

Equipe de realização:

Projeto gráfico de Lúcio G. Machado e Eduardo J. Rodrigues

Assessoria editorial de Mara Valles

Revisão de Valéria C. Salles, Elisabete Oréfica e Helaine I. Viotti

CIP-Brasil. Catalogação-na-Fonte  
Câmara Brasileira do Livro, SP

F947e	Friedrich, Hugo, 1904-1977. Estrutura da lírica moderna : da metade do século XIX a meados do século XX / Hugo Friedrich ; tradução do texto por Marise M. Curioni ; tradução das poesias por Dora F. da Silva. — São Paulo : Duas Cidades, 1978. (Problemas atuais e suas fontes ; 3)
	<b>Bibliografia.</b>
	1. Poesia francesa — Século 19 — História e crítica
	2. Poesia moderna — Século 19 — História e crítica
	3. Poesia moderna — Século 20 — História e crítica
	I. Título.
	CDD-809.109034
	-809.10904
	-841.09034
78-1008	

Índices para catálogo sistemático:

1. Poesia : Século 19 : História e crítica
2. Poesia : Século 19 : Literatura francesa : História e crítica 841.09034
3. Poesia : Século 20 : História e crítica 809.10904
4. Século 19 : Poesia : História e crítica 809.109034
5. Século 19 : Poesia : Literatura francesa : História e crítica 841.09034
6. Século 20 : Poesia : História e crítica 809.10904

## ESTRUTURA DA LÍRICA MODERNA

(da metade do século XIX a meados do século XX)

Hugo Friedrich



Livraria

Duas Cidades

**Perspectiva da lírica contemporânea:  
dissonâncias e anormalidade**

A lírica europeia do século XX não é de fácil acesso. Fala de maneira enigmática e obscura. Mas é de uma produtividade surpreendente. A obra dos líricos alemães, do Rilke dos últimos tempos e de Trakl a G. Benn, dos franceses, de Apollinaire a Saint-John Perse, dos espanhóis, de García Lorca a Guillén, dos italianos, de Palazzeschi a Ungaretti, dos anglo-saxónicos, de Yeats a T. S. Eliot, não pode mais ser colocada em dúvida quanto à sua significação. Esta obra mostra que a força de expressão da lírica, na situação espiritual do presente, não é inferior à força de expressão da filosofia, do romance, do teatro, da pintura e da música.

Com estes poetas, o leitor passa por uma experiência que o conduz — também ainda antes que se perceba disto — muito próximo à característica essencial de tal lírica. Sua obscuridade o fascina, na mesma medida em que o desconcerta. A magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada. “A poesia pode comunicar-se, ainda antes de ser compreendida”, observou T. S. Eliot em seus ensaios. Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral. Stravinsky escreve em sua *Poétique Musicale* (1948): “Nada nos constrange a buscar a satisfação sempre e somente no repouso. Há mais de um século, acumulam-se exemplos de um estilo no qual a dissonância tornou-se autônoma. Transformou-se em uma

coisa em si. E assim sucede que ela nem prepara nem anuncia coisa alguma. A dissonância é tão pouco uma portadora de desordem, assim como a consonância é uma garantia de segurança". Isto é válido em toda a extensão também para a lírica.

Sua obscuridade é intencional. Já Baudelaire escreveu: "Existe uma certa glória em não ser compreendido". Para Benn, poetizar significa: "elevar as coisas decisivas à linguagem do incompreensível, dedicar-se a coisas que tiveram o mérito de que não se venha a convencer ninguém delas". Em êxtase, Saint-John Perse dirige-se ao poeta: "Es bilingüe entre coisas duplamente agudas, tu mesmo és uma luta entre tudo aquilo que luta, falando no ambíguo como alguém que se desorientou na luta entre as asas e os espinhos!". E, de novo, mais sóbrio, Montale: "Ninguém escreveria versos se o problema da poesia consistisse em fazer-se compreensível".

A princípio, não se poderá aconselhar outra coisa a quem tem boa vontade do que procurar acostumar seus olhos à obscuridade que envolve a lírica moderna. Por toda a parte, observamos nela a tendência de manter-se afastada o tanto quanto possível da mediação de conteúdos inequívocos. A poesia quer ser, ao contrário, uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-racionais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos.

Essa tensão dissonante da poesia moderna exprime-se ainda em outro aspecto. Assim, traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento lingüístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a *absurdidade*, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. São, em parte, tensões formais e querem, freqüentemente, ser entendidas somente como tais. Entretanto, elas aparecem também nos conteúdos.

Quando a poesia moderna se refere a conteúdos — das coisas e dos homens — não as trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se — como ponto de partida para a sua liberdade — absorveu-a com alguns resíduos. A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções — repudiadas como prejudiciais —, que são neces-

sárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu. Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica — sentir, observar, transformar — é esta última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua. Segundo uma definição colhida da poesia romântica (e generalizada, muito sem razão), a lírica é tida, muitas vezes, como a linguagem do estado de ânimo, da alma pessoal. O conceito de estado de ânimo indica distensão, mediante o recolhimento, em um espaço anímico, que mesmo o homem mais solitário compartilha com todos aqueles que conseguem sentir. É justamente esta intimidade comunicativa que a poesia moderna evita. Ela prescinde da humanidade no sentido tradicional, da "experiência vivida", do sentimento e, muitas vezes, até mesmo do eu pessoal do artista. Este não mais participa em sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia impetuosa ou de seu mundo irreal de ver num assunto qualquer, pobre de significado em si mesmo. Isto não exclui que tal poesia nasça da magia da alma e a desperte. Mas trata-se de algo diferente de estado de ânimo. Trata-se de uma polifonia e uma incondicionalidade da subjetividade pura que não mais se pode decompor em isolados valores de sensibilidade. "Sentimento? Não tenho sentimento", confessou Gottfried Benn. Quando suavidades afins ao sentimento querem inserir-se, palavras desarmoniosas e duras atravessam-nas como um projétil, despedaçando-as.

Pode-se falar de uma dramaticidade agressiva do poetar moderno. Ela domina na relação entre os temas ou motivos que são mais contrapostos do que justapostos, além disso, domina na relação entre esses e um comportamento inquieto de estilo que separa, tanto quanto possível, os sinais do significado. Mas ela determina também a relação entre poesia e leitor, gera um efeito de choque, cuja vítima é o leitor. Este não se sente protegido mas, sim, alarmado. É verdade que a linguagem poética sempre foi distinta da função normal da língua, ou seja, de ser comunicação. Prescindindo de casos isolados Dante, por exemplo, ou Góngora, tratou-se sempre, porém, de uma diferença moderada e gradual. De improviso, na segunda metade do século XIX, resultou daí uma radical diversidade entre a língua comum e a poética, uma tensão desmedida que, associada aos conteúdos obscuros, gera perturbação. A língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado.

O vocabulário usual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas liricamente. A sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas. Os mais antigos instrumentos da poesia, a comparação e a metáfora, são aplicados de uma nova maneira, que evita o termo de comparação natural e força uma união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável. Como na pintura moderna, a composição de cores e de formas, tornada autônoma, desloca ou afasta completamente tudo aquilo que é objetivo, para só se realizar a si própria. Assim, na lírica, a composição autônoma do movimento lingüístico, a necessidade de curvas de intensidade e de seqüências sonoras isentas de significado, têm por efeito não mais permitirem, de modo algum, compreender o poema a partir dos conteúdos de suas afirmações. Pois o seu conteúdo verdadeiro reside na dramática das forças formais tanto exteriores como interiores. Como semelhante poema ainda assim é linguagem, mas uma linguagem sem um objeto comunicável, tem o efeito dissonante de atrair e, ao mesmo tempo, perturbar quem a sente.

Diante de tais fenômenos, arraiga-se no leitor a impressão de uma anormalidade. Com isto concorda o fato de que um conceito fundamental dos teóricos modernos diz: surpresa, estranheza. Quem quer causar estranheza, surpreendendo, tem de valer-se de meios anormais. Certamente a anormalidade é um conceito perigoso; suscita a impressão de que existe uma norma sempiterna. Constata-se, porém, que a "anormalidade" de uma época tornou-se norma na seguinte, e deixou-se, portanto, assimilar. Certamente isto não vale agora para aquela lírica que temos de tratar aqui. Já não vale mais para seus fundadores franceses. Rimbaud e Mallarmé não foram mais assimilados por um público maior, nem mesmo hoje, por mais que se escreva sobre eles. A não assimilabilidade permaneceu uma característica crônica também dos poetas mais modernos.

Usaremos, todavia, heurísticamente a denominação "anormalidade", assim como a denominação "normal". Sem atenção às circunstâncias históricas, estimamos em normais aquele estado da alma e da consciência que pode compreender, por exemplo, um texto de Goethe ou ainda de Hofmannsthal. Isto permite identificar mais nitidamente os fenômenos da lírica contemporânea, que divergem a tal ponto de um poeta à maneira dos mencionados, que devem ser qualificados de anormais. "Anormal" não é um juízo de valor e não significa "degenerado"; isto nunca é demais sublinhar. O admirador acrítico de poesia moderna costuma defendê-la da restrição burguesa, do gosto esco-

lástico e familiar. Isto é pueril, não apreende de forma alguma o ímpeto de tal poesia e dá provas, além do mais de falta de noção de três séculos de literatura européia. A poesia (e a arte) moderna não é de se admirar nem de se rejeitar *a priori*. Como um fenômeno constante do presente, ela tem o direito de ser apreciada pelo reconhecimento. Mas o leitor também tem um direito, o de extrair os seus critérios da composição precedente e de estimá-los tão alto quanto possível. Abstemo-nos de julgar segundo tais critérios, mas permitimo-nos, com a ajuda deles, o direito de descrever e de compreender.

Isto porque uma cognição também é possível com uma poesia que não espera, como primeira coisa, ser compreendida, visto que ela, para concordarmos com Eliot, não encerra um significado "que satisfaça um hábito do leitor". E Eliot prossegue: "Pois alguns poetas inquietam-se diante de tal significação, porquanto este lhes parece supérfluo e vêem possibilidades de intensidade poética que surgem quando se libertam deste significado". Pode-se reconhecer e descrever totalmente tal poeta, mesmo se nele atua uma liberdade tão grande que a cognição pode, no melhor dos casos, constatar sua própria liberdade, mas não pode mais compreender os conteúdos atingidos por ela, tanto mais que estes (de novo segundo uma afirmação de Eliot) são tão imprevisíveis na suas significações que até mesmo ao próprio poeta o conhecimento do sentido daquilo que compôs é limitado. A cognição de tal poesia acolhe sua difícil ou impossível compreensibilidade como uma primeira característica de sua vontade estilística. Outras características podem ser constatadas. O conhecimento pode nutrir alguma esperança, pois volta-se a condições históricas, à técnica poética, aos inegáveis elementos em comum da linguagem dos autores mais diversos. A cognição segue, enfim, a pluralidade destes textos, na medida em que ela própria se insere no processo que estes querem ativar no leitor: o processo das tentativas de interpretação sempre poetizantes, inconclusas, conduzindo fora ao aberto.

#### Categorias negativas

A cognição da lírica moderna encontra-se diante da tarefa de procurar categorias com as quais se possa descrever essa lírica. Não se pode fugir ao fato — e toda a crítica o confirma — de que se apresentam categorias predominantemente negati-

vas. É decisivo, no entanto, que elas vêm empregadas não para depreciar, mas para definir. Ora, este uso com o propósito de definir, em vez de depreciar, é já uma consequência daquele processo histórico pelo qual a lírica moderna despreendeu-se daquela precedente.

A mudança que se verificou na poesia do século XIX trouxe consigo uma mudança correspondente nos conceitos da teoria poética e da crítica. Até o início do século XIX, e, em parte, até depois, a poesia achava-se no âmbito de ressonância da sociedade, era esperada como um quadro idealizante de assuntos ou de situações costumeiras, como conforto salutar também na representação do demoníaco, em que a própria lírica, embora distinta como gênero de outros gêneros, não foi, de forma alguma, colocada acima deles. Em seguida, porém, a poesia veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia; derivou daí uma aguda ruptura com a tradição; a originalidade poética justificou-se, recorrendo à anormalidade do poeta; a poesia apresentou-se como a linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira à salvação alguma, mas sim à palavra rica de matizes; a lírica foi, de ora em diante, definida como o fenômeno mais puro e sublime da poesia que, por sua vez, colocou-se em oposição à literatura restante e arrogou-se a liberdade de dizer sem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sugeria uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo com uma transcendência vazia. Esta transformação espelha-se muito exatamente nas categorias com as quais poetas e críticos falam da lírica.

Ao julgar as poesias, a época precedente indicava preponderantemente as qualidades de conteúdo e as descrevia com categorias positivas. Das recensões de Goethe sobre a poesia, colhemos apreciações, como: aprazimento, alegria, plenitude harmônica e afetuosa; “toda audácia curva-se a uma medida legítima”; as catástrofes transformam-se em bênçãos; aquilo que é comum, é exaltado; o benefício de uma poesia é “que ela ensina a compreender a condição do homem como desejável”; ela tem “a serenidade interior”, um “olhar feliz para com o real”, e eleva o indivíduo ao universalmente humano. As qualidades formais chamam-se: a significância (o conteúdo significativo) da palavra, uma “linguagem contida”, que “procede com cautela tranqüila e exatidão” e escolhe cada palavra na medida justa, “sem conceitos acessórios”. Schiller vale-se de conceitos análogos: a poesia enobrece, dá dignidade ao afeto; é “idealização de seu

objeto, sem a qual deixaria de merecer seu nome”: evita “raridades” (singularidades) que contrastariam com o “idealmente universal”; sua perfeição depende de uma alma límpida, sua bela forma da “continuidade do contexto”. Visto que tais exigências e avaliações vêm delimitadas por seus contrários, a época precedente tem de usar também categorias negativas, mas exclusivamente com a finalidade de condenação: fragmentário, “confuso”, “mero amontoado de imagens”, noite (em vez de luz), “esboço talentoso”, “sonhos vacilantes”, “tecido esvoaçante” (Grillparzer).

E agora, com a outra forma de poetas, eis que surgem também outras categorias, quase todas negativas, e além do mais referidas, em crescente medida, não mais ao conteúdo mas, antes, à forma. Já com Novalis elas vêm usadas não para censurar, mas para descrever e, até mesmo, para elogiar; a poesia baseia-se na “produção acidental propositada”; ela representa o que foi dito “em concatenação livre acidental”, “quanto mais pessoal, mais local, mais temporal é uma poesia tanto mais ela está próxima do centro da poesia” (note-se que “temporal” etc., significava comumente, na estilística de então, o inadmissivelmente limitado).

O mais denso acúmulo de categorias negativas encontra-se em Lautréamont. Em 1870, ele traçou, com clarividência, um quadro da literatura que viria depois dele. Na verdade este quadro — tanto quanto se possa interpretar um autor caótico que se oculta sob máscaras diversas — parece ter sido concebido como uma admoestação. Todavia o que é desconcertante é que Lautréamont, que ajudou a preparar a lírica posterior, soube distinguir suas características de tal forma que se torna indiferente saber se ele queria — talvez — deter a evolução que estava pressentindo. Suas caracterizações soam como angústias, confusões, degradações, trejeitos, domínio da exceção e do extraordinário, obscuridade, fantasia ardente, o escuro e o sombrio, dilaceração em opostos extremos, inclinação ao Nada. E surgem, então, inesperadamente, na torrente de tais conceitos e de semelhantes, as serras<sup>1</sup>. Mas encontramos estas serras também em outros lugares. Numa poesia de Éluard, “Le mal” (1932), que consiste de imagens acumuladas da destruição, soa o primeiro verso: “Aí havia a porta como uma serra”. Vários quadros de Picasso mostram, sem qualquer necessidade obje-

1. A palavra francesa (“scie”) tem, na verdade, também o significado secundário de “caprichos”, “importunações”, “sempre a mesma cantiga”, e no texto apresentado é entendido primeiro neste significado, e depois, também no seu sentido concreto.

liva, uma serra ou então só dentes de uma serra, colocada de través entre superfícies geométricas; as cordas de um bandolim aparecem, outra vez, como imagens semelhantes a uma serra. Não será necessário pensar em influência alguma. Pode-se considerar o aparecimento deste símbolo, em tal lapso de tempo, como um dos sinais mais expressivos para a coação da estrutura que domina na poesia e na arte modernas, desde a segunda metade do século passado.

Citaremos ainda fórmulas significativas colhidas de escritos alemães, franceses, espanhóis e ingleses sobre a lírica contemporânea. Insistimos no fato de que elas sempre foram empregadas descritivamente e não com a finalidade de depreciar. Ou seja, desorientação, dissolução do que é corrente, ordem sacrificada, incoerência, fragmentação, reversibilidade, estilo de alinhavo, poesia despoetizada, lampejos destrutivos, imagens cortantes, repentividade brutal, deslocamento, modo de ver astigmático, estranhamento . . . E, finalmente, a expressão de um espanhol (Dámaso Alonso): "Não existe, no momento, outro recurso do que designar nossa arte com conceitos negativos". Isto foi escrito em 1932 e poderia ser repetido em 1955, sem distorção dos fatos.

É correto falar fundamentado nesses conceitos. Certamente também outros encontram sua expressão. Verlaine chama "virgilianos" os versos de Rimbaud. Mas também chamou-se "virgilianos" os versos de Racine. A designação positiva tem apenas um valor aproximativo e não atinge o justo valor, enquanto reduz as dissonâncias reais e léxicas de Rimbaud. Um crítico francês fala da "beleza singular" da poesia de Eluard. Contudo, este conceito positivo fica perdido em meio a uma série de conceitos completamente negativos; e só estes caracterizam aquela "beleza singular". Fazem-se experiências semelhantes com os críticos de pintura. Chamam "elegante" um pedaço pintado por Picasso. A definição é exata e todavia não exprime a elegância particular daquele pedaço, ou seja, a elegância de uma imagem completamente irreal, que não é mais uma figura humana, mas sim uma montagem em madeira. Por que não se tem a coragem de incluir isto na definição de uma tal elegância?

Surge a questão do motivo por que se pode descrever o poeta moderno muito mais exatamente com categorias negativas do que com positivas. É uma questão de determinação histórica desta lírica — uma questão do futuro. Estarão todos estes poetas tão adiante de nós que ainda nenhum conceito apro-

priado os pode atingir e a cognição tem por isso de conter-se naqueles conceitos negativos, para poder ter ao menos um ponto de apoio? Ou é exata a possibilidade, aludida há pouco, que se trata de uma não assimilabilidade definitiva que seria uma característica essencial do poeta moderno? Poderia ser qualquer das duas hipóteses, mas não o sabemos. Só se pode comprovar o fato da anormalidade. Daí a necessidade de empregar, na exata cognição dos elementos de tal anormalidade, aqueles conceitos que ela impôs até mesmo aos observadores mais solícitos.

### Prelúdios teóricos no século XVIII: Rousseau e Diderot

Na segunda metade do século XVIII, começam a aparecer fenômenos na literatura européia que, considerados a partir da lírica posterior, podem ser interpretados como seus prelúdios. Contentamo-nos em demonstrá-los em Rousseau e em Diderot.

Rousseau interessa-nos aqui menos como o autor de programas políticos e sociais ou como o homem inebriado da natureza, entusiasta da virtude. Somente nos interessaria na medida em que se trata dos pólos de uma tensão indissolúvel que atravessa toda a sua obra. É a tensão entre a agudeza intelectual e a excitação afetiva, entre o pendor à seqüência lógica do pensamento e a submissão às utopias do sentimento — um caso particularmente sedimentado da dissonância moderna. Porém, algumas outras características nos são agora mais importantes.

Na verdade, Rousseau é o herdeiro de muitas tradições. Mas elas não estão mais obrigatoriamente vinculadas à sua intenção. É como se ele quisesse ficar completamente só, apenas diante de si próprio e da natureza. É esta vontade que importa. Rousseau dirige-se ao ponto zero da história. Ele a deprecia através de seus programas sobre política, sociedade e sobre a vida, para os quais o adentrar-se em condições históricas já seria uma falsificação. Em sua atitude autista, ele encarna a primeira forma radical da ruptura moderna com a tradição. É, ao mesmo tempo, uma ruptura com o mundo circunstante. Costuma-se julgar Rousseau como um psicopata, como um exemplo clássico da mania de perseguição. Este julgamento não basta; não consegue explicar por que sua época e a seguinte admiraram nele justamente a incomunicabilidade e a singulari-

dade da legitimada. O eu absoluto que aparece em Rousseau com o *pathos* da grandeza incompreendida impele a uma ruptura entre ele próprio e a sociedade. Na verdade, a ruptura realizou-se sob os pressupostos patológicos da pessoa de Rousseau, mas coincidiu, evidentemente, com uma experiência da época que já se tornava sobrepeçoal. Ver na própria anormalidade a garantia para a sua vocação, estar tão convencido da necessária irreconciliabilidade entre o eu e o mundo de tal modo que se podia basear nisso a máxima “antes querer ser odiado do que ser normal” é um esquema daquela auto-interpretação, que facilmente se reconhece nos poetas do século seguinte. Verlaine encontrou a fórmula exata: *poètes maudits* (poetas malditos). O sofrimento do eu incompreendido, diante da proscricção do mundo circunstante provocada por ele mesmo e a volta à interioridade preocupada consigo mesma, torna-se um ato de orgulho; a proscricção manifesta-se como uma pretensão à superioridade.

Rousseau consegue exprimir uma certeza na existência pré-racional, em sua obra escrita na velhice, *Les Rêveries du Promeneur Solitaire*. O conteúdo desta obra é um crepúsculo de sonho que declina do tempo mecânico ao tempo interior, que não mais distingue entre passado e instante, confusão e benéfico, fantasia e realidade. A descoberta do tempo interior não é nova; Sêneca, Agostinho, Locke, Sterne, tinham refletido sobre ela. A intensidade lírica, porém, com a qual Rousseau se abandona ao tempo interior, em particular a sua disposição para uma alma adversa ao mundo circunstante, teve uma força que preparou o caminho à poesia futura, que não podia advir das anteriores análises filosóficas sobre o tempo. O tempo mecânico, o relógio, vem sentido como o símbolo odiado da civilização técnica (assim em Baudelaire e em muitos poetas posteriores, como em A. Machado), o tempo interior constituirá o refúgio de uma lírica que se esquiva à realidade opressora.

A supressão da diferença entre fantasia e realidade é conseguida por Rousseau em muitos outros trechos de suas obras. Só a fantasia — assim consta em *La Nouvelle Héloïse* — traz a felicidade; a realização, porém, é a morte da felicidade. “O país da fantasia é, neste mundo, o único que merece ser habitado; a essência do homem é tão nula que só é belo aquilo que não existe.” (VI, 8) Acresce-se a esta formulação o conceito de fantasia criativa, cujo direito é aquele de criar, com a disponibilidade do sujeito, o não existente e de colocá-lo acima do existente (*Confessions*, II, 9). Jamais pode ser atribuída demasiada importância ao significado de tais expressões para

a poesia futura. É verdade que Rousseau fala impulsionado por um sentimentalismo da felicidade tingido de matizes pessoais. Eliminando-o, veremos que a fantasia é, aqui, ousadamente elevada a uma faculdade que, além de bem conhecer sua condição de ilusória, também a quer, graças à convicção de que o Nada — certamente entendido ainda por Rousseau como nulidade moral — não permite outra produtividade do espírito a não ser a imaginária; só esta satisfaz a necessidade de desdobramento da interioridade. Com isto cai por terra o dever de medir com a legitimidade objetiva e lógica o produto da fantasia e de mantê-lo afastado do puramente fantástico. A fantasia torna-se absoluta. Nós a reencontraremos com tal definição no século XIX, exacerbada em fantasia ditatorial e definitivamente libertada das cores sentimentais de Rousseau<sup>2</sup>.

Também Diderot concede à fantasia uma posição independente e lhe permite medir-se só consigo mesma. As suas reflexões são de um teor diferente daquele que se encontra nas reflexões de Rousseau. Relacionam-se com sua discussão sobre o gênio, como ele a desenvolve, dialeticamente, em *Le Neveu de Rameau*, e, linearmente, no artigo sobre o “Gênio” da *Encyclopédie*. No primeiro escrito, aquela discussão conduz à tese de que a freqüente, talvez necessária, coincidência da imoralidade com a genialidade, da inaptidão social com a grandeza espiritual, é um fato que se tem de constatar, mesmo se ele não pode ser explicado. A ousadia deste pensamento é extraordinária. A paridade — corrente desde a antigüidade — das faculdades estéticas com as cognoscitivas e éticas é abolida. Atribui-se uma ordem autônoma ao gênio artístico. Confronte-se esta atitude com os esforços enviados por Lessing e Kant para continuar a conciliar o excepcional do gênio com os valores normativos do verdadeiro e do bom. Não menos ousado é o artigo da *Encyclopédie*. Diderot une-se certamente a uma concepção mais antiga segundo a qual a genialidade consiste em um poder visionário natural que pode romper todas as regras. Porém, em nenhum autor, antes dele, podia-se encontrar a

2. Com respeito à diferença fundamental deste conceito moderno de fantasia daquele do grego de Aristóteles veja-se V. Szilasi, sobre a faculdade imaginativa (in: *Ideen und Formen. Festschrift für H. Friedrich*, Frankfurt a.M., 1964) — M. Eigeldinger descreve a evolução do novo conceito de fantasia em *J.J. Rousseau et la réalité de l'imagination*, Neuchâtel, 1962. Evidentemente não deve ser esquecido que, desde por volta do século XVI, foi concedido à fantasia o direito de produzir coisas inexistentes ou de reunir coisas que nunca existem juntas na natureza. Porém, com isto, entendia-se a força da fantasia criadora de mitos, e não sua capacidade de criar ilusões, como acontece desde então.

afirmação que o gênio tem direito à selvageria, mas também o direito de cometer erros; justamente seus erros assombrosos, estranhos, são aqueles que inflamam; o gênio semeia equívocos esplêndidos; arrebatado pelo vôo de águia de sua idéia, ele constrói casas nas quais a razão não iria habitar, suas criações são livres combinações que ele ama como uma poesia; sua capacidade é muito mais um produzir do que um descobrir; portanto "verdadeiro e falso não são mais as características que distinguem o gênio". Nos trechos aqui compendiados, empregase muitas vezes o conceito da fantasia. Ela é a força que guia o gênio. O que se concede a este, concede também a ela: ser um movimento autônomo de forças espirituais, cuja qualidade se mede segundo a dimensão das imagens produzidas, segundo a eficácia das idéias, segundo uma dinâmica pura não mais ligada ao conteúdo, a qual deixou atrás de si as distinções entre o bem e o mal, a verdade e o equívoco. Também o passo daqui à fantasia ditatorial da poesia posterior não é grande.

Faz-se necessário, ainda, atentar algumas idéias de Diderot; encontram-se sobretudo nos *Salons*, onde faz uma apreciação crítica da pintura de então. Neles impera uma sensibilidade apurada dos valores atmosféricos de um quadro e se expõem visões totalmente novas acerca das leis, independentes do sujeito, de cores e de luz. Mais significativo, porém, é que as análises da pintura entrelaçam-se com as análises da poesia. Esta concepção tem pouco a ver com a antiga doutrina que costumava ser documentada com a fórmula (equivocada) de Horácio "ut pictura poesis"<sup>3</sup>. O que aqui se delinea, antes de tudo, é a aproximação entre a reflexão sobre a poesia e a reflexão sobre a arte plástica, aproximação essa, especificamente moderna, que retorna em Baudelaire e durará até o presente. Nos *Salons*, surge uma visão de procedimentos poéticos que era naquele tempo, quando muito, comparável àquela de G. B. Vico; mas Diderot não conhecia o pensador italiano. Diderot vê que o acento é para o verso o mesmo que a cor é para o quadro. A comunhão de ambos ele chama de "magia rítmica". Esta toca a vista, o ouvido e a fantasia mais profundamente do que poderia fazer a exatidão objetiva, pois a "clareza prejudica". Daí o apelo: "Poetas, sede obscuros" — com o que se entende que a poesia deve volver para objetos remotos, assustadores e que inspirem mistério. Mas, antes de tudo, para Diderot, a poesia não é mais, absolutamente, a enunciação de objetos.

3. Para a concepção certa desta fórmula veja-se Horatius Flaccus, *Epistulae*, ed. Kiessling-Heinze, Berlim, 1957, p. 351.

Ela é movimento emocional obtido por meio da criação de metáforas a quem é permitido "lançar-se aos extremos", valendo-se de tonalidades, da mesma forma, extremas. Anuncia-se aqui, portanto, uma decisiva preeminência da magia linguística sobre o conteúdo linguístico, da dinâmica de imagens sobre o significado das imagens. A frase: "As dimensões puras e abstratas da matéria têm uma certa força de expressão" ainda tateante, mas surpreendente, mostra-nos até que ponto Diderot pôde, às vezes, avançar no desprendimento da objetividade. Baudelaire voltará a exprimir algo semelhante, mas com maior decisão, e, desta forma, fundará aquela modernidade do poetar que hoje se pode chamar de poesia abstrata.

Além disso, Diderot desenvolveu uma teoria da compreensão que se pode resumir assim: a compreensão existe no caso ideal apenas como auto-compreensão; ao contrário, o contato entre poesia e leitor, conforme a insuficiência da língua para traduzir de forma exata as significações, não é o contato da compreensão, mas sim o da sugestão mágica. E, afinal, começa, com Diderot, uma ampliação do conceito de beleza. Embora com muita cautela, ele ousa a tentativa de imaginar a desordem e o caos como esteticamente representáveis e ver na perplexidade um lícito efeito artístico.

Tudo isto são modernismos assombrosos que resplandecem num espírito cuja riqueza de idéias, de pressentimentos e de estímulos, fez com que ele fosse muitas vezes comparado com os elementos fogo e água, com um vulcão, com Prometeu e, até mesmo, com uma salamandra. Na verdade, a hora de suas idéias chegou só quando ele foi esquecido de novo, pois ele, há muito, estava transformado em outros.

#### Novais sobre a poesia futura

As novas definições de fantasia e de poesia, documentadas aqui em Rousseau e em Diderot, consolidam-se no Romantismo da Alemanha, da França e da Inglaterra. O caminho que eles tomam, a partir daí até os autores da metade e do fim do século XIX, pode ser seguido de perto e tem sido descrito muitas vezes. Não é, assim, necessário repeti-lo aqui. Podemos nos limitar a compilar os sintomas mais importantes que aparecem nas teorias do Romantismo e que já são os sintomas do poetar moderno.

Precisa-se começar com Novalis. Sua poesia não pode deixar de ser levada em conta. Suas reflexões, assentadas nos "Fragmentos", e em algumas páginas do "Ofterdingen", estão muito adiante daquela. Com o propósito de interpretar a poesia romântica, traçam um conceito da poesia futura, cuja significação total só se abrange, por sua vez, se ponderado com a prática poética, de Baudelaire até o presente.

O que diz Novalis sobre a poesia refere-se quase exclusivamente à lírica, a qual aparece agora como o "poético puro e simplesmente". Pertence à sua essência a indeterminabilidade e a infinita distância de todas as outras formas da literatura. É verdade que, vez por outra, ele a chama de "representação do sentimento". Todavia, com esta expressão defrontam-se outras que interpretam o sujeito lírico como uma disposição neutra, como uma totalidade interior que não se prende a uma sensação precisa. No ato poético, a "ponderação fria" detém o comando. "O poeta é aço puro, duro como uma pederneira." Na matéria concreta como na espiritual, a lírica consegue a mistura do heterogêneo, a fosforescência das transições. Ela é uma "defesa contra a vida habitual". Sua fantasia goza da liberdade "de misturar todas as imagens". A lírica é uma oposição que canta contra um mundo dos hábitos, na qual os homens poéticos não podem mais viver, pois são "homens divinatórios, magos". De novo, portanto, a paridade da poesia com a magia, provinda das mais antigas tradições, mas colocada numa nova relação com a "construção" e com a "álgebra", como Novalis chama e gosta de sublinhar um traço intelectual desta poesia. A magia poética é severa, é "uma fusão da fantasia com a força do pensamento", é um "operar", profundamente distinto em seu efeito do simples prazimento o qual, agora, deixa de ser o acompanhante da poesia. Da magia, Novalis deduz o conceito de encantamento. "Cada palavra é um encantamento", uma evocação e um exorcismo da coisa que nomeia. Daí a "mágica da fantasia" e "o mago é poeta", e vice-versa. Sua força consiste em que ele pode induzir os enfeitados "a ver, crer e a sentir uma coisa tal como eu quero", portanto, fantasia ditatorial ("produtiva"). Esta é o "maior bem do espírito", independente de "estímulos exteriores". Portanto, sua linguagem é uma "linguagem autônoma", sem a finalidade de comunicação. Na linguagem poética, "ocorre como com as fórmulas matemáticas; formam um mundo para si, jogam apenas consigo mesmas". Tal linguagem é obscura, às vezes, até o ponto de que o poeta "não compreende a si próprio"; pois importam-lhe as "relações musicais da alma", as seqüências de acento e

de tensão, as quais não dependem mais da significação das palavras. Certamente, tende-se ainda a uma compreensão. Trata-se, porém, de uma compreensão de poucos iniciados. Estes iniciados não mais esperam da poesia os predicados de seus "gêneros inferiores", ou seja, "justeza, clareza, pureza, compleção, ordem" pois existem predicados superiores: a harmonia, a eufonia. Eis, pois, de forma decisiva, a moderna separação entre língua e conteúdo, a favor da primeira: "Poesias, simplesmente eufônicas, mas também sem o menor sentido e conexão, no máximo estrofes isoladas compreensíveis, como fragmentos puros das coisas mais diversas". É, portanto, permitido à magia lingüística fragmentar o mundo a serviço do encantamento. A escuridão e a incoerência tornam-se pressupostos da sugestão lírica. "O poeta serve-se das palavras como teclas", desperta nelas forças que a linguagem cotidiana ignora; Mallarmé falará do "piano de palavras". Contra a poesia anterior, que dispunha "seu sortimento numa ordem facilmente compreensível", escreve Novalis: "Eu quase me atreveria a dizer que o caos deve transparecer em toda poesia". O novo modo de escrever poesia provoca um completo "alheamento", para conduzir à "pátria superior". Sua "operação" consiste em deduzir do conhecido o desconhecido, como faz o "analista no sentido matemático". Tematicamente a poesia segue o acaso; metodicamente, as abstrações da álgebra, as quais se tocam com as "abstrações da fábula", ou seja, com sua liberdade nos confrontos do mundo habitual que sofre de uma "clareza excessiva".

Interioridade neutra em vez de sentimento, fantasia em vez de realidade, fragmentos do mundo em vez de unidade do mundo, mistura daquilo que é heterogêneo, caos, fascinação por meio da obscuridade e da magia lingüística, mas também um operar frio análogo ao regulado pela matemática, que alheia o habitual: esta é exatamente a estrutura dentro da qual se situarão a teoria poética de Baudelaire, a lírica de Rimbaud, de Mallarmé e a dos poetas hodiernos. A estrutura permanece transparente também nos casos em que cada um de seus membros foi mais tarde deslocado ou integrado.

Tudo isto se poderia completar com as expressões de Fr. Schlegel sobre a exigência de separar o belo do verdadeiro e do moral, sobre a necessidade poética dos caos, sobre o "excêntrico e o monstruoso" como pressuposto da originalidade poética. Novalis e Schlegel foram lidos na França e fomentaram os pensamentos fundamentais do Romantismo francês.

O Romantismo francês será considerado brevemente; constitui a ponte entre o que foi descrito até agora e Baudelaire, ou seja, o primeiro grande lírico do modernismo, que é, ao mesmo tempo, o primeiro teórico decisivo, na Europa, da lírica e do sentimento artístico modernos.

### O Romantismo francês

Como moda literária, o Romantismo francês extinguiu-se por volta da metade do século XIX; mas subsistiu com o destino espiritual das gerações posteriores, também daquelas que pensavam em liquidá-lo e que introduziam outras modas. O que nele havia de descomedimento, afetação, ostentação, trivialidade rapidamente esgotável, desabou. Todavia, legou os meios de representação àquele estado de consciência que desde a segunda metade do século ia se transformando e afastando cada vez mais do Romantismo. Em suas harmonias se achavam latentes as dissonâncias do futuro. Baudelaire escrevia: "O Romantismo é uma bênção celeste ou diabólica, a quem devemos estigmas eternos" (p. 797). Esta expressão atinge em cheio o fato de o Romantismo imprimir estigmas a seus sucessores até mesmo quando está se extinguindo. Estes se revoltam contra ele, porque se acham sob seu encanto. A poesia moderna é o Romantismo desromantizado (*entromantisierte Romantik*).

A amargura, o gosto de cinzas, o turbamento são experiências fundamentais forçadas, mas também cultivadas pelo Romantismo. Para a civilização antiga e pós-antiga, até o século XVIII, a alegria era aquele sumo valor espiritual que indicava a perfeição alcançada pelo sábio ou pelo crente, pelo cavaleiro, pelo homem da corte, pelo erudito da elite social. A dor, a não ser que fosse passageira, era considerada um valor negativo e pelos teólogos, uma culpa. A partir das tendências para a dor dos pré-românticos do século XVIII, estas relações se inverteram. A alegria e a serenidade desapareceram da literatura. A melancolia e a dor cósmica ocuparam o seu lugar. Estes não necessitavam motivo algum para se justificarem, extraíam de si próprios seu alimento e tornaram-se predicados de nobreza da alma. O romântico Chateaubriand descobre a melancolia sem objeto, eleva a "ciência da dor e das angústias" à meta das artes e interpreta a visão espiritual como bênção do

Cristianismo. As pessoas declaram-se pertencentes a uma época cultural tardia. A consciência de ser decadente propaga-se e é desfrutada como fonte de estímulos insólitos. O destrutivo, mórbido e criminal adquire a categoria de interessante. Numa poesia de Vigny, "La maison du berger", a lírica torna-se o lamento sobre os perigos da técnica que ameaça a alma. O conceito do Nada começa a ter sua importância. Musset é seu primeiro porta-voz, no âmbito de um campo de experiência na qual a juventude iludida, inflamada por Napoleão, vai de encontro a um mundo de negócios sem paixões e vê ambos, ilusão e negócio, abismarem-se na insensatez, no deserto, no silêncio, no Nada. "Acredito no Nada, como em mim mesmo", dizia ele. Melancolia e lamento transformam-se, afinal, na angústia por aquilo que é inquietante. Numa poesia de Nerval, que traz o título, dissonante de seu conteúdo, "Vers dorés" (1845), e nivela o humano com o não-humano, encontra-se o verso: "Temas, no muro cego, um olhar que te espreita". Veremos, como todas estas tendências continuam em Baudelaire — e como se modificam.

Seguindo os modelos alemães — nos quais as tradições platônicas tinham-se tornado triviais —, também os românticos franceses interpretam o poeta como o vidente incompreendido, como o sacerdote no santuário da Arte. Os poetas formam um partido contra o público burguês e, por fim, partidos contrários uns aos outros. A fórmula usada, ainda em 1801, por Mme. De Staël, segundo a qual a literatura seria a expressão da sociedade, perde seu sentido. A literatura repete o protesto da Revolução contra a sociedade vigente, torna-se literatura de oposição ou uma literatura do "futuro", afinal, uma literatura da segregação, com crescente orgulho pelo isolamento. O esquema de Rousseau, da singularidade baseada na anormalidade, torna-se o esquema programático destas gerações e das seguintes.

Sem dúvida alguma, a consagração própria do poeta, as experiências autênticas ou artificiais da dor, da melancolia, da nulidade do mundo, libertaram forças que redundaram em favor da lírica. No Romantismo, floresce a lírica francesa, alcançando novo esplendor, depois de sua última época áurea que remontava a três séculos atrás. Nele há grandes valores, mesmo que não sejam de categoria européia. Foi-lhe profícuo o pensamento expresso por toda a parte, também na França, de que a poesia é a língua originária da humanidade, a língua total do sujeito total, para a qual não existe fronteira entre as maté-

rias, nem mesmo limite entre o entusiasmo religioso e o poético. A lírica romântica francesa possui vasta nuance das experiências interiores, viva capacidade criativa para suscitar atmosferas meridionais, orientais e exóticas, produz uma poesia bucólica e amorosa encantadora e dispõe de uma virtuosa arte do verso. É cintilante, rica de gestos, superprodutiva, oratória em Victor Hugo, que, todavia, é bem sucedido tanto nas descrições de tranquilos quadros íntimos, quanto nas imagens de veemência visionária. Em Musset, esta lírica é um misto de cinismo e de dor, em Lamartine — por vezes —, um tom puro, do qual ele próprio pôde dizer que é suave como veludo.

Aqui começa também a poesia que parte da linguagem, a apreensão do impulso ingênito na própria palavra, com conseqüências tão profundas para a poesia moderna. Victor Hugo não apenas empregou este procedimento, mas também o fundamentou, valendo-se de muitos e antigos antecessores. Num trecho conhecido de "Les Contemplations", lê-se: "A palavra é um ser vivente, mais poderosa que aquele que a usa; nascida da escuridão, cria o sentido que quer; ela própria é o que o pensamento, a visão, o tato externos esperam — e muito mais ainda: é cor, noite, alegria, sonho, amargura, oceano, infinidade; é o "logos" de Deus. Ter-se-á de lembrar deste tópico, assim como das titubeantes afirmações de Diderot e das mais decididas de Novalis, se se quiser compreender o pensamento de Mallarmé acerca da força de iniciativa da linguagem; certamente ele se encontra, com seu rigor, muito afastado do êxtase confuso de Victor Hugo.

#### A teoria do grotesco e do fragmentário

Igualmente importante é, ainda, a teoria do grotesco. Diderot tinha-a delineado em *Le Neveu de Rameau*. Victor Hugo desenvolveu-a no prefácio de seu *Cromwell* (1827), como parte de uma teoria do drama. Ela representa, por certo, a mais importante contribuição ao patrimônio das idéias românticas prestadas pelos poetas franceses. Suas raízes encontram-se provavelmente nas afirmações de Fr. Schlegel sobre o gracejo e a ironia, a cujo âmbito pertencem conceitos, como caos, eterna agilidade, fragmentário, bufonaria transcendental. Contudo várias particularidades parecem ser originais: são idéias fulgurantes do poeta

de vinte e cinco anos, das quais certamente não se pode exigir flexibilidade demasiada. Mas elas são sintomas premonitórios da modernidade.

"Grotesco" era, originariamente, um termo da linguagem da pintura e designava o trabalho de entrelaçamento ornamental (a maior parte das vezes tirado de motivos fabulosos) de um quadro. Seu significado estendeu-se a partir do século XVII e abrangia, já então, o bizarro, a jocosidade burlesca, o elemento distorcido e o estranho em todos os campos. Victor Hugo, retomando as sugestões de Friedrich Schlegel, emprega-o neste sentido, incluindo, porém, nele também o elemento feio. Sua teoria do grotesco representa um passo adiante, e é, até então, o passo mais enérgico em direção ao nivelamento do belo e do feio. Aquilo que era, até então, desqualificado, permitido só nos gêneros literários inferiores e nas zonas marginais da arte plástica, vem elevado a um valor expressivo metafísico. Victor Hugo parte do conceito de um mundo que, por sua própria essência, está cindido em opostos e que, só em virtude desta cisão, subsiste como unidade superior. Este é um pensamento antigo, já muitas vezes dito antes dele. Victor Hugo, porém, acentua de maneira nova o papel do feio: já não se trata apenas do oposto do belo, mas de um valor em si. Aparece na obra de arte como o grotesco, como uma imagem do incompleto e do desarmonico. Mas o incompleto "é o meio mais adequado para ser harmônico". Vê-se como, sob a designação "harmonia", já tão mudada em seu significado, vai progredindo o conceito da desarmonia: desarmonia dos fragmentos. O grotesco deve aliviar-nos da beleza e, com sua "voz estridente", afastar sua monotonia. Reflete a dissonância entre os estratos animais e os estratos superiores do homem. Reduzindo os fenômenos a fragmentos, manifesta que o "grande todo" nos é perceptível apenas como fragmento, visto que o "todo" não concorda com o homem. O que é o todo? É significativo que a resposta falte ou seja confusa. É uma transcendência vazia, mesmo se puder ser concebida de maneira cristã, como acredita Victor Hugo. Para ele só existem seus fragmentos nas caricaturas do grotesco e, mesmo estas, já nada têm a ver com o riso. O riso do grotesco, assim interpretado, cede lugar ao sorriso irônico ou à horripilação. Torna-se trejeito, excitação provocante e estímulo de uma inquietude à qual a alma moderna aspira mais que à distensão.

Estas são teorias românticas que, alguns anos mais tarde, se poderá encontrar também em Th. Gautier. Pertencem aos estig-

mas de que fala Baudelaire. Indicam o caminho no qual haverão de surgir as poesias arlequinais de Verlaine, a poesia trejeiteira de Rimbaud e de Tristan Corbière, o "humor negro" dos surrealistas e de seu precursor Lautréamont e, por fim, os absurdos dos mais modernos. Tudo isto serve àquela finalidade obscura de indicar uma transcendência em dissonâncias e em fragmentos, cuja harmonia e totalidade ninguém mais pode perceber.

## II. Baudelaire

### O poeta da modernidade

Com Baudelaire, a lírica francesa passou a ser de domínio europeu, como se vê da influência que, a partir de então, exerceu sobre a Alemanha, a Inglaterra, a Itália e a Espanha. Na própria França, tornou-se logo evidente que de Baudelaire partiam correntes de caráter diverso, mais excitantes que as derivadas dos românticos. Destas idéias foram imbuídos Rimbaud, Verlaine, Mallarmé. Este último reconheceu que havia começado do ponto onde Baudelaire teve de cessar. No fim de sua vida, Valéry traçou ainda uma linha de ligação direta de Baudelaire a ele próprio. O inglês T. S. Eliot chama-o de "o maior exemplo da poesia moderna em qualquer língua". J. Cocteau escreveu em 1945: "Detrás de seus trejeitos dirige lentamente seu olhar até nós como a luz das estrelas".

Em muitas declarações análogas, fala-se do poeta da "modernidade". Esta afirmação tem uma justificativa de todo imediata, pois Baudelaire é um dos criadores desta palavra. Ele a emprega em 1859, desculpando-se por sua novidade, mas necessita dela para expressar o particular do artista moderno: a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então (p. 891 e ss.). Este é o problema específico de Baudelaire, ou seja, a possibilidade da poesia na civilização comercializada e dominada pela técnica. Sua poesia mostra o caminho, sua prosa examina-a teoricamente a fundo. Este caminho conduz a uma distância, a maior possível da trivialidade do real até a zona do misterioso; o faz de tal forma, todavia, que os estímulos civilizados da realidade, incluídos nesta zona, possam se converter em poéticos e vibrantes. Este é o

início da poesia moderna e de sua substância tão corrosiva quanto mágica.

Uma característica fundamental de Baudelaire é sua disciplina espiritual e a clareza de sua consciência artística. Ele reúne o gênio poético e a inteligência crítica. Suas idéias acerca do procedimento da arte poética estão no mesmo nível de seu próprio poetar e são, em muitos casos, até mesmo mais avançadas, como ocorreu também com Novalis. Estas idéias exerceram uma influência maior do que sua lírica sobre a época subsequente e se acham expostas nas coleções de ensaios *Curiosités Esthétiques* e *L'Art Romantique* (ambas obras póstumas, de 1868). As duas contêm tanto as interpretações como os programas, desenvolvidos na observação de obras contemporâneas não só da literatura, mas também da pintura e da música. Num nível mais elevado, repete-se o fato, presente já em Diderot, de que, ao iniciar-se um modo de pensar sobre poesia voltado a novos objetivos, se recorrer às outras artes. Todavia estes ensaios vão se ampliando cada vez mais, até chegarem a análises da consciência da época, ou seja, da modernidade em si, porque Baudelaire concebe a poesia e a arte como elaboração criativa do destino de uma época. Começa a delinear-se o passo que Mallarmé dará, o passo a uma poesia ontológica e a uma teoria da poesia fundamentada ontologicamente.

### Despersonalização

A investigação muito conseguiu no sentido de aquilatar as relações existentes entre Baudelaire e os românticos. Mas nos ocuparemos aqui da diferença entre eles, daquilo que lhe permitiu transformar o legado romântico numa poesia e num pensamento que, por sua vez, gerou a lírica dos posteriores.

*Les Fleurs du Mal* (1857) não são uma lírica de confissão, um diário de situações particulares, por mais que haja penetrado nelas o sofrimento de um homem solitário, infeliz e doente. Baudelaire não datou nenhuma de suas poesias, como o fazia Victor Hugo. Não há nenhuma só que possa explicar-se em sua própria temática a base de dados biográficos do poeta. Com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os român-

ticos, em contraste com a lírica de muitos séculos anteriores. Não se pode levar suficientemente a sério o que o próprio Baudelaire diz a respeito. O fato de que suas afirmações se reportem a outras análogas de E. A. Poe, não diminui seu valor, ao contrário, situam-nas na linha certa.

Fora da França, Poe foi quem separou, de modo mais resolutivo, um do outro, a lírica e o coração. Desejou como sujeito da lírica uma excitação entusiástica mas que esta nada tivesse a ver com a paixão pessoal nem com *the intoxication of the heart* (a embriaguez do coração). Entende, por excitação entusiástica, uma disposição ampla, chama-a de alma, em verdade só para dar-lhe um nome, porém acrescenta cada vez: "não coração". Baudelaire repete as palavras de Poe quase ao pé da letra, variando-as com formulações próprias: "A capacidade de sentir do coração não convém ao trabalho poético", em oposição à "capacidade de sentir da fantasia" (p. 1031 e ss.). Há de se considerar que Baudelaire concebe a fantasia como uma elaboração guiada pelo intelecto, o que será demonstrado mais adiante. Esta concepção lança a luz necessária sobre as palavras citadas há pouco. Estas exigem que se prescindia de todo sentimentalismo pessoal a favor de uma fantasia clarividente que, de forma melhor que aquele, conclui tarefas mais difíceis. Baudelaire aplica ao poeta o iema: "Minha tarefa é extra-humana" (p. 1044). Em uma carta, ele fala da "intencionada impessoalidade de minhas poesias", com o que se entende que elas podem expressar qualquer possível estado de consciência do homem, com preferência os mais extremos. "Lágrimas? Sim, mas aquelas 'que não vem do coração'." Baudelaire justifica a poesia em sua capacidade de neutralizar o coração pessoal. Isto acontece de maneira ainda tateante, muitas vezes encoberto debaixo de concepções mais antigas. Mas ocorre de tal modo que se pode conhecer o futuro passo da neutralização da pessoa para a desumanização do sujeito lírico como uma necessidade histórica. De qualquer forma, contém já aquela despersonalização que, mais tarde, será explicada por T. S. Eliot e outros como pressuposto para a exatidão e a validade do poetar.

Quase todas as poesias de *Les Fleurs du Mal* falam a partir do eu. Baudelaire é um homem completamente curvado sobre si mesmo. Todavia este homem voltado para si mesmo, quando compõe poesias, mal olha para seu eu empírico. Ele fala em seus versos de si mesmo, na medida em que se sabe vítima da modernidade. Esta pesa sobre ele como excomunhão. Baudelaire disse, com bastante freqüência, que seu sofrimento

não era apenas o seu. É significativo que restos do conteúdo de sua vida pessoal, quando ainda permanecem aderentes às suas poesias, só estejam expressos de maneira imprecisa. Ele nunca teria escrito versos como, por exemplo, os de Victor Hugo sobre a morte de uma criança. Com uma solidez metódica e tenaz mede em si mesmo todas as fases que surgem sob a coação da modernidade: a angústia, a impossibilidade de evasão, o ruir frente à idealidade ardentemente querida, mas que se recolhe ao vazio. Ele fala de sua obsessão de assumir aquele destino. "Obsessão" e "destino" são duas de suas palavras-chave. Outra delas é "concentração", e junto a esta, "concentração do eu". Ele faz sua a sentença de Emerson: "Herói é aquele que está impassivelmente centrado". Os conceitos opostos são "dissolução" e "prostituição". Este último conceito — que deriva dos iluministas franceses do século XVIII — significa abandono de si próprio, renúncia ilícita do destino espiritual, fuga ao campo alheio, traição por meio da dispersão. Estes são os sintomas da civilização moderna, como acentua Baudelaire, perigos dos quais ele próprio tem de precaver-se — ele, o "mestre em virtude do destino de sua situação" (p. 676), em virtude do recolhimento em um eu que eliminou a casualidade da pessoa.

#### Concentração e consciência da forma: lírica e matemática

*Les Fleurs du Mal* estão entrecortadas por um filamento temático que as torna um organismo concentrado. Poder-se-ia até mesmo falar de um sistema, tanto mais que os ensaios, os diários e também algumas cartas nos facultam a meditada trama dos temas. Estes não são muito numerosos; e é surpreendente ver como eles aparecem logo, já ao redor de 1840. Até à publicação de *Les Fleurs du Mal* e até sua morte, Baudelaire mal ultrapassará seu âmbito. Preferia trabalhar no aperfeiçoamento de um primeiro esboço a escrever uma nova poesia. Houve quem quisesse ver nesta atitude uma falta de fecundidade do poeta. Em verdade, trata-se daquela fecunda intensidade que, uma vez alcançado o ponto de ruptura, o vai ampliando e reforçando, em direção ao fundo. Esta fecundidade ativa a vontade de perfeição artística, pois só na maturidade da forma a suprapersonalidade do que está expresso vem garantida. Os poucos temas de Baudelaire podem se entender como

portadores, variantes, metamorfoses de uma tensão fundamental que, em poucas palavras, podemos designar como tensão entre o satanismo e a idealidade. Esta tensão permanece não resolvida. Mas apresenta, em conjunto, aquela ordem e coerência que cada poesia tem de per si.

Os dois caminhos da lírica futura constituem ainda uma unidade. A tensão insolvida intensificar-se-á em Rimbaud, tornando-se uma dissonância absoluta, mas destruirá, com isso, toda ordem e coerência. Também Mallarmé aguçará a tensão e a transferirá, porém, a outros temas, criando de novo uma ordem semelhante à de Baudelaire, referindo-a, porém, a uma nova linguagem, de sentido obscuro.

Com a temática concentrada de sua poesia, Baudelaire cumpre o propósito de não entregar à "embriaguez do coração". Esta pode comparecer na poesia, mas não se trata de poesia propriamente dita, e sim de mero material poético. O ato que conduz à poesia pura chama-se trabalho, construção sistemática de uma arquitetura, operação com os impulsos da língua. Baudelaire chamou várias vezes a atenção para o fato de que *Les Fleurs du Mal* não querem ser um simples álbum, mas um todo, com começo, desenvolvimento articulado e fim. Isto é exato. De acordo com o conteúdo, elas oferecem desespero, paralisia, vôo febril ao irreal, desejo de morte, mórbidos jogos de excitação. Mas estes conteúdos negativos podem ainda estar envoltos por uma composição meditada. Ao lado do *Canzoniere* de Petrarca, de *Der Westöstlichem*, do *Divan* de Goethe e do *Cântico* de Guillén, *Les Fleurs du Mal* são o livro arquitetonicamente mais rigoroso da lírica européia. Tudo quanto Baudelaire acrescentou ao livro, após sua primeira publicação, está disposto de tal forma que, como reconhece numa carta, ajusta-se ao molde que já havia esboçado por volta de 1845 e ampliado nesta primeira edição. Nesta, havia tido importância até mesmo o antigo costume da composição numerada. Continha cem poesias distribuídas em cinco grupos. Este é outro sinal de sua vontade de construção formal, na qual se manifesta, com toda a certeza, uma aspiração formal comum aos países românicos. Além disso, os resquícios individualizáveis do pensamento cristão em suas poesias sugerem que em sua tessitura formal, surpreendentemente exata, ressoa a simbólica da alta Idade-Média que costumava refletir, nas formas de composição, a ordem do cosmo criado.

Baudelaire abandonou, nas sucessivas edições, a distribuição numérica, mas reforçou a ordem interna. Esta não é difícil

de reconhecer. Após uma poesia introdutória antecipando o todo da obra, o primeiro grupo, "Spleen et idéal", oferece o contraste entre vôo e queda. O grupo seguinte, "Tableaux parisiens" mostra a tentativa de evasão no mundo externo de uma metrópole; o terceiro, "Le Vin", a evasão tentada no paraíso da arte. Também esta não traz tranqüilidade. Daí resulta o abandono à fascinação do destrutivo: este é o conteúdo do quarto grupo, que leva o mesmo título de toda a obra (*Les Fleurs du Mal*). A dedução de tudo isto é a escarnejadora revolta contra Deus no quinto grupo "Révolte". Como última tentativa, resta encontrar a tranqüilidade na morte, no absolutamente desconhecido: assim termina a obra no sexto e último grupo, "La Mort". Todavia, o plano arquitetônico manifesta-se também no âmbito dos grupos isolados, como uma espécie de seqüência dialética das poesias. Isto não precisa ser demonstrado aqui, pois o essencial resulta do todo. Trata-se de uma tessitura ordenada mas movimentada, cujas linhas alternam-se entre si, formando, na evolução total, uma parábola de cima para baixo. O fim é o ponto mais profundo e se chama "abismo", pois, só no abismo ainda existe a esperança de ver o "novo". Que novo? A esperança do abismo não encontra palavras para expressá-lo. O fato de Baudelaire ter disposto *Les Fleurs du Mal* como construção arquitetônica, comprova a distância que o separa do Romantismo, cujos livros líricos são simples coleções e repetem, quanto ao aspecto formal, na arbitrariedade da disposição, a casualidade da inspiração. Comprova, além disso, a importância que as forças formais têm em sua poesia. Estas significam muito mais que ornamento ou cuidado devido. São meios da salvação, buscados ao máximo num estado espiritual extremamente inquieto. Os poetas sempre souberam que a aflição se dissolve no canto. É o conhecimento da catarse do sofrimento mediante sua transformação em linguagem formal mais elevada. Mas apenas no século XIX, quando o sofrimento com uma finalidade passou a sofrimento sem finalidade, à desolação e, por fim, ao niilismo, as formas tornaram-se, tão imperiosamente, a salvação — conquanto fechadas em si e repousantes — entrando em dissonância com os conteúdos inquietos. Voltamos a deparar com uma dissonância fundamental da poesia moderna. Assim como a poesia separou-se do coração, também a forma separa-se do conteúdo. A salvação da poesia consiste na linguagem, enquanto o conteúdo permanece em sua insolubilidade.

Baudelaire exprimiu muitas vezes o conceito da salvação através das formas. Assim é em um trecho, cujo sentido é menos inócua do que pode parecer por palavras tradicionais: "O

maravilhoso privilégio da arte é que o espantoso, expresso com arte, torna-se beleza, e que a dor ritmizada, articulada, preenche o espírito com uma alegria tranqüila" (p. 1040). Esta frase oculta ainda o que já se estava introduzindo na poesia de Baudelaire, isto é, a preponderância da vontade da forma sobre a vontade de simples expressão. Mas mostra muito de seu anseio de segurança através da forma, do "salva-vidas das formas", como mais tarde soará um verso de J. Guillén (411), (p. 263). Em outro trecho, diz: "É de todo evidente que as leis métricas não são tiranias inventadas arbitrariamente. São regras exigidas pelo próprio organismo espiritual. Jamais impediram à originalidade de realizar-se. O contrário é infinitamente mais certo: sempre ajudaram a originalidade a atingir a maturidade" (p. 779). Strawinsky reportar-se-á a este trecho em sua *Poétique musicale*. O pensamento expresso nele será repetido por Mallarmé e por Valéry — não só porque confirma uma antiga consciência românica da forma, como também porque nela se apóia a praxe, preferida por muitos modernos, na qual as convenções de rima, do número de sílabas do verso, da construção das estrofes, são manejadas como instrumentos que marcam a linguagem, excitando-a a reações às quais o esboço do conteúdo da poesia não teria chegado.

Baudelaire elogiou uma vez em Daumier o fato deste conseguir representar com exata clareza o inferior, o trivial, o degenerado. Teria podido dizer o mesmo de suas próprias poesias. Elas reúnem a mortalidade e a precisão e, também nisso, são um prelúdio da lírica futura. Com Novalis e Poe, o conceito do cálculo havia penetrado na teoria poética. Baudelaire o assume. "Beleza é o produto de razão e cálculo", escreve por ocasião de uma discussão muito típica dele sobre a preeminência do artificial (quer dizer, do artístico) sobre o simplesmente natural (p. 911). Também a inspiração tem para ele o valor de algo meramente natural, de subjetividade impura. Como único impulso do poetas, aquela conduz tanto ao inêxito como à embriaguez do coração. É bem-vinda como recompensa ao trabalho artístico precedente, o qual, de sua parte, tem categoria de exercício; só então ela adquire graça, como acontece com um dançarino que "partiu mil vezes os ossos em segredo, antes de se apresentar em público" (p. 1133). Não é de se descurar a grande participação de fatores intelectuais e volitivos que Baudelaire associa ao ato poético. Como em Novalis, em tais reflexões comparece o conceito da matemática. Para caracterizar a precisão do estilo, Baudelaire compara-o aos "prodígios da ma-

temática". A metáfora adquire o valor de "exatidão matemática". Tudo isto ocorre apoiando-se em Poe, que havia falado do parentesco das tarefas poéticas com a "lógica rigorosa de um problema matemático". Através de Mallarmé, estas idéias prosseguiram atuando na poética de nossos dias.

### Tempo final e modernidade

Também no aspecto temático pode-se perceber por que rumo Baudelaire se afasta do Romantismo. O que herdou deste — e é muito — ele transforma em uma experiência tão dura que, em confronto com ele, os românticos parecem amadores. Estes haviam aperfeiçoado a interpretação escatológica da história, segundo a qual a própria época vem definida como época final, interpretação esta que, desde o Iluminismo tardio, de novo se propagava (proveniente tanto de raízes antigas como cristãs). Porém tratava-se ainda, sobretudo, de um estado de espírito, desintoxicado nas belezas da cor, que se podia colher do ocaso cultural. Baudelaire se situa, como também sua época, no espaço final, valendo-se, porém, de outras imagens e outros estímulos. A consciência escatológica que invade a Europa, desde o século XVIII e chega até a época atual, entra com ele, Baudelaire, numa fase de perspicácia que tanto está assustada como é assustadora. Em 1862, surge sua poesia "Le coucher du soleil romantique", com uma sucessão decrescente de graus de luz e de alegria até chegar à noite fria e ao calafrio ante pântanos e animais repugnantes. O simbolismo é inequívoco. Alude ao obscurecimento definitivo, à perda da confiança — ainda possível até mesmo em ocasos — da alma em si mesma. Baudelaire sabe que só se pode conseguir uma poesia adequada ao destino de sua época captando o noturno e o anormal: o único reduto no qual a alma, estranha a si própria, ainda pode poetizar e escapar à trivialidade do "progresso" no qual se disfarça o tempo final. De maneira conseqüente, chama *Les Fleurs du Mal* "produto dissonante das musas do tempo final".

Baudelaire meditou sobre o conceito da modernidade numa extensão bem diversa dos românticos. É um conceito muito complexo. Sob o aspecto negativo, significa o mundo das me-

trópoles sem plantas com sua fealdade, seu asfalto, sua iluminação artificial, suas gargantas de pedra, suas culpas e solidões no bulício dos homens. Significa, além disso, a época da técnica que trabalha com o vapor e a eletricidade e a do progresso. Baudelaire define o progresso como "decaimento progressivo da alma, predomínio progressivo da matéria" (p. 766, se bem que em termos distintos dos da primeira edição); em outra ocasião, o define como "atrofia do espírito" (p. 1203). Conhecemos sua "aversão infinita" pelos manifestos, pelos jornais, pela "crescente maré da democracia que tudo nivela". O mesmo haviam dito Stendhal, Tocqueville, e, um pouco mais tarde, Flaubert. Mas o conceito de modernidade de Baudelaire tem ainda outro aspecto. É dissonante, faz do negativo, ao mesmo tempo, algo fascinador. O mísero, o decadente, o mau, o noturno, o artificial, oferecem matérias estimulantes que querem ser apreendidas poeticamente. Contêm mistérios que guiam a poesia a novos caminhos. Baudelaire perscruta um mistério no lixo das metrópoles: sua lírica mostra-o como brilho fosforescente. A isto se acresce que ele aprova toda atuação que exclua a natureza para fundar o reino absoluto do artificial. Porque as massas cúbicas de pedra das cidades são sem natureza, elas pertencem — embora construindo o lugar do mal — à liberdade do espírito, são paisagens inorgânicas do espírito puro. Este argumento só se repetirá em resquícios nos poetas posteriores. Mas a lírica do século XX põe ainda nas metrópoles aquela misteriosa fosforescência descoberta por Baudelaire.

Nele próprio, as imagens dissonantes de metrópoles são de extrema intensidade. Estas imagens conseguem juntar a luz a gás e o céu do crepúsculo, o perfume das flores e o odor de alcatrão, estão cheias de alegria e de lamentação e, por sua vez, contrastam com as amplas curvas vibrantes de seus versos. Extraídas da banalidade como drogas das plantas venenosas, tornam-se, na metamorfose lírica, antídotos contra "o vício da banalidade". O repugnante se une com a nobreza do acento e recebe aquele "calafrio galvânico" (*frisson galvanique*) que Baudelaire elogia em Poe. Janelas poeirentas com vestígios de chuva, fachadas de casas, cinzas e gastas, a ferrugem dos metais, a aurora como mancha suja, como sono animalesco de prostitutas, estrepitoso rodar de ônibus, vultos sem lábios, anciãs, música de ferro em folha, pupila dos olhos embebidas em fel, perfumes distantes: estes são alguns conteúdos de sua modernidade poeticamente "galvanizada". Estão vivos ainda em Eliot.

Baudelaire, falou muitas vezes da beleza. Mas, em sua lírica, esta limitou-se às formas métricas e à vibração da linguagem. Seus objetos já não suportavam o conceito de beleza antigo. Baudelaire serve-se de recursos equívocos, paradoxais, para dotar a beleza de um encanto agressivo, do "aroma do surpreendente" Para que esta seja protegida do banal e provoque o gosto banal, deve ser bizarra. "Puro e bizarro" diz uma de suas definições do belo. Mas ele também desejou sinceramente a feiúra como equivalente do novo mistério a penetrar-se, como o ponto de ruptura para a ascensão à idealidade. "Do feio, o poeta desperta um novo encanto" (p. 1114). O disforme produz surpresa, e esta, o "assalto inesperado". Mais veemente do que até então, a anormalidade anuncia-se como premissa do poeta moderno, e também como uma de suas razões de ser: irritação contra o banal e o tradicional que, aos olhos de Baudelaire, está contido também na beleza do estilo antigo. A nova "beleza", que pode coincidir com o feio, adquiere sua inquietude mediante a absorção do banal em simultânea deformação em bizarro, e mediante a "união do espantoso com o doido", como consta em uma carta.

Assim recebem nova agudeza as idéias que tinham sido divulgadas desde a "bufonaria transcendental" de Fr. Schlegel, desde a teoria do grotesco de Victor Hugo. Baudelaire acolheu o título de Poe *Tales of the Grotesque and the Arabesque* (1840). "Pois o grotesco e o arabesco repelem o vulto humano." Também em Baudelaire o grotesco já nada tem a ver com o jocoso. Impaciente para com o "cômico desprezencioso", saúda nas caricaturas de Daumier a "bufonaria sangrenta", desenvolve uma "metafísica do cômico absoluto", vê no grotesco o embate da idealidade com o diabólico e o amplia com um conceito que iria ter futuro: o absurdo (p. 710 e ss.). Deduz suas próprias experiências, e as do homem em geral, dilacerado entre o êxtase e a queda, da "lei do absurdo" (p. 438). É a lei que obriga o homem a "expressar o sofrimento por meio do riso". Baudelaire fala da "legitimidade do absurdo" e enaltece o sonho porque este dota o que realmente é impossível "com a lógica espantosa do absurdo". O absurdo torna-se a perspectiva daquela realidade, na qual Baudelaire e os poetas posteriores querem penetrar para escapar às opressões do real.

Uma poesia que, para se justificar, necessita de tais conceitos, ou atrai o leitor ou o afugenta. A ruptura iniciada com Rousseau entre autor e público havia conduzido o Romantismo ao tema favorito — tratado ainda um tanto melodicamente — do poeta solitário. Baudelaire retoma-o com uma tonalidade mais aguda. Dá-lhe aquela dramaticidade agressiva que, a partir de então, deveria caracterizar a poesia e a arte moderna, mesmo nos casos em que a intenção de produzir um choque não se formule explicitamente em princípios, mas provenha o suficiente da própria obra. Baudelaire ainda tinha tais princípios. Fala do "prazer aristocrático de desagradar", chama *Les Fleurs du Mal* "gosto apaixonado de oposição" e um "produto do ódio", saúda o fato de que a poesia provoque um "choque nervoso" vangloria-se de irritar o leitor e de que este não mais o compreendia. "A consciência poética, outrora uma fonte infinita de alegrias, tornou-se agora arsenal inesgotável de instrumentos de tortura" (p. 519). Tudo isto é mais que imitação do comportamento romântico. As dissonâncias internas da poesia tornaram-se conseqüentemente também dissonâncias entre obra e leitor.

### Cristianismo em ruína

Não será necessário entrar aqui nos particulares dessas dissonâncias internas. Discutir-se-á apenas a dissonância já acenada, entre satanismo e idealidade. Isso é necessário, pois aqui emerge uma característica de conteúdo da lírica posterior, que chamaremos de idealidade vazia.

"Para se penetrar a alma de um poeta, tem-se de procurar aquelas palavras que aparecem mais amiúde em sua obra. A palavra delata qual é sua obsessão." (p. 1111) Estas frases de Baudelaire contêm um princípio excelente de interpretação, que se pode aplicar ao próprio Baudelaire. A severidade de seu mundo espiritual, a persistência de seus temas, poucos mas intensos, permitem deduzir os pontos centrais pelas palavras repetidas mais amiúde. Trata-se de palavras-chave que, sem qualquer dificuldade, se podem distinguir em dois grupos opostos. De um lado estão: obscuridade, abismo, angústia, desolação,

deserto, prisão, frio, negro, pútrido... do outro: ímpeto, azul, céu, ideal, luz, pureza... Esta antítese exacerbada passa através de quase toda poesia. Muitas vezes, comprime-se no espaço mais conciso e torna-se dissonância lexical, como "grandeza suja", "caído e encantador", "horror sedutor", "negro e luminoso". Esta aproximação do que normalmente é incompatível chama-se: *oxymoron*. É uma antiga figura do discurso poético, apropriada para exprimir estados complexos da alma. Em Baudelaire sobressai por seu emprego desmedido. É a figura chave de sua dissonância fundamental. Baudelaire teve uma excelente idéia quando, a conselho de seu amigo H. Babou, deu a seu livro o título de *Les Fleurs du Mal*.

Atrás destes grupos de palavras, persistem resíduos do Cristianismo. Não se pode conceber Baudelaire sem o Cristianismo. Mas o poeta já não é cristão. Este fato não se vê contestado por seu "satanismo" tantas vezes descrito. Quem se sabe fascinado por Satanás traz, na verdade, estigmas cristãos; mas isto é muito distinto da fé cristã na redenção. Na medida em que se pode definir em poucas palavras, diríamos que o satanismo de Baudelaire é a sobrepujança do mal simplesmente animal (e, portanto, do banal) pelo mal engendrado pela inteligência, com o fim de dar o salto à idealidade, graças ao grau supremo de mal. Daí as crueldades e as perversidades em *Les Fleurs du Mal*. Pela "sede de infinidade", degradam a natureza, o riso, o amor para o diabólico, a fim de encontrarem, neste, o ponto de partida ao "novo". Segundo outra palavra-chave, o homem é "hiperbólico", sempre propenso para o alto, numa febre espiritual. Mas é um homem essencialmente cindido, *homo duplex*, tem de satisfazer seu pólo satânico, para ir ao encaixe do celestial. Formas primitivas, maniqueístas e gnósticas do Cristianismo, repetem-se neste esquema, chegadas até ele através dos iluministas do século XVIII e de J. de Maistre. Contudo, tal retorno não se deixa explicar apenas por influências. Neste esquema fala uma necessidade de Baudelaire. Nisto — e muito além à sua pessoa — é sintomático que a intelectualidade moderna recorra a velhas formas de pensamento e, precisamente, àquelas que respondem à sua cisão.

Nem ainda as muitas e variadas provas que se costuma apresentar para demonstrar o pretensão cristianismo de Baudelaire conseguem modificar o quadro. Ele teve vontade de orar, falou da culpa de modo absolutamente sério, era profundamente imbuído do sentido da culpabilidade humana — tanto que ele teria rido dos agudos psicólogos de nossos dias, que explicam seu sofrimento como "ligação materna reprimida". Mas não encontrava caminho algum. Sua oração desvigorava-se na

impotência e acaba não sendo mais oração. É verdade que ele poetiza a dor, vendo nesta o sinal de dignidade do homem e conhece condenações que poderiam sugerir que nele sobrevive um jansenismo difuso. Porém não tem qualquer outro propósito a não ser o de acentuar cada vez mais a cisão, cisão esta excessiva de ambos os lados. Vê-se isso em sua atitude para com a mulher. A maldição contra esta prescinde de qualquer situação de meio termo humano. Sua tensão "hiperbólica" só seria cristã se englobasse nela a fé no mistério da redenção. Mas isto é justamente o que falta. Cristo aparece em suas poesias só como metáfora fugaz, ou como o abandonado por Deus. Atrás da consciência de estar condenado, faz-se sentir o gosto "de gozar voluptuosamente" a condenação. Claro que isto não se pode nem imaginar sem uma herança cristã. Porém, o que resta é um Cristianismo em ruína. No conceito da criação, válido para os católicos tomistas, o mal só tem uma significação accidental. Mas Baudelaire, como outrora os maniqueístas, volta a isolá-lo, convertendo-o numa força em si. Na profundidade e na complexidade paradoxal desta força, a sua lírica adquire a coragem para ser anormal. A poesia posterior — com exceção da de Rimbaud — perde a lembrança da origem da anormalidade advinda das chagas purulentas de um Cristianismo morrendo. Mas a anormalidade permanece. Nem mesmo poetas cristãmente mais severos podem, ou querem, abstrair-se dela: tal é o caso de T. S. Eliot.

#### A Idealidade vazia

A partir deste Cristianismo em ruína, compreende-se outra singularidade da poesia baudelaireana, importante para a época sucessiva. Ela usa conceitos como "ardente espiritualidade", "ideal", "ascensão". Mas ascensão aonde? Aqui e ali, chama-se Deus de meta. Porém, muito mais amiúde, só recebe nomes muito gerais. Em que consiste? A poesia "Élévation" responde a pergunta. Conteúdo e entonação indicam o estado de elevação. Três estrofes são uma alocação ao próprio espírito, exortando-o a elevar-se acima de lagoas, vales, montanhas, bosques, nuvens, mares, sol, éter, estrelas, a uma esfera de fogo ultraterrena que purifica dos miasmas terrenos. Depois a alocação interrompe-se e segue uma afirmação de caráter mais geral: feliz o que isto consegue e aprende a compreender, em tal altura, a linguagem das "flores e das coisas mudas".

A poesia move-se em um esquema usual, de origem platônica e místico-cristã. Segundo este esquema, o espírito ascende a uma transcendência que o transforma a tal ponto que esse, voltando atrás, penetra o véu que cobre o que é terreno e reconhece sua essência verdadeira. Trata-se do esquema do que em termos cristãos se chama a *ascensio* ou *elevatio*. Esta última designação coincide exatamente com o título da poesia. Mas devem-se observar outras concordâncias. Segundo a doutrina teológica-cristã, o céu superior é a transcendência verdadeira, o céu de fogo, o empíreo. Em Baudelaire, chama-se “fogo resplandescente”. E quando depois se lê: “purifica-te”, ele nos lembra o ato habitual na mística de *purificatio*. Por fim, a mística costumava articular a ascensão em nove degraus, mesmo se o conteúdo variasse, pois se trata do número nove sacral. Este número se encontra também nesta poesia. Nove são, precisamente, as esferas acima das quais a alma deve elevar-se. É surpreendente. Existe uma coação imposta pela tradição mística? Talvez. Seria uma coação semelhante à que a herança cristã exerceu em geral sobre Baudelaire. Não é o caso de decidi-lo, tanto mais que se pode pensar também em influências de Swedenborg e de outros neo-místicos. Mas nos importa aqui outra coisa. Justamente porque a poesia concorda tanto com o esquema místico, torna-se visível o que lhe falta para uma concordância plena: ou seja, o final da ascensão e, até mesmo, a vontade de chegar a ele. O místico espanhol Juan de la Cruz havia escrito uma vez: “Voei tão alto, tão alto, que meu vôo alcançou a meta”. Em Baudelaire, a chegada é apenas uma possibilidade que, embora conhecida, não lhe será concedida pessoalmente, como mostram as estrofes finais. De modo vago, fala-se de “poção divina”, da “profunda imensidade”, dos “espaços límpidos”. Não se fala de Deus. Tampouco ficamos sabendo qual seria a linguagem das flores e das coisas que aí se chegaria a compreender. A meta da ascensão não só está distante, como vazia, uma idealidade sem conteúdo. Esta é um simples pólo de tensão, hiperbolicamente ambicionado, mas jamais atingido.

Assim ocorre por toda a parte em Baudelaire. A idealidade vazia tem origem romântica. Mas Baudelaire dinamiza-a a uma força de atração que, despertando uma tensão excessiva para cima, repele o homem que está em tensão para baixo. É, como o mal, uma coação à qual se tem de obedecer, sem que aquele que a obedece venha a se relaxar. Daí a paridade de “ideal” e “abismo”, daí expressões, como “ideal corroente”, “estou acorrentado à fossa do ideal”, “azul inacessível”. Tais expressões

são conhecidas também dos místicos clássicos, mas neles designavam a violência da graça divina que causa dor e prazer, o estágio que antecede à beatitude. Em Baudelaire, os dois pólos, tanto o mal satânico quanto a idealidade vazia, têm o sentido de desvelar aquela excitação que possibilita a fuga do mundo banal. Porém a fuga é sem meta, não vai além da excitação dissonante.

A última poesia de *Les Fleurs du Mal*, “Le Voyage”, que analisa todas as tentativas de evasão, termina com o decidir-se pela morte. A poesia ignora o que a morte traz consigo. Mas esta atrai, pois é a possibilidade de conduzir ao “novo”. E o novo? É o indefinível, a vazia contraposição à desolação do real. No ápice da idealidade baudelaireana, apresenta-se conceito da morte, transformado em totalmente negativo e destituído de conteúdo.

O desconcertante de tal modernidade é que está atormentada até à neurose pelo impulso de fugir do real, mas se sente impotente para crer ou criar uma transcendência de conteúdo definido, dotada de sentido. Isto conduz os poetas da modernidade a uma dinâmica de tensão sem solução e a um mistério até para si mesmos. Baudelaire fala muitas vezes do sobrenatural e do mistério. Só se compreende o que ele quer dizer com isto quando — como ele próprio fez — se renuncia a dar a estas palavras outro conteúdo que não seja o próprio mistério absoluto. A idealidade vazia, o “outro” indefinido que, no caso de Rimbaud é mais indefinido ainda e no de Mallarmé se converterá no Nada, e o mistério que gira em torno de si mesmo, próprio da lírica moderna, são correspondentes.

### Magia da linguagem

*Les Fleurs du Mal* não são, de forma alguma, lírica obscura. Seus estados de consciência anormais, seus mistérios e dissonâncias se expressam em versos compreensíveis. Também a teoria poética de Baudelaire é sempre clara. Ainda assim, ela desenvolve pontos de vista e programas que, se em sua própria lírica não se realizam ou se realizam apenas em esboços, preparam o poeta obscuro que sucederá a Baudelaire. Trata-se aqui principalmente das duas teorias de magia da linguagem e de fantasia.

A poesia, em particular a românica, sempre conheceu momentos nos quais o verso elevava-se a um despotismo do som que atuava mais profundamente que seu conteúdo. Figuras sonoras formadas por vogais e consoantes bem combinadas ou por paralelismos rítmicos encantam o ouvido. Porém, em tais casos, a antiga poesia jamais abandonou o conteúdo, ao contrário, procurava realçar seu significado, justamente mediante a dominância sonora. Exemplos disso são fáceis de se encontrar em Virgílio, Dante, Calderón, Racine. A partir do Romantismo europeu surgem outras condições. Nasce versos que mais querem soar do que dizer. O material sonoro da língua assume um poder sugestivo. Em combinação com um material léxico apropriado para os movimentos associativos, abre infinitas possibilidades de sonho. Leia-se, a este respeito, a poesia de Brentano que começa com o verso: "Quando o tecedor paralítico sonha que está tecendo" (*Wenn der lahme Weber träumt, er webe*). Este verso não pretende ser compreendido, mas apenas ser acolhido como sugestão sonora. De forma mais marcante que até então, separam-se, na linguagem, a função de comunicação e a função de ser um organismo independente de campos de força musical. Mas a linguagem determina também o processo poético que se abandona aos impulsos ingênitos na própria linguagem. Descobre-se a possibilidade de criar um poema por meio de um processo combinatório que opere com os elementos sonoros e rítmicos da língua como com fórmulas mágicas. Seu significado surge não do esquema temático desta combinação — um significado oscilante, impreciso, cujo mistério ganha corpo não tanto pelas significações essenciais das palavras como por suas forças sonoras e marginalidades semânticas. Esta possibilidade se converte em praxe dominante na poesia moderna. O lírico se converte em mágico do som. O reconhecimento do parentesco entre poesia e magia é, na verdade, muito antigo. Todavia ele deveria ser conquistado de novo, depois que o Humanismo e o Classicismo o haviam enterrado. Esta reconquista se iniciou em fins do século XVIII, e conduziu, na América, às teorias de E.A. Poe. Estas condiziam com a crescente necessidade, especificamente moderna, de, por um lado intelectualizar a poesia e, por outro, de anexá-la a práticas arcaicas. Encontramos um sintoma desta modernidade em Novalis quando, ao falar de poesia, aproxima matemática e magia. Nós encontramos dois conceitos (ou conceitos semelhantes) reunidos, desde Baudelaire até o presente, quando os líricos refletem sobre a sua arte.

Baudelaire traduziu Poe, assegurando-lhe assim, ao menos na França, aquela influência de que gozou até o século XX adentro, da qual, porém, autores anglo-saxões — inclusive Eliot

— costumam admirar-se. Interessam aqui ambos os ensaios de Poe *A Philosophy of Composition* (1846) e *The Poetic Principle* (1848). Trata-se de monumentos de uma inteligência artística que tira suas deduções da observação da própria poesia. Encarnam aquele encontro de poesia e, em nível idêntico (neste caso até mesmo superior), de reflexão acerca da poesia, o qual é também um sintoma essencial de modernidade. Baudelaire traduziu o primeiro ensaio por inteiro; do segundo, traduziu uma seleção. Identificou-se explicitamente com as teorias expostas por Poe; podem, portanto, ser consideradas também como suas próprias.

A inovação de Poe consiste em inverter a ordem dos atos poéticos, que vinha sendo aceita pelas poéticas anteriores. O que parece ser o resultado, ou seja, a "forma", é a origem do poema; o que parece ser a origem, ou seja, o "significado", é o resultado. No início do ato poético, há uma "nota" insistente e prévia à linguagem dotada de significado: algo como uma entonação sem forma. Para dar-lhe uma forma, o autor procura aqueles materiais sonoros da língua que mais se aproximam dessa nota. Os sons se unem formando palavras e estas se agrupam finalmente formando motivos com os quais, em último termo, se elabora um contexto com sentido completo. Erige-se, pois, em teoria coerente, o que em Novalis foi um esboço pre-nunciador: a poesia nasce do impulso da linguagem, a qual obedecendo, por sua vez, à "nota" pré-lingüística indica o caminho, no qual aparecem os conteúdos; os conteúdos já não chegam a ser a verdadeira substância da poesia, mas são portadores das forças musicais e de suas vibrações superiores ao significado. Poe mostra, por exemplo, que a palavra "Pallas", numa de suas poesias, deve sua existência não só à uma associação nada rígida com os versos precedentes, mas também ao encanto de seu som. Pouco depois, descreve a ilação lógica — aliás secundária — como mera sugestão do indeterminado pois, deste modo, se preserva a dominância de som e seu efeito não é superado pela dominância de significado. Explica-se este tipo de poesia como abandono às forças mágicas da linguagem. Na atribuição de um significado suplementar ao tom primário, deve-se proceder com "precisão matemática". A poesia é um quadro concluído em si próprio. Não comunica nem verdade nem "embriaguez do coração", não comunica absolutamente nada, mas é: *the poem per se*. Nestes pensamentos de Poe fundamenta-se a teoria poética moderna que se desenvolverá em torno do conceito de *poesia pura*.

Provavelmente Novalis e Poe conheceram as doutrinas dos Iluministas franceses. Sabemos disto por Baudelaire. Pertence a

estas doutrinas (nas quais se encontram também muitas raízes do Simbolismo) uma teoria lingüística especulativa: a palavra não é uma criação casual do homem, mas nasce do Uno cósmico primordial; o simples fato de proferi-la produz o contato mágico entre quem a pronuncia e aquela origem remota; enquanto palavra poética, mergulha as coisas triviais, de novo, no mistério de sua origem metafísica e põe a nu as analogias ocultas entre os membros do Ser<sup>1</sup>. Como Baudelaire estava familiarizado com estas idéias, tinha de ser natural que adotasse as doutrinas poéticas de Poe — parece que inspiradas nas mesmas fontes. Também ele fala da necessidade da palavra, numa frase que Mallarmé citará mais tarde: “Há na palavra algo de sagrado que nos impede de fazer dela um jogo de azar. Manejar com engenho uma língua significa exercer uma espécie de magia evocadora” (p. 1035). Esta fórmula, “magia evocadora”, se repetirá amiúde, referindo-se inclusive as artes plásticas. É a expressão de um pensamento que pertence à esfera de representações da magia e da mística secundária (ocultismo). Expressões como “formas mágicas”, “operação mágica” não são menos freqüentes. E, por fim, aparece outra palavra-chave: sugestão; voltaremos a discorrer sobre ela mais tarde.

Não importa que *Les Fleurs du Mal* se prevaleçam só em poucos trechos desta magia lingüística pura como, por exemplo, sob a forma de um insólito acúmulo de rimas, de assonâncias distantes, curvas sonoras, de seqüências de vogais que governam o sentido e não são governadas por ele. Nas discussões teóricas, Baudelaire foi muito além. Elas prenunciam uma lírica que renuncia, cada vez mais, à ordem objetiva, lógica, afetiva e também gramatical, a favor das forças sonoras mágicas e que se deixa impor conteúdos provenientes dos impulsos da palavra, conteúdos estes que não teriam sido encontrados mediante a reflexão planejada. Trata-se de conteúdos de significado anormal, situados no limite ou além do limite do compreensível. Aqui se fecha o elo, aqui se mostra outro caráter coerente da estrutura da lírica moderna. Uma poesia cuja idealidade é vazia escapa ao real ao produzir um mistério inconcebível. De mais a mais, pode buscar apoio na magia da linguagem pois, mediante o operar com as possibilidades sonoras e associativas da palavra, se destacam outros conteúdos de sentido obscuro, mas também mistérios, como as forças mágicas da sonoridade pura.

1. Veja-se mais pormenores em H. Friedrich, “Die Sprachtheorie der Französischen Illuminaten” (em: *Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgesch.*, 1935).

## Fantasia criativa

Baudelaire fala várias vezes de seu “asco pelo real”. Esta exposição se refere à realidade quando é banal ou simplesmente natural — ambas equivalentes, para ele, à negação do espírito. É significativo que o que mais o desgostou quando *Les Fleurs du Mal* foram condenadas judicialmente foi a acusação de realismo. Com razão, sobretudo porque este conceito designava naquela época uma literatura que representava baixeza da realidade, chocantes, tanto moral quanto esteticamente, com nenhuma outra intenção a não ser justamente a de representá-las. A lírica de Baudelaire, ao contrário, não aspira à cópia fácil, mas sim à transformação. Dá caráter dinâmico ao mal instintivo, transformando-o em satânico, inflama as imagens de miséria, de “calafrio galvânico”, trata fenômenos mais neutros de tal forma que simbolizam estados interiores ou aquele indefinido mundo de mistério que, em Baudelaire, preenche a idealidade vazia. Seria irrefletido chamar Baudelaire de realista ou de naturalista. Em seus assuntos mais cortantes, mais chocantes, arde da maneira mais veemente sua “espiritualidade inflamada”, que se esforça por escapar a todo o real. Além disso, pode-se observar este esforço em muitas particularidades de sua técnica poética. A precisão da afirmação objetiva abrange sobretudo a realidade aviltada ao extremo, isto é, já transformada, enquanto surpreende, por outro lado, a tendência singular de não localizar os conteúdos imaginativos — a tendência de colocar adjetivos afetivos em lugar de outros objetivamente mais exatos —, a delimitação sem estéticas dos limites lógicos e outras tendências semelhantes.

Entre os nomes que Baudelaire dá a esta capacidade de transformação e desrealização do real, há dois que se repetem com insistência: sonho e fantasia (*rêve, imagination*). Com maior decisão que Rousseau e Diderot, Baudelaire eleva o significado destes termos à categoria de uma capacidade criativa superior. Dizemos explicitamente: criativa e não criadora pois a este último termo estão ligadas em alemão representações que se poderiam desviar das forças intelectuais e volitivas, decisivas em Baudelaire e que se acham implícitas em seus conceitos de sonho e fantasia, encontrando expressão também no fato de que — na mesma esfera conceitual — se fale de matemática e abstração.

Certo, encontram-se também usos do conceito do sonho em sua significação antiga, por exemplo, quando Baudelaire chama “sonho” as mais diferentes formas de interioridade, de tempo

interior, de desejo de evasão. Porém também são suficientemente visíveis a superioridade do sonho sobre a proximidade real, o contraste qualitativo entre a vastidão do sonho e a limitação do mundo. Todavia temos de considerar este conceito em sua acepção mais aguda, mais elevada e mais rigorosa, ou seja, quando o sonho se torna explicitamente distinto da "melancolia indolente", da "mera efusão" e do "coração". No prefácio à tradução de *Nouvelles Histoires*, de Poe, Baudelaire chama o sonho de "cintilante, misterioso, perfeito como um cristal". O sonho é uma capacidade produtiva, não perceptiva, que, em caso algum, procede confusa e arbitrariamente mas, sim, de maneira exata e sistemática. Em qualquer forma que se apresente, o fator decisivo é sempre a produção de conteúdos irrealis. Pode ser uma disposição poética, mas também pode ser provocada por meio de estupefacientes e drogas ou surgir de condições psicopáticas. Todos estes impulsos se prestam à "operação mágica" com a qual o sonho põe a irrealidade que criou acima do real.

Quando Baudelaire chama o sonho "perfeito como o cristal", não se trata, de forma alguma, de uma comparação casual. Com esta expressão se assegura uma categoria determinada ao sonho ao aproximá-lo do inorgânico. Já em Novalis se podia ler: "As pedras e as matérias são sublimes: o homem é o verdadeiro caos". Esta mudança de hierarquia, procedente de fontes alquímicas, reaparece regularmente em Baudelaire, sempre que trata o tema do sonho. Ele o completa degradando a natureza ao caos e ao impuro. Isto talvez não surpreenda, de momento, tratando-se de um autor latino, mas já não se pode explicar partindo apenas do pensamento latino. Baudelaire entende por natureza o vegetativo e também as baixezas banais do homem. Com as imagens do inorgânico, situa o símbolo do espírito absoluto tão acima dos homens que surge, de novo, uma tensão dissonante. O mesmo ocorre entre os pintores do século XX. Com os conteúdos figurativos cúbicos ou tingidos de cores irrealis harmoniza-se o fato de pintores como Marc, Beckmann e outros, falarem da natureza como algo impuro e caótico: coerção estrutural, não influência. Aos olhos de Baudelaire, o inorgânico assume a significação mais alta quando é material de trabalho artístico: para ele, a estátua vale mais do que o corpo vivo, o bosque do cenário, mais que o bosque natural. Também este modo de pensar é, sem dúvida, latino, mas a maneira de aplicá-lo é moderna. Semelhante equiparação do artificial com o inorgânico, este modo imperativo de excluir da poesia o real, pode ser encontrado, quando muito, em épocas precedentes, de

onde saem, aliás, linhas secretas de ligação com a poesia moderna, ou seja, na literatura barroca italiana e espanhola.

Mas nem mesmo nela foi possível uma poesia como "Rêve parisien" de Baudelaire, o texto fundamental de sua espiritualização do artificial e do inorgânico. Não aparece nele uma cidade real, mas uma cidade de sonho, construída propositadamente; imagens cúbicas, das quais está banido todo o vegetal; arcadas gigantescas que circundam o único elemento em movimento — e, todavia, morto — a água; abismos diamantinos, abóbadas de pedras preciosas; nem sol, nem estrelas; só o negro que resplandece de si próprio; o todo sem homens, sem lugar, sem tempo, sem som. Vê-se o que significa a palavra *sonho* do título: criação de um quadro a partir de uma espiritualidade construtiva que exprime sua vitória sobre a natureza e o homem com os símbolos do mineral e do metálico, e que projeta as imagens que construiu na idealidade vazia, donde elas se refletem, cintilantes para o olhar, inquietantes para a alma.

#### Decomposição e deformação

A mais importante contribuição de Baudelaire ao nascimento da lírica e da arte modernas situa-se, por certo, em suas discussões sobre a fantasia. Esta é para ele, que a equipara aliás ao sonho, a capacidade criativa por excelência, "a rainha das capacidades humanas". Como ela procede? Baudelaire escreve em 1859: "A fantasia decompõe (*décompose*) toda a criação; segundo leis que provêm do mais profundo interior da alma, recolhe e articula as partes (daí resultantes) e cria um mundo novo" (p. 773). Este constitui um princípio fundamental da estética moderna, embora prefigurado em teorias desde o século XVI. Sua modernidade consiste em colocar a decomposição no início do ato artístico, um procedimento destruidor que Baudelaire sublinha ainda completando — no trecho de uma carta do mesmo teor — o conceito "decompor" com o termo "separar". Decompor e desfazer o real em suas partes — entendido como o perceptível sensorialmente — significa deformá-lo. O conceito de deformação aparece reiteradas vezes em Baudelaire e é toda vez entendido no sentido positivo. Na deformação reina a força do espírito, cujo produto possui uma condição mais elevada do que o deformado. Aquele "mundo novo", resultante de tal des-

truição, já não poderá ser um mundo ordenado realisticamente. Será uma imagem irreal que já não se deixará controlar pelas ordenações normais e reais.

Em Baudelaire, estes são ainda esboços teóricos. Só se encontram poucas correspondências em suas poesias, como, por exemplo, o trecho, no qual “nuvens dão cambalhotas em volta da lua” (p. 341). Mas, considerada do ponto de vista da época seguinte — basta pensar em Rimbaud —, evidenciam-se a audácia e a significância futura daquela frase sobre a fantasia. Precisa-se ter, em tudo, sempre presente a tendência fundamental: a aspiração de afastar-se da realidade limitada. A verdadeira agudeza do conceito de fantasia manifesta-se onde ele é colocado em contraposição a um procedimento de pura e simples cópia. Portanto, o protesto de Baudelaire contra a fotografia, nascente naquela época, está muito próximo da frase citada acima. Certa vez, chama a obra da fantasia de “idealização forçada” (p. 891). Idealização já não quer dizer, como na antiga estética, embelezamento mas, sim, desrealização e pressupõe um ato ditatorial. Parece que no momento em que o mundo moderno empregou seu poder técnico — na forma da fotografia — para a reprodução do real, este real positivo, limitado, consumiu-se mais depressa e as forças artísticas dirigiram-se mais energeticamente ao mundo não objetivo da fantasia. Seria análogo à reação que o positivismo científico provocou. A condenação da fotografia por Baudelaire situa-se no mesmo plano de sua condenação das ciências naturais. A interpretação científica do universo é percebida pelo sentido artístico como restrição do universo, como perda do mistério e, portanto, o desdobramento extremo das forças da fantasia vem revidar aquela interpretação. Dois decênios após a morte de Baudelaire a mesma resposta à perda do mistério chamar-se-á “Simbolismo”.

Este processo que se desenrola em Baudelaire é de incalculável importância até o presente. Numa conversa, Baudelaire disse: “Desejaria prados pintados de vermelho, árvores pintadas de azul”. Rimbaud comporá poesias sobre tais prados, artistas do século XX os pintarão. Baudelaire define uma arte surgida da fantasia criativa como: *surnaturalisme*. Entende-se, por este termo, uma arte que “desobjetiva” as coisas em linhas, cores, movimentos, acidentes cada vez mais independentes e que projeta sobre elas aquela “luz mágica” que aniquila sua realidade no mistério. Do *surnaturalisme*, Apollinaire derivará, em 1917, o *surréalisme* — e com razão —, pois com ele designa a continuação do que queria Baudelaire.

## Abstração e arabesco

Uma outra proposição concatena fantasia e inteligência. Em 1856, Baudelaire escreve em uma carta: “O poeta é a inteligência mais elevada, e a fantasia é a mais científica de todas as faculdades” (*Correspondance*, I, p. 368). O paradoxo contido nesta frase mal parecerá hoje menos paradoxal do que então. Consiste no fato de que justamente aquela poesia, que se evade na irrealidade diante de um mundo cientificamente decifrado e tecnicizado, exige para criar o irreal a mesma exatidão e inteligência pela qual a realidade tornou-se estreita e banal. Mais tarde, tornaremos a este ponto. Por ora, basta que se observe a linha de pensamento de Baudelaire que, de forma conseqüente, conduz a um novo conceito deste tipo: a abstração. Já em Fr. Schlegel e em Novalis havia sido empregado este termo para definir a essência da fantasia. É compreensível, portanto, o porquê da fantasia ser concebida como a faculdade de criar o irreal. Em Baudelaire, “abstrato” significa principalmente “intelectual”, no sentido de “não natural”. Entrevêm-se aqui outros pontos de partida da poesia e da arte abstrata, extraídos do conceito de uma fantasia ilimitada, cujo equivalente são as linhas e os movimentos livres do objeto. Baudelaire chama estes últimos “arabescos” — também este, um conceito que terá futuro. “O arabesco é o mais espiritual de todos os desenhos.” (p. 1192) Grotresco e arabesco haviam sido aproximados mutuamente por Novalis, Gautier, Poe. Baudelaire aproxima-os ainda mais. Em seu sistema estético, estão relacionados grotresco, arabesco e fantasia: esta última é a capacidade de movimentos abstratos do espírito livre, isto é, independente de todo objeto; os dois primeiros são o produto desta capacidade.

Nas poesias em prosa há um breve trecho sobre o tirsó. A fantasia criativa transforma-o em uma imagem de linhas e coloridos dançantes onde o bastão, como diz o texto, só serve de pretexto — pretexto também para o “movimento curvilíneo da palavra”. Esta última observação denota a conexão com a magia da linguagem. O conceito de arabesco, de linhas livres de qualquer sentido, se enlaça com o conceito da “frase poética”. Esta, assim escreve Baudelaire num esboço do prefácio a *Les Fleurs du Mal*, é uma seqüência pura de sons e movimentos, capaz de formar uma linha horizontal, uma ascendente ou descendente, uma espiral, um zig-zague de ângulos sobrepostos. E justamente por isso tem a poesia pontos de contato com a música e com a matemática.

Beleza dissonante, afastamento do coração do objeto da poesia, estados de consciência anormais, idealidade vazia, desconcretização, sentido de mistério, gerados nas forças mágicas da linguagem e da fantasia absoluta, aproximados às abstrações da matemática e às curvas melódicas da música: com estes elementos, Baudelaire preparou as possibilidades que se tornariam realidade na lírica dos poetas vindouros.

Estas possibilidades são encetadas por um poeta que traz os estigmas do Romantismo. Do jogo romântico, Baudelaire fez uma seriedade não romântica; com as idéias marginais de seus mestres, construiu um edifício de pensamento, cuja fachada lhes voltou as costas. Por isto, pode-se chamar a lírica de seus herdeiros de "Romantismo desromantizado".

