USP

Reitor Flávio Fava de Moraes
Vice-reitora Myriam Krasilchik

edusp

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Presidente Sergio Miceli Pessoa de Barros
Diretor Editorial Plínio Martins Filho
Editor-assistente Heitor Ferraz

Comissão Editorial Sergio Miceli Pessoa de Barros (Presidente)
Davi Arrigucci Jr.
José Augusto Penteado Aranha
Oswaldo Paulo Forattini
Tupã Gomes Corrêa

DE BAUDELAIRE AO SURREALISMO

Marcel Raymond

Tradução: Fúlvia M. L. Moretto
Guacira Marcondes Machado

edusp

Edição de Plínio Martins

INTRODUÇÃO

I

Há hoje uma concordância geral em considerar *Les Fleurs du Mal* como uma das fontes vivas do movimento poético contemporâneo. Uma primeira linhagem, a dos *artistas*, iria de Baudelaire a Mallarmé, depois a Valéry; uma outra, a dos *videntes*, de Baudelaire a Rimbaud, depois aos últimos aventureiros. Embora aproximativo, este ponto de vista é aceitável. Pela ousadia quase desesperada de suas ambições, pela fulgurante beleza de alguns de seus poemas – sem falar na atração de suas figuras – os grandes líricos da segunda metade do século XIX exercem ainda um feitiço ao qual é difícil escapar. Contudo, quem quisesse procurar as origens da poesia de nosso tempo e marcar o sentido profundo de suas tentativas deveria remontar além de Baudelaire, de Hugo, de Lamartine, até ao pré-romantismo europeu.

Quando da precedente explosão do irracional, na época da Contra-reforma e da arte barroca, a Igreja orientara, sem demasiada dificuldade, o ímpeto místico. Dois séculos mais tarde, após a crítica dos “filósofos”, ela não poderia mais fazê-lo. Cabia à arte (mas não somente a ela) satisfazer algumas das exigências humanas que a religião, até então, conseguira exorcizar.

A poesia, de agora em diante, tende a tornar-se uma ética ou não sei que forma irregular de conhecimento metafísico; excita-a uma necessidade de “mudar a vida” como o desejava Rimbaud, de mudar o homem e de

fazer-lhe atingir o ser. O que é novo, aqui, é menos o fato do que a intenção, que se liberta pouco a pouco da inconsciência, de retomar os poderes obscuros e de tentar superar o dualismo do *eu* e do universo. Para responder à pergunta por que tal consciência despertou num momento bastante exato da história, no fim do século XVIII, creio que seria necessário examinar a situação do escritor e do poeta na civilização moderna. Será um acaso se esta civilização – que é sob vários pontos de vista uma aplicação das doutrinas que haviam encontrado pela primeira vez na *Encyclopédie* a sua expressão vulgar – é um produto exatamente contemporâneo do romantismo? Ela se estabeleceu, com uma força cada vez maior, desde então, numa concepção racional e positiva do universo e da vida, e sua força sobre o espírito humano, uma espécie de recusa dirigida ao inconsciente, exerceu-se cada vez com maior violência. Por ter separado o homem do universo e de uma parte de si mesmo, desta parte em que se situam os poderes não submetidos à razão (e isso exatamente no momento em que o cristianismo, perdendo seu império sobre as almas, cessava de oferecer-lhes o caminho de uma salvação pessoal), ela exagerou, até o limite do tolerável, a discordância natural entre as exigências totais do espírito e a existência limitada atribuída ao homem.

Torna-se evidente, portanto, que desde agora e na medida em que se esforçam por fazer do ato poético uma operação vital, esses poetas desempenham, em nossa sociedade, uma função compensadora. Se a poesia é um dos meios que nos são oferecidos para assegurar a comunicação com o que Goethe chamava as “Mães”, ela manifesta, como tal, uma vocação humana permanente. Porém, numa época em que se faz questão de conhecer somente o “real”, em que tal vocação é constantemente contrariada, as passagens do inconsciente à consciência far-se-ão segundo modos não habituais e a necessidade de uma existência plena revestirá o aspecto de uma reivindicação metafísica.

Foi na Alemanha – e sabemos exatamente, na França, em que condições e com que amplitude, a partir da publicação do grande livro de Albert Béguin – que esses movimentos se esboçaram, em primeiro lugar, contra o racionalismo da *Aufklärung* e que uma série de experiências individuais, diferentes, porém tendo o mesmo sentido, engendraram estas obras estranhas e admiráveis que trazem os nomes de Novalis, de João Paulo, de Hoffmann, de Arnim etc., e compõem, no firmamento europeu, a figura mitológica do romantismo alemão. Coloquemos, apenas como indicação, numa perspectiva paralela, os poetas da Grã-Bretanha, do visionário Blake a Coleridge, a Shelley, a Poe.

Mas nossa finalidade, aqui, não é de ordem histórica; não nos interessa determinar relações de causa a efeito nem precisar filiações e influências. Para nós, trata-se de ver os dados essenciais de uma aventura, ou de um drama, do qual participou e participa um certo número de seres privile-

giados; trata-se de observar as premissas de uma dialética que se desenvolve através da história e que toma, à duração humana, o lugar e as possibilidades de sua realização, para desenhar, no plano do espírito, um ciclo ideal, um conjunto de atos e de aspirações entre os quais se revela uma misteriosa coerência.

Se agora nos voltarmos para a França e para Rousseau, não é para designar em sua pessoa o precursor e o mestre dos poetas contemporâneos. Sem dúvida, Jean-Jacques nada tem de um mago, de um metafísico conquistador; contudo, é ele o primeiro a manifestar um clima moral e místico muito particular, exatamente aquele que irá favorecer o esforço do espírito no sentido de romper seus laços e de fazer da poesia uma ação *vital*.

O sentimento da natureza, despojado de quase todo o pitoresco e tendo atingido seu maior poder, assim como se exprime na *V Caminhada dos Devaneios* – o *eu*, que agora, dono de suas forças inconscientes, tendo assimilado as coisas, e as coisas, por sua vez, tendo “fixado os sentidos” do sonhador – parece nascer de uma fusão progressiva do espírito e do mundo. As fronteiras se apagam entre o sentimento do subjetivo e o do objetivo; o universo é dominado pelo espírito; o pensamento *participa*¹ de todas as formas e de todos os seres; os movimentos da paisagem são percebidos, ou melhor, sentidos do interior: “o ruído das vagas e a agitação da água”, o fluxo e o refluxo engendram um ritmo que não se distingue mais do ritmo do coração, do sangue. Mas, em breve, Narciso, dobrado sobre si mesmo, inteiramente fechado em seu próprio centro, não tem mais nem mesmo o desejo de se ver; em seu êxtase, sobrevive apenas o sentimento confuso e delicioso da existência. “De que gozamos numa tal situação? De nada de exterior a nós mesmos, de nada a não ser de nós mesmos e de nossa própria existência: enquanto este estado dura, bastamo-nos a nós mesmos, como Deus.” É que renunciamos previamente a nos opormos ao mundo e que o sentimento de nós mesmos e o sentimento do todo não são mais discerníveis. Experiência mística natural, este “grande Ser”, que Rousseau continua a chamar Deus, é a vida universal, imanente, que sente em si mesmo como a maré alta. (É verdade que, se ele aceitar reabsorver-se nela, isto significa que todas as veias deste infinito lhe parecem chegar ao coração.)

Este estado feliz, “perfeito e pleno”, inefável em si mesmo é também efêmero. Seu desaparecimento deixa ao homem uma consciência mais viva de seus limites e das condições de uma vida precária. Só terá repouso quando tiver novamente forçado as portas do Paraíso; na falta disso, somente quando tiver tirado proveito dessas revelações. Durante o êxtase, as palavras fogem, mas a lembrança do êxtase as chama de volta; as imagens brilham, como uma espuma sobre a vaga. Jogo da alma, mas que aspi-

1. Damos a esta palavra o sentido que lhe conferiram os trabalhos de Lévy-Brühl.

ra a uma atividade mais elevada do que a do jogo, por mais nobre que seja, que aspira a recrear, pelo verbo, a felicidade perdida. E essas imagens, cujos elementos são extraídos da poeira do sensível, não têm como função descrever objetos exteriores; seu papel é o de prolongar, de restituir movimentos interiores. “Neste estado de ilusão [diz Novalis], é menos o sujeito que percebe os objetos do que, inversamente, os objetos que vêm perceber-se no sujeito.” Toda imagem se organiza, secretamente, em símbolo; as palavras cessam de ser signos para participar das próprias coisas, das realidades psíquicas que evocam.

Assim, enquanto o escritor clássico, desejoso de conhecer-se a si mesmo, fiava-se na introspecção e transportava o resultado de suas observações para o plano da inteligência discursiva, o poeta romântico, renunciando a um conhecimento que não seja, ao mesmo tempo, um sentimento e um gozo de si mesmo – e um sentimento do universo, sentido como uma presença – encarrega sua imaginação de compor o retrato metafórico, simbólico de si mesmo, em suas metamorfoses. Eis o essencial deste novo modo de expressão do qual Rousseau e Chateaubriand deram o exemplo; modo de expressão natural, direto mesmo, apesar das aparências e que possui, sobre o processo de expressão analítica, a vantagem de devolver à linguagem algumas de suas mais antigas prerrogativas – as mesmas que um Baudelaire tentará utilizar para fazer da poesia uma “magia sugestiva”.

“Libertar a alma”, encontrar novamente o “estado natural”, que era, em suma, esta esperança senão a conseqüência de um sonho ancestral semi-mergulhado no inconsciente, o sonho de um universo mágico, em que o homem não se sentiria separado das coisas, em que o espírito reinaria sem intermediário sobre os fenômenos, fora de qualquer caminho racional?

* * *

Sabemos perfeitamente que o romantismo dos poetas de 1820 e de 1830 nasceu de um compromisso entre maneiras de pensar e de escrever herdadas do classicismo e este apelo vindo das profundezas, ao qual Rousseau já respondera. Além disso, no mundo burguês e industrial do tempo de Luís Felipe desconfia-se de quem não quer servir. Os maiores desejaram ser úteis à humanidade. Uma outra transformação do romantismo primitivo, ao mesmo tempo, preparava a literatura descritiva do Parnaso. Há uma grande diferença entre esta poesia-pintura, realizada por Gautier, por exemplo, que se esforça por atingir a objetividade, e a poesia à qual Rousseau e Chateaubriand haviam aberto o caminho, poesia baseada no sentimento de uma penetração recíproca da natureza e do espírito. Mas esses dois desvios do romantismo assemelham-se em alguns pontos: tanto o parnasiano do Segundo Império quanto o poeta social de 1840 se afastam do “abismo interior” de que fala Olympio: é para as zonas iluminadas da cons-

ciência que dirigem seus olhares, o segundo cantando sentimentos gerais e comunicáveis ao maior número de pessoas, o primeiro opondo-se ao mundo exterior para observar melhor, com maior impassibilidade, suas formas e cores. Aliás, já que desejam descrever objetos ou transmitir verdades, tanto um quanto o outro aceitam muito bem o tom didático e os hábitos do discurso. Apenas Nerval progride até a região de onde não se pode voltar. E o faz com uma ousadia cada vez maior que lembra Novalis. A vontade de ir até o fim, de forçar as portas de marfim ou de chifre, de confiar seu destino à poesia, – tudo isso até à loucura – constitui um empreendimento sem exemplo, um caso limite no domínio francês. Entre o sonho e a vida, o poeta procura seu caminho e como um novo equilíbrio que seria natural e normal – pois o dia e a noite, o invisível e o visível têm o mesmo direito à sua solicitude e formam dois mundos complementares, dois modos harmonizados da realidade essencial. “Creio que a imaginação humana não inventou nada que não seja verdadeiro”; é esta uma afirmação capital, mas o mundo visível também é verdadeiro, de uma verdade segunda, que se une à do sonho. E gosto de ver, nestes últimos anos, André Breton interrogar com uma insistência cada vez maior este duplo quadro que são o sonho e a vida em que os signos se respondem e insistir neste ponto do espírito no qual Nerval sempre se lhe antecipou.

Quanto a Hugo, por volta de 1860, apesar de toda a sua glória, era geralmente incompreendido. Saudara-se o Hugo pitoresco, o Hugo sentimental, amava-se o poeta da liberdade, da humanidade, o “guarda-nacional épico”. Mas quase ninguém seguia o visionário, o profeta, o primitivo, dele se afastavam instintivamente – ainda hoje a maioria de seus admiradores o ignoram. Para um Baudelaire que nele distinguia “o homem mais bem dotado, mais visivelmente escolhido para exprimir o mistério da vida”, para um Rimbaud, que confessava que Hugo “vira perfeitamente em seus últimos volumes”, quantos outros havia que se recusavam a supor que o poeta da “Bouche d’ombre” tivesse podido crer por um instante em suas metáforas e que suas partidas desenfreadas para o imaginário fossem para ele algo mais do que um jogo prestigioso! Por terem vindo após as Contemplations e a Légende, a publicação póstuma dos grandes poemas míticos, La Fin de Satan, Dieu, iluminou finalmente, a posteriori, no centro desta carreira de poeta-laureado, mais tarde proscrito (para seu triunfo temporal), a fenda longamente cavada, alargada até tornar-se um abismo, à qual o sonhador levou sua “eterna aventura”, de onde o olhar infatigável retirou tantas coisas, segundo as palavras de Claudel, “da sombra que provoca a ausência de Deus”. Hoje, toda a vida de Hugo se ordena, para nós, em função dessas revelações extremas. Seu espírito nos retém mais desde que soubemos que seu único desejo era o de ceder aos espíritos! E seu gênio atesta sua vocação que foi a de conferir uma voz às forças da natureza, esta “augusta voz” (a do poeta possuído, isto é, alienado de si mesmo)...

Qui se connaît quand elle sonne,
N'être plus la voix de personne
Tant que des ondes et des bois!^{2*}

Porém esse Hugo, repito-o, recém saiu da névoa. No final do século passado, os refinados, folheando seus poemas, julgavam desanimadora sua retórica, que ele pretendia expulsar mas que se vingava desencadeando nele uma monstruosa incontinência verbal; a opinião culta, julgando conhecer esse poeta por demais louvado, dele se afastava e críticos categorizados (entre outros, Faguet) iriam censurar-lhe, com absoluta ingenuidade e por um mal-entendido sobre a própria essência da poesia, a falta de *idéias* ou o fato de ter as idéias de todo o mundo.

* * *

As primeiras coisas que explicam o poder de irradiação de Baudelaire são a extraordinária complexidade da "alma humana" e a atenção que soube prestar a algumas das mais violentas reivindicações do romantismo. Dividido entre o desejo de elevar-se até a contemplação dos "tronos e das dominações" e a necessidade de saborear os fortes licores do pecado, alternada e às vezes simultaneamente atraído e repellido pelos extremos – o amor atraído do ódio e alimentando-se dele – o homem, presa desta cruel ambivalência afetiva, acaba por imobilizar-se em seu próprio centro, entregue a uma espécie de horror extático: "A franqueza absoluta, forma de originalidade". Sem dúvida; mas antes de tornar-se uma forma de arte, esta "franqueza" respondia, em Baudelaire, a uma necessidade imperiosa, a necessidade de atingir o limite das possibilidades de seu ser e de cultivar com vontade exacerbada, estados de alma excepcionais. "Todos os elegíacos são canalhas", afirmava, recusando-se a ver neles outra coisa além de homens ocupados em enganarem a si mesmos. Ninguém mais do que ele, espiritualista e materialista ao mesmo tempo, foi escravo de seu corpo, num certo sentido, e de suas "percepções obscuras". Além disso, rompendo com uma moral e uma psicologia convencionais, aceita ele como um fato evidente, cujas primeiras conseqüências saberá explorar em sua poesia, a estreita relação entre o físico e o espiritual. Um perfume "carregado de negligência" é capaz de subjugar todos os seus poderes e de "transformar sua alma". Este profundo sentimento das relações por muito tempo insuspeitas entre o mais elevado e o mais baixo, entre as exigências do inconsciente e as aspirações superiores, numa palavra, esta consciência da unida-

2. Paul Valéry, "La Pythie".

* "Que sabe quando ela soa./ Não ser mais a voz de ninguém/ Mas das ondas e dos bosques!" (N. da T.)

de da vida psíquica é uma das mais importantes revelações da poesia de Baudelaire.

Porém – e isto é o sinal dessa ambivalência afetiva de que falávamos – o poeta odeia este "corpo e este coração" aos quais, contudo, agarra-se quase amorosamente; "horror da vida, êxtase da vida", observa, com uma terrível clarividência. Está assim condenado à insatisfação perpétua, forçado a sobrecarregar uma natureza enfraquecida e a procurar continuamente novos meios de não sentir "o horrível fardo do tempo". As condições "normais" da vida terrestre não poderiam trazer-lhe, doravante, nenhum gozo que logo não se transformasse em dor e somente o esquecimento de um mundo deploravelmente relativo pode elevá-lo, por um momento, acima das terras cinzentas do tédio. Sua história está inscrita entre os primeiros versos de "Voyage" e o desejo que o conclui: "No limite do desconhecido para encontrar o *novo!*".

Mas este drama não engaja apenas um doente, uma personalidade singular; por seu violento desejo de abordar "em qualquer lugar fora do mundo", Baudelaire desenvolve o tema romântico da revolta e da evasão até o mais alto grau do trágico. De forma que o segredo da ação decisiva de seu livro sobre a sensibilidade moderna encontra-se nesta concordância fundamental, e que se demorou tanto a perceber, entre os sentimentos e as aspirações aos quais ele deu forma e a alma obscura e sequiosa de seu século³. "Baixo romantismo", foi dito sobre o assunto; conservemos o epíteto mas com seu sentido profundo que chega ao próprio âmago do ser. *As Fleurs du Mal* não poderiam portanto ser encaradas apenas como um exemplo concertado da poética da Arte pela Arte⁴ nem podem ser explicadas pela intenção friamente deliberada de fazer algo diferente do que haviam feito Lamartine, Musset,

3. Não posso deixar de citar, sobre este assunto, as linhas seguintes de Robert Vivier (*L'Originalité de Ch. Baudelaire*, Paris, Renaissance du Livre, 1926, p. 314): "[Baudelaire] retoma às correntes abortadas do romantismo, elementos que ainda não haviam chegado a uma afirmação literária completa. É o caso de um certo sonho exótico, carregado de voluptuosidade indolente, esboçado pelo século XVIII de Parry e de Bertin; é o caso do *spleen* pressentido por Gautier, Sainte-Beuve, O'Neddy; desses sarcasmos revoltados em que Baudelaire soube congelar e endurecer as rebeliões simplistas de um Borel; é o caso desta atmosfera ao mesmo tempo cotidiana e profunda em que as coisas mais humildes revelam a tragédia eterna, atmosfera dos *Tableaux parisiens* dos quais as *Poésies de Joseph Delorme* haviam apresentado alguns prenúncios. É o caso, enfim, deste apetite imenso e desesperado da morte que, de 1830 a 1840, se apossou de tantos seres mais ou menos obscuros após ter-se mantido incubado a partir do fúnebre alvorecer do romantismo inglês, sob o desenvolvimento majestoso das melancolias à moda de Chateaubriand e Lamartine. Baudelaire acolhe todos esses dados em sua obra e atribui-lhes o lugar e a importância que lhes destinam as necessidades de sua inspiração". Quanto a mim, acredito que esses sonhos, esse *spleen*, esses "dados", Baudelaire os encontrou em primeiro lugar em si mesmo.

4. Será preciso citar mais uma vez o texto irrefutável: "Neste livro atroz, pus todo o meu coração, toda a minha ternura, toda a minha religião (disfarçada), todo o meu ódio. É verdade que escreverei o contrário, que jurarei por todos os deuses que é um livro de arte pura..."

Vigny, Hugo⁵. Seu conteúdo moral, filosófico (em seu sentido largo) não pode ser negligenciado. Se há em Baudelaire algum tipo de jogo, tal jogo não é inocente.

Porém, o poeta moralista não consegue libertar-se – por algum tempo – de suas angústias a não ser com ajuda do poeta artista que é a metade de sua alma. “Apaixonadamente enamorado pela paixão e friamente decidido a procurar os meios de exprimi-la...” Baudelaire, ao definir Delacroix, define-se, além disso, a si mesmo; é esta a razão de tantas declarações, inspiradas ou não por Edgar Poe, as quais colocam, todas, em primeiro lugar, na gênese do poema, a vontade clarividente do obreiro. É assim que existe hoje uma tradição estética fundada pelas *Fleurs du Mal* (e prolongada, magnificada em seguida por Mallarmé) à qual se ligam poetas para os quais a aventura humana vivida por Baudelaire permanece provavelmente uma simples “curiosidade”.

II

É preciso lembrar alguns problemas que esta tradição artística de origem baudelaireana propôs à meditação de nossos contemporâneos.

Em primeiro lugar, a idéia de que é preciso purificar a poesia, deitar fora os expurgos, os impedimentos que, na maioria das obras do passado, empanam seu brilho ou dificultam seu caminhar, de maneira a conservar apenas o equivalente de um fluido espiritual ou de uma corrente de alta tensão capaz de exercer, com as maiores chances de êxito, os poderes de sugestão que se pode pedir à poesia. Conhecemos a célebre passagem⁶ em que Baudelaire, depois de Poe, distingue a poesia da paixão, “que é a embriaguez do coração” e da verdade “que é o alimento da razão” em que se levanta contra “a heresia do ensino”, do didatismo, que tem o efeito de acorrentar o poema à terra, à prosa, de fixar nossa atenção intelectual e impedir este “arrebamento da alma”, esta “aspiração humana a uma Beleza Superior” que permanece a finalidade e o princípio da poesia. Sem dúvida, noções e sentimentos podem entrar na obra enquanto elementos brutos indispensáveis, mas não podem tornar-se bons condutores do fluido poético senão após terem sofrido uma verdadeira transubstanciação e terem-se deixado penetrar por um “influxo” psíquico que os corrompe.

Sabemos que esta teoria, que atribui à arte o poder de realizar uma misteriosa *catarse*, foi recentemente exposta com eloquência pelo abade Bremond⁷ que citou, a seu favor, numerosos testemunhos, em sua maioria de

origem anglo-saxã. De fato, Baudelaire esteta⁸, discípulo de Poe, o é também de Coleridge e dos primeiros românticos ingleses. Contudo, é preciso distinguir teoria e prática: enquanto Poe, como tantos de seus compatriotas, é um poeta platônico e seráfico, o poeta das *Fleurs du Mal* (que deviam intitular-se inicialmente *Les Limbes*) cria uma beleza mais humana, que nem sempre se liberta da paixão e mergulha por vezes numa atmosfera mais infernal do que paradisíaca. Os complexos morais que formavam o âmago de sua natureza o teriam impedido, sem nenhuma dúvida, de realizar plenamente seus desejos de poeta “puro”. Aliás, quer aceitemos ou não a explicação espiritualista do abade Bremond, a poesia baudelaireana revela-se muito menos sentimental e muito mais claramente “psíquica” do que a dos primeiros românticos; dirigindo-se menos ao “coração” do que à “alma” ou ao “eu profundo” ela quer comover, mais além de nossa sensibilidade, regiões mais obscuras do espírito.

De outro lado, Baudelaire adota, diante da natureza exterior, uma atitude extremamente importante. Vê nela, não uma realidade que existe por si mesma e para si mesma, porém um imenso reservatório de analogias e também uma espécie de excitante para a imaginação. “Todo o universo visível [escreve] não é senão um depósito de imagens e de signos aos quais a imaginação conferirá um lugar e um valor relativos; é uma espécie de alimento que a imaginação deve digerir e transformar”⁹. Resulta que a Criação deve ser encarada como um conjunto de figuras que devem ser decifradas – da mesma forma pela qual se lê o caráter de um homem, segundo Lavater, ao interpretar os traços de seu rosto – ou como uma alegoria mística – Baudelaire diz: “uma floresta de símbolos” – dos quais se deve descobrir o sentido oculto¹⁰. O conhecimento desse sentido verdadeiro, o único real, das coisas que são apenas uma parte do que significam permite a alguns privilegiados – especialmente ao poeta predestinado – introduzir-se e movimentar-se com facilidade no além espiritual que banha o universo visível. “Pois todo o visível [diz Novalis] repousa sobre um fundo invisível, o que se ouve sobre um fundo que não pode ser ouvido, o que é tangível sobre um fundo impalpável.” O importante nestas percepções é que elas podem, em alguns casos, levar-nos a nos comunicar com o oculto. Baudelaire refere-se aqui à tradição do ocultismo, rejuvenescida por Swedenborg, à qual aderem também Hoffmann, Lavater, Nerval, Balzac, Fourier, que o guiaram na elaboração desta filosofia mística, deste estranho sincretismo no qual parece ter acreditado sem contudo sacrificar-lhe sua liberdade enquanto poeta.

5. Como o declarou recentemente Paul Valéry, sempre pronto a ver nos outros premeditação e cálculo.

6. *Art romantique*, artigo sobre Th. Gautier.

7. Ver especialmente *Prière et Poésie*, Grasset, 1926.

8. Consultar a tese de André Ferran, *L'Esthétique de Baudelaire*, Hachette, 1933.

9. *Art romantique*, estudo sobre Delacroix.

10. Ver a recente obra de J. Pommier, sobre *La Mystique de Baudelaire* (Public. da Faculdade de Letras de Strasbourg).

E eis como avança tal liberdade: o papel da imaginação, diz-nos Baudelaire, é o de atribuir às imagens e aos símbolos “um lugar e um valor relativos” – relativos ao espírito humano, relativos à obra que ele decidiu realizar. Com a ajuda desses materiais desordenados, que lhe são fornecidos por suas percepções ou sua memória, o poeta vai criar uma ordem que será, relativamente a um momento e a um estado determinados, à “circunstância atual” (se é verdade que um tal ideal pode um dia ser atingido), a expressão *infalível* de sua alma¹¹. E essa expressão – embora os elementos de que se compõe pareçam referir-se às coisas da natureza – não deixará de ser menos essencialmente sobrenatural. Pois a alma, dada sua origem e seu destino, somente encontra sua verdadeira pátria no além espiritual no qual mergulha a natureza. A missão da poesia é a de abrir uma janela para esse outro mundo, que é de fato o nosso, é a de permitir ao eu escapar a seus limites e dilatar-se até ao infinito. Através desse movimento de expansão esboça-se ou realiza-se a volta à unidade do espírito.

Para saber como Baudelaire conseguiu abrir um caminho no mundo das analogias, associar e pôr em ordem os materiais que a natureza lhe oferecia, leiamos mais uma vez o soneto das *Correspondances*:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme des hautbois, verts comme des prairies,
– Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens^{12*}.

11. “Nos poetas excelentes, não há metáfora, comparação ou epíteto que não seja uma adaptação matematicamente exata na atual circunstância, porque estas comparações, estas metáforas e estes epítetos são colhidos no inesgotável fundo da *universal analogia*, e porque elas não podem ser colhidas alhures.” (*Art romantique*, artigo sobre Victor Hugo).
12. Lembremos também, entre outras passagens que se referem à “teoria das correspondências”, as seguintes linhas: “Aliás, Swendenborg [...] já nos ensinara [...] que tudo, forma, movimento, número, cor, perfu-

A tarefa do poeta será, portanto, segundo um sentido divinatório que existe nele, a de perceber analogias, correspondências que revestem o aspecto literário da metáfora, do símbolo, da comparação ou da alegoria. Essas correspondências, se considerarmos o soneto em questão, parecem desenvolver-se em três planos:

1º. Há equivalências entre os dados dos diferentes sentidos, os perfumes, as cores, os sons etc. Baudelaire faz alusão aqui aos fenômenos da sinestesia, os mais conhecidos dos quais são talvez os da “audição colorida”. Associações deste tipo podem produzir-se espontaneamente entre sensações que não pertencem ao mesmo registro e isso se dá provavelmente graças a uma comunidade, existente entre elas, de tonalidade afetiva cuja lógica, na maioria dos casos, é incapaz de explicar. Vasto campo aberto ao poeta, que não mais se julgará obrigado a identificar uma forma a uma forma e um som a um outro, mas que acolherá ousadamente metáforas cujos termos evocarão sensações de ordem diferente. Entrevemos, além disso, uma conseqüência que os fatos se encarregaram muitas vezes de evidenciar e que o próprio Baudelaire formula desta maneira: “As artes aspiram, senão a se substituir umas às outras, pelo menos a se conferir reciprocamente novas forças”.

2º. Do fato de os dados dos sentidos serem susceptíveis de ter “a expansão das coisas infinitas” resulta que um desejo, uma mágoa, um pensamento – coisas do espírito – podem despertar um correspondente no mundo das imagens (e reciprocamente). Após ter descrito em *L'Invitation au Voyage* (em prosa) um país encantado, o poeta, dirigindo-se à sua companheira, interroga-a: “Não estarias enquadrada em tua analogia e não poderias mirarte, para falar como os místicos, em tua própria *correspondência*?”. Um pouco abaixo, ainda mais claramente: “Estes tesouros, estes móveis, este luxo; esta ordem, estes perfumes, estas flores miraculosas, és tu”. Na composição de tais “paisagens mentais”, entra, antes de mais nada, este “sentimento da natureza” de que já falamos. O que o poeta toma ao mundo sensível é o que precisa para forjar uma visão simbólica de si mesmo ou de seu sonho; pede-lhe os meios para exprimir sua alma.

mes, no *espiritual* como no *natural* é significativo, recíproco, converso, correspondente...” (*Art romantique*, artigo sobre Victor Hugo).

- * “A Natureza é um templo onde vivos pilares/ Deixam por vezes sair confusas palavras;/ Lá o homem passa através de florestas de símbolos/ Que o observam com olhares familiares.// Como longos ecos que de longe se confundem/ Numa tenebrosa e profunda unidade./ Vasta como a noite e como a claridade./ Os perfumes, as cores e os sons se respondem.// Há perfumes frescos como carnes de crianças./ Doces como oboés, verdes como as pradarias./ – E outros, corrompidos, ricos e triunfantes.// Que possuem a expansão das coisas infinitas./ Como o âmbar, o musgo, o benjoin e o incenso./ Que cantam os arrebatamentos do espírito e dos sentidos.” (N. da T.)

(Um dos grandes méritos de Baudelaire é o de ter feito da paisagem urbana, das casas, dos quartos e dos “interiores” o objeto de sua contemplação e de ter percebido, até em sua feiúra e seus disparates, analogias secretas com suas próprias contradições. Na multidão, “este vasto deserto de homens”, nas ruas da grande cidade de rostos de pedra e de tijolos, “caminhante solitário”¹³ perdido dentro de uma natureza transformada, fabricada, irreconhecível, foi-lhe concedido, primeiramente a ele sem dúvida, entregar-se ao que chama uma “santa prostituição da alma” e elevar-se até este estado de “comunhão universal” em que o sujeito e o objeto se absorvem mutuamente.)

3º. Dos seres, das coisas enfim – é o que afirma a primeira quadra do soneto – somente vemos claramente o avesso; somente um espírito dotado de uma segunda visão discerne, através das aparências, convertidas em signos e em símbolos, os reflexos de um universo supra-sensível. Mas é preciso observar logo, se o que dissemos acima for verdade, que este terceiro plano sobre o qual se estabelecem correspondências, aproxima-se do segundo até confundir-se com ele. Pois existem possibilidades, para a alma, de se comunicar com este além oculto; entre o microcosmo e o macrocosmo, ambos espirituais em sua essência, existe um intermediário, uma linguagem comum, que lhes permite revelarem-se um ao outro e reconhecerem-se: a linguagem dos símbolos, das metáforas, das analogias. Para que pode servir a natureza senão para oferecer à alma a possibilidade de se ver e ao sobrenatural a possibilidade de se manifestar? No termo da meditação, é a “tenebrosa e profunda unidade” que se revela ao poeta; é o pressentimento confuso da participação de todas as coisas umas nas outras que o invade, de sua correspondência e de seu acordo fundamental. Estas analogias, por vezes tão estranhas, que se impõem a ele com a força de uma evidência indiscutível, ele as encara como provas desta unidade original. Em todos os seres, julga perceber um sinal que atesta seu parentesco e como a marca secreta do verbo primitivo.

“Vós sois um belo céu de outono, claro e róseo...” Não nos enganemos, há aqui, sem dúvida, mais do que uma simples comparação, mais do que uma simples identificação literária. Como afirmar que o poeta não teve, pelo espaço de um segundo talvez, a revelação de uma essência comum, de uma espécie de identidade mágica?¹⁴ Se ela se debruça sobre seu espírito como um espelho, se tenta aumentar, à viva força – e mesmo através de artifícios –, sua plasticidade, sua “agilidade”, sua transparência, é que nele alguma coisa espera obscuramente descobrir um dia, e decifrar, a imagem do universo inteiro.

13. Ver “Les Foulés”, nos poemas em prosa. Sabemos que Baudelaire, a princípio, pensara em intitular sua coletânea *Le Promeneur solitaire*.

14. Sobre todos estes problemas, ver A. Dandieu, *Marcel Proust, sa révélation psychologique*, F. Didot, 1930.

Assim, a figura de Baudelaire parece iluminar-se com um clarão vindo do mais longínquo misticismo. Dir-se-ia que para ele se trata de renovar a antiga aliança. Seria fácil aqui evocar o neoplatonismo e perder-se nas diversas tradições ocultas. O importante era fazer sentir logo à primeira vista a presença desse rio subjacente, conjunto de crenças, de sonhos, de aspirações insatisfeitas que o romantismo libertou, que se revolvem em nós, mais profundamente que nossos pensamentos e que nossos sentimentos e no qual tantas poesias, em nossos dias, sem sabê-lo muitas vezes, foram procurar sangue e alimento.

Semelhante tentativa (mesmo se levarmos em consideração que seu significado só pouco a pouco se evidenciou e de maneira indistinta) convidava praticamente a desprezar as aparências sensíveis e o princípio da imitação da natureza; ela convidava a usar livremente as palavras e as imagens, e a associá-las, não tanto segundo o uso e a lógica pura, mas segundo sua ressonância psicológica e a lei misteriosa da universal analogia; ela contribuía para reforçar consideravelmente, na poesia francesa – mais do que o faziam na mesma época as *Contemplations* e a primeira *Légende des siècles* e por outro meio –, as tendências místicas e metafísicas. Em lugar de um “jogo de azar” a arte do poeta tornava-se uma “feitiçaria evocatória”, uma função sagrada.

Porém, essa arte baudelaireana, em que entra algo de delírio, é também um método. Esse espírito naturalmente orientado para o irracional e o oculto longe está de deixar-se conduzir somente pelo instinto. Gostava de saudar a inspiração como “a recompensa do esforço cotidiano”. Encara a obra acabada como uma perfeita síntese, cujos elementos psíquicos e musicais entraram, todos, num sistema infinitamente complexo e coerente de relações recíprocas; faz pensar então numa sinfonia que dá a impressão de um único fato, de um organismo musical, proferido por uma única voz, e que não deixa de ser o resultado de uma paciente elaboração. Herdeiro dos clássicos neste ponto mais do que dos românticos, que gostavam de ceder diante de todos os ventos, discípulo também de Edgar Poe, Baudelaire – que neste ponto teria como precursor imediato Vigny – coloca-se à frente de uma linhagem de artistas (Mallarmé, Valéry, outros) que poderão desejar colher “as premissas de seu canto na floresta sensual” (como o autor de *Charmes*) ou num inconsciente noturno, mas que se esforçarão por manifestar em suas obras o triunfo, sobre a natureza incoerente, da ordem e da unidade criadas pelo espírito. Ele próprio colocou-se entre os artistas que sonham em “descobrir as leis obscuras em virtude das quais produziram e em extrair deste estudo uma série de preceitos cuja finalidade divina é a infalibilidade da produção poética”¹⁵. À procura dessa *infalibilidade*, à conquista desse domínio sobre o “acaso”, Mallarmé, sabemos-lo, consagrou

15. *Art romantique*, artigo sobre R. Wagner.

– ia escrever sacrificou – sua vida. Tentação terrivelmente perigosa, que pode levar a um impasse. De fato, como irão harmonizar-se, num mesmo espírito, o esforço voluntário de uma inteligência crítica de um lado e, de outro, as atividades místicas que a prática da poesia, segundo Baudelaire, exige do poeta, a obsessão necessária do sobrenatural, o sentimento de que existem entre as coisas e os seres laços que nenhuma ciência positiva percebe, numa palavra, a volta a estados de consciência que um psicólogo chamará pré-lógicos ou primitivos – outra tentação, e que poderá chegar até onde? Entre essas duas exigências, adivinhamos possibilidades de conflitos inextrincáveis.

Quanto a Baudelaire, que conseguiu, não sem dificuldades, assegurar certa compatibilidade entre essas duas tendências de sua natureza e cuja obra, por isso mesmo, reveste todo seu valor exemplar, observemo-lo, do fundo do inferno terrestre em que o tédio o acabrunha, tomar o céu como testemunha de que ele soube cumprir seu dever “como um perfeito químico e como uma alma santa”.

III

Verlaine é um verdadeiro *temperamento*, aliás muito refinado e complexo, que sabe tirar partido das influências, mas espontâneo e inato, de uma profunda originalidade e diretamente ligado à vida. Ninguém foi menos teórico do que ele, menos preocupado com as ambições estéticas e filosóficas de seus contemporâneos, menos alquimista (como o foi Mallarmé), menos visionário e profeta (como Rimbaud). Nasceu para levar à perfeição o lirismo íntimo e sentimental fundado por Marceline Desbordes-Valmore e por Lamartine e para encontrar esse tom de poesia falada que lhe é próprio, que convém igualmente à prece sem afetação e à confidência murmurada, à expressão do desejo acre ou da efusão terna e em que um certo “contorno de voz sutil” sempre acaba por se apagar, como um arabesco fugidivo em um halo sonoro. O que essa poesia evoca com uma intensidade sem igual é a música da alegria ou do sofrimento cotidianos, o sentimento da vida, da vida nua, fisiológica, em que o pensamento não é mais do que o sonho do sangue que inunda a carne.

Mas não se extraem facilmente lições dessa obra; é difícil utilizá-la em abono de uma doutrina artística ou de uma atitude moral; nessa busca de um absoluto, à qual se assemelha, sob vários pontos de vista, a evolução da poesia há quase três quartos de século, o nome de Verlaine não é o símbolo de um progresso, de uma vitória ou de um fracasso; as próprias “novidades” das *Romances sans paroles* perderam algum prestígio quando se começou a melhor conhecer Rimbaud. O sucesso de Verlaine, considerável até por volta de 1900-1905, foi decrescendo até cerca de 1930.

O fato se explica em parte pelo estado dos espíritos e pela intenção comum a um grande número de poetas de procurar sua inspiração fora do mundo demasiadamente humano dos sentimentos, das tristezas e dos prazeres do coração. Mas como é injusto afirmar, como o fazia há alguns anos o autor de uma *Antologia da Nova Poesia Francesa*: “Verlaine representa um fim...”! Pensemos em tudo o que lhe devem poetas tão diferentes quanto Francis Carco, Georges Chennevière, Guillaume Apollinaire. Talvez bastasse uma leve modificação na orientação atual da poesia – não a estamos vendo realizar-se? – para provocar uma renovação de influência verlainiana; é alto o preço de uma naturalidade que nada deve ao automatismo; amanhã apreciar-se-ão melhor a facilidade e a liberdade conferidas por uma certa ingenuidade, o equilíbrio que se mantém, em suma (até *Sagesse*), em Verlaine, este “desequilibrado”, entre os apelos do inconsciente, um dos mais carregados que existem, e a inteligência sensível do poeta, o poder, enfim, de conferir existência aos mais evanescentes estados interiores.

* * *

Há mais ou menos vinte e cinco anos – após o período de esquecimento relativo, de purgatório, que começa geralmente logo após a morte dos grandes artistas e que precede sua entrada na imortalidade – a estrela de Mallarmé não cessou de elevar-se acima do horizonte poético. Seu destino de poeta puro, de erudito “que exhibe facilmente sua incompetência sobre qualquer outra coisa a não ser o absoluto”, seu heroísmo temperado de ironia, não cessaram de seduzir as imaginações e sua obra, que se dizia estéril, produziu frutos.

À primeira vista, seus poemas revelam um excepcional domínio do escritor sobre sua matéria. “Suas pequenas composições admiravelmente acabadas impunham-se como tipos de perfeição de tal forma eram firmes os laços das palavras com as palavras, dos versos com os versos, dos movimentos com os ritmos; de tal forma cada uma delas dava a idéia de um objeto de alguma maneira absoluto, devido a um equilíbrio de forças intrínsecas, subtraído, por um prodígio de combinações recíprocas, a essas vagas veleidades de retoques e de transformações que o espírito, durante suas leituras, concebe inconscientemente diante da maioria dos textos”¹⁶. Mas as palavras usadas aqui por Valéry, a palavra absoluta, entre outras, já fazem sentir que uma obra acabada, para Mallarmé, é mais do que um simples sucesso de ordem técnica, um trabalho de bom parnasiano. Extrair de si, conscientemente, um objeto intangível, significa sonhar que se escapa “às fatalidades da própria existência conferidas pela infelicidade”, à baixaza e à imperfeição do mundo, ao *acaso*, e que se criou um absoluto.

16. P. Valéry, *Variétés II*, Ed. de la NRF, p. 224.

Os poemas de Mallarmé, os esboços de *Igitur* recentemente publicados (“destróços de algum grande jogo”, como diz Valéry, referindo-se a Leonardo), algumas cartas conservadas, algumas palavras, nos permitem adivinhar o sentido do drama mallarmeano, imaginar em que gelada solidão ele se enlaçou, e conceber com referência a ele a imagem hiperbólica do poeta puro, do mago, que não pode aceitar seus limites e deseja estender cada vez mais longe seu campo de consciência. É a vida que é a grande inimiga:

Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées
D'où l'on tourne l'épaule à la vie et, béni,
Dans leur verre, lavé d'éternelles rosées,
Que dore le matin chaste de l'Infini
Je me mire et me vois Angel!...^{17*}

Um católico denunciaria aqui o “pecado de angelismo”, o pecado do homem que recusa a existência e desejaria ser semelhante a Deus. O triunfo seria compor enfim a Obra, o Livro – o único – para com isso vencer as fatalidades e as leis do mundo, tudo o que o pensamento não pode submeter ao seu domínio, o Acaso. E este livro, com o qual Mallarmé sempre sonhou, não seria nada menos do que “a explicação órfica da Terra, que é o único dever do poeta e o jogo literário por excelência”¹⁸. Explicar uma coisa é conhecê-la, é trazê-la de volta a si. Mas a palavra orfismo vem lembrar-nos que, se a tarefa do poeta é paralela à do sábio, não se confunde com ela; as analogias que procuram tanto um quanto o outro absolutamente não são da mesma ordem, e os universos que constroem repousam sobre bases diferentes. Além disso, o orfismo de Mallarmé levanta discussões; a verdadeira atitude órfica¹⁹ implica talvez uma crença e uma submissão aos mistérios, mesmo uma passividade, sem nenhum orgulho, diante das “iluminações” que pouco se harmonizam com a vontade hiperconsciente do poeta de *Hérodias*. Seja como for, nunca talvez, na literatura francesa, um escritor tivesse concebido ambições tão altas e tivesse confiado à Arte esta missão última de resumir, por assim dizer, a Criação e ao mesmo tempo justificá-la diante do espírito humano.

A confissão obscura, mas patética, do fracasso de Mallarmé está contida no poema intitulado *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Fracasso prometício, pode-se dizer, de que são também testemunhos, à sua

17. “Les Fenêtres”.

* “Fujo e agarro-me a todas as encruzilhadas/ De onde se dão as costas à vida e, bendito/ Em seu vidro, lavado por eternos orvalhos./ Que doura a manhã casta do Infinito/ Miro-me e vejo-me Anjo!...” (N. da T.)

18. Carta a Verlaine (1885) citada por J. Royère em seu *Mallarmé*, Kra.

19. Ver Ch. du Bos, *Approximations*, 5ª série, Corrêa, p. 238.

maneira, as “pequenas composições” que encantavam Paul Valéry (simples ensaios, aproximações, aos olhos do autor) e que encerram tantos versos de uma beleza tão extraordinária.

Uma tentativa a este ponto singular – que não visava a nada menos do que promover até o plano do absoluto arranjos de palavras extraídas desta matéria gasta, maculada que é a linguagem – só é concebível se levarmos em consideração a vontade do poeta de “separar como em vista de atribuições diferentes o duplo estado da palavra, bruto ou imediato aqui, lá essencial...”²⁰. A palavra “imediata” somente pode servir de instrumento de permuta ao alcance de todos – “equivaleria isso a tomar uma moeda e pô-la na mão alheia em silêncio”; útil para a comunicação dos homens entre si, para a transmissão de noções e idéias, ela morre logo que é compreendida e não tem propriamente existência *real*. A palavra “essencial”, em compensação, é algo diferente de um mero termo entre dois espíritos: ela é um instrumento de poder. Sua finalidade é comover, em seu sentido mais forte, sacudir as almas até suas últimas profundezas, provocar nelas o nascimento e a metamorfose de devaneios “abertos”, capazes de engendrar-se livre e indefinidamente. “Ela nos intima bem mais a vir a ser, do que nos excita a compreender” (diz Valéry). Ela é um ser, cujo sentido tem menor ação sobre nós do que a forma, a cor, a ressonância, as afinidades secretas e o halo de sugestões psíquicas que liberta, à maneira de um perfume. “Digo: uma flor! e, fora do esquecimento a que minha voz relega algum contorno – musicalmente se levanta, idéia mesmo e suave, a ausente de todos buquês...” Vemos o que há de místico numa tal concepção da linguagem. Trata-se, em suma, de tentar dar-lhe sua plena *eficácia*, pois o vocábulo proferido tem o poder presumido de isolar-se, de repelir toda visão vinda do mundo sensível e de evocar então – tal como a música, segundo Schopenhauer – a própria idéia, pura como no primeiro dia, solitária, divinamente inútil.

No invólucro sonoro da palavra, há, portanto, uma essência real; “aproximando-se do organismo depositário da vida, a palavra, diz Mallarmé, apresenta, em suas vogais e seus ditongos, algo como carne”²¹; mas o espírito que a anima participa antes do mundo ideal, da beleza perdida que nosso sonho pressente “sob um céu anterior” do que do mundo decaído que nos comunicam nossos sentidos. Não é excessivo assegurar que Mallarmé procura aqui assumir algumas das prerrogativas do verbo divino; se não cria *ex nihilo*, pelo menos esforça-se por restituir, pela virtude de palavras “encantatórias”, as coisas corrompidas e desfiguradas à sua integridade, à sua inocência primordial. Ele mesmo assegura: “entre os velhos procedimentos de magia e o sortilégio que a poesia continuará a ser existe uma paridade secre-

20. *Divagations*, Charpentier, p. 250.

21. *Les Mots anglais*.

ta". Assim permanece esta obra de magia sugestiva à qual Baudelaire já se consagrara e que somente uma verdadeira *arte da linguagem* torna possível – além de uma separação nítida, pelo menos em princípio, entre a função expressiva e a função criativa das palavras; queremos falar de uma ciência experimental e intuitiva, do valor e da carga poéticos dos vocábulos, de suas relações e reações recíprocas, uma forma de dar novamente vida às imagens originais e aos resíduos de mito que subsistem nelas e de despertar num segundo o tempo em que as palavras brotavam nos lábios dos homens para adorar os deuses ou para conjurar seu ódio.

É evidente, aliás, que não se poderia falar de inovação completa, em tal caso, e que a “descoberta” de Mallarmé consiste sobretudo em ter projetado a luz da consciência sobre um instinto ao qual se abandonavam espontaneamente, antes dele, a maioria dos grandes poetas. Não com menor evidência – observou-se freqüentemente – é possível encontrar, entre os preciosos de outrora, um Scève, um Tristan (para apenas mencionar os franceses), exemplos desta poesia que se afasta ciosamente do real sensível, das coisas exteriores e se elabora isoladamente como uma quintessência.

Quanto à obscuridade, que se queira ou não condená-la *a priori*, em literatura, vê-se facilmente que ela representa, em semelhante poética, um elemento necessário. É preciso evitar que um sentido único, indiscutível, se imponha logo com certeza, é preciso “jogo” na expressão, “espaço” ao redor das palavras, que permitirá seu total esplendor; é quando se hesita, a princípio, quanto ao seu sentido que elas se revestem deste aspecto estranho do “nunca-visto”. Porém, é preciso também que o poema – e é neste ponto provavelmente que Mallarmé (e quantos outros entre os modernos!) pecou mais de uma vez – seja suficientemente atraente para captar todas as faculdades de atenção do leitor, para desempenhar seu papel de “estupefaciente” (segundo uma comparação de Paul Valéry) suspendendo a atividade normal do *eu*, imantando-o, como uma fórmula de feitiço.

De resto, toda a poética mallarmeana convida logicamente a uma contínua preterição do fato, do objeto, para a vantagem da alusão, espuma, estrelas, vapores, todas imagens que simbolizam o corpo astral que deve ser o poema “puro”. Este avançará por um movimento descontínuo, rompendo assim com os ritmos oratórios; as imagens deslizarão de viés, nunca desenvolvidas, sempre envolvidas umas nas outras, mostrando de repente uma asa, lançando, ao passar, uma cor, uma faixa, desvanecendo-se numa nuvem rosada; uma sintaxe complexa desenhará entre as palavras relações tão pouco visíveis quanto possível, que permanecerão por assim dizer virtuais até o momento em que o leitor as pensará. E o poema manter-se-á de pé como por milagre “sustentado pela força interna do estilo” (Flaubert) como um castelo de cartas, jogo gratuito em suma, necessitando menos significar seja o que for do que atestar sua existência e transfigurar sua vida:

O rêveuse, pour que je plonge
Au pur délice sans chemin,
Sache, par un subtil mensonge,
Garder mon aile dans ta main.

Une fraîcheur de crépuscule
Te vient à chaque battement
Dont le coup prisonnier recule
L'horizon délicatement.

Vertige! voici que frissonne
L'espace comme un grand baiser
Qui, fou de naïtre pour personne,
Ne peut jaillir ni s'apaiser.

Sens-tu le paradis farouche
Ainsi qu'un rire enseveli
Se couler du coin de ta bouche
Au fond de l'unanime pli!

Le sceptre des rivages roses
Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est,
Ce blanc vol fermé que tu poses
Contre le feu du bracelet*.

Esta poesia teria seduzido profundamente Edgar Poe, poesia pura de qualquer paixão, tendo sido a matéria quase totalmente eliminada. Leque, cabeleira, porcelana pintada, bibelô, consolo, o tema é reduzido a quase nada, o ponto de partida do poema é infinitamente ultrapassado, mas uma grande efervescência de sonho nasce deste murmúrio tão próximo do silêncio.

À medida que Mallarmé domina sua estética, seus poemas se revelam cada vez menos pessoais, líricos, no sentido comum da palavra; “a divina transposição do fato ao ideal” tentada por ele tem como efeito diminuir sempre mais a importância das circunstâncias, do particular, do individual, isto é, do

* “Oh! sonhadora, para que eu mergulhe/ Na pura delícia sem caminho./ Sabe, por uma sutil mentira,/ Conservar minha asa em tua mão.// Um frescor de crepúsculo/ Chega a ti a cada batida/ Cujo golpe prisioneiro recua/ O horizonte delicadamente.// Vertigem! eis que estremece/ O espaço como um grande beijo/ Que, louco por nascer para ninguém,/ Não pode jorrar nem sossegar.// Sentes o paraíso bravo/ Como um riso enterrado/ Escorrer do canto de tua boca/ No fundo da unânime prega!// O cetro das margens róseas/ Estagnantes sobre os entardeceres de ouro, o é./ Este branco vôo fechado que tu pousas/ Contra o fogo do bracelete.” (N. da T.)

Acaso, e de pôr em primeiro plano, senão em plena luz, elementos gerais. Lembremos, aliás, que este poeta, por mais individualista que tenha sido em tantos pontos e impressionista, tinha o estranho desejo de fazer obra impessoal, de compôr um livro que fosse O Livro, uma poesia que fosse A Poesia, como se a estrutura de nosso espírito fosse marcada pelo cunho do universo inteiro e como se “o instinto poético tivesse de nos conduzir cegamente à verdade”²².

É realmente verdade que a sublimação da matéria realizada por Mallarmé e que sua procura obstinada da essência chega a uma espécie de supralirismo; na própria raiz do subjetivo encontramos o geral e o universal. O poema delinea-se então com a elegância de um traçado, de uma função matemática²³ e em certos casos várias interpretações legítimas podem ser propostas – penso particularmente no famoso soneto do “Cygne”, que exprime talvez, em toda a sua amplitude e sob reserva de aplicações variadas, o drama do homem preso entre a necessidade de viver e a vontade de proteger-se contra a vida. O símbolo aqui é síntese e a poesia do *eu* transforma-se numa poesia do espírito.

Tantas exigências fazem da poesia, como o lembra a primeira palavra da *Prose pour des Esseintes*, uma hipérbole. Pois a pureza absoluta somente é concebível fora do mundo. Ela não pode ser senão um não-ser. Na falta de frutas, Mallarmé encontra “um sabor igual” que o satisfaz. Obcecado por esse não-ser, durante a última parte de sua vida, pelo silêncio, pela ausência, sonhou em conferir-lhes um valor positivo²⁴. Que fazer a não ser obrigar o leitor a compensar tudo o que a obra só traz em potencial, mantendo todos os seus prestígios em estado virtual, sem realizá-la? Esta tentativa da inexistência é um perigo terrível para a poesia, mas perigo desejado, audaciosamente enfrentado e que Mallarmé, sem dúvida, teria desejado que fosse ainda maior. Em suma, não se trata, para ele, de esboçar a passagem do relativo ao absoluto, do finito ao infinito? Instruir, divertir as pessoas de bem? É o destino do poeta que está em jogo e sua “salvação”. Não é de espantar que alguns anos tivessem sido necessários para que seus sucessores tirassem proveito de suas experiências – seja tentando em vão refazê-las, seja modificando suas condições, seja tomando resolutamente o sentido oposto, persuadidos de que a poesia perde, em humanidade quanto em eficácia, o que ganha em pureza angélica.

Mas a grandeza autêntica comove como uma presença, bem antes de deixar-se medir. Nos anos cinzentos do final do século XIX não há aparição mais nobre do que a de Mallarmé, “sinal de contradição” para todos, já herói aos olhos de alguns; através dele, o espírito, a raridade, triunfava sobre o

22. P. Valéry, “A propos d’Euréka”, em *Variétés I*.

23. Ver, sobre este assunto, René Vittoz, *Essai sur les conditions de la poésie pure*, J. Budry.

24. Sobre esta questão, ler um interessante capítulo de A. Thibaudet em seu *Mallarmé*, Ed. de la NRF.

número, os hábitos, a preguiça, “e eu via em nós, escreveu o mais ardente de seus discípulos, brotar e oferecer-se a ele a verdadeira glória, que é coisa escondida e não irradiante”²⁵.

IV

Os melhores estudos publicados nestes últimos anos apenas conseguiram dar, ao problema de Rimbaud, soluções aproximativas. Diante de um ser quase mítico, lançado a uma “caçada espiritual” sem exemplo, somente podemos nos entregar ao jogo cativante e decepcionante das hipóteses e tentar imaginar a trajetória seguida por esta alma totalmente fora do comum. Ele nunca teria pensado que um Livro legitimaria alguma vez a existência do mundo. A poesia – “uma das minhas loucuras!” – é, antes de mais nada, aos seus olhos, um método para exaltar a vida e ultrapassar o homem. Este mau rapaz, que dorme nas valas, que come a sopa dos criados das granjas, é impedido por um demônio; o orvalho de setembro vem saciá-lo, ele diz: “minhas estrelas”, e vê descer delas, até ele, um caminho de luz; avançará “até os pássaros e as fontes”, em direção ao “fim do mundo”. “Homem de solas de vento” disse Verlaine, nômade e conquistador, para quem o absoluto é coisa para ser arrebatada no final da viagem.

O demônio de Rimbaud é o da revolta e da destruição. “O tempo dos assassinos” começou para ele. É sobre o que se chama civilização e sobre o homem do Ocidente que ele sonha em primeiro lugar dar o bote do animal feroz. O Estado, a ordem pública e suas obrigações, a “felicidade estabelecida”, a marcha convencional do amor e das famílias, o cristianismo, a moral, todos os *produtos do espírito humano*, em suma, ele os nega e os achincalha. Faltaria extirpar a raiz do mal, o próprio espírito humano, tal qual se formou lentamente ao longo dos séculos. Pode-se ver nele outra coisa além de uma fonte captada, cativa? Para agir utilmente, consentiu em dar-se a si mesmo fronteiras, dificuldades, limites – uma forma, uma lógica –, em romper os laços que o ligavam à vida universal, em viver *separado*, em definir. Em troca do que perdeu, pelo menos não está ele harmonizado com este mundo que se convencionou chamar de real? Realidade precária, tão bem cognominada de mundo “exterior”! É ao mesmo tempo que nós, através de nós, por nossa culpa, que ela se esboçou, que ela se construiu. As coisas, diante de nosso olhar, petrificaram-se, cessaram de estar presentes em nós, afastaram-se, aos pedaços, apagadas, para ceder seu lugar, finalmente, às múltiplas propriedades que a ciência reconhece nelas. Não sabe-

25. P. Valéry, na *NRF* de 1º de maio de 1932.

mos vê-las, tomá-las, senão para utilizá-las. “Nossa fraca razão esconde-nos o infinito.” E Rimbaud tem somente sarcasmos para com essa razão, uma “angélica escola de bom senso”, para com o logro em que se enredou o homem que “quer provar as evidências, sente imenso prazer em repetir suas *provas e somente vive para isso*”.

“Sem dúvida, dizia Platão a respeito de seus mitos, certamente mesmo, não é verdade, mas há alguma coisa de mais ou menos semelhante que é verdade.” Da mesma forma, podem-se atribuir tais idéias a Rimbaud. Mas teve ele alguma vez uma idéia – algo imobilizado? Nada detém o dinamismo de seu pensamento, e ele não é homem para repetir suas experiências. O fato de uma tal atitude fazer pressagiar certas propostas “antiintelectuais” de hoje e também as pesquisas e as hipóteses da parapsicologia, já fixaria nossa atenção; mas importa mais aqui o fato de ela mergulhar suas raízes na tradição do esoterismo. Mais uma vez é para este lado do horizonte que é preciso olhar. Quer isso dizer que após ter remontado até às fontes pitagóricas e hindus, Rimbaud conseguiu identificar seu destino ao dos iogues, renovar suas experiências místicas, fazer suas as crenças e as mitologias dos sábios do Oriente? É o que afirma Rolland de Renéville em sua obra notável²⁶. Quanto a mim, não iria tão longe; parece-me que Rimbaud permaneceu até o fim o não-conformista absoluto, que quebra os sistemas ou passa de um lado a outro. À margem de todos os “corpos de doutrina”, além das fórmulas, um ímpeto irreprimível levava-o para a conquista de um estado primitivo em que a alma pessoal, escapando de seus limites, restitui, numa embriaguez mística, suas forças ao universal. “Filho do sol, centelha de ouro da luz *natureza...*” flutuando sobre ritmos de música, viveu para estas aventuras excepcionais em que o universo, finalmente devolvido a si mesmo, sente-se por dentro como um braseiro imponderável de onde jorram, para cair inesgotavelmente, formas de chamas. Dança dionisíaca em que a alegria nasce de uma possessão imediata do todo, absorvido como uma essência sagrada.

Será este o caminho da onipotência, da onisciência que o mago ambiciona, ou o do nada, pela perda de toda consciência? Estados opostos mas complementares. Rimbaud parece tê-los conhecido, tê-los desejado a ambos passando de sua loucura de heroísmo e de atividade demiúrgica à volúpia do nirvana num paraíso de inocência. Mas é certo que acreditou em sua vocação profética. “Oh! eu sou aquele que será Deus”, exclama, em “Crimen Amoris”, o demônio ao qual Verlaine conferiu os traços de seu companheiro de exílio. Taumaturgo, ele o quis ser, seu orgulho levou-o até lá, mas também sua necessidade insaciada, desesperada, de ser enfim aprovado pelos homens, amado por ele mesmo, como se adora um Deus, que devolve o amor infinitamente.

26. Rimbaud *le Voyant*, Au Sans-Pareil, 1929.

Pois tanta violência não deixa de ter uma trégua, um esquecimento. Estranhos movimentos de caridade transportam Rimbaud para alguma coisa que não seria indigno e maculado, que seria realmente “do mundo” e para sempre salvo do inferno terrestre. É então que se crê perceber, nele, levados até à mais incontestável selvageria, a intolerância e o idealismo do adolescente que, descobrindo repentinamente *o que é* através do consentimento de todos, o que a humanidade fez de si mesma e das coisas, é tomado de um súbito horror e se esforçará doravante por tudo repelir para não assemelhar-se aos outros, para não viver no mundo dos outros, para não renunciar a si mesmo, a suas crenças e a seus sonhos, que são *a verdade*.

* * *

Rimbaud, portanto, fixou como tarefa ao poeta “*fazer-se vidente*”, isto é, despertar em seu espírito as faculdades adormecidas que vão colocá-lo em contato com o real autêntico. O “longo, imenso e ponderado *desregramento de todos os sentidos*”, que preconiza, na famosa carta de 15 de maio de 1871, a obrigação para o poeta de esgotar “todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura”, deve dar-lhe os meios de chegar ao *desconhecido*. Trata-se sempre, para ele e para todos aqueles que o escutaram, de ultrapassar as possibilidades que parecem destinadas ao homem e não são na verdade senão o pobre fruto de seus hábitos e de sua preguiça. Trata-se sempre de “cultivar sua alma”, mas este trabalho sobre si mesmo exige necessariamente o abandono do que chamamos cultura. Assim o poema, “verbo acessível a todos os sentidos”, “da alma para a alma, resumindo tudo, perfumes, cores, sons, do pensamento que agarra o pensamento e puxa”, terá todos os sinais de uma revelação. É supérfluo lembrar que tais ambições procedem em parte de Baudelaire (“o primeiro dos videntes, um verdadeiro Deus”), pois Baudelaire, por seu lado, entregou-se a uma “ginástica” do mesmo tipo, com o desígnio de ampliar infinitamente o teclado de suas sensações e a rede de suas correspondências, de afastar de si os muros de sua prisão.

Quanto ao caráter voluntário, artificial se preferirmos, deste método, deste “treino da alma” a que se entrega Rimbaud e que faz pensar nos exercícios espirituais dos místicos, não penso que implique *ipso facto* um arranjo combinado das palavras e das imagens nos poemas das *Illuminations*. Seria errado invocar aqui, como um argumento decisivo a favor da vontade consciente do poeta, o caráter orgânico e plástico de suas visões; a alucinação impõe-se freqüentemente com uma nitidez e um relevo que procuraríamos em vão numa paisagem percebida normalmente. As próprias criações do sonho, no qual a consciência é muito fraca, não são sempre amorfas e inorgânicas. O método mais ponderado, em tal circunstância, parece ter como finalidade o acesso do espírito a um estado de “clarividência” que não é nada

menos do que razoável; os poemas poderão ser contemporâneos desses estados excepcionais e nascidos espontaneamente do fundo do ser, ou então eles nos transmitirão a lembrança dessas experiências.

Seja como for, eis que se levanta uma nova idéia de literatura – que somente em nossos dias foi claramente percebida – pois o sentido poético torna-se parente próximo do sentido místico e profético, meio não mais de expressão mas de descoberta, instrumento sutil como o mais agudo agulhão do espírito e capaz de lançar suas antenas até o coração do inconsciente. Todavia, o verdadeiro místico não quer confessar em si outros poderes do que aquele que Deus exerce a seu bel-prazer através de sua pessoa. Pelo contrário, Rimbaud, taumaturgo e demoníaco, somente se dá para se retomar, para gozar de sua vontade de poder e tentar captar em seu proveito as forças sobrenaturais. De preferência mago a místico, seu egoísmo, um egoísmo transcendente, só intermitentemente permite esquecer-se de si mesmo.

Deixando de lado os poemas ligados diretamente à sua idéia de vocação profética (contos alegóricos, parábolas, símbolos) podemos agrupar um número bastante grande de peças das *Illuminations* que são propriamente visões do *vidente* e nos trazem os reflexos e os ecos do universo rimbaudiano. Ora, se é possível²⁷ nele reconhecer, de passagem, sensações e objetos familiares – uma flor, uma cascata, um gosto de cinzas, um cheiro de madeira na lareira – se é verdade que tais objetos se oferecem a nós, em geral, com o índice de realidade que caracteriza o mundo sensível, as relações que se estabelecem entre si e os ritmos que os arrastam, a arquitetura do conjunto, sobretudo, nos impressionam logo por seu aspecto de irremediável estranheza. Mal assentadas e sempre incertas quanto à sua identidade, as coisas escapam de si mesmas e rompem os limites nos quais as encerramos; seu relevo, sua densidade, em cada uma das situações em que o poeta as coloca não as impede de passar de uma forma à outra, à maneira das construções efêmeras do caleidoscópio. Ora as ameaças se acumulam numa atmosfera de grande morte cósmica e os objetos, como tomados de pânico, cedem a uma espécie de gravitação incoerente, ora assistimos à eclosão de uma magia de um frescor sobre-humano:

La douceur fleurie des étoiles, e du ciel, et du reste descend en face du talus, comme un panier, contre notre face et fait l'abîme fleurant et bleu là-dessous^{28*}.

27. Como tão bem o demonstrou Jacques Rivière em seu *Rimbaud*, Kra, 1930.

28. *Mystique*.

* “A suavidade florida das estrelas e do céu, e do resto desce diante do talude, como um cesto, contra a nossa face e faz o abismo perfumado e azul lá embaixo.” (N. da T.)

Em todos os casos, entra-se num mundo que contradiz as leis do equilíbrio mas emana de um pensamento dotado de uma extraordinária plasticidade, que parece liberta da lógica e das “categorias” do sensível. E assiste-se assim ao triunfo do princípio que estava contido implicitamente na lição de Baudelaire: que o artista, em lugar de imitar a natureza, assimila-a e nela encarna seu *eu*. Quando Rimbaud faz alusão a seu “atroz ceticismo” quer falar sem dúvida de seu total “requestionamento” das aparências do mundo e dos sentimentos, das crenças fixadas que constituem o *habitus* normal dos homens modernos; quer dizer que tudo o que existe é absolutamente arbitrário e depende de um fato inicial, que teria podido não existir, de uma falta que foi cometida no dia em que aceitamos ser apenas o que somos, não sermos deuses.

Os primeiros românticos, como os clássicos, acreditavam, em geral, na corrupção do homem; mas afirmavam que o castigo de Adão foi injusto, a queda imerecida. Quanto a Rimbaud, ele é deslumbrado pela “extensão de sua inocência”; puro num mundo decaído, permanece na terra “sem coração”. Para ele nada tem valor. “Não estamos no mundo!” O grito da *Saison en enfer* ressoa como um imenso “Salve-se quem puder”. E o poeta, retomando os dados nas mãos, tenta refazer por sua vez o ato criador, proferir novamente o mundo, como um demiurgo. Será pura loucura, subjetivismo insensato? Mas a “submissão ao objeto”, por outro lado, não seria um engodo? Alguma coisa, no artista moderno, ébrio com o vinho que lhe serviu Rimbaud, responderá que esses dados que ele procura apreender, que estes apelos que pressente em si como os elementos de um alfabeto cuja chave estaria perdida, não podem perdê-lo completamente e que é obedecendo-lhes que terá a possibilidade de aproximar-se da fonte do Ser.

Problema racionalmente insolúvel. Como medir o valor objetivo do que é revelação? De resto, procuramos simplesmente desenhar alguns traços da fisionomia de Rimbaud – e isto porque a maioria dos motivos de exaltação, dos temas poéticos e metafísicos que habitam o espírito dos poetas da última geração lhes foram propostos com uma audácia desconcertante pelo autor das *Illuminations*. Ele desapareceu sem ter revelado seu segredo e é dele que muitos desejariam fazer depender a arte, a vida e mais do que a vida. De um lado, a “liberdade total do espírito” que apareceu logo após a guerra como o supremo bem, a revolta contra os fatos e as próprias condições da existência, a negação das aparências sensíveis que conduz alguns para a crença no sobrenatural divino e outros à concepção de uma surrealidade; de outro, o movimento de poesia em prosa que responde a uma necessidade de fidelidade à emoção, à “inspiração”, são alguns dos caminhos em que avançou a poesia revolucionária e em cuja entrada esboça-se no claro-escuro a figura de Rimbaud. Mesmo sua renúncia em escrever, em “mudar a vida” – da qual foram propostas explicações muito diferentes – acrescenta alguma coisa ao caráter problemático de seu destino.

V

Entre essas diferentes aventuras espirituais, revela-se um parentesco quando afastamos por um momento da memória o que elas tiveram de irre-dutível e todas as circunstâncias históricas de que dependem. A cada vez, um espírito tenta libertar-se das coisas e aspira a alcançar uma pátria infinitamente longínqua. É esta a esperança que comanda toda a atividade dos místicos. Mas o poeta não pode libertar-se das coisas. Não deve fazê-lo, se quiser permanecer poeta... Somente o gosto da carne e um apego voluptuoso a suas sensações lhe permitirão semear sua memória e preparar no silêncio a colheita de imagens que povoarão sua obra. O verdadeiro místico, pelo contrário, esforça-se por morrer para o sensível, por morrer para si mesmo, e por suscitar iluminações num reino interior e fechado.

Talvez tenhamos aqui a maior razão do fracasso dos poetas na ordem mística, particularmente do fracasso de um Rimbaud; é por uma ascese autêntica, por um arrancar-se ao corpo e à matéria que o espírito transporá a soleira de uma vida nova e conhecerá a pureza. Mas o êxtase é inefável. “Como diz Suso, o místico alemão da Idade Média, dar uma forma ao que não a tem? Nenhuma comparação poderia nos ajudar. Contudo, a fim de expulsar imagens com imagens quero mostrar-te aqui, através da figura de uma dada linguagem, pelo menos tanto quanto for possível, este sentido ele mesmo vazio de imagens”²⁹. Percebemos a dificuldade; é bastante provável que, salvo exceção, o “triunfo” do poeta e o do místico não sejam compatíveis no mesmo homem. E, contudo, o poeta somente pode elevar-se por “vias interiores”; nelas enriquecerá este sentimento do universo que o levará como um rio semeado de lactescências misteriosas.

Além disso, o poeta moderno não crê ter merecido seu exílio. (“As peças do grande processo estão queimadas”, já dizia Vigny). Ele aceitaria com maior boa vontade o dogma de sua imaculada Conceição, acusaria de preferência Deus, ou o homem, que se isolou no universo e se alimenta de pensamentos estéreis, “por não ter sabido cantar a região onde viver”. Gostaríamos de evocar aqui o tema dos *Discípulos de Saís* de Novalis. Quem levantará o véu e contemplará Isis em sua brancura? Trata-se sempre da idade de ouro, mesmo quando nenhuma alusão venha lembrá-la, e do paraíso perdido e reencontrado. “O dom da poesia do século XIX, disse G. Ungaretti, uma esperança insaciada de inocência”. Do “inocente paraíso dos amores infantis” de Baudelaire ao “canto sensato dos anjos” ouvido por Rimbaud, ao cisne mallarmeano, propaga-se um mesmo sopro que outrora, *mutatis mutandis*, já agitava o peito de Rousseau.

Mas a inocência caminha junto com o poder, e a reivindicação de ordem mística reveste um caráter demoníaco. Aquilo de que o homem precisa é a integridade e a plenitude de sua natureza e da Natureza. Através da ciência, ele forjou uma Antífisis que pesa sobre ele com seu peso de autômato, ele fez de sua consciência uma ilha na qual apenas abordam os ecos enfraquecidos, as imagens sem cor de uma vida já agora inacessível. Mas a esperança subsiste. Paul Claudel nos diz que Mallarmé, diante das coisas, colocava-se uma única pergunta: “Que é que isto quer dizer?”. Trata-se sempre de favorecer a gênese das imagens, de remontar o curso das analogias até o mais longínquo claro-escuro, como se, nestes arcanos, a verdadeira figura do universo corresse o risco de manifestar-se a si mesma.

Um tal desígnio é, no fundo, de ordem metafísica. Mas o real, o absoluto, se quisermos, não pensamos encontrá-lo aqui, ao termo de um encadeamento de conceitos ou de uma dialética; é no concreto psíquico que pensamos descobri-lo. Uma sensibilidade nova, infinitamente delicada, orientada para fenômenos que seriam da alçada de uma “metapsicologia”, eis a faculdade própria do poeta moderno; é ela que pode ajudá-lo a reencontrar no *eu* o universo, e a imaginar o sentido deste universo.

* * *

Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud – os dois últimos sobretudo – sonharam “superar o homem”. (Nietzsche, no mesmo momento, consumia-se até a loucura para fazê-lo.) Todos fracassaram e em relação a eles podemos evocar Ícaro ou Prometeu. Não será o momento de procurar após que circunstâncias, depois de um século de romantismo, a eterna inquietude, a eterna ambição metafísica, exacerbou-se a esse ponto – na época em que os filósofos, pelo contrário, humilhavam-se totalmente diante da ciência positiva – e por que foi à poesia que o homem teve a idéia de pedir uma solução para o problema de seu destino?

Coloquei lado a lado esses três poetas porque são hoje como três “faróis” no sentido baudelaireano da palavra, cujos raios varrem as terras virgens nas quais outros, depois deles, avançaram. Se se tivesse tratado de estudar o movimento simbolista propriamente dito, teríamos tomado uma outra perspectiva, teríamos focalizado Verlaine e posto em evidência certos aspectos de Baudelaire que hoje foram colocados na sombra. Mas as obras complexas e verdadeiramente novas podem alimentar mais de uma geração. Foi progressivamente que se descobriram Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud.

29. Citado por Jean Baruzi, em seu *Saint Jean de la Croix et le Problème de l'Expérience mystique*, p. 335.