

“SUJEITO LÍRICO E IRONIA”<sup>1</sup> de PHILIPPE HAMON  
*LE SUJET LYRIQUE ET IRONIE*, PHILIPPE HAMON

Rita Jover-Faleiros<sup>2</sup>  
Francine Weiss Ricieri<sup>3</sup>  
(Tradutoras)

**Resumo:** Centrais ao texto seriam as relações entre um “gênero” (o lírico) e uma postura de enunciação (a ironia). Dificuldades na utilização do termo “sujeito lírico” tornariam necessários alguns *deslocamentos*: do “sujeito lírico” para “texto lírico”; de “sujeito lírico” para “área actancial lírica” e de “sujeito lírico” para “tema lírico”. Prefere definir o objeto de um ponto de vista semiológico e pragmático, como “texto com efeito de sujeito”. Assim circunscrito, o texto lírico apresentaria três traços intrínsecos. Primeiro, uma dupla nostalgia: de atos de linguagem ligados à oralidade (como a exclamação) e do performativo. Segundo, o texto lírico seria definido por um tipo de hesitação postural, um duplo movimento permanente a conferir-lhe como sua *assinatura rítmica* invariante um movimento de oscilação entre intimismo, inspiração e recolhimento centrípeto, de uma parte, e dispersão, expiração e efusão centrífugas, de outra. “Sujeito lírico” não seria nem uma essência centralizada, nem uma difração generalizada, mas se constituiria **em** e **por** essa oscilação e esta rítmica elementar sempre dual. Terceiro, o texto lírico hesitaria entre dois modelos latentes que também podem se inscrever no texto: o sujeito lírico como câmara de ecos; ou como voz centralizadora. Finaliza abordando as relações ambíguas entre texto lírico e ironia.

**Palavras-chave:** sujeito lírico, ironia, enunciação, gênero literário.

**Résumé:** Les relations entre un "genre" (le lyrique) et une posture d'énonciation (l'ironie) seraient au cœur du texte. Les difficultés d'utilisation du terme "sujet lyrique" exigeraient certains déplacements: de "sujet lyrique" à "texte lyrique"; de "sujet lyrique" à "domaine lyrique actanciel" et de "sujet lyrique" à "thème lyrique". Il est ainsi préférable de définir l'objet d'un point de vue sémiologique et pragmatique, en tant que "texte à effet de sujet". Ainsi circonscrit, le texte lyrique présenterait trois traits intrinsèques. Premièrement, une double nostalgie: d'actes de langage liés à l'oralité (comme l'exclamation) et au performatif. Deuxièmement, le texte lyrique serait défini par un type d'hésitation posturale, un double mouvement permanent qui lui accorderait sa *signature rythmique* invariante, un mouvement oscillant entre intimisme, inspiration et recueillement centripète, d'une part, et dispersion, expiration et effusion, d'une autre. "Sujet lyrique" ne serait ni une essence centralisée ni une diffraction généralisée, mais serait constitué **dans** et **par** cette oscillation et ce rythme toujours dualiste. Troisièmement, le texte lyrique hésiterait entre deux modèles latents qui peuvent également, à leurs tours, être inscrits dans le texte: le sujet lyrique en tant que

---

<sup>1</sup> Tradução de texto de Philippe Hamon originalmente publicado em **RABATÉ** (1996).

<sup>2</sup> Professora doutora do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), onde atua na área de Língua Francesa e respectiva Literatura. E-mail: rita.jover@unifesp.br

<sup>3</sup> Professora doutora do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Campus Guarulhos, sendo credenciada no Programa de Pós-Graduação em Letras. E-mail: francinericieri@gmail.com

chambre d'échos; ou comme une voix centralisatrice. Finalement, la discussion sur les relations ambiguës entre texte lyrique et ironie conclut le texte.

**Mots clés:** sujet lyrique, ironie, énonciation, genre littéraire

Para começar, teço algumas considerações gerais antes de abordar a “questão premente” — que, mais do que propriamente resolver, pretendo formular — questão essa das relações entre um “gênero” (o gênero lírico) e uma postura de enunciação (dentre outras) a ironia.

O sintagma “sujeito lírico”, que intitula esse colóquio e lhe atribui um objeto de reflexão, causa-me certo incômodo e penso que poderíamos fazer com que fosse submetido a um triplo deslocamento: deslocamento de “sujeito lírico” para “texto lírico”, deslocamento de “sujeito lírico” para “área actancial lírica” e, finalmente, deslocamento da própria noção de “sujeito lírico” para a noção de “tema lírico”. Como não sou nem psicólogo, nem psicanalista, sinto-me, com efeito, pouco competente para tratar dessa questão do “sujeito”. Preferiria, pois, definir meu objeto de reflexão de um modo e ponto de vista que fossem, ao mesmo tempo, semiótico e pragmático sendo, dessa forma, verdadeiramente literário, como “texto com efeito de sujeito”. Como consequência, poder tratar seu estudo com os instrumentos construídos pela teoria literária recente (poética, narratologia, estilística, semântica da enunciação, linguística textual). Além disso — e esse segundo deslocamento é consequência do primeiro —, acredito que, no estudo desse “texto com efeito de sujeito”, não devem ser confundidos pronome pessoal, sujeito gramatical e actante sujeito, sujeito do enunciado e sujeito da enunciação. Não há razão alguma para isolar e privilegiar unicamente a noção actancial de “sujeito” em um estudo do “lirismo”, neste lugar em que a complexidade dos textos e a razão estrutural devem nos incitar a pensar a questão *globalmente*, considerando-se a integralidade das posturas actanciais, integralidade que forma sistema e rede, considerando-se, pois, o conjunto da “área actancial” (um “sujeito”, sim, mas também, em interação semântica com ele, um “objeto”, um “destinador”, um “destinatário”, um “adjuvante”, um “oponente” — a área actancial pode ser definida de acordo com uma extensão variável). O “sujeito lírico”, por exemplo, não se investe de maneira obrigatória e prioritária da postura actancial (e portanto em uma

configuração semântica e textual) de “sujeito”, mais do que da postura de “objeto” (pensemos nas estratégias da sedução); não se investe também, de maneira obrigatória e prioritária, mais de um pronome gramatical “eu” do que do pronome “ele”, “isso”, “nós”, “ela” etc. Por fim, tratar-se-ia de deslocar a própria polarização que se opera nessa noção supervalorizada de “sujeito”, contestando seu prestígio e as definições autobiográficas e realistas, geralmente aceitas, que são consequência dessa supervalorização (“O lirismo é a expressão da experiência existencial de um sujeito”), tratar-se-ia também de desassujeitar, de certa forma, a questão considerando-se os “sujeitos”<sup>4</sup> no plural, no sentido trivial de “temas” (como quando se fala de um “tema de dissertação”) tratados e tratáveis, das referências do texto lírico, cuja coleção o constitui como “gênero”, com seus “topoi”, suas figuras, seus mitos e seus componentes compulsórios e privilegiados. Lembro aqui as observações de Valéry, pouco exploradas, sobre um ou outro “objeto lírico obrigatório” (a janela, por exemplo<sup>5</sup>) ou sobre o papel “incitador” e “gerativo” de certos “temas” ou “objetos” do mundo exterior que se impõem à reflexão crítica (a concha, por exemplo) em razão de sua simples constituição material, voltando assim àquela afirmação muito geralmente aceita pela modernidade de que “não há temas privilegiados em poesia”. Esse deslocamento triplo parece-me ser preliminarmente indispensável para retomar, segundo uma nova perspectiva, uma reflexão que me parece relativamente bloqueada pela sacralização dessa noção (vaga) de “sujeito” e para não definir esse objeto de reflexão como um objeto “à parte” no campo dos estudos literários ou, ao contrário, diluindo-o ao extremo (“toda poesia é lírica”).

Circunscrito como “texto com efeito de sujeito”, o texto lírico poderia se definir por três traços talvez intrinsecamente específicos, por nostalgias e hesitações que o “trabalham” por dentro e que se constituem como uma espécie de lista de encargos implícita que selecionará entre elas os temas e as figuras dominantes. Primeiramente, por uma dupla nostalgia, pela nostalgia dos atos de linguagem ligados à oralidade, nostalgia de uma “perda” que dá, aliás, talvez, à poesia seu matiz, de maneira bastante geral e universal, “melancólico”. A nostalgia da exclamação inicial, que funda uma posição de fala que é, ao mesmo tempo, lugar, centro, presença e identidade (a voz, verdadeira impressão digital,

---

<sup>4</sup> Nota da tradução: a palavra francesa “sujet” pode, na tradução para o português, oscilar entre a acepção mais corrente neste texto (como “sujeito”, de “sujeito lírico”) e pelo menos uma segunda possibilidade de sentido, significando “tema, assunto”.

<sup>5</sup> Há uma antologia de textos poéticos dedicada ao tema da janela, *Fenêtres en poésie*. (DELAITE, 1981.)

diz, ao mesmo tempo, “eu estou aqui” e diz também “sou eu”, é a assinatura de uma identidade), puro posicionamento do centro de uma esfera, pura marca de uma origem virtual de fala que baliza o que se torna, todas as categorias semióticas simultaneamente confundidas, como o sinal-signo-insígnia-assinatura do gênero, “Oh” lírico desprovido de sentido e ato oral puramente fundador do lugar de origem (cf. o “Nada terá tido o lugar senão o lugar<sup>6</sup>” de Mallarmé, e o “Oh, j’ai lieu de louer”<sup>7</sup> de Saint-John Perse ou as definições de um Guillevic: “*Le chant crée un centre*”<sup>8</sup> ou de um Valéry do lirismo como “desenvolvimento de uma exclamação” ou como “gênero de poesia que supõe a voz em ação”). Nostalgia também do *performativo*, modelo ideal e edênico da linguagem, paraíso perdido da linguagem em exercício social eficaz, enunciação ideal em que *dizer*, *fazer* e *ser* são indissociáveis, em que a simultaneidade e na copresença de todos os parâmetros da comunicação são realizados e onde se realiza, na e pela fala, a transformação mágica do mundo real. A literatura, no entanto, coisa escrita, está destinada ao diferido, à disjunção radical dos parâmetros da comunicação, ao escalonamento e à não confusão dos signos, à ausência, ao desdobramento, à mediação (Mallarmé: *Sait-on ce que c’est qu’écrire? [...] Qui l’accomplit, intégralement, se retranche*”<sup>9</sup>). O texto lírico, isso é previsível, buscará, por meio de várias “astúcias”, por meio de diversas figuras compensatórias, produzir esses efeitos exclamatórios e performativos.

O texto lírico parece, em segundo lugar, também poder ser definido por uma espécie de hesitação de postura, por um duplo movimento permanente que o habita e que lhe atribui uma *assinatura rítmica* fundamental e invariante, movimento duplo observado por Baudelaire em sua célebre fórmula, bastante conhecida, de *Mon coeur mis à nu*: “Da evaporação e da centralização do Eu, tudo está lá<sup>10</sup>”. Movimento de oscilação entre intimismo, inspiração e introspecção centrípetos, por um lado, e dispersão, expiração e efusão centrífugas por outro, movimentos “abstratos” que demandam para se encarnar temáticas perfeitamente figurativas (o berço, a claudicância, o balanço verlaiano, por exemplo; a oposição entre o quarto e o entroncamento num Reverdy). E essa assinatura

---

<sup>6</sup>NT.: No original “*Rien n’a lieu que le lieu*” (Ver: MALLARMÉ, 1976, p. 426). Tradução de Álvaro Faleiros (2013, p. 100, 101.)

<sup>7</sup> Tradução semântica: “Eu tenho que alugar”.

<sup>8</sup> Tradução semântica: “O canto cria um centro”. (Ver: GUILLEVIC, 1990.)

<sup>9</sup> Tradução semântica: “Sabe-se o que é escrever? [...] Quem realiza integralmente a escrita se amputa” (MALLARMÉ, 1976, P. 481.)

<sup>10</sup> “De la vaporisation et de la centralisation du Moi, tout est là.”

rítmica também pode se encarnar em formas textuais cuja tensão, ou a pulsão (no sentido rítmico, e não psicológico do termo), trabalhará o texto lírico: “vaporização” dos léxicos e dos significantes pelas metáforas encadeadas, as descrições profícuas, as derivações enumerativas dos léxicos, o anagrama de uma parte, “centralização” pela lógica, a causalidade, o mito, a narrativa que costuram a diversidade cronológica em unidade de uma intriga coerente e centrada sobre um herói enunciador. O “sujeito lírico” não está, pois, nem “aqui, nem “lá”, ou “por detrás” de um ou outro pronome ou personagem (em *Sagesse* III, 3, de Verlaine, ele está tanto – e ao mesmo tempo – “por detrás” do “eu” adormecido no quarto, quanto “por detrás” da mulher que por um momento invade, quanto “por detrás” do “ele” ou do “tu”, quanto “por detrás” da “nuvem de poeira” do sol e da “vespa bêbada por seu voo louco” que atravessa o espaço), não é nem uma essência centralizada nem uma difração generalizada <sup>11</sup> (a crítica recente tende principalmente a insistir nesta última definição), mas se constitui nessa e por essa oscilação e por essa rítmica elementar, sempre dual. De acordo com as diferentes épocas e escolas, determinado texto lírico poderá insistir mais naquilo que unifica, totaliza, globaliza ou sintetiza o sentido (o nome próprio, a narrativa, a causalidade, o lugar, o corpo, o monólogo) ou naquilo que o “vaporiza” (a alternância de pronomes, a descrição enumerativa, a parataxe, a ubiquidade, o desmembramento, o *polilóquio*).

Em terceiro lugar, o texto lírico parece também hesitar entre dois modelos ou esquemas imaginários, dois modos latentes que, por sua vez, podem ser inscritos e tematizados de maneira mais ou menos figurativa no texto: o modelo do sujeito lírico como uma “câmara de eco”, como câmara de registro de “vozes” diversas, como “Acousamata” (título de um poema de Apollinaire). Ver “a amarga, sombria e sonora cisterna” valeriana do *Cemitério marinho* ou, na sequência do prefácio de Lamartine a *Meditações* (1820) em que a palavra “voz” é a palavra-chave, o prefácio de Victor Hugo para *Vozes interiores* de 1837, em que ele faz a teoria e a tipologia dessas vozes – a voz da natureza, a voz do coração, a voz da rua –, dando ao poeta a missão de “fundir em um mesmo grupo os cantos dessa tripla palavra”. Ver também, para não multiplicar os exemplos, a dialética das vozes próximas/distantes/vozes emudecidas/vozes moribundas/vozes sonoras em Verlaine.

---

<sup>11</sup> Nota da tradução: o comentário poderia ser melhor entendido pela leitura de dois textos de Yves Vadé dedicados à leitura da poesia de Victor Hugo e publicados na mesma coletânea de que este ensaio fez parte. Vadé desenvolve a consideração do sujeito lírico como “difração”. (Ver: VADÉ, 1996. Há duas referências.)

Encontraremos lá, certamente, essa nostalgia da oralidade que assombra o texto lírico e que definiria o sujeito lírico como um lugar de reverberação transicional (escuta, repete – o mito de Eco está no centro do texto lírico, texto ele-mesmo que, enquanto texto poético e frequentemente versificado, é também dedicado às figuras formais da repetição e da reverberação dos significantes<sup>12</sup> de um mundo polifônico. O segundo modelo, antagonista mais do que antinômico do primeiro, é o que constitui o sujeito lírico com “câmara de imagens”, que é, por sua vez, também receptora-reprodutora redistribuidora. O poeta é, em primeiro lugar, um “vidente” (Hugo, Rimbaud), ou talvez mesmo um simples “voyeur” (os “Croquis de banlieue” de Copée), um “observador” de imagens e de estampas (Baudelaire), um produtor de imagens, de “quadros”(tableaux) e de hipotipose (essa figura-máxima das retóricas que faz ver o real “como se ele estivesse sob os olhos do leitor”). Um poema como “Paisagem” de Baudelaire, que abre a seção “Quadros parisienses” das *Flores do mal*, constitui-ser-ia em um excelente exemplar dessa tematização da câmara de imagens: o poeta, fechado em seu quarto, registra as imagens (e os sons) do mundo exterior, em seguida, uma vez tendo fechado hermeticamente sua janela, “tira” de seu coração os verdadeiros negativos daquilo que viu. A estrutura da máquina fotográfica, tão execrada por Baudelaire, aliás, informa completamente e satura o texto, como bem observou Ch. Cros, que deu a ela uma reescrita irônica sob a forma de uma “décima realista”, ao modo de Copée, à qual intitulou de “Jours d’épreuve”. Ver também os poemas “Images d’un sou” e “Kaleidoscope” de Verlaine. Estamos, aqui, evidentemente, em uma estética da “representação” pela imagem que é, desta vez, contraditória com uma estética da “apresentação” (do “efeito de presença”) pela voz e pela exclamação, mas que se aproxima, também indiretamente, das nostalgias do texto lírico para a voz e o performativo na medida em que essa fascinação pela imagem é uma fascinação pelas próprias noções de *identidade* (A é como B; a imagem “como” o real) e de *simultaneidade* (copresença dos elementos da imagem na imagem) que definem o performativo. “Figuras”, caligramas, diagramas, paralelismos, disposição em espelhos, encadeamentos são somente, no texto poético lírico, os sintomas desse desejo de simultaneidade.

Volto à questão das relações entre texto lírico e ironia. Essas relações são ambíguas. Alguns tratados clássicos sobre a poesia lírica, mas que tratam principalmente do texto

---

<sup>12</sup> Ver J. Hollander, *The figure of Echo* (1981).

lírico definido na tradição de Píndaro (sujeitos elevados, tom nobre e sublime, formas de ode ou estâncias, rupturas emotivas do metro e do ritmo), destacam, facilmente, a incompatibilidade dos dois “estilos”<sup>13</sup>. Num primeiro exame, entretanto, alguns traços parecem poder aproximá-los, como uma comum convivência com a oralidade (a ironia, tanto a de Sócrates, como a do *dandy*, se inscreve no campo da oralidade enquanto exercício comunitário), ou uma origem retórica comum em um gênero epidíctico (o louvor ou a culpa dos objetos ou dos espetáculos do mundo). Encontraríamos também as mesmas condenações, ou hesitações, nos poetas ou nos teóricos modernos, que têm, por sua vez, uma concepção mais “global” (toda poesia é lírica e o lirismo é a expressão mais bem acabada da poesia), mais “pessoal” e “individualista” (romântica) da poesia lírica e que concebem a ironia (ou o rir, a sátira, o *espírito*, ou tudo aquilo que poderia lembrar, por exemplo, Voltaire) como sendo igualmente incompatível com a “seriedade” da implicação existencial que fundaria a postura lírica (C Claudel: “o poeta gosta de levar a sério todas as coisas a sua volta”; Verlaine: “sua fala morreu de gíria e de escárnio”<sup>14</sup>; Lautréamont: “a poesia se encontra em tudo onde não está o sorriso estupidamente irônico do homem com cara de pato). Com uma fascinação, simultânea, pelas duplicações da postura irônica. Ver “O heautontimoroumenos” de Baudelaire (“Não sou acaso um falso acorde / Nessa divina sinfonia, / Graças à voraz Ironia / Que me sacode e que me morde?”)<sup>15</sup>, ou as tentativas interessantes de um Banville (*Prefácio a suas Odes funambulesques*) que sonha com uma “nova língua cômica versificada, apropriada aos costumes e a nossa poesia atual [...] buscando na própria rima seus principais meios cômicos” e afirma que essa “tentativa de escárnio serviria, talvez, para medir os vigorosos recursos de nossa poesia lírica”.

A teoria de incompatibilidade radical foi teorizada sobretudo por J. Cohen no seu artigo de *Poética* (no. 61, 1985), “Cômico e poético”. Para ele, o poético e o cômico

---

<sup>13</sup> Ver por exemplo J.B. Gossart: *Discours sur la poésie lyrique avec les modèles du genre tirés de Pindare, d’Anacréon, de Sapho, de Malherbe, de la Motte, de Rousseau*. Paris, 1761. O autor, definindo o gênero como “expressão do sentimento posto em verso suscetível de ser cantado” (p.93), recomenda: “Nada de espírito, pois o espírito afugenta as graças do sentimento, essas graças ingênuas que fazem o encantamento do coração”, criticando, por exemplo, a ode anacreônica em que “o espírito vem muito frequentemente estragar um quadro desenhado pelo sentimento”.

<sup>14</sup>No original: Claudel: “le poète aime à prendre au sérieux toutes les choses qui l’entourent”; Verlaine: “Ta parole est morte de l’argot et du ricanement”; Lautréamont: “La poésie se trouve partout où n’est pas le sourire stupidement railleur de l’homme à la figure du canard”.

<sup>15</sup> Tradução de Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 1985, P. 307). No original: Poema “L’heautontimoroumenos”. Versos citados: “Ne suis-je pas un faux accord/ Dans la divine symphonie/ Grâce à la vorace ironie/ Qui me sécoue et qui me mord?”

(conceitos entendidos em sua acepção mais geral) são “duas categorias [...] em relação de oposição diametral no duplo ponto de vista funcional e estrutural”. Por um lado, efetivamente, a ironia parece implicar distanciamento crítico, tanto do enunciador quanto do leitor, em relação à coisa enunciada, distensão e “leveza” em relação ao real, ausência de solidariedade da enunciação em relação a seu discurso (contrariamente ao comprometimento e à seriedade participativa do texto lírico, que é aderência e adesão), pontualidade do “traço” (coisa contrária à grande ruminação melancólica ou ao “fraseado” do canto lírico), desdramatização ou afastamento do patético (a ironia, diz Jankélévitch, “nos liberta de nossos terrores, mas nos priva de nossas crenças”<sup>16</sup>), desqualificação de alvos socialmente definidos (onde o texto lírico parece estar do lado do “louvor” das coisas e do lado dos estados individuais), menção paródica e eco de textos anteriores ou sincrônicos (em que o texto lírico se oferece de bom grado como único, original e originário)<sup>17</sup>, transparência e eficiência pedagógica (discurso duplo, a ironia é, contudo, uma mentira totalmente transparente, um discurso não ambíguo no qual o leitor identifica instantaneamente a mensagem implícita), onde o discurso lírico parece se satisfazer na obscuridade (que é tão somente uma postura de enunciação tão intimidante como qualquer outra) e na ambiguidade simbólica ou metafórica.

A questão merece ser debatida e seria sustentada pela elaboração de uma tipologia das posturas de enunciação (a ironia, a seriedade, etc.) que pudesse vir a afinar a tipologia clássica dos gêneros. Se podemos, talvez, mostrar que a posição de um Cohen (poesia e ironia são incompatíveis) é tributária de uma concepção muito particular e “restrita” da poesia lírica (via de regra, a identificação da poesia em geral, e lírica em particular, com o modelo expressivo-individualista romântico), não seria possível, de maneira simétrica, encerrar a posição teórica antagonica (a poesia lírica coincide com a explosão de um sujeito polifônico e irônico “moderno”) em uma referência igualmente muito particular e

---

<sup>16</sup> Sobre a dupla sériedade/ironia, ver os livros complementares de V. Jankélévitch: *L'ironie* (1964) e *L'aventure, l'ennui, le sérieux* (1963). A conversão para o patético do discurso lírico passa por dois procedimentos principais: a transformação do sujeito em “vítima inocente”, vítima de algum tipo de poder (o que promove a sedução do leitor transformado em destinatário-juiz), e a confiança-confissão (que transforma o leitor em co-detentor de um segredo, de um saber). Seria particularmente interessante comparar a temática do discurso lírico com a do romance folhetim e suas fontes patéticas.

<sup>17</sup> As teorias recentes sobre a ironia destacam esse componente intertextual importante da postura irônica. Ver D. Sperber e D. Wilson: “Les ironies comme mentions” (1978). Para uma síntese sobre a questão da ironia, ver HAMON (1996).

completamente limitada a uma certa escola lírica, a da poesia pós-baudelairiana (ver o Eu “cada vez menos localizado” de um Laforgue – “Complainte de Lord Pierrot” – , ou o enunciador “falso” em auto-reescrita paródica de si, do texto verlaniano – “À moda de Paul Verlaine” –, que parece, com efeito, ter aclimatado perfeitamente a postura (ou: uma certa postura; há ironias e ironias, como há lirismos e lirismos<sup>18</sup>) de enunciação irônica. A questão permanece aberta.

## REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Edição bilíngue. São Paulo: Nova Fronteira, 1985.
- COHEN, J. Comique et poétique. *Poétique*, Paris, n. 61, p.49-61, fév. 1985.
- DELAITE, Jean e DELEBECQUE, François. *Fenêtres en poésie*. Paris: Gallimard, 1981.
- GOSSART, J. B.: *Discours sur la poésie lyrique avec les modèles du genre tirés de Pindare, d'Anacréon, de Sapho, de Malherbe, de la Motte, de Rousseau*. Paris: P.-D. Brocas, 1761.
- GUILLEVIC, Eugène. *Le chant: poème*. Paris: Gallimard, 1990.
- HAMON, Philippe Hamon. *L'ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette, 1996.
- HOLLANDER, J. *The figure of Echo*. Berkeley : University of California Press, 1981.
- JANKÉLÉVITCH, V. *L'aventure, l'ennui, le sérieux*. Paris: Aubier-Montaigne, 1963.
- JANKÉLÉVITCH, V. *L'ironie*. Paris: Flammarion, 1964).
- MALLARMÉ, S. *Um lance de dados*. Edição bilíngue. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê, 2013, p. 100, 101.
- MALLARMÉ, S. *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard*. Gallimard: Paris, 1976. p. 426.
- MALLARMÉ, S. Villiers de l'Isle-Adam. In: *Quelques médaillons et portraits en pied. Oeuvres complètes* de Stéphane Mallarmé. Paris: Gallimard, “La Pléiade”, 1976. p. 481.
- PERSE, Saint-John. *Eloges: suivi de La Gloire des Rois, Anabase, Exil*. Paris : Gallimard, 1967.

---

<sup>18</sup> Voir M. Yaari (1988). (Resenha de Philippe Hamon publicada na *Revue d'Histoire littéraire de la France*, no. 4-5, 1991).

PERSE, Saint-John. *Obra poética*. Tradução de Darcy Damasceno. Estudo introdutório de Roger Caillois; ilustrações de Zao Wou-Ki. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1971.

RABATÉ, Dominique; DE SERMET, Joëlle & VADÉ, Yves (dir.). *Le sujet lyrique en question*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1996

SPERBER, D. e D. WILSON, D. Les ironies comme mentions. *Poétique*, no. 36, 1978.

VADÉ, Yves. Hugocentrisme et diffraction du sujet. In: RABATÉ, Dominique; DE SERMET, Joëlle & VADÉ, Yves (dir.). *Le sujet lyrique em question*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1996. p. 85 – 99.

VADÉ, Yves. L'émergence du sujet lyrique a l'époque romantique. In: RABATÉ, Dominique. *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996. (Collection Perspectives littéraires, dirigée par Michel Dellonet Michel Zink). p.11 – 37

YAARI, Monique. *Ironie paradoxale et ironie poétique*. Birmingham, Alabama: Summa Publications, 1988.

Recebido em: 20 novembro de 2018

Aceito em: 23 dezembro de 2018