

CONHECIMENTO TRANSCENDENTAL E POÉTICAS DA SUBJECTIVIDADE OU LINGUÍSTICAS

Mette en question le nom de nom.

Il n'y aura de mot unique, fût-il le nom de l'être. Et il faut le penser sans nostalgie, c'est-à-dire hors du mythe de la langue purement maternelle ou purement paternelle, de la patrie perdue de la pensée.

DERRIDA, «La différence». ¹

Wo, o wo ist der Ort — ich trag ihn im Herzen —

R. M. RILKE, «Die Fünfte Elegie». ²

1. Poderia começar por Derrida, mas prefiro começar por ler Rilke nas *Elegias de Duino*, e lê-lo como uma espécie de motivo poético em contraponto, ao longo de uma exposição de natureza mais teórica centrada nas questões que anunciaram ao século XX a possibilidade de repensar as visões e as linguagens míticas da origem, em contextos cada vez mais conscientes da densidade do seu destino histórico e da inefabilidade dos sentidos da vida e do mundo. Terminarei com Derrida, numa breve referência quase abusiva — que me perdoem os filósofos e os teóricos da literatura — face à complexidade, extensão e profundidade, não só da sua obra, mas

¹ Tel Quel (ed.). *Théorie d'ensemble*. Paris: Seuil, 1981.

² Rainer Maria Rilke — *Duineser Elegien. Die Sonette nan Orpheus*. Ulm: Insel Vlg., 1923. Proponho a versão portuguesa de Paulo Quintela, na sua tradução integral das *Elegias de Duino* e dos *Sonetos a Orfeu* (Porto, Editorial Inova, 1969) e que irá ser utilizada neste ensaio em todas as citações traduzidas em nota das «Elegias» de Rilke: «Onde, oh onde é o lugar, — trago-o no coração —» («A Quinta Elegia»).

essencialmente de todos os conteúdos epistemológicos visados pela cunha-gem neologística de «différance». Justifico-me, porém, ao dizer que Rilke e Derrida são dois pontos de chegada possíveis, escolhidos, entre tantos outros igualmente pertinentes, simplesmente pela razão subjectiva de gostar de os ler, e que as páginas centrais deste ensaio são afinal o fulcro da reflexão proposta no título: «Conhecimento transcendental e poéticas da subjectividade...».

O pensamento da diferença em Rilke — não quereria falar de «différance» fora do contexto especificamente derridiano — é um dos que, a meu ver, melhor interpreta os sentidos do transcendentalismo pós-metafísico, nas correntes mistas simbolistas-modernistas das primeiras décadas novecentistas. Exprime-se na amplitude de sentidos que a palavra alemã *Frömmigkeit* poderá deixar parcialmente traduzir por «religiosidade», heterodoxa relativamente aos dogmas da religião e aos paradigmas da moral. Aquém e além, vida na terra e morte onde quer que esta se situe são espaços de contiguidade, tempos em continuum, que Rilke é impelido a designar como a pátria dos Anjos, fora de qualquer simbolismo nostálgico que remeta para a pátria perdida do pensamento platónico, evocado por Derrida em epígrafe, na dimensão alegórica que inscreve a existência nos circuitos da própria história. E Rilke tem consciência plena desta ambivalência em ruptura entre a metafísica da origem e a «metafísica» da diferença, ao referir-se à divisibilidade e finitude da representação humana e ao puro «andar» incondicional dos anjos, como instâncias de sobrehumanidade: «(...) — Aber Lebendige machen/ alle den Fehler, dass sie zu stark unterscheiden./ Engel (sagt man) wüssten oft nicht, ob sie unter/ Lebenden gehn oder Toten. Die ewige Strömung/ reisst durch beide Bereiche alle Alter/ immer mit sich und übertönt sie in beiden.» («Die Erste Elegie», 82-87);³ para além do «erro» humano de «distinguir» em demasia, a terribilidade do anjo, na «quase» morte da alma, é uma possibilidade ainda de referência, não da linguagem das palavras, mas daquele dizer das coisas que a fala do poema é: «Jeder Engel ist schrecklich. Und dennoch, weh mir,/ ansing ich euch, fast tödliche Vögel der Seele, / wissend um euch. (...)»

³ «Mas os vivos cometem/ todos o erro de distinguir demais./ Os anjos (diz-se) não sabem muitas vezes se andam/entre vivos ou entre mortos. A corrente eterna/arrasta pelos dois reinos todas as idades/ sempre consigo, e em ambos as domina com a sua voz potente.» («A Primeira Elegia», 82-87).

(«Die Zweite Elegie», 1-3);⁴ na «Nona Elegia» refazem-se e distendem-se estes sentidos, dos quais me limito a transcrever um breve fragmento (vv. 42-45;52-59):

*Hier ist des Säglichen Zeit, hier seine Heimat.
Sprich und bekenn. Mehr als je
fallen die Dinge dahin, die erlebbaren, denn,
was sie verdrängen ersetzt, ist ein Tun ohne Bild.*

(...)

*Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche, ihm
kannst du nicht grosstun mit herrlich Erfülhtem; im Weltall,
wo er fühlender fühlt, bist du ein Neuling. Drum zeig
ihm das Einfache, das, von Geschlecht zu Geschlechtern*

Gestaltet,

*als ein Unsriges lebt, neben der Hand und im Blick.
sag ihm die Dinge. Er wird staunender stehn; wie du standest
bei dem Seiler in Rom, oder beim Töpfer am Nil.
Zeig ihm, wie glücklich ein Ding sein kann, wie schuldlos und*

Unser,

(...)⁵

2. Mas é chegado o momento de recuar cronologicamente para um período da história do pensamento ocidental que se me afigura como o ponto de partida, maturação e transformação da trama ideológica e cultural que caracterizou o fim de século oitocentista e os limiares mais ou menos distendidos do século XX. Refiro-me, em termos latos, ao período que abrange, no século XVIII, as derradeiras sequências do racionalismo ilumi-

⁴ «Todo o Anjo é terrível. E contudo — ai de mim!-/ eu vos invoco com meu canto, aves quase mortais da alma,/ por saber quem vós sois. (...). («A Segunda Elegia» 1-3).

⁵ «*Aqui é o tempo do dizível, aqui a sua pátria./ Fala e proclama. Mais que nunca/ as coisas, que se podem viver, caem e desaparecem, pois/ o que, expulsando-as, as substitui, é um agir sem imagem./ (...)/ Canta ao anjo o louvor do mundo, não do mundo indizível, que a ele/ não te podes gabar do esplendor do que sentiste; no cosmos,/em que ele se sente mais sentido, não passas de um novato. Por isso mostra-lhe a coisa simples que, formada de geração em gerações,/ vive como coisa nossa, perto da mão e no olhar./ Diz-lhe as coisas. Ele ficará mais atónito; como tu ficaste/ junto do cordeiro de Roma ou do oleio nas margens do Nilo./ Mostra-lhe quão feliz uma coisa pode ser, quão sem-culpa e nossa,/ (...).*»

nista do século XVII, e alberga as raízes mais profundas do idealismo romântico das primeiras décadas do século XIX. Não tenho a pretensão de abordar esta problemática na sua abrangência epistemológica, mas apenas a intenção de estabelecer algumas coordenadas de ligação entre paradigmas histórico-filosóficos e literários do período em causa (na remissão implícita aos pressupostos poéticos vigentes).

Posto isto, a questão central que se levanta remete para a importância do conhecimento transcendental da segunda metade do século XVIII na definição de novos rumos da Poética ocidental. Necessariamente, a reflexão decorrente implica uma consciência clara das correlações que nesta altura se vieram a desenvolver, por um lado, entre o pensamento filosófico e o pensamento científico, sobretudo nos domínios das matemáticas, da física e da astronomia, por outro, entre o pensamento filosófico-científico, a teorização e a história literária, na influência determinante destas áreas do conhecimento na prática da escrita poética das correntes românticas e pós-românticas.⁶

Ter em mente estes factores explica, por exemplo, que a grande revolução operada por Newton nos finais do século XVII, no âmbito dos pressupostos da mecânica física de Galileu, bem como nos da astronomia de Kepler, tivesse sido exposta a um longo período de maturação e sedimentação até ressurgir, como influência definitiva num modelo de pensamento filosófico, no criticismo kantiano. Para tal, são significativas as datas respectivas das publicações das obras de Newton e Kant aqui em causa: os *Princípios Matemáticos da Filosofia Natural* (1687) e a *Crítica da Razão Pura* (1781).⁷ Limito-me simplesmente a referir que as premissas do criticismo kantiano se articulam a partir da base lógico-matemática da mecânica de Newton, algo que o filósofo repetidamente afirma na definição de princípios e metodologias científicas das sucessivas *Críticas*, muito particularmente da primeira, mais acima já mencionada. No entanto, torna-se inevitável uma referência sumária a alguns aspectos fundamentais do criticismo kantiano, com destaque para a formulação aí patente de um sujeito e de um conhecimento transcendentais. Evoco uma vez mais a *Crítica da*

⁶ Não queria envolver ainda a noção de «disciplina» que o século XIX irá definir e sistematizar dentro das estruturas de um novo pensamento científico.

⁷ Isaac Newton — *Princípios Matemáticos da Filosofia Natural*, Trad. Portuguesa de Carlos Lopes de Matos e Pablo Ruben Mariconde, São Paulo, Nova Cultural, 1991. Immanuel Kant — *Critique de la Raison Pure*. Trad. franc., Paris, PUF, 1963.

Razão Pura, seleccionando sobretudo a Parte I da obra, dedicada à “Doutrina Transcendental dos Elementos” e subdividida, por sua vez, em duas secções distintas: a “Estética” e a “Lógica” transcendentais, repartindo-se ainda esta última em duas subsecções, a “Analítica” e a “Dialéctica” transcendentais. Esta estruturação dos planos do conhecimento dos elementos destina-se a encontrar categorias legítimas que permitam a própria experiência no quadro epistemológico transcendental, no qual o sujeito (cognoscente) constitui a realidade enquanto objecto de conhecimento, ou seja, enquanto fenómeno. Assim, o conhecimento transcendental apresenta-se como a base do criticismo kantiano, enquanto processo de síntese e unificação, ocupando-se menos dos objectos (que deixam de ser “coisas em si”) do que do modo de as conhecer. A articulação da realidade com o fenómeno como objecto de conhecimento é tratada no âmbito da “estética” transcendental (centrada no plano da sensibilidade) e apresenta uma forte correlação com os pressupostos newtonianos quanto à ordenação do tempo e do espaço. Para Kant, tempo e espaço não são coisas em si, mas puras intuições, remetendo para o carácter de categorias absolutas que Newton lhes conferia. Nesta ordem de ideias, a ordenação do espaço e do tempo é produzida pelas relações entre figuras espaciais e números, sendo estes uma sucessão temporal de unidades. Ao plano da sensibilidade, sobre o qual se debruça a estética transcendental, está intimamente ligado o plano do entendimento (*Verstand*), tratado por Kant na sua “analítica”, enquanto parte da Lógica. Essencialmente, sobressai a figura do Eu penso, o sujeito transcendental, por outras palavras, a unidade transcendental da *apercepção*. O sujeito assim determinado surge no pensamento kantiano como a forma da consciência em geral e, conseqüentemente, como o fundamento de unidade de todo o objecto, enquanto objecto de conhecimento, e como o fundamento da unidade do sujeito, enquanto sujeito cognoscente. *Eu penso* é o princípio supremo unificador das sínteses, pelo que conhecer é sintetizar, unificar a multiplicidade das intuições empíricas.

É nesta dimensão do transcendentalismo kantiano que deve entender-se o sentido atribuído à faculdade da imaginação, enquanto intermediária entre o entendimento (objecto da “analítica”) e a sensibilidade (objecto da “estética”) e, como tal, apresentada como “esquema”, ou seja, como a possibilidade de aplicar o conhecimento sintético (na formulação dos juízos sintéticos *a priori*) da categoria ao dado. Assim, é o conceito de imaginação como esquema que permite a sensibilização das categorias, o que determina, naturalmente, todo o conjunto de procedimentos estéticos, como

o dar forma, e assim constituir o fenómeno como objecto de conhecimento. A definição nestes termos do “objecto formal”, na base do fenomenismo kantiano, tem uma importância central na constituição das disciplinas científicas a partir do século XVIII e, sobretudo no decorrer do século XIX, revelando a necessidade de uma cada vez maior especificação das respectivas metodologias de abordagem.

Proponho uma inflexão no curso desta exposição muito sumária e incompleta sobre *algumas* premissas do transcendentalismo kantiano, no sentido da sua relevância para o surgimento das poéticas do pós-classicismo da segunda metade do século XVIII, que eu preferiria designar como poéticas da subjectividade de base linguística, numa abrangência ideológica que inclui os conceitos de romantismo normalmente utilizados. Nesta ordem de ideias, quando os românticos — incluindo as primeiras gerações ainda no século XVIII — se colocam no polo imaginativo e criador da representação artística, numa clara e auto-consciente demarcação da sua posição de sujeitos face à mimese clássica, torna-se evidente uma mutação epistemológica que atinge todas as relações entre o homem, o seu mundo de referências e os meios da sua expressão e representação, sendo o domínio da arte cada vez mais assumido como a excelência de um processo individual e original da imaginação subjectiva.⁸ A qualidade quase sobrehumana da imaginação, na relação que estabelece entre o Eu transcendental⁹ e o eu empírico do homem (a mesma que se lê nos dois tipos de imaginação — primária e secundária — propostos por Coleridge, assim como na dimensão duplamente racional e sensível da imaginação shelleyana) é a instância definidora do génio, nas múltiplas prefigurações que o pensamento e a representação românticos deixaram manifestar. Esta dimensão mitológica, e igualmente mitográfica, do génio surge muito paradigmaticamente na simbologia do “gigante” *dos Livros Proféticos* de Blake, na simbiose heterodoxa de tradições judaico-cristãs e ocultistas. Em Wordsworth, é o génio, na figura do Poeta pregador — *the egotistical*

⁸ Ao longo desta exposição, as várias menções efectuadas a autores basilares na definição de uma teorização ou prática de escrita românticas são deliberada e necessariamente redutoras da sua verdadeira dimensão, devendo ser lidas como tópicos ou eixos de referência do ponto de vista proposto para reflexão.

⁹ Os conceitos de “Eu puro” e de “Eu absoluto”, respectivamente formulados por Fichte e Hegel, devem ser considerados como reelaborações a partir do idealismo transcendental de Kant.

sublime, como Keats o apelida — que assegura a continuidade do saber a toda massa humana não genial, ao colocar-se no centro ontológico do devir histórico, passado, presente e futuro: as «paixões elementares» do coração humano, de que nos fala o Prefácio de 1800 às *Baladas Líricas*, «as emoções recolhidas em tranquilidade», «coloridas» pela imaginação do poeta, definem a natureza simultaneamente «espontânea», «transbordante», poderosa e intencional da poesia: «Each poem has a purpose». Em Coleridge, o génio subjectivado na pessoa do poeta começa transfigurar-se cada vez mais em figuras desdobradas de uma escrita, como a *Biographia Literaria* deixa perceber nos reflexos multiplamente intertextuais estabelecidos com outros autores, ou como o jogo de categorias de género de «The Rhyme of the Ancient Mariner» permite questionar a relação tradicional entre a personagem e os seus enunciados; ainda em Coleridge, a inspiração dita subconsciente de «Kubla Kahn», ao jeito da *rêverie* de que Valéry irá falar ao dar conta de processos de escrita finisseculares, determina a sua fragmentaridade, numa renúncia consentida de todos os sentidos acabados.

Nesta perspectiva, o processo de amadurecimento das poéticas românticas envolve esta paradoxal ausência substantiva na concepção subjectiva do génio: impessoal, vazio, sem identidade, uma voz mítica, a mesma que Friedrich Schlegel identificou em Shakespeare. Keats define o poeta como aquele que não tem «identidade», despojado de qualquer personagem (*he has no character*), tornando-se poeta ao situar-se na intersecção de influências intersubjectivas, espaço em branco da imaginação, incondicionalmente aberto, negativo e «não-poético»: *A Poet is the most unpoetical of anything in existence, because he has no Identity — he is continually in for — and filling some other body.*¹⁰ Em Keats, uma possível síntese do sentido de génio romântico não procura individualizá-lo e personificá-lo, como se impõe fazê-lo em Wordsworth, mas assumir a correlação entre aquilo que ele entende como um plano das sensações e o plano imaginativo, ou seja, um espaço impessoal e, por isso, negativo «*Negative Capability*»: ¹¹ «O, for a life of Sensations!» ¹². Pelo que anteriormente foi exposto, julgo que a remissão às premissas transcendentais do criticismo kantiano se torna neste ponto bastante clara. Na mesma linha

¹⁰ Carta a Richard Woodhouse, 27 Outubro 1818. H. E. Rollings (ed.), *The Letters of John Keats*. Cambridge, CUP, 1958.

¹¹ Carta a George e Thomas Keats, 21 Dezembro 1817.

¹² Carta a Benjamin Bailey, 22 Novembro 1817.

de continuidade do pensamento alemão, agora já no âmbito da teorização romântica proposta por Friedrich Schlegel nos Fragmentos do *Athenäum*, sublinhe-se que a natureza do génio só faz sentido quando se entende a sublimidade mítica da poesia, como tal, apenas dizível através da alegoria¹³ — a subversão do mito por Derrida leva-o a falar de «mitografias», da poesia enquanto traçado. Leio a mesma subversão em Rilke, só que ainda a medo destronando o mito, o da «dor original», da «paisagem das Lamentações», das ruínas dos templos e dos castelos:

(...) bei Menschen
findest du manchmal ein Stück geschliffenes Ur-Leid
oder, aus altem Vulkan, schlackig versteinerten Zorn.
Ja, das stammte von dort. Einst waren wir reich. —

Und sie leitet ihn leicht durch die weite Landschaft der Klagen,
zeigt ihm die Säulen der Tempel oder die Trümmer
jener Burgen, von wo Klage-Fürsten das Land
einstens weise beherrscht. Zeigt ihm die hohen
Tränenbäume und Felder blühender Wehmut,
(Lebendige kennen sie nur als sanftes Blattwerk);
zeigt ihm die Tiere der Trauer, weidend, — und manchmal
schreckt ein Vogel und zieht, flach ihnen fliegend durchs

Aufschaun,
weithin *das schriftliche Bild seines vereinsamten Schreis*

(«Die Zehnte Elegie», 55-67; itálicos meus)¹⁴

¹³ Friedrich Schlegel — «Gespräch über die Poesie. Rede über die Mythologie», *Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm und Friedrich Schlegel*, III, Berlin, 1800. As citações utilizadas neste ensaio são extraídas da tradução portuguesa de João Barrento na antologia *Literatura Alemã. Textos e contextos (1700-1900)*, Vol. I, Lisboa, Presença, 1989.

¹⁴ «(...) entre os humanos/ encontra por vezes um pedaço polido de dor original/
ou, dum velho vulcão, cólera petrificada em escórias./ Sim, foi dali que isso veio.
Fomos ricas outrora. —/ E condu-lo, ligeira, através da vasta paisagem das Lamenta-
ções,/ mostra-lhe as colunas dos templos ou as ruínas/ daqueles castelos, donde outrora
Príncipes-Lamentações/ governaram o país com sageza. Mostra-lhe as altas/ árvores-de-
lágrimas e campos de melancolia em flor,/ (os vivos apenas dela conhecem a suave
folhagem);/ mostra-lhes os bichos do luto, a pastar, — e por vezes/ passa um pássaro
assustado, em voo raso através da visão deles,/ desenhando largo a imagem escrita do
seu grito solitário. —». «A Décima Elegia».

A escrita do pássaro já não é mais logocêntrica mas a pura inscrição do movimento de um corpo no absoluto do espaço e do tempo; entenda-se aqui a leitura kantiana destas categorias, que é simultaneamente uma leitura newtoniana, como puras intuições transcendentais — subjectivas, por conseguinte: Rilke fala em «visão» subjectiva («zieht, flach ihnen fliegend durchs *Aufschau*»). Toda a questão de uma nova definição do estético, formulada na *Crítica da Faculdade de Julgar* (1791), se prende com o desenvolvimento das premissas do pensamento transcendental anteriormente apresentadas na «Analítica» e na «Estética» transcendentais da *Crítica da Razão Pura*, pelas quais a interposição da subjectividade transcendental definia e relativizava as categorias absolutas do tempo e do espaço, configurando-as como objectos formais e estéticos. Na evolução do fenomenismo estético kantiano, tão visível nos esquemas imaginativos da poética de Keats, na sequência da fenomenologia husserliana, a mitografia de Derrida inscrita no espaço da «différance» é o desenho da escrita traçada no ar pelo grito solitário do pássaro de Rilke.

3. Volto atrás a F. Schlegel para citar dois excertos do *Athenäum*, o primeiro retirado do discurso intitulado «Über die Unverständlichkeit», o segundo, do «Discurso sobre a Mitologia», ambos nas suas reformulações de 1800, por me permitirem desenvolver uma última parte da questão inicialmente proposta:

Desconfio que alguns dos artistas mais conscientes dos tempos passados irão fazer ironia com os seus mais fiéis adoradores e correlegionários ainda durante muitos séculos. Shakespeare é daqueles que tem imensas profundezas, manhas e intenções. Não terá ele tido a intenção de esconder na sua obra armadilhas, destinadas aos espirituosos artistas posteriores, para os levar a crer, quase sem darem por isso, que eram semelhantes a Shakespeare? Estou convencido de que também neste aspecto ele foi muito mais conscientemente intencional do que se julga. (*Athenäum* III)

Porque o princípio de toda a poesia é o de superar (*aufheben*) o processo e as leis da razão sensatamente pensante (*vernünftig denkende Vernunft*), para nos transportar de novo para o belo caos da imaginação, para a confusão primeva da natureza humana, cujo símbolo mais belo é ainda para mim a variegada multidão dos deuses antigos. (*Athenäum* III)

Repare-se que a referência a Shakespeare, tal como Schlegel a apresenta, emblemática de uma inscrição intencional no plano da escrita poética, não é de foro psicológico, personalizante. É antes de mais uma afirmação lúcida de um dos processos epistemológicos mais fundamentais do romantismo, na articulação directa dos valores do génio e da imaginação, nos termos que têm vindo a ser analisados: refiro-me à ironia.¹⁵ É a lógica da ironia que permite ler o mito na linguagem alegórica dos poemas, no momento em que o sentido de uma poética romântica da subjectividade progressivamente se transfere para as suas dimensões mais objectivamente linguísticas. De acordo com os pressupostos da filosofia idealista da história que marca todo o transcendentalismo romântico, é na estrutura dupla da linguagem irónica que o sujeito emerge como sujeito de linguagem, tanto na relação sincrónica — e simbólica — que estabelece com um texto particular, como na relação diacrónica — e alegórica — que articula com os fundos de uma ontologia criadora da imaginação, responsável por um conceito totalizante de Poesia na amplitude mítica inscrita nos sentidos de cultura, de povo, de nação e de eu: «alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen» (Schlegel, «Gespräch über die Poesie», *Athenäum* III).¹⁶

É com base nesta premissa que, a meu ver, se deve entender a ruptura romântica com os géneros tradicionalmente estabelecidos. Não faz sentido falar-se de uma mera questão de antagonismo pendular na passagem das poéticas clássicas para as românticas, pois trata-se de um processo complexo que envolve a história político-social e ideológica do ocidente a partir de meados do século XVIII, e a sua análise não pode limitar-se às imagens vitalistas, «naturalistas» do historicismo positivista. O problema da miscegenação dos géneros literários tem a ver com a estrutura dupla do eu, simultaneamente sujeito e objecto do conhecimento, (nos limites já mencionados do transcendentalismo kantiano), levando-o a desdobrar-se como sujeito e objecto de uma linguagem nos contextos das obras “criadas”. A metáfora da criação imaginativa da obra — do poema único — remete para fundamentos de uma ontologia geracional que identificam a noção romântica de “lírica”: já não se trata propriamente da sim-

¹⁵ Uma análise muito lúcida destas questões envolvendo uma retórica romântica é efectuada por Paul de Man em «The Rhetoric of Temporality», in *Blindness and Insight*, U. Minnesota Press, Minneapolis, 1983, 187-228.

¹⁶ Fritz Baader (ed.) — *Das Athenäum*, Berlin SW, Pan Vlg, 1961.

ples expressão de um sentimento ou emoção subjectivos, mas a transposição verdadeiramente metamorfoseada do eu individual do poeta para a linguagem de uma escrita — o poema não é mais o reflexo do eu, mas a sua própria figura alterizada em linguagem. As escritas de Hölderlin e de Novalis, de Poe, de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé são casos muito evidentes deste lirismo profundo das poéticas românticas (e, bem entendido, na sua inteira repercussão posterior). Por sua vez, a questão da lírica está intimamente ligada às concepções dramatizantes dos enunciados subjectivos, na medida em que cada vez mais a linguagem como alterização do sujeito tende a autonomizar-se face às instâncias enunciativas e referenciais empíricas para remeter para os seus próprios contextos de referência, interiores aos limites linguísticos dos enunciados textuais. O monólogo dramático de Browning, os enunciados *nonsense* e profundamente cénicos das narrativas de *Alice* de Carroll, bem como as comédias de costumes de Wilde, num equilíbrio precário entre o real e a sua parodização, nos limites do cómico e do absurdo, são apenas alguns indícios à superfície de uma problemática bem mais densa que, necessariamente, advém de uma prática de análise textual, aqui implícita, mas conscientemente excluída do espaço desta reflexão. Ao mesmo tempo, a leitura histórica — no sentido anteriormente exposto quanto à sua dimensão irónica e alegórica — patente nos enunciados estruturalmente dramáticos de Browning, Carroll e Wilde, cada qual um caso particular e distinto em si mesmo, remete para uma articulação do sentido teórico da épica, imanente àquele discurso que reescreve como devir todo o espaço de encontro entre os mitos do passado e os do presente, entre os acontecimentos do mundo e a memória que os retém e recria. Num ponto crucial desta intersecção está a referência inevitável aos mundos do maravilhoso das fábulas e das *Märchen* alemãs, onde encaixam não só Hoffmann, mas também os universos oníricos de Novalis, e as construções fantásticas de Jean Paul, em circuitos muito semelhantes aos das novelas de Poe.

Recriar implica aqui o sentido de metamorfose linguística sofrido pelo sujeito no processo da enunciação lírica que é, ao mesmo tempo, a sua autonomização dramática. Ao falar da necessidade de se produzir uma nova mitologia, Schlegel coloca a ênfase na dimensão épica em que se inscrevem todos os sentidos da lírica e do drama — daí a relevância do estudo das escritas do romance e do drama romântico para a determinação de coordenadas basilares da evolução das poéticas da subjectividade e linguísticas ao longo do século XIX e das primeiras décadas do século XX.

Em síntese, Schlegel paradigmaticamente em Shakespeare esta noção duplamente irónica e sintética dos géneros, ao referir-se à intencionalidade consciente da sua escrita, repleta de «armadilhas» ocultas no intuito de confundir e desestabilizar qualquer leitura determinada a encontrar-lhe *um* sentido de verdade ou um padrão modelar.

Na mesma sequência quanto aos processos evolutivos das poéticas de base romântica e linguística, a lírica elegíaca de Rilke pode também ser tomada na alegorização épica do destino humano que inscreve nos sulcos do verso a transitoriedade da própria consciência de si e das coisas e a transforma infinitamente na profundidade do coração da terra e dos deuses, dos animais e dos anjos: «(...) Oder dass ein Tier,/ ein stummes, aufschaut, ruhig durch uns durch./ Dieses heisst Schicksal: gegenüber sein/ und nichts als das und immer gegenüber» («Die Achte Elegie», 31-34).¹⁷

4. Esta abertura dialéctica da questão dos géneros, na diluição sistemática das suas fronteiras tradicionais, é a marca de um processo formalizante do sujeito — enquanto objecto de linguagem, pela escrita poética — que caracteriza as poéticas linguísticas do Romantismo do século XIX, distanciando-se progressivamente das tentativas iniciais promovidas no século XVIII, no sentido de identificar num sujeito empírico concreto, eminentemente psicológico, a dimensão transcendental do “Eu penso” kantiano. No entanto, a consistência do pensamento idealista na teorização e na prática poética do Romantismo leva a que o conceito de imaginação enquanto esquema, tal como o criticismo kantiano o havia definido, articule nos seus parâmetros o conceito de sujeito enquanto génio que, por sua vez, só o é pela desmesura irónica que o distancia do comum dos homens. O génio deixa de ser uma entidade subjectiva empírica, identificada no poeta, no artista, para ser antes de mais um espaço de diferença — o da ironia dos deuses de que fala Schlegel, no excerto do «Discurso sobre a Mitologia» mais acima citado.

Neste ponto regresso a Derrida, em epígrafe, num fragmento do ensaio «La Différance» de 1968. Na ausência de uma estrutura anterior do pensamento e da língua, pensar a palavra sem a nostalgia do *Logos* origi-

¹⁷ «(...) A não ser que um animal/ mudo, erga os olhos e veja calmamente através de nós./ A isto se chama Destino: estar em frente/e nada mais do que isto e sempre em frente.» («A Oitava Elegia»).

nal é dizer as coisas no traçado que elas vêm descrevendo no jogo que faz a sua história, na ironia que as desdobra e pulveriza de sentidos, na alegoria que, por uma fracção de instante, no silêncio do indizível, lhes recupera a ilusão de uma verdade perdida. A afirmação de que fala Derrida é precisamente esta, num sentido que o crepúsculo metafísico de Nietzsche deixava antever, como o riso e a dança divinos: ... *au sens où Nietzsche met l'affirmation en jeu, dans un certain rire et dans un certain pas de danse.*

Siehe, ich lebe. Woraus? Weder Kindheit noch Zukunft
werden weniger ... Überzähliges Daseins
entspringt mir im Herzen.

«Die Neunte Elegie» (vv. finais)¹⁸

Filomena Aguiar de Vasconcelos

¹⁸ «Olha, eu vivo. De quê? Nem a infância nem o futuro/ diminuem... Super-numerosa existência/ me brota no coração». («A Nona Elegia»).