finitudes, mas que não desistem dos sonhos de infinitudes. As sombras simbolizam os fios de luz, nenhum excesso de claridade, pois na sombra as perspectivas se avivam com a aproximação do tato e da alma. O que se põe é a abertura de inquietude ontológica daqueles que vivem a vida em sua mais profunda perquirição e angústia e, na mudança das estações, “luas choraram / em olhar que, incrédulo, se abria / ao mudo enigma” (idem, 1999, p. 99) vão ao poucos se encontrando com a tradição, o tempo, o passado.

A duração da sombra é o tempo lançado para um *quando*, remontando às imagens refeitas de quando se vivia o tempo passado. Portanto, a concórdia do tempo inverte o corriqueiro e coloca a vida em passagem e a morte em luz. O tempo, atualizado nas palavras, lança a morte e a vida em antíteses posto no sonho que se realiza: “Fez-se o dia / para os que à noite nunca se enganaram” (idem, 1999, p. 99). E o que dura é sempre. Afinal, “é no ser-por- vir do antecipar que o ser-aí, normalmente, é ele mesmo. Ele manifesta-se no antecipar como o caráter de: esta única vez” (HEIDEGGER, 2003, p. 69). Portanto, considerando o ato da criação, o sempre ser é a única possibilidade de o eu lírico pôr-se em trânsito.

Em *Sempre* a mística desponta ordenada de imagens e símbolos, a convocar o modo de ser do eu lírico contrastando o *Aqui* e o *Quando*. A mítica religiosa é transposta para o cristianismo como eventos que marcam o tempo subjetivo e histórico⁶³. A crucificação e a flagelação mantêm o eu lírico vigilante na fuligem de ícones a despertarem por sinos, fontes e adorações. À linguagem vale, agora, manter a reverberação da dor no tempo e permanecer sentindo. Assim, o “fogo sempre aquece” (SILVA, 1999, p. 103) é manter-se na reverberação da eternidade em sua própria finitude a oscilar por mosaicos de silêncios e palavras, imortalidade e mortalidade. O sagrado sempre perdura nas tonalidades do tempo, mas somente quando cantado pela poeta que dá a viragem entre o dia e a noite, ou entre a vida e a morte:

Degraus difusos, dorso da humildade
quando em tudo anoitece a noite
e o rosto mesmo da noite se apagando,

⁶³ Destacamos que Dora Ferreira tinha uma afetividade intensa pela cultura mítica grega, mas também, em seu imaginário, “está a cultura ocidental impregnada da herança pagã assimilada pelo cristianismo” (SOUZA, 2016, p. 16).

esquecido o esquecimento e a hora.
 Mansamente branqueia a manhã
 os osso da véspera;
 O orvalho cobre o musgo a pedra dos sentidos,
 em tudo amanhecendo o céu e a terra, salvos.
 (SILVA, 1999, p. 105)

Assim, na feitura dos poemetos, o sagrado aviva o sempre na permanência de sentido dos outros poemas. A relação do eu lírico com o cristianismo é acentuada nos poemas de *sempre* como se se firmasse sempre no sagrado, ou seja, o tempo ecoa no sagrado mais próximo. A Via Crucis é posta em cena em três atos, a saber, a cruz, a flagelação e a crucificação vividos na empatia e na aproximação do que faz reverberar as tonalidades afetivas do eu lírico que exprime toda dor pelo sagrado outra vez perdido. A aproximação, encarnada na dor, apropria a história fazendo com que ela perca a frieza da narração. Deste modo, o eu lírico nos aproxima do sagrado tão moderno e nos põe a caminhar como barrocos tardios que, tal como o eu lírico, crê, mas não compreende.

A FLAGELAÇÃO (CHIESA DELLA COLLEGIATA)

[...]

Esse homem atado à coluna
 me escandaliza.
 Não suporto sua dor. As chicotadas
 dilaceram sua carne e a minha.
 É sangue humano que mana das feridas
 e humana a dor, vergando-o pequeno
 como fruto imaturo.
 Atado à coluna,
 esse homem me escandaliza.
 Sob a árvore sem folhas,
 submerso no dia, submisso á calada missão,
 é um deus que amo e não compreendo.
 (SILVA, 1999, p. 101)

O que escandaliza a submissão ou a flagelação da humanidade? Ao incerto da resposta, a relação com Cristo parece deflagrar a última sacralidade do indivíduo. No entanto, nada une mais, nem homens nem natureza. Daí, o sentimento tensionado no verso mais contundente: “busco-te: na fuligem dos ícones” (idem, 1999, p. 101) na ação que dá título ao poema, Vigilância. Com santos e igrejas, ícones da crença, os poemas avivam a esperança da unidade e as palavras vão se transformando em pólen cuja ação é transformação.

Por fim, são os poemas, feitos em musicalidade, que jogam os indivíduos para os tempos primordiais da unidade, no qual o canto era, ontologicamente, o modo mais apropriativo de ser, diz a poeta: “não fosse a música o equilíbrio insatisfeito / de ser o que já foi, porto imperfeito / do que se busca, naufrago” (SILVA, 1999, p. 109). Pela música se poetava e, agora, é pela “palavra que se trinca o silêncio”. A poesia está aí para desbravar e sentir os sinais indigentes de nossa humanidade para, por fim, nos mantermos em casa, ou melhor, em nossa finitude.

MÚSICA V

Abrem-se portas luminosas.
A forma nos arrisca
em jogo que nos joga.
Neumas flutuam.
O escuro já se volta,
à caça, enroscando a forma alada
em labirintos.
Devorado de trevas
ascende o *scondius*
e o gesto do som mais tímido
levita. E então nascemos.
(idem, 1999, p. 109)

Em labirintos o jogo nos joga, isso é o inconsciente do nosso ser? Aqui, preferimos dizer o ontológico de nosso destinal modo de ser, a finitude, o gesto transcendente que nos faz nascer e morrer a cada palavra intentada, nossa mais peculiar propriedade, agora trabalhada no tópico c.

c) *Poemas da estrangeira*: transcendência da finitude

Na obra *Poemas da estrangeira* (1995) a metonímia, pressuposta em imagens como espelho sagrado dos mitos e das rosas (efemeridade), se realiza no sentimento sabedor e reflexionante da própria finitude. A finitude é constituída no sentido grego, não só porque “a presença da Hélade ao longo da significativa obra poética de Dora Ferreira da Silva não se deu por via deliberada, como uma resolução programática” (CABRAL, 2004, p. 12), mas porque “essa vertente constitui antes o verdadeiro manancial da sua poesia e a tradução mais apropriada de seu imaginário poético, helênico em suas raízes” (idem, 2004, p. 12), fazendo transparecer o sentido de fechado

em si mesmo, ou seja, o homem “é finito enquanto instaura o lugar finito onde se desvela e enquanto o desvelamento sempre se volta para o velado que, assim se estabeleceu na finitude” (STEIN, 2001, p. 123). Isto é, onde o indivíduo se revela, lá também ele se fecha e no momento em que se mostra já se retrai, velando-se novamente. Na impossibilidade da infinitude da apreensão da existência é que se evidencia a nossa finitude.

Neste sentido, a poesia, e toda sua experiência, só podem acontecer em uma abertura de sentido finita, isto significa, afirmar-se somente pela negação do esclarecimento representacional, uma vez que a poesia só acessa a si por seu encontro com o eu e o outro. No entanto, isto jamais ocorre de forma totalizante, sendo sua dinâmica e sobrevivência garantidas pelo próprio limite do aparecimento do sentido. Desta ação dá conta a linguagem, o modo de ser que joga com o cifrar e o decifrar que Dora conhece muito bem.

HALÁDICA
MÃE E FILHA

Nossa linguagem: o dicionário-primavera
vocábulos de rosas.

Antes tua força
minha fragilidade:
Deméter a mãe e
Perséfone filha-andarilha.

Com rosas toquei teu coração
amplo e vegetal. Ai dor da separação
embora temporária. A semente de novo brota
floresce; falam as rosas mas
ficas fora do mundo e eu dentro
junto ao esposo iracundo.

[...]
(SILVA, 1999, p. 306)

Palavras de rosas, a desejar a eternidade, colam o mito de Demeter ao movimento entre aquela e este ‘eu dentro’ e sugerem, novamente, a metonímica transcendência. Neste movimento que vai do passado ao agora, Dora Ferreira quebra o círculo da subjetividade como imanentismo vazio e solipsista, para se lançar na relação poética entre indivíduo e mundo. Retomamos dos românticos que o poeta deve se manter no sentimento, mas na astúcia da ilusão de que dele se desvencilha. Assim, temos nesse

poema, a visão estética, no sentido mais vivencial, ligada ao sentimento objetivo, como se o eu lírico lá de fato estivesse dentro da cena descrita, mas que só pode ser e existir em um eu que transcenda o tempo para permanecer nelas em plena afetividade.

Dora, agora mais próxima a Schiller, não fecha a dialética do absoluto entre ideia e sensibilidade, ela a comunga como condição de criação do poeta reflexionante e atento na edificação do poema. Notemos que a reflexionante Schilleriana nada tem a ver com a proposição lógica requerida pela ciência, muito menos a uma teoria do conhecimento, mas àquela citada por Donald Davie, a saber, “o que é comum a toda poesia moderna é a certeza ou a suposição de que a sintaxe na poesia é inteiramente diversa da sintaxe como entendida pelos lógicos e gramáticos” (DONALD DAVIE apud HAMBURGER, 2007, p. 38), uma vez que esta é reflexionante e se liga à vivência na linguagem.

A concepção gramatical da linguagem funciona como representação de um sistema, quer seja na linguística quer seja na filosofia da linguagem. Embora, nesta última, resguardemos a proporção da especulação para além da representação. O sistema produz na linguagem uma organização e um sentido estruturais de significância, naquilo que é tangível em vocábulos, fonemas, grafemas e sentenças, partindo das unidades e formas.

No entanto, a linguagem poética não se prende ao sistema exclusivamente junto ao seu funcionamento, mas assenta-se no pensamento, tal como a percepção grega de aproximar-se da fala. Dito de outro modo, na poesia, não tomamos a linguagem como ferramenta ou instrumento da comunicação, mas como quebra da representação. Ou seja, na poesia, não é o pensamento representado, mas é a linguagem tomada por ela mesma, no seu modo constitutivo em pensamento e vivência. Assim, a linguagem na poesia é um encontro indissociável no diálogo, pois a fala é experiência. Deste modo, quando falamos de uma lógica apropriada a *gramata*, letra, falamos do logos enquanto fala, e a poesia é como damos sons aos nossos pensamentos.

Por tal compreensão, Schiller, ao tentar uma unidade na dualidade romântica, elaborou seu conceito de poesia ingênua e sentimental, esta como reflexão, atribuindo ao primeiro a comunhão com a natureza de uma forma tal que não mais poderíamos vivê-las e, no segundo, a emotividade reflexionante condicionada pela mediatez do ato de compor. “O poeta, digo, ou é natureza ou a *buscará*. No primeiro caso, constitui-se o poeta ingênuo; no segundo, o poeta sentimental” (SCHILLER, 1991, p. 60). A primeira

já não existe, perdeu-se no tempo dos antigos a possibilidade da sublime beleza sensível. Não é mais possível o jogo heraclítico de “a natureza adora esconder-se” (HERÁCLITO, 1999, p. 43. Fr. 123). Entretanto, esta derrota não é o fim da arte para Schiller, mas trata a nova possibilidade com otimismo, a saber, os novos poetas modernos seriam os sentimentais, assim, o poeta vai se formando na concretude material, isto é, na reflexão tornada necessária na vivência historial.

No poema, a poeta reflete sobre o seu tema não cessando a sensibilidade e aqui a premissa de Schiller (1991, p. 72) se faz sentir ao ressaltar que todos os poetas ingênuos e sentimentais “de modo algum exclui a capacidade de nos comover, no particular, mediante a beleza ingênua”. Isso Dora Ferreira alcança, ou seja, ela faz com que sua reflexão sobre o tempo, o sagrado epocal da mitologia e o niilismo da transcendência apareçam repletos de tonalidades afetivas. “Deste-me o presente/ desejado:/ o recomeço./ Ontem morri todos os séculos/ e hoje/ nasci a manhã” (SILVA, 1999, p. 306). A morte se faz sentir não na espreita do fim, mas na comovente e apavorante eternidade da finitude.

A poeta está sempre atenta à linguagem em finitude, deixando-se velar e desvelar como quem corteja a própria infinitude, mas é na finitude que flagramos a composição das tonalidades afetivas e para apresentar a metonímia da finitude trabalharemos três poemas, dois na obra já indicada e o terceiro em *Hídrias* (2004), sendo estes definitivos para chave de composição, leitura e interpretação de Dora Ferreira. Trata-se do soneto *Delfhos*, uma forma de conheça-te a ti mesmo socrático, uma finitude encarnada na fragilidade da subjetividade da poesia. *Solilóquio*, ou solo sem colóquio e, por último, *Hídrias I*. Pensemos o primeiro.

DELPHOS

Pedras alvas nos caminhos verdes:
Estátuas calmas árvores mármore
Que a erva tece nas coroas frias
Das madrugadas de ontem e de agora.

Os olhos vivos dessa luz tranquila
Distinguem perto as pedras mais distantes:
Rochas de rosa e mel belas Phedríades
Submissas ao Parnasso antigo amante.

Pressinto que a alma desse povo ardente
Perdura como rochas do passado
Nos templos de ossos brancos e calados.

E no meu sangue sinto que se agita
 O mesmo auriga próximo e remoto
 Os olhos firmes postos no destino.
 (SILVA, 1999, p. 310)

Observamos nesses versos a duplicação da subjetividade, a metonímia do tempo e da finitude percorrendo toda a extensão do poema. Detentor de duas unidades, os dois primeiros quartetos descrevem o tempo solidificado nos elementos naturais das rochas e das estátuas, dos mármore que parece petrificar o passado em monumentos. Entretanto, a descrição é perfurada pela flexibilidade do tempo e do espaço, o ontem e o agora, o perto e o distante que fazem cintilar palavras de finitude. Nos dois tercetos, o tempo pretérito, atualizado no presente em que o eu lírico se interpõe no destino do passado como ser eterno, torna o tempo vivo, consciente: ““pressinto” a alma desse povo ardente”. O eu lírico pressente os monumentos a desvelar o mundo que ressoa no seu próprio eu, “e no meu sangue sinto que se agita / O mesmo auriga próximo e remoto / Os olhos firmes postos no destino”. Uma metonímia na matéria da palavra em que o próprio eu transcende, na sensibilidade, o tempo da finitude. Eis a subjetividade a se revelar no solo grego ainda vivido em unidade e talhados em rochas do passado que, para o eu lírico, não passa de um ontem.

Dessa forma, o eu lírico, posto na atividade reflexionante, adota “um vivo impulso para restabelecer por si mesmo aquela unidade nele suprimida por abstração, a fim de tomar a humanidade completa em si mesmo, passando de um estado limitado a um infinito” (SCHILLER, 1991, p. 88). Assim ocorrerá por toda obra *Poemas da estrangeira*, pertencente ao segundo ciclo, o da memória existencial, a marca do tempo a suscitar o passado, cujo presente se fará ver em uma comunhão que vai do canto elegiático ao modo pertinaz da reflexão sobre o sagrado, a existência e a pequenez humana frente à infinitude não realizada que é, por exemplo, posta em *Solilóquio*, eis.

Por que não se parte o fio
 do pensamento
 e se colhem flores fora da estação
 e à escada se sobre
 se o último degrau
 só chega ao meio
 da coragem
 e do receio?

Por que a resposta

(aposta ou opção)
se ser livre é prisão
de quem vive
entre o sol e o chão?

E por que o amor
ao fantasma
conhecido de cor
e o horror à forma

do real?

E por que o por que
e por que não
o sim
sem senão?
(SILVA, 1995, p. 162)

Na colocação da interrogação, a finitude se apresenta pelos modos de vida que não serão alcançados por serem apenas um *senão*. Aí, a contradição existencial se mostra mais eficaz por não ser exata na vida e nas escolhas, mas por ser a vida mesma assim, de súbito e de viés sem possibilidade de lógica na existência finita das próprias ações. Não porque assim a poeta deseja, mas porque é ontológico da vida que ela sempre se negue ou fuja da totalidade no momento em que se indaga. “O ser é finito porque se manifesta na transcendência do ser-aí exposto ao nada” (STEIN, 2001, p. 125). Nada porque sempre que se busca o fundamento da existência e do próprio pensamento, “o que se reserva é o acontecer do verso e reverso do ser em seu movimento de velamento e desvelamento” (idem, 2001, p. 127). Eis a ambivalência, cuja visualização só é possível “captar em instâncias privilegiadas como linguagem, a arte, a coisa” e, principalmente, a poesia.

A reflexão e a vivência são portas para o encontro com a finitude e, em Dora, a beleza reflexionante tem perspectivas abismais de fazer sentir o lugar que o indivíduo ocupa na sua tentativa de ser. Não há hipersubjetivismo, queremos dizer intimismo absoluto, porque o eu lírico está entregue ao fluxo temporal que desencoraja ou desanima a tautologia sujeito-sujeito ou a má interioridade (Leia-se aqui Hegel). Sua tensão sempre se expande para além de si e em si, na ação cuja “mente não pode suportar nenhuma impressão sem ao mesmo tempo assistir a seu próprio jogo e por diante e fora de si, mediante reflexão, aquilo que tem em si” (SCHILLER, 1991, p. 72). Reflexão é articulação existencial e esta completa comumente os poemas desta obra que parecem fluir em dois lados fragmentados não visíveis, mas inteiros como *Fragmento I*,

no qual não podemos delimitar a amplitude compreensiva de quem ironiza seus próprios saberes desvelados pelo construto linguístico, em nome da própria profundidade sensível e finita,

Mar de corais antigos
em ti adormeço
enquanto bardos murmuram em meu ouvido
uma história de sangue e papoulas:
deuses desferem arcos de prata
no ar de violetas.

Nada sei do mundo e suas ágoras
nem do palrar dos sábios em seus jardins.
Basta-me este mar em que vicejo
e as purpuras de que me visto em sonhos
e sou completa.
(SILVA, 1999, p. 313)

Configurar-se não pela Ágora, mas pelo mar, pelo sonho e pelos bardos é só mais uma das muitas formas de ser transcendência. Mas sempre uma transcendência finita que foge assim que o sonho acaba. Desta feita, o eu lírico se realiza no salto, na concretude da tensão existencial que é própria da criação reflexiva e sensível de quem experimenta o mundo. A interioridade vivida pela disposição que ao final “se desfaz em si mesma, se reflete no mundo exterior, se retrata, se descreve ou, aliás, se ocupa com algum objeto e, nesse interesse subjetivo, detém o direito de começar e de terminar quase onde quiser” (HEGEL, 2004, p. 160). Assim, o poema lírico já é resultado de um empenho de finitude (trágico), que se realiza na impossibilidade do abandono das partes conflitantes e oscilantes do jogo existencial visualizadas pela postura interrogativa do eu lírico.

Em Hídrias, parte presente em *Poemas da estrangeira*, a poeta se encarrega do jogo existencial que quebra a lógica para habitar o ontológico puramente vivencial, o que significa ser filtrado e poetizar nos existativos, no espaço de vinte e cinco poemas. Todos eles orientados pela leveza agônica da antiguidade clássica. O que surpreende, antes mesmo de adentrarmos no aspecto formal e material dos poemas, é a imagem que se decanta da conotação e da denotação presente nos vasos gregos. São eles que acionam a abertura para que sensibilidade e reflexão, ou ainda sentimento e ideia, se toquem. Essa ação parece conjugar o fazer poético como aquele no qual, pontas soltas e até perdas se acham materializadas na linguagem acontecida no chão duro do fazer as coisas e não na mera representação.

O aspecto transcendental dessa linguagem é “a forma meditativa filosófico-religiosa, algo raro no panorama poético brasileiro contemporâneo no qual Dora Ferreira tem presença garantida como um dos pontos altos do lirismo meditativo em língua portuguesa” (CABRAL, 2004, p. 15). Este meditativo respira o espírito de época passível da poesia moderna e retoma a *poiesis* grega em seu sentido próprio. Ou seja, Dora Ferreira tenciona a subjetividade como demiurgo de sua palavra na clarividência do tempo espelhado nas ânforas. O que ela contempla (*εἶδος*, eidos, ver), ela canta: a utensilidade, o uso, o estar no mundo, o refletir, o sagrado, a morte e o nascimento.

Assim, a poesia de Dora contempla o mundo em seus três aspectos constituidores, a saber, o cosmológico, o teológico e o filosófico. No primeiro constituidor, o mundo é continente da totalidade, no segundo, o sagrado e, no terceiro, encontra-se o indivíduo e seu mundo existencial. Exposto de outro modo, a poesia de Dora é uma unidade cosmo-onto-teológica, mas que podemos condensar em um único nome denominado de transcendência, ou seja, a condição das possibilidades de ser.

Em *Cinco Hídrias*, cenas desveladas a compor o que a arte faz ao ser mundo, encontramos um desenho possível do que seria a *poiesis* grega. Não na pintura descrita, mas na forma de compor a clareira das ações cotidianas que estão repletas de tonalidades afetivas emergidas na subjetividade de quem as escreve. Queremos, a princípio, registrar que os cinco poemas parecem se completar como uma história ou, mais precisamente, como uma cena na qual a história se desenrola em linearidade narrativa, mas devotada à figura das mulheres em sua primordial mitologia. Se o primeiro poema a exorta, o último além de fechar o ciclo, demonstra suas inúmeras formas.

I

Elas apoiam as hídrias sobre os joelhos
e recolhem a água na casa da Fonte.
Vestidas de negro, os cabelos presos
soltam-se pesadamente
em colos e ombros.
Nem a água tem contorno tão simples.

O escuro verniz é semeado de alvuras:
em gestos graciosos elas detêm
o efêmero.
(SILVA, 2005, p. 58)

Começamos este poema com a posição de Agamben (2013, p. 122), para quem a *poiesis* grega é assegurada “na produção da verdade e na abertura, que resulta dela, de um mundo para existência e a ação do homem”, a produção na presença, isto é, trazer à luz um sentido. Se neste poema destacarmos a relação de Dora Ferreira com a mitologia grega, perceberemos, de chofre, que tal relação é ativada pela coisalidade apresentada no próprio vaso, as mulheres apoiam as hídrias sobre os joelhos, para com elas recolherem água. Não sabemos ao certo se a cena descrita está no vaso ou no fazer poético que a traz à luz. Mas o que realmente esta composição poderia trazer à luz? A utensilidade e a ocupação das mulheres em uma entrega de existência decifrada em sua singela ocupação de recolher a água da fonte, o que faz a ação descrita oscilar em um jogo de finitude dos gestos e de infinitude de vida. Logo, a obra, enquanto vaso, se instala na poesia como cena, um modo de fazer aparecer um sentido perdido no corriqueiro cotidiano, visado somente pelo eu lírico, uma vez que as mulheres, vestidas de negro, a contrastar com a cor da argila, perdem-se na tarefa cotidiana enquanto o vaso for inteiro.

A mostração da coisa, no campo fenomenológico, coloca-se no tempo ao retirar o vaso de sua inércia para o campo vivencial, no qual as coisas são pensadas em seu ser utensílio. A essa altura da cena rediviva, matéria e forma só existem no interior da utensiliaridade. “O entrelaçamento de forma e matéria, que aqui vigora, está, de mais a mais, regulado de antemão a partir daquilo para que o jarro, o machado, os sapatos servem” (HEIDEGGER, 2012, p. 21 - 22). Servir é estar juntamente com a coisa é dar-lhe utensiliaridade. Ou seja,

a finalidade é aquele traço fundamental a partir do qual esse ente nos olha, quer dizer, nos ‘pisca o olho’ e, com isso, vem à presença e, dessa forma, é esse ente. É nessa serventia que se fundam tanto a doação da forma como também a escolha da matéria dada de antemão com ela e, por conseguinte, o domínio da concatenação de matéria e forma (idem, 2012, p. 21 - 22)

Tal ocorrência se dá pela forma com que o eu lírico habita suas próprias coisas, seus próprios utensílios, memórias e cidades. Estes não são tratados como uma mera determinação lógica, ao desejo de fazer o objeto falar o que não pode de si, ou racionalizar uma exterioridade de si na coisa, a ponto de ferir o próprio artifício de compor, mas dá-se o uso como se as coisas estivessem ali, junto a, e não entrecortadas

pela distância do tempo. É como se o eu lírico nos ensinasse como usar a própria ânfora: “elas apoiam as Hídrias no joelho”, e duvidamos se é o gesto ou a beleza descrita que é efêmera. Porém, não é só a vivência que pode ser efêmera, mas todo sentido poético que envolve um pouco de finitude. “Que as coisas em seu porte / são efêmeras, / nós sabemos./ Retêm os jardins apenas as fragrâncias/ de curto voo”. E da vida a ironia em pingos de solidão: “À luz da lua / escutam amantes / a luz que não se vê. / No alaúde do peito / tosse e amor se revezam” (SILVA, 1999, p. 262). A finitude de nós mesmos preza a partida do efêmero, jamais a beleza que fica.

Por fim, o que é encontrado mesmo em uma cotidianidade são as mulheres que parecem ficar mais singelas, à medida que sua ação com as hídrias se consome e que o tempo às afasta na história para se materializarem no poema. São as mulheres que manuseiam as hídrias, objetos á mão que revelam a circunvisão e o uso, *pragmata*, que as permitem ser em um mundo. Assim, o ser do utensílio se evidencia em uma dupla função, a primeira, quando desperta em relações a outros utensílios e, a segunda, quando desvela o próprio ser, as mulheres tomadas por suas ocupações. Afinal, “é inerente à cotidianidade certa medianidade do ser-aí, o “impessoal”, em que se mantém encobertas a singularidade e a possível propriedade do ser-aí” (HEIDEGGER, 2012, p. 90).

No poema descrito, a subjetividade da poeta, nomeada por nós como sendo de uma transcendência metonímica, ocasiona uma tensão entre finitude e infinitude e se desdobra, estendendo-se no tempo e no espaço do poema, em uma boa subjetividade, àquela capaz de preencher em si o tempo infinito. Podemos, assim, compreender que a universalidade, vivida na poesia lírica, perde seu caráter abstrato por marcar o distanciamento do tempo, no momento em que acessa ou se apodera do conteúdo particular na individualidade das mulheres, trabalhado e criado pela linguagem. A tonalidade afetiva que nos faz reviver a figura da mulher grega em leveza e penúria descrita por vestes negras a desaparecer, só pode alcançar o efeito proposto por ser o absoluto no sentimento. Ou seja, Dora é afiada na reflexão imiscuída da sensibilidade de quem particulariza o olhar espreado que está na pulsação histórica de sua linguagem.

Por este mesmo processo, de cotidianidade fática, que encarna o tempo e a finitude no poema, é que a poeta se prende à origem da poesia ou uma poesia de origem, pois, em sua composição, canto e ritual, poesia e música, parecem não se diferenciar,

circulando nas fronteiras do tempo e do sagrado puramente empírico. O que dá à sua escrita a característica de forte trabalho, “mas no sentido mais amplo de transcendência do Eu rumo ao Outro” (CABRAL, 2004, p. 16).

Na concepção mítica, podemos ainda afirmar que Dora realiza mundo no melhor sentido heideggeriano, a saber, ela mundifica ao fazer ter voz a história que se perdera na finitude que é própria da temporalidade. Diz o filósofo:

o mundo é o sempre inobjectal a que estamos submetidos enquanto os caminhos do nascimento e da morte [...] mantiverem lançados no Ser. Onde se jogam as decisões essenciais da nossa história, por nós são tomadas e deixadas, onde não são reconhecidas e onde de novo são interrogadas, aí o mundo mundifica (HEIDEGGER, 1977, p. 35).

Eis a afirmação mais profícua para compreensão de Dora Ferreira, “a obra enquanto obra instala mundo. A obra mantém aberto o aberto do mundo” (idem, 1977, p. 35). Heidegger considera a noção de mundo ou mundano, segundo o termo estrito de significância feita em dupla análise com a contextura fenomenal, a partir de quatro sentidos: o mundo ôntico categorial, o ontológico categorial, o ôntico existencial e ontológico existencial⁶⁴. Não é necessário explicar todos, uma vez que nosso interesse se pauta em um tipo específico do qual nos fala o filósofo, a saber, o quarto sentido, o ontológico existencial, a mundaneidade do mundo.

Assegura o filósofo que só o homem pode ter mundo no sentido existencial. Este pode ser comumente interpretado como subjetividade, mas não é este o sentido, pois o sentido existencial somente se desvela na cotidianidade, ou mundo ambiente, e não na mera subjetividade. Neste sentido, o homem possui mundo porque nele se dá a relação com os intramundanos, ou seja, com as coisas do mundo. O que permite este relacionar é a abertura que somente o ser tem. Por esta razão, considera Žižek (2013, p. 524): “A

⁶⁴ Ôntico categorial se refere aos entes no interior do mundo. O ontológico categorial se refere ao sentido de ser deste ente. O ôntico existencial diz respeito ao *dasein*, onde ele trabalha o mundo dando a este significado. E, por fim, o ontológico existencial, a mundanidade do mundo. Nos matemos neste último por ser nele que a compreensão acontece, ou seja, “a pre-sença está originariamente familiarizada com o contexto em que, desse modo, ela sempre se compreende. Tal familiaridade com o mundo não exige, necessariamente, uma transparência teórica e remissões que constituem o mundo como mundo. Na familiaridade com o mundo, [...] funda-se a possibilidade de uma interpretação ontológica-existencial explícita de remissões” (HEIDEGGER, 1989, p. 131). O que diz, em outras palavras, partir das coisas mesmas, de nossas percepções sensíveis, vivenciais, de tudo aquilo que nos rodeia em sentido e uso. É meio ao uso que nos ocupamos e preocupamos com o habitar no/em nosso mundo. Neste sentido, não estamos mais no plano do idealismo e do racionalismo a jogar sempre com sujeito e objeto, estamos, na existência, cujo mundo “é o modo de ser e a condição de possibilidade de ser da própria existência humana” (STEIN, 2004, p. 33).

disputa de Heidegger não é o jogo astucioso da automediação do Ser, mas o jogo genuinamente “aberto”, em que nada garante o resultado, pois a disputa primordial é constitutiva, e não existe “reconciliação” que possa aboli-la”.

A abertura⁶⁵ e o mundo se potencializam na criação lírica, e Dora, com sua reflexão, arrasta consigo a consciência criadora, uma vez que, em sua poesia, mundo e coisas deflagram a ação reflexiva. Talvez, por este motivo, sua fixação, ou manutenção das imagens metonímicas dos espelhos, reflexos, tempo, silêncio, melancolia e pólen tomem partes no mundo circundante⁶⁶. Esses temas estão sempre indo e vindo de fora para dentro e de dentro para fora, um mostrar-se em naturezas outras que fazem questão de se revelar, tal como o nome da obra de alguns românticos, *Pólen*. A polinização do mundo, no poema lírico como evento da reflexão, na possibilidade de ver a linguagem em mundo e em acontecimento. Nem a água escapa ao próprio do reflexo, como águas que se espiam em espelhos “à flor das águas/ reflexos de flores flutuam: / não se olham ao espelho. / É o espelho que mira fascinado” (SILVA, 1995, p. 25).

Dora mostra e vela, no ritmo como enunciação, que não pode repetir a própria forma de existir e para garantia da renovação, ela refina a linguagem trazendo como experiência do mundo a unidade que foi polêmica entre poetas e críticos dos séculos passados e que parece ainda invisível aos presentes, a saber, a fragilidade da subjetividade partilhada, dissolvida e silenciosa de quem canta, “[...] sem perceber / que sou e estou / que és e estás / entregues ao não-saber / de quando e onde / sempre e agora / e te sou / e me és / estando no infinito estar / infinito ser / que nos envolve e abarca / silenciosa viagem / adeus” (idem, 1999, p. 317). Eis uma subjetividade possível, ou simplesmente, uma linguagem metonimicamente transcendente, uma via de ver as coisas.

⁶⁵ A significância que atribuímos à relação que se dá no mundo é proveniente da abertura, da familiaridade e da imprevisibilidade. A abertura “articula-se por meio de dois caracteres que constituem entre si uma unidade: a) O ser simplesmente dado; b) A manifestação do mundo compartilhado” (HEIDEGGER, 2012, p. 102).

⁶⁶ Para além dos temas ou imagens aqui apontados, concordamos com a pesquisadora Enivalda Nunes Freitas e Souza, para quem há os seguintes temas recorrentes à poesia de Dora: “as memórias de família, a natureza – esta sempre contemplada em seus quatros elementos: água, terra, ar e fogo – a morte, a religião, o desconhecido, a metalinguagem. A poeta dedica, ainda, poemas e livros inteiros às relações da poesia com as artes plásticas, a música [...]. Mas o mito sempre foi a perspectiva pela qual moldou sua poesia, uma vez que ele traduz as vivências primordiais que o homem experimenta. A poesia é isso: o encontro primeiro de todas as coisa (SOUZA, 2016, p. 16). E isto fez ver a metonímia que espregueia a poesia de Dora.

Isso posto, por que não dizer o que “silencia” na poesia de Dora? Antes de emudecermos sobre as linhas aqui re-sentidas, tocaremos ainda um último acorde, a saber, a finita quadratura que, por afinação ou *Stimmung*, tocam a alma dos poetas metafísicos⁶⁷ (meditativos).

d) Onde a raiz se adentra: a transcendência do sagrado

Nos estudos sobre Dora Ferreira, Enivalda Souza (2016) afirma ser a poeta rara na poesia brasileira⁶⁸. Compreendemos isto, conjuntamente com o que já foi exposto, a partir de um conceito caro aos estudiosos da poesia e da mitologia, em suas reentrâncias e desdobramentos, a saber, a quadratura do ser. Dora tece um emblemático poema intitulado *Sibila*. Neste, o que se ouve é o lamento da subjetividade que chega em um tempo de indigência e penúria, na qual o sagrado fora perdido. A sibila, pitonisa transmissora da mensagem divina, em agonia, silenciada, põe-se em canto mais uma vez, mesmo com deuses e templos derruídos. Entre verbos indigentes e deuses recuados, a poeta a põe em cena revigorada para cantar a miséria da alma humana: “deu-me de beber e em sua hídria refresquei meu rosto. / Sensíveis a meu sopro, os maiores coroaram-me de folhas verdes” (SILVA, 2004, p. 28).

A marca da subjetividade neste poema, desenrola-se na colocação implícita do pronome eu, “vim sem o esplendor da aurora, mendiga” e, em agonizante dor, as vozes

⁶⁷ Para denominar poetas metafísicos, partimos das premissas postas por Thomas Eliot, em ensaio intitulado “os Poetas metafísicos”, 1921. Neste, Eliot (1989, p. 113) afirma que a expressão “poesia metafísica” havia sido relegada por rotular “um estranho e sofisticado gosto”. No entanto, as características presentes nesses poetas, desdobram-se entre temas de morte e amor, e neles há uma relação meditativa e de sensibilidade concatenados com as tonalidades afetivas. Nestes, também aparece a inquieta vivência com tempo, a memória, a dicotomia espiritual e material, o sagrado e o mítico, a reflexão e o conceito, assim como uma forte nomeação do transcendente ligada às questões existenciais humanas. Segundo Aíla Gomes (1989, p. 13), “outra especificidade do gênio poético dos metafísicos reside na apresentação usual do *sensuous thought* em uma aura de *wit*”. O que quer dizer pensamento sensual com destreza intelectual, capacidade associativa e um entendimento mais profundo sobre os mistérios da existência humana. No caso de Dora Ferreira, não estamos preocupados em rotulá-la, mas no que diz respeito ao seu modo de compor, verificamos um modo onto-metafísico pelo fato de que sua relação com o sagrado, forte em quase toda sua obra, envolve não somente uma questão arquetípica de símbolos e signos nas camadas profundas da psique em uma leitura junguiana que não é a nossa, mas uma participação na mística sagrada que mantém viva e visível a comunhão da unidade perdida.

⁶⁸ Enivalda Souza (2016, p. 14) afirma que “nenhum escritor brasileiro trabalhou os mitos com tanta familiaridade como Dora Ferreira da Silva, cuja avó era grega. Mas como e quando a poeta teria seu interesse despertado pelo mito? Ela relata que, quando criança, sua babá costumava folhear uma revista italiana que tinha imagens de pirâmides e esfinges. Ela ficava olhando, não sabia o que aquilo significava, mas era atraída pelas imagens, que a chamavam, que a tocavam fundo. Esse teria sido o primeiro encontro da poeta com o mito, o qual lhe exercia fascínio pelo resto da via”.

se compartilham entre o eu e a sibila: “Sibila em agonia, / há tanto silenciada, falarei por vossas boca” (idem, 2004, p. 28). A escolha figura uma composição íntima, na qual os polos opostos, de quem apresenta a situação em cena e de quem a protagoniza, são desfeitos e a simbiose acontece na agonia da sibila e do eu que a acolhe. Sentimos a dor profunda de um tempo de secura, “rompendo as cisternas escuras eu vim, raiz coleante / por entre as pedras e a secura” (idem, 2004, p. 28) e, entre mostrações de um tempo e de uma sibila agonizantes, em pó, que soluça a partida dos deuses da Grécia, a sentença é proferida: “só espelhos refletem espelhos, o eterno assim se dá e esconde” (idem, 2004, p. 28).

Eis o tempo mítico louvado em oração. Contudo, essa oração emudece por vezes e, no “meu secreto entendimento. Infeliz de mim! Agora / só posso tocar névoa e Memória. Dissiparam-se Mundo e Palavra” (SILVA, 2004, p. 29). Observemos a marcação das maiúsculas em memória, mundo e palavra e, atentemos para, só espelhos refletem. O mundo da circunvivência, que se realiza na nomeação da palavra, se esvaziou para sempre, ficou distante e, dessa maneira, a própria palavra mítica não pode ser mais notada. Aos poetas, que ainda intentam a vivência, resta a névoa do vestígio. “Os vestígios são geralmente pouco visíveis, sendo sempre legado de um aviso mal pressentido. Ser poeta em tempo de indigente significa: cantar, tendo em atenção o vestígio dos deuses foragidos. É por isso que, no tempo da noite do mundo, o poeta diz o sagrado” (HEIDEGGER, 2012, p. 312).

A este tempo contemporâneo de indigência, no qual a poesia quase não canta a unidade sacral perdida, Dora invoca nos mitos a condição mais humana, ou seja, pelo olhar primordial, ela busca a compreensão do que somos em fuga e acerta no que nos vem. Não é uma mera representação que intenta conhecimento ou autoconhecimento é, antes, a marca de um encontro a se deter no pensamento, que por si mesmo dispõe a própria essência da poesia. Contudo, Dora não está sozinha e seu exercício poético vai ao encontro de outro poeta com o qual divide suas dores e, para ele, tece um emblemático poema em que diz:

HÖLDERLIN

Onde não há chão
tua raiz se adentra,
sugando a Terra – seio apoiado de tudo que será.
Sobre ti o Éter inclina, paterno,

a frente pensativa,
 tocando-te. Tu, feito fonte, colina,
 ou rio corrente em meandros sussurrantes,
 tu, rocha, arquipélago
 água oscilante das cisternas
 ou disperso nas flores da campina,
 fruto e mão que o recolhe,
 criança dedilhando velha cítara
 no centro de um paraíso inviolado
 cercado de muralhas e pássaros cantantes à face,
 irmão de seus irmãos na estrada sinuosa
 em viagem que não finda.

Feriu-te o raio na frente
 na invisível tormenta
 dos caminhos dispersos,
 das sendas, setas desferidas
 em confusos voos sem destino.
 Scardanelli curvo e lasso
 entre a poeira dos livros indistintos –
 amável, melancólica sombra
 ofuscada por seu próprio ser – sol desmesurado.
 (SILVA, 1999, p. 68)

No canto a Hölderlin, a prova: nenhuma raiz se adentra se a razão dura intacta. A frente que pensa e reflete não é a mesma que racionaliza. Vivente sem fundamento, o poeta pode se manter em seu paraíso jamais perdido, dedilhando a velha cítara dos deuses. Para aquele, que se negou a abandonar a unidade, quantos poetas cantaram? Ao “irmão de seus irmãos na estrada sinuosa / em viagem que não finda”. Um sol, uma clarividência que o fez afogar na própria sombra, o benefício de uma vida profunda e curva. Hölderlin é o poeta que percebeu e se aterrorizou com a perda da unidade mítica e manteve um empenho sacral em sua poesia, esse seria o principal elemento que o liga à safra de poetas como Dora. Desta forma, o sagrado é a primeira semelhança que aproxima os dois poetas. No entanto, eles se avizinham pela fonte que faz emanar suas poesias, isto é, o pensamento.

Hölderlin pensa a condição humana e sua fatídica relação com o sagrado, mas também pensa a própria poesia em sua condição eterna de dizer o sagrado. Em Dora Ferreira, assim como em Hölderlin, o sagrado se põe em vivência entre deuses e homens, sendo próprio do poeta situá-lo, isto é, evidenciá-los em seus dois marcos, a saber, a natureza e os deuses, mediações entre os indivíduos e o sagrado. Este empenho foi percebido e trabalhado pelo filósofo Martin Heidegger que o estruturou e o

denominou de quadratura⁶⁹. É significativo destacar o elemento da quadratura quando poetas, como Dora Ferreira, o faz ressoar mais uma vez pela história. Existem motivos singulares para dar os primeiros passos em direção à quadratura (*das Geviert*), uma vez que a poesia de Dora, tal como a de Hölderlin, a vive, e não sem menos, marca a unidade subjetiva que existe em cada modo de cantar da poeta. No entanto, para compreender este conceito é necessário apresentar, resumidamente, a forma que o filósofo lhe deu.

A quadratura⁷⁰ é uma concepção desenvolvida na obra *A coisa*, 1950. Nela, dá-se a relação com a presença do sagrado no meio cotidiano, ou seja, na habitação do ser, na familiaridade onde ocorre a presença dos deuses. Heidegger, nesta obra, faz análise de um cântaro para demonstrar o quão distante nos colocamos ao acionar a quadratura. Nesse caso, desvelar o cântaro em seu simples uso nos aproxima do que então havíamos esquecido. Assim, é o uso que aciona a possibilidade de abertura para a essência da coisa mesma. Pelo uso nos aproximamos do que é distante, ou seja, retiramos o

⁶⁹ Neste momento, em que desdobramos o conceito de quadratura, faz-se necessário esclarecer nossa escolha pelo filósofo na feitura desta tese. Heidegger devotou parte de seu estudo à linguagem e, juntamente a ela, também pesquisou a poesia. Somos cientes das críticas que alguns estudiosos, Peter Szondi, Beisner, fizeram ao seu modo de interpretar a poesia. Uma vez que o filósofo não parte de uma crítica literária ou de uma saber específico da literatura, mas põe a poesia em volta a seus quadros conceituais. Trata-se, parece, de uma apropriação poética para se filosofar. Adorno figura entre os críticos mais agudos da interpretação heideggeriana e seu posicionamento destaca a carência de Heidegger em não observar o seguinte fato: toda verdade expressa pela arte e, neste caso, pela poesia, embriona-se na aparência, pois a arte é esteticamente construída e não podemos subjugá-la ao peso da verdade do que é dito e não dito. Assim sendo, nem poeta, nem poesia é fundação ou fundador de qualquer coisa. O trabalho do poeta está em mimetizar a realidade e a constituição mais natural da linguagem é a “artificialidade”. Logo, a verdade está sempre dissolvida na aparência inventiva. A arte não pode expressar o conteúdo da verdade, pois ela estaria na via dos conceitos que, portanto, só pode ser filosófico. Assim, Adorno condena a aproximação da poesia ao pensamento. Afastamo-nos deste posicionamento por considerá-lo platônico em demasia, embora na análise da linguagem não o seja, e nos aproximamos de Heidegger por compreendemos a virada que o filósofo realizou. Dizer que a poesia também elabora, expressa e vivencia verdade deve ser de fato uma provocação ao puritanismo filosófico. A posição de Heidegger é declaradamente fenomenológica, logo, o que ele faz é situar fenomenologicamente a poesia e apagar a dicotomia essência e aparência. Não há porque insistir na aparência de uma *mimeses* longe da República. A verdade da poesia pode não ser conceitual, mas é fenomenológica, estética, lingual, para lembrarmos dos românticos lidos por W. Benjamin. A poesia jamais fica na mera aparência, ela instaura um novo modo de dizer a verdade, locado no momento em que a linguagem se aparta, se evade, quebra a estrutura sintática e funcional da própria linguagem. Questões de aparência e verdade mantem-se, quase sempre, presa a uma discussão de cunho essencialista de fundo idealista. Heidegger pode ter feito isto com os pés na ontologia, mas seus esforços filosóficos nos empurraram para o trato com a linguagem, possibilitando à teoria literária a concepção fenomenológica de uma verdade poética. Dito isto, arriscamos utilizar o conceito de quadratura de Heidegger a fim de garantir a visibilidade da verdade que Dora Ferreira, assim como Hölderlin, expressa nos seus cantos, esteticamente constituídos, ao sagrado. Cf. WERLE, M. *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger*. São Paulo: Editora UNESP, 2005 e ADORNO, T. *Parataxis In: Notas de literatura*. Trad. C.A. Galeão e I. Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

⁷⁰ Ratifico o foco da questão: Heidegger só pode trabalhar esta concepção no encontro que teve com a poesia de Hölderlin.

extraordinário do ordinário. Todavia, constantemente perdemos a proximidade ou a intimidade com a coisalidade, pois “a coisa não está “na” proximidade, como se esta fosse um continente. Proximidade só se dá e acontece na aproximação cumprida pela coisificação da coisa” (HEIDEGGER, 2001, p. 155).

As palavras postas nesta citação parecem vazias, mas é desse modo que acontece a unidade dos quatro elementos que compõe a quadratura do ser, ou seja, somente na proximidade com a coisa. No caso, o cântaro mantém e deixa perdurar “a união dos quatro, terra e céu, mortais e imortais na simplicidade que unifica por si mesmo” (idem, 2001, p. 155). Assim, a totalidade que é o cântaro nos mostra a unidade, por remissão⁷¹ vivida, daquilo que empenhamos significado e sentido, ou seja, daquilo que vivenciamos *em mundo*.

A coisa cântaro provoca nossa remissão, isto é, desperta-nos numa rede complexa que vai da matéria ao sagrado em um sentido de mundo. Existe uma interdependência dos utensílios entre si e nenhum deles se mantém isoladamente. No utensílio cântaro, a manuseabilidade é que torna o utensílio um fenômeno, isto é, o uso deflagra um sistema de relações. O que queremos dizer é que a remissão, remitências de coisas que fazem sentido em nosso uso cotidiano pré-compreensivo, provoca uma remissão à quadratura, ou seja, a terra, como sustentáculo e construção, ao céu, como curso do tempo, aos imortais, aceno do sagrado e o mortais, nós, os sabedores da morte.

Eis como a dimensão do sagrado é descrita por Heidegger (2001, p. 150 - 151):

Na água doada, perdura a fonte. Na fonte perdura todo o conjunto das pedras e todo adormecimento obscuro da terra, que recebe chuva e orvalho do céu. Na água da fonte, perduram as núpcias de céu e terra. As núpcias perduram no vinho que a fruta da vinha concede e no qual a força alimentadora da terra e o sol do céu se confiam um ao outro. Na doação da água, na doação do vinho perduram, cada vez, céu e terra. A doação da vaza é, porém, o ser-jarra da jarra. Na vigência da jarra, perduram céu e terra. [...] Na doação da vaza, no sentido de bebida, vivem, a seu modo, os mortais. Na doação da vaza, entendida como oferenda, vivem, a seu modo, os divinos, que recebem de volta na doação da oferta, a doação da dádiva. Na doação da vaza, vivem,

⁷¹ Remissão significa aqui que um ente intramundano servirá de fio condutor para um significado compreensivo, pois, a remissão abriga o conteúdo propriamente fenomenal. A remissão é a familiaridade com o uso dos entes à nossa mão e não “exige, necessariamente, uma transparência teórica das remissões que constituem o mundo como mundo. Na familiaridade com o mundo [...] funda-se a possibilidade de uma interpretação ontológico-existencial explícita da remissão” (HEIDEGGER, 1989, p. 131). Heidegger dá o exemplo do martelo em seu uso e remissões, assim como o do jarro, que só existe em seu campo de remissão. Neste caso, o utensílio isolado não existe, só existe nas remissões de uso. Cf. HEIDEGGER, *Ser e tempo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1989. § 17 e § 18.

cada qual de modo diferente, os mortais e divinos. Na doação da vaza, vivem terra e céu. Na doação da vaza, vivem, em conjunto, terra e céu, mortais e divinos. Os quatro pertencem, a partir de sua união, a uma conjunção. Antecipando-se a todos os seres, eles se conjugam numa única quadratura de reunião. Na doação da vaza, vive a simplicidade dos quatro. A doação da vaza doa à medida que deixa morar, numa moradia, terra e céu, mortais e imortais. Mas morar apropria propriedades. Leva os quatro à clareira do próprio de cada um. A partir de sua simplicidade, eles se recomendam e confiam reciprocamente uns aos outros.

Na quadratura, a proximidade, que se dá na coisa do uso ordinário, é levada ao ser coisa mesma, sem excluir a distância que completa nossa unidade, céu e terra, mortais e imortais. No caso, a “proximidade resguarda a distância. No resguardo da distância, a proximidade vige e vigora na aproximação” (HEIDEGGER, 2001, p. 155). Assim sendo, o movimento e a permanência da quadratura constitui o mundo como apropriação, designada por Heidegger como um “jogo de espelhos” e “Mundo” que,

a seu modo, cada um dos quatros reflete e espelha de volta a vigência essencial dos outros. A seu modo, cada um reflete e espelha sua propriedade, dentro da simplicidade dos quatros. Este espelhar não é um reproduzir (idem, 2001, p. 156).

Observemos, com isto, que a abertura de mundo, que se desencadeia como o acontecer da quadratura, a partir das coisas específicas, traz o brilho de seu ser, funcionando como ponto focal deste acontecimento. Logo, os quatro elementos se espelham, mantendo sua propriedade e unidade. Se assim acontece a quadratura, retomemos o verso de Dora em *Sibila*, “só espelhos refletem espelhos, o eterno assim se dá e esconde” (SILVA, 2004, p. 28). O ponto focal do verso é a quadratura no sentido de que imagens e coisas, que tocam nossa transcendência com o sagrado, dão a ver a unidade da condição humana, mas que, em função de seu silenciamento e nossa penúria, não se mantem mais aberto.

Vejam que, ao analisar o poema como coisa em seu sentido e remissão, os fachos de luz brilharam a partir do mundo pelo qual as palavras foram dispostas e nomeadas. No espelho de *Sibila*, a abertura em desvelamento (se dá) e velamento (se esconde) no jogo de espelhos, isto é, na apropriação da unidade simples que realiza mundo, seja o céu, a terra, mortal ou imortal. Neste sentido, somente almas apropriadoras podem emanar alguma luz. Portanto, a quadratura processa o aberto e traz a proximidade

esquecida, não podendo ser tomada como representação espacial, mas antes, como união. Logo, a quadratura se põe diante do mundo de modo transcendental em um pensamento meditativo.

Por conseguinte, a quadratura é a essência de poetas que lamentam o primordial sagrado perdido e que persistem na pergunta sobre a ausência, na tentativa de manter-se sempre na habitação do sagrado. Desta forma, os poetas onto - metafísicos, que habitam no sagrado, fazem falar o sagrado em sua poesia. Nesse processo, o habitar, como pertencimento entre a terra e o céu, homens e deuses, remete à experiência mítica do mundo ainda reconhecido como solo pátrio. Ou seja, ser a quadratura, de verve hölderliana, é habitar a unidade e manter-se em um meio próximo ao sagrado, na terra e sob o céu, entre mortais e imortais. Disto, Hölderlin fala no banquete dos deuses fugidios *Como em dia de feriado*,

Assim estão sob tempo oportuno
Vocês, que nenhum mestre educa sozinha,
Mas a maravilhosa onipresença em leves porções,
A poderosa, a natureza de beleza divina.
Por isso, quando ela parece, durante certas épocas do ano,
Dormir no céu, sob as plantas eu entre os povos,
Também se aflige assim a face dos poetas,
Eles parecem estar sós, contudo, sempre pressentem.
Pois pressentindo ela mesma também descansa.

Mas agora amanhece! Esperei e vi chegar,
E o que vi, o sagrado, seja minha palavra.
Pois ela, ela mesma, que é mais antiga que os tempos,
Está sob os deuses do Ocidente e do Oriente,
A natureza está agora acordada com o soar das armas,
E do alto Éter até o fundo abismo,
Segundo sólida lei, como outrora, nascida
Do caos sagrado, a admiração se sente
A criadora de tudo novamente.
(HÖLDERLIN apud WERLE, 2005, p. 114)⁷²

A admiração, *thauma*, espanto diante do que é, torna-se princípio fundamental do sentido existencial do sagrado, “e o que vi, o sagrado, seja minha palavra”. Logo, a unidade se recria pela poesia, dimensão essencial do re-vigorar humano. É neste vigor que Dora fala das Hídrias, presentificando mais do que a cena dos objetos, o momento

⁷² Escolhemos a tradução de Marco Werle por considerá-la mais apropriada ao contexto semântico e vocabular do poema de Hölderlin. Comparamos duas traduções, a de Werle e a de José Paulo Paes na obra HÖLDERLIN. *Poemas*. Tradução e introdução de José Paulo Paes. Companhia da Letras, 1991, p. 177-179. Os tradutores e as obras continham os poemas em alemão. O poema completo se encontra em anexo 1.

das vivências e dispondo, na mesma tradição hölderliana, a dimensão da admiração na imersão ao sagrado. E é este, o sagrado, que ilumina as palavras para além da mera expressividade, sem ornamento ou instrumentalidade, mas posta na vivência do mistério que pertence à quadratura na palavra, logo, na potencialidade mesma da poesia, como acontecer existencial em *A sibila*,

Nas praças, nos templos e olivais
um grito de louvor à Terra, dançai!

Vim sem o esplendor da aurora, mendiga,
não como as musas de outrora, dadivosas Diotimas,
vim mendigar o que há muito vos ofertei, Poetas:
sopro-vos à garganta dilatada, vossos olhos ceguei
para que o fundo olhar se liberte. Sibila em agonia,
há tanto silenciada, falarei por vossas bocas,
em vossos versos arquejará minha voz embriagada, rouca –
sustos e soluços, gritos, silvos, neblinas de esgares,
mares de canto e pranto. No tempo além do tempo
meus lábios murmuram por ti e perto dos templos derruídos,
a respiração do velho Mar, seus haustos e gemidos.

Mostra-me o silêncio o lacre escarlate, verbo indigente
dos mitos que sempre me uniram às setas de Apolo.
Há tanto minha palavra foi calada, os deuses recuavam...
Mas os poetas mantiveram-me viva. O mais ífimo
deu-me de beber e em sua hídria refresquei meu rosto.
Sensíveis a meu sopro, os maiores coroaram-me de folhas verdes.
O nascimento do Poema é o silvo que Apolo harmoniza e Orfeu faz
cantar.

Rompendo as cisternas escuras eu vim, raiz coleante
por entre as pedras e a secura. Dilacerada, arquejante,
acolhe-me Apolo em seus braços de névoa.
Gemidos rasgam mil caminhos na gruta: aaaah, oooooh...
A Sibila arrasta-se no pó, soluça, seus lábios deliram,
traça no ar os gestos incertos dos agonizantes, colhe flores
na neblina. Aaaaah, oooooh... Foram-se os deuses da Grécia,
só espelhos refletem espelhos, o eterno assim se dá e esconde.
(SILVA, 2004, p. 27-28)⁷³

A transcendência, agora, se realiza onde a raiz se adentra, onde não há chão e onde as luzes das sombras podem ornar a existência, o sagrado. Eis a região na qual os dois poetas se movem, uma vez que seus universos são marcados pela existencialidade da presença do divino, possível, modernamente, somente ao próprio poetar. Ao final,

⁷³ O poema completo se encontra em anexo 2.

Dora faz ver os fossos que impedem a completude do ser humano, ao mesmo tempo em que, de maneira sugerida, evidencia o inseguro caminho de volta para casa. Notemos que não se trata de uma volta teleológica, na qual vivemos, sentimos, morremos e voltamos ao sagrado como se estivéssemos em uma narrativa teológica. Trata-se simplesmente de compreender que o ser humano compreende a vivência do sagrado imanente no mundo, portanto, não há tempo futuro e vivê-lo, no presente, é ontológico aos indivíduos. Distantes da quadratura, os indivíduos se tornam seres incompletos em sua existência, pois deixam de fluir da harmonia de suas constituições existenciais, embora ela sempre esteja próxima nas coisas especificamente usuais. Por conseguinte, não é a mera crença ôntica, regional, fronteira de que falamos, uma pseudo religiosidade, mas é, particularmente, de um modo que nos possibilita potencialidade, criação, abertura.

O que Dora, assim como Hölderlin, pressentiu na transcendência do sagrado? É que só podemos viver o sagrado porque os deuses estão há muito ausentes, estivessem eles presentes, o sagrado seria o familiar. No entanto, a presença deles não é necessariamente presumida na poesia, mas o que de fato nela se desvela. Ou seja, na poesia de Dora Ferreira se desvela um sentimento do sagrado, presente na existencialidade do ser como abertura e potência, que se esvaziou. Essa é a dor que habita a poesia mítica de Dora que, por tal razão, diz em *Órfica*,

Não me destruas, Poema,
enquanto ergo
a estrutura do teu corpo
e as lápides do mundo morto.
Não me lapide, pedras,
se entro na tumba do passado
ou na palavra-larva.
Não caias sobre mim, que te ergo,
ferindo cordas duras,
pedindo o não-perdido
do que se foi. E tento conformar-te
à forma do buscado.
Não me tentes, Palavra,
além do que serás
num horizonte de Vésperas.
(SILVA, 2004, p. 30)

Aqui se desenvolve o poder da palavra poética como restauradora da unidade que teme sempre em se perder, uma vez que aspira a completude do dizer, a frágil concórdia que a própria unidade provoca, mas sabe que nunca chegará, sendo sempre um horizonte de véspera. Assim é a transcendência do sagrado em Dora, uma tentativa de reconstrução, uma tessitura dos vestígios, o sagrado íntegro com deuses despedaçados, um berço tardio emperrado pelo tempo. Da sibila oral e audível ao canto escrito derramado no poema, eis o movimento cíclico da poesia de Dora que volta sempre em transcendências infinitas.

A última mola propulsora da subjetividade, delineada no conjunto da obra da poeta, é o sagrado, pois ele reinicia o ciclo das finitudes como as estações, o ciclo do tempo como existência, o ciclo da melancolia como dor de existir na orfandade do mundo e do ciclo do sagrado, como a eterna saudade que carregamos de um dia termos inventado que já fomos inteiros. Eis a subjetividade poética em eterno movimento criativo na linguagem poética que se aprofunda para além do extremo idealismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nestas considerações partiremos de uma premissa básica para quem deseja se manter na dinâmica do conhecimento, a saber, não há conclusão suficiente quando o saber é dinâmico. Primeiro, porque os pontos aqui expostos só se querem enquanto exposição e segundo; porque nosso maior interesse é deixar as questões sempre em aberto para que delas possam jorra sempre novas nascentes. Afinal, “tantas vezes o cântaro partido vai à fonte que esta seca” (CELAN, 1996, p. 23). Ou seja, mais do que coisas existentes e dadas, elas são, antes de tudo, persistentes mananciais.

Mas apesar disto e mediante isto, tentamos propor uma nova chave de leitura para a subjetividade na concepção e formação da poesia lírica moderna. Com inúmeras dificuldades ainda presentes, tentamos demonstrar as questões teóricas e formais que demonstram que a subjetividade não se desgarra dos moldes idealistas de criação, visto que a concepção de uma lírica começa pelos românticos e será, quase sempre, acentuada por Hegel. Neste percurso, nos empenhamos em demonstrar como a filosofia da arte de Hegel foi determinante para a urdidura deste gênero, sem nos furtarmos a possibilidade de demonstrar do que, neste conceito, interpretamos para além das mãos filosóficas, a saber, Hegel fora tomado como o salto que deu à lírica uma unidade máxima, no entanto, tornou esta unidade vivencial em idealismo centrado na pura categoria de sujeito. A nossa tentativa, embora tímida, deu-se pelo fato de que as discussões a cerca da lírica deverá passar sempre por lá, pelo idealismo que a florava em pleno XVII.

Nesta ordem, intentamos demonstrar como os idealistas e românticos alemães, em sua literatura e filosofia, elaboraram um modelo de poesia, de artista, de subjetividade e de composição. E, o desenvolvimento da noção de gênio, trouxe-nos Novalis, como o baluarte que enfrenta o idealismo, sem ao menos ter clareza total de que o fazia. Sua noção de gênio, subjetividade e linguagem abriu novas possibilidades não só para a filosofia, mas, principalmente, para fomentação da estética e de um novo modo de criar a subjetividade poética.

De forte pendor reflexivo, Novalis contempla em seus *Hinos à noite* o amor às coisas mesmas, ou seja, a natureza, a vivência, as tonalidades afetivas e o próprio jogo da linguagem. A lírica canta a sensibilidade legítima ao pensamento que desvela a linguagem como instauradora do jogo do mundo, do sentido, do místico, numa

quadratura que ainda espreita antigos e novos deuses, assim como novas formas de os dizerem. Não sem menos, as críticas vindouras aos românticos⁷⁴, centram-se na concepção de uma subjetividade pensada a partir da verdade, materialidade da linguagem e pensamento, na agônica tentativa de desprendimento do idealismo.

Com a junção das duas tempestades ocorridas no século XVIII, levantou-se a questão sobre o eu empírico e o sujeito poético, mas aquém da questão idealista, o que possibilitou equívocos e acertos sobre a essência da poesia lírica moderna. Neste intermédio, a linguagem foi se erguendo enquanto objeto de ciência e dela podemos ver nascer interpretações na linguística, na psicanálise, na fenomenologia, assim como na ontologia, sendo esta última a amarração do nosso particular interesse. Isto porque alguns poetas modernos podem ser lidos nesta chave, Carlos Drummond de Andrade, Orides Fontela, Paul Celan, Alexei Bueno, só para citar alguns.

No entanto, embora a linguagem seja o objeto de vários saberes, é no coração da lírica que ela se torna subjetiva e é aí então que os poetas fazem o que na filosofia só é intentado na teoria, a saber, eles instauram de fato a reviravolta do idealismo em linguagem, tornando a sensibilidade o modo mais autêntico do pensamento. Neste sentido, Dora Ferreira da Silva se apresenta como outra ponta nesta teia, pois ela, em seu trabalho poético, faz nascer a subjetividade comungada, ou seja, há em sua obra uma unidade transsubstanciada entre pensamento e sensibilidade, infinito e finitude e profunda transcendência na palavra. A tonalidade afetiva, acintosa na poeta, faz com que ela mantenha a linguagem desencoberta e cultive, ao mesmo tempo, o ser humano, na palavra, morada de si. Sinal de sua pertença ao mundo.

Assim sendo, Dora Ferreira figurou nesta tese não como exemplo de uma teoria, mas a razão *sine qua non* de que a poesia põe em diálogo modos diferentes de conceber mundo e, arriscamos um pouco mais, Dora põe o pensar como modo essencial da lírica, sendo a região onde coisas, indivíduos e mundos podem ser investidos em sentido existencial, extensivo a outras subjetividades que se afinam ou, até mesmo, se desafinam na linguagem que vivenciam.

⁷⁴ Já informamos no decorrer do trabalho que a noção de verdade, retirada de seu aspecto ontológico, dará vazão para querelas entre sujeito empírico e sujeito lírico, honestidade, confessionalismo e ficção, todas tomadas como confrontação da forma pura e simples de verdade na criação poética. No entanto, a verdade desde os românticos é trabalhada no sentido da linguagem e da sensibilidade do poeta que diz o mundo, na vivência como estratégia de nomeação. Isto torna a poesia verdade de um modo existencial de ser realizada na poesia.

Isso posto, podemos afirmar que chegamos a algumas reflexões sobre a subjetividade que aqui se emprega. Primeiro, a subjetividade, a partir de Hegel, pode servir como base histórica da formação do gênero, mas é duvidosa se tomada no campo da linguagem que, afinal, não foi desenvolvida pelo filósofo. Segundo, a poesia lírica abre possibilidades para pensar as múltiplas subjetividades que se estendem solidariamente ao sentido que o sujeito imprime na obra para ser escutada e resignificada pelo leitor, ou seja, entre o poeta que compõe e a obra como evento, outras subjetividades se criam. Terceiro, a subjetividade lírica é criada no texto poético e é ela que se enuncia. Quarto, a poesia lírica guarda a fragilidade por ser constituída por uma linguagem viva que instaura sentido sempre que tomada ou revivida em múltiplos contextos de leitura e, por sua unidade ser ontológica, uma vez que está sempre atada ao acontecimento que suscita a compreensão existencial e histórica de cada texto, indivíduo e linguagem.

Por fim, a subjetividade lírica não é categoria, mas processo de feitura que se realiza na individualidade textual e não no idealismo das teorias, sempre pronta que está à afinação de ambiências, mundos e sentidos. Por esta razão, ela é uma arte processual, porém, não no sentido de Hegel, mas no sentido de vivência, existência, ato e movimento. Desta forma, a poesia lírica não é nem puro imanentismo do texto, em puro trabalho com a linguagem, nem é solipsismo autoral e nem pura instauração, mas subjetividades em devir que se recriam na efemeridade do encontro e das performances, perfazendo o absoluto nos indivíduos mesmos. E são os poetas quem nos ensinam, por suas visadas e tentativas, que o vigor poético é a subjetividade, a fragilidade mais bela, o seu estar em casa existencial, uma das essências unitária⁷⁵ deste gênero ou, caso contrário, como afirmara Novalis, será sempre a eterna saudade da pátria.

Na via da eticidade intelectual, arriscamos as considerações de uma fragilidade que, no salto do mundo circundante, faz a linguagem vivida em sua evocação estética por uma fenomenologia da escrita. E, com isto, podemos ter gerado erros na interpretação que aqui nos propusemos, mas se o fizemos, foi, antes de tudo, por uma necessidade de não voltarmos ao idealismo metafísico derruído pela existência que toma e constrói a materialidade do homem histórico, vivencial em seu canto e único em seu co-habitar. Enquanto houver poetas como Dora Ferreira, Novalis, Hölderlin, entre

⁷⁵ Mesmo que tal unidade não se atrele mais a uma verdade cientificista que enrijece o saber. A unidade nesta tese é tão frágil quanto a um poema em deriva, a almejar somente seus portos de passagem.

outros, a verdade só poderá ser ontológica, o espaço e o meio mais delicado e impreciso de se respirar, o lugar onde “palavras e frases são as primeiras “camadas” do sentido” (NUNES, 1998, p. 179). Primeiras e mais profundas camadas que, na poesia, se mantêm na percepção de ser da linguagem. Para ela e para os poetas que aqui estiveram tecendo este estudo, só mais um prematuro pensar e um canto de eterna véspera. *Estela Funerária* ou, simplesmente,

CURSO DA VIDA

Coisas maiores querias tu também, mas o amor
a todos vence, a dor curva ainda mais,
e não é em vão que o nosso círculo
Volta ao ponto donde veio!

Lá, onde o cofre se oferece
como se fora um fruto
ao gesto quase pesaroso
de esvaziá-lo de seu mistério...

Tudo experimente o homem, dizem os deuses,
que ele, alimentado com forte manutenção, aprenda a ser grato por
[tudo,
e compreenda a liberdade
de partir para onde queira.

Mas acrescenta o quase-sorriso
às pedras,
o sopro do infinito.
(Versos de SILVA e HÖLDERLIN)⁷⁶

⁷⁶ Tivemos a iniciativa de apenas intercalar os poemas, envolvendo os versos dos poetas na tentativa de produzir um efeito de diálogo entre os dois e, conseqüentemente, ao leitor. No mais, o que importa fazer ver é a saudade que os dois sentem do infinito sagrado em seus cantos.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, F. *Lírica lugar comum: Alguns Temas de Horácio e sua Presença em Português*. São Paulo: Edusp, 2015.

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34/Duas Cidades. 2003.

_____. Parataxis In: *Notas de literatura*. Trad. C.A.Galeão e I. Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

AGAMBEN, G. *Profanações*. Tradução Luísa Feijó. Ed. Cotovia: Lisboa, 2006.

_____. *O homem sem conteúdo*. Tradução Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2013.

AMORA, K. C. (Org.). *A dialética do Eu e não-Eu em Fichte e Schelling*. Fortaleza: Edições UFC, 2007. (Série traduções filosóficas).

BADIOU, A. *Para uma nova teoria do sujeito: conferências brasileiras*. Tradução Emerson Xavier da Silva, Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

BARBOSA, J. *Infinitude subjetiva e estética: natureza e arte em Schelling e Schopenhauer*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad  o Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BENJAMIN, W. *Conceito crítico de arte no romantismo alemão*. Trad  o: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

BORNHEIM, G. *Os filósofos pr -socráticos*. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.

CANNABRAVA, E. *A experiência poética em Andanças de Dora Ferreira da Silva*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

_____. *Decisão poética em Dora Ferreira da Silva*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

CELAN, Paul. *Arte poética: o meridiano e outros textos*. Trad  o João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.

COLLOT, M. O sujeito lírico fora de si. *Revista do programa de p s-graduação em Ciência da literatura*. Ano VIII, n  11, 2004.

COMBE, D. A referência desdobrada. O sujeito lírico ente a ficção e a autobiografia. *Revista USP*, n. 84, 2010.

ELIOT, T. S. Os Poetas metafísicos. In: *Ensaio*. Trad  o Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

EMERICH, C. *Questões fundamentais da hermenêutica*. Tradução Carlos Lopes de Matos. São Paulo, EPU, 1973.

FICHTE, J. G. *A doutrina-da-ciência de 1774 e outros ensaios*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores).

FLORES, V. *Introdução à linguística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2005.

FLUSSER, V. *Dora Ferreira da Silva*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

_____. *Nascimento de um poema*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

FÖRSTER, E. O vivente na filosofia e na poesia. In: ROSENFELD, K. H. (org.). *Filosofia & literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GADAMER, H-G. *Hermenêutica em retrospectiva*. Tradução Marco Antônio Casanova. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

GOMES, A. O. Introdução. In: ____ (org.). *Poesia metafísica: uma antologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

HAMBURGER, M. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HAMBURGER, K. *A lógica da criação literária*. Tradução Margot P. Malnic. São Paulo: Editora perspectiva, 1986.

HEGEL. *Fenomenologia do espírito*. Tradução Paulo Meneses. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.

_____. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio*. Tradução Paulo Meneses com a colaboração de José Nogueira Machado. São Paulo: Loyola, 1995.

_____. *O sistema das artes*. Tradução Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Estética: a ideia e o ideal*. Tradução Orlando Vitorino. In: Os pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

_____. *Estética: O belo artístico ou o ideal*. Tradução Orlando Vitorino. In: Os pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

_____. *Curso de estética*, volume I. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2001.

_____. *Curso de estética*, volume IV. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2004.

HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Tradução Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.

_____. *Ser e tempo*. Tradução Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis, RJ: Vozes, 1989.

_____. *Ensaio e conferências*. Tradução Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

_____. *O conceito de tempo*. Tradução Irene Borges Duarte. Lisboa: Fim de século, 2003.

_____. *Hinos de Hölderlin*. Tradução Lumir Nahodil. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

_____. *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica: mundo, finitude, solidão*. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *Nietzsche 1*. Tradução Marcos Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. *A caminho da linguagem*. Tradução Márcia Sá Cavalcanti Schuback. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

_____. *Caminhos da floresta*. Tradução Irene Borges-Duarte. Editora: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

_____. *Ontologia: Hermenêutica da facticidade*. Tradução Renato Kirchner. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

HÖDERLIN. *Poemas*. Tradução e introdução de José Paulo Paes. Companhia da Letras, 1991.

_____. *Reflexões*. Tradução Márcia de Sá Cavalcante. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ISER, W. *O ato da leitura*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JAUSS, H. R. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: LIMA, L. C. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. RJ: Paz e terra, 1979.

JIMENEZ, M. *O que é estética?* Tradução Fulvia M. Moretto. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999.

LACOUÉ-LABARTHE, P. *A exigência fragmentária*. Tradução João Camillo Penna. Terceira margem. RJ. n. 10, 2004.

KANT, I. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Tradução Paulo Quintela. São Paulo: Editora Abril, Col. Os Pensadores, 1973.

_____. *A faculdade de julgar*. Tradução Tania Maria Bernkopf. São Paulo: Editora Abril, Col. Os Pensadores, 1980.

_____. *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

_____. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução Tania Maria Bernkopf. São Paulo: Editora Abril, Col. Os Pensadores, 1980.

KOJÈVE, A. *Introdução à leitura de Hegel*. Tradução Estela dos Santos Abreu. São Paulo: contraponto, 2002.

NOVALIS. *Hinos à noite*. Tradução Fíama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Assírio e Alvim, 1998.

_____. *Pólen*. Fragmentos, Diálogos. Tradução Rubens Rodrigues Torres filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.

NUNES, B. *Crivo de papel*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

_____. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. *O romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

_____. *A filosofia contemporânea: trajetos iniciais*. São Paulo: Editora Ática, 1991.

_____. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

PAZ, O. *Os filhos do barro*. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O labirinto da solidão*. Tradução Ari Roitman, Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

RICARDO, C. *Introdução ao livro Uma via de ver as coisas*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

RICOEUR, P. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1999.

ROSENFELD, A. *Autores pré-românticos alemães*. São Paulo: EPU, 1991.

_____. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. *O romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

ROUSSEAU, J. J. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. In: Os pensadores. Tradução Lourdes Santos machado. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

SAFRANSKI, R. *Romantismo uma questão alemã*. Tradução Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SCHELLING, F. V. *Schelling*. São Paulo: Nova Cultural, Col. Os pensadores, 1989.

SCHEEL, M. *Poética do romantismo: Novalis e o fragmento literário*. São Paulo: UNESP, 2010.

SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução Márcio Suzuki. São Paulo. Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, F. Que significa romântico. In: *Literatura Alemã: textos e contextos*. Vol. I O século XVIII. Tradução João Barrento. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

_____. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SELIGMANN-SILVA, M. *Friedrich Schlegel e Novalis: Poesia e Filosofia*. Terceira Margem, 2004.

SILVA, D. F. *Poemas da estrangeira*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1995.

_____. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

_____. *Hídrias*. São Paulo: Odysseus Editora, 2004.

SILVA, V. F. *Transcendência do mundo*. Org. Rodrigo Petrônio. São Paulo: É Realizações, 2010.

SOUZA, E. N. F. Vem de longe o velho vinho de Homero. In: ____ (Org.) *Poesia com deuses: estudos de poesia de Dora Ferreira da Silva*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

STAIGER, E. *Conceitos Fundamentais da poética*. Tradução Rosa Carino Louro. Rio de Janeiro. Tempo brasileiro, 1969.

STIERLE, K. Que significa a recepção dos textos ficcionais. In: LIMA, L. C. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. RJ: Paz e terra, 1979.

STEIN, E. *Melancolia: ensaios sobre a finitude no pensamento ocidental*. Porto Alegre, RS: Editora Movimento, 1976.

_____. E. *Seminário sobre a verdade: lições preliminares sobre o artigo 44 de Sein und Zeit*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

_____. *Mundo vivido*. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS, 2004.

WELLEK, R. Genre Theory, the Lyric and Erlebnis. In: *Discriminations: Further Conceits of Criticism*. New Haven, CT and London: Yale University Press, 1970.

WERLE, M. A. *A poesia na estética de Hegel*. São Paulo: Fapesp, 2005.

_____. M. *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

_____. *Arte e filosofia no idealismo alemão*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2009.

_____. *A questão do fim da arte em Hegel*. São Paulo: Editora Hedra, 2011.

_____. *A aparência sensível da ideia*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

VIEWEG, K. A arte moderna como superação da orientalidade e do classicismo – Hegel e o “fim da arte”. In. WERLE, M. (org.). *Arte e filosofia no idealismo alemão*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2009.

ŽIŽEK, S. *Menos que nada: Hegel e a sombra do materialismo dialético*. Tradução Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2013.

ANEXO 1: COMO EM DIA DE FERIADO

Como quando em dia de feriado um camponês
Caminha de manhã para ver o campo, após uma
Noite quente em que caíram raios refrescantes, quando
O tempo todo e ao longe ainda ressoa o trovão,
Ao seu leito volta o rio, e fresco verdeja o chão,
E devido a alegre chuva do céu,
Pinga e reluz a parreira,
Sob um sol tranquilo se ergue as árvores da mata:

Assim estão sob tempo oportuno
Vocês, que nenhum mestre educa sozinha,
Mas a maravilhosa onipresença em leves porções,
A poderosa, a natureza de beleza divina.
Por isso, quando ela parece, durante certas épocas do ano,
Dormir no céu, sob as plantas eu entre os povos,
Também se aflige assim a face dos poetas,
Eles parecem estar sós, contudo, sempre pressentem.
Pois pressentindo ela mesma também descansa.

Mas agora amanhece! Esperei e vi chegar,
E o que vi, o sagrado, seja minha palavra.
Pois ela, ela mesma, que é mais antiga que os tempos,
Está sob os deuses do Ocidente e do Oriente,
A natureza está agora acordada com o soar das armas,
E do alto Éter até o fundo abismo,
Segundo sólida lei, como outrora, nascida
Do caos sagrado, a admiração se sente
A criadora de tudo novamente.

E assim como nos olhos brilha para o homem
Um fogo, quando projeta algo elevado:

Assim de novo nos sinais, nos fatos do mundo,
É agora acendido um fogo na alma dos poetas.
E o que outrora aconteceu, mas apenas foi sentido,
É somente manifesto agora,
E os que sorridentes, na figura de criados,
Lavraram o campo para nós, eles são conhecidos,
Os vivificadores, as forças dos deuses.

Perguntas por eles? No campo sopra seu espírito
Quando desperta por causa do sol do dia da terra quente,
E as tormentas, que no ar, e outras
Mais preparadas nas profundezas do tempo, mais
Cheias de interpretações e mais perceptíveis, nos
Arrastam entre o céu e a terra e os povos.
Os pensamentos do espírito comum são –
São os que terminam silenciosos na alma do poeta.

Para que subitamente atingida, conhecedora do
Infinito desde longo tempo, estremeça pela
Recordação, e para a voz, acendido por um raio
Sagrado, a fruta gerada no amor, dos homens

E dos deuses obra, o canto, com o qual cria ambos, se saia bem.
Assim caiu, como dizem os poetas, quando desejava
Ver o Deus, seu raio sobre a casa de Sêmele que,
Em cinzas mortalmente atingida, gerou o sagrado
Baco, o fruto da tempestade.

E por isso, os filhos da terra bebem agora
Sem perigo o fogo celestial
Mas a voz convém, sob as tempestades de Deus,
Seus poetas! Estar com a cabeça despojada,
O raio do pai, ele mesmo, captar com as próprias mãos,
E para o povo, protegidos em canto, conseguir dotes celestiais,
Pois somos apenas do puro coração
Como crianças, nós, são inocentes nossa mãos.

O raio do pai, o puro, não chamosca.
E mesmo tocado no fundo, compartilhando
Das dores de um Deus, o coração eterno permanece firme.
(HÖLDERLIN apud WERLE, 2005, p. 114 – 115)

ANEXO 2: A SIBILA

Nas praças, nos templos e olivais,
um grito de louvor à Terra, dançai!

Vim sem o esplendor da aurora, mendiga,
não como as Musas de outrora, dadivosas Diotimas,
vim mendigar o que há muito vos ofertei, Poetas:
sopro-vos à garganta dilatada, vossos olhos ceguei
para que o fundo olhar se liberte. Sibila em agonia,
há tanto silenciada, falarei por vossas bocas,
em vossos versos arquejará minha voz embriagada, rouca –
sustos e soluços, gritos, silvos, neblinas de esgares,
mares de canto e pranto. No tempo além do tempo,
meus lábios murmuram por ti e perto dos templos derruídos,
a respiração do velho Mar, seus haustos e gemidos.

Mostra-me o silêncio o lacre escarlate, verbo indigente
dos mitos que sempre me uniram às setas de Apolo.
Há tanto minha palavra foi calada, os deuses recuavam...
Mas os poetas mantiveram-me viva. O mais ínfimo
deu-me de beber e em sua hídria refresquei meu rosto.
Sensíveis a meu sopro, os maiores coroaram-me de folhas verdes.
A irrupção do Poema é o silvo que Apolo harmoniza e Orfeu faz
cantar.

Rompendo as cisternas escuras eu vim, raiz coleante
por entre as pedras e a secura. Dilacerada, arquejante,
acolhe-me Apolo em seus braços de névoa.
Gemidos rasgam mil caminhos na gruta: aaaah, ooooooh...
A Sibila arrasta-se no pó, soluça, seus lábios deliram,
traça no ar os gestos incertos dos agonizantes, colhe flores
na neblina. Aaaaah, ooooooh... Foram-se os deuses da Grécia,
só espelhos refletem espelhos, o eterno assim se dá e esconde.

Onde Afrodite, a de róseos tornozelos, ungida de óleo incorruptível,
com seus perfumes, colares e pulseiras cintilantes?
Onde Ártemis, a de doçura selvagem? Foram-se as ninfas
e Hamadríades! Nunca mais a vida estuante dos bosques,
suas flores e clareiras, onde Zeus e Hera adormeciam ao calor do dia.

Ai, ai, neblina, o que enlaçarão agora nossos braços?
Não mais que névoa e vento. Apolo, assim te afastas, e me deixas
presa
à teia indecifrável destes sons selvagens, aaaah, ooooooh...
Em teu ombro dourado me apoiava, inventando poemas que ditavas
a meu secreto entendimento. Infeliz de mim! Agora
só posso tocar névoa e memória. Dissiparam-se Mundo e Palavra.
(SILVA, 2004, p. 27 - 29)