



Alfonso Berardinelli

Da poesia à prosa

Organização e prefácio Maria Betânia Amoroso
Tradução Maurício Santana Dias

2007

COSACNAIFY

estruturalista e neoformalista que preponderou nas universidades durante cerca de vinte anos, a linguagem poética continuou seu caminho de depuração anticomunicativa, progressivamente se enfraquecendo e esvaziando. Tornou-se cada vez mais inadequada à elaboração de experiências novas. Quase sem se dar conta, hipnotizados por uma autoridade teórica que definia a língua poética como algo que escapa à discursividade, à emotividade e à representação, a maior parte dos jovens autores que começaram a publicar a partir dos anos 1970 não ultrapassaram os limites e o âmbito restrito fixados pela estética formalista e pelas vanguardas informais, segundo as quais tudo era possível em poesia, tudo era permitido, *exceto dizer alguma coisa*.

Não obstante a sua insistência na *técnica*, o formalismo, quando se transformou de atenção à linguagem em estética e teoria geral da literatura como literariedade, acabou produzindo idealismo. Ou seja, a literatura como idéia e a linguagem poética como mito. Com uma certa generalização provocatória, pode-se dizer que o último mito de fato produzido pela literatura europeia foi justamente a idéia de Escritura literária como incansável e inflexível destruição de valores semânticos. Um mito cujo mérito e cuja responsabilidade devem ser atribuídos sobretudo à cultura francesa, que, dos anos 1960 em diante, conseguiu rebaixar tanto o romance quanto a poesia, em proveito da crítica e da escrita filosófica, pós-filosófica e teórica. Quanto menos poesia e narrativa se escreviam, mais grandiosas, sugestivas, difusas e internacionalmente influentes se tornavam a crítica e a teoria literária produzidas na França. Uma suntuosa propaganda das possibilidades transgressivas, críticas e gerativas de uma literatura na verdade bastante exígua, quase extinta, reduzida à idéia de si mesma. Por outro lado, tudo em princípio se tornava literatura, isto é, Escritura: a crítica, a historiografia, as ciências humanas, a filosofia.

As fronteiras da Literatura, entendida como máquina textual que devora a si mesma, dilatavam-se enormemente, impedindo que a idéia e a essência literária entrassem de fato em atrito com algo de diferente e de estranho.

➤ As muitas vozes da poesia moderna

1

O livro já clássico de Hugo Friedrich, *Estrutura da lírica moderna*, tem o inegável fascínio da simplificação e da síntese. A meio século de sua publicação (1956), e embora desde o início fossem claras as suas lacunas e o seu aspecto tendencioso, o leitor continua reconhecendo aquele fascínio. Pelo menos para os estudiosos, para os críticos acadêmicos e para o público letrado em geral, nos anos em que o livro foi concebido a poesia moderna ainda era um problema em aberto. Mas, por outro lado, o momento de maior inventividade já havia passado. Mesmo sem deixar inteiramente tranqüilos os seus leitores, a poesia moderna começava a se tornar um objeto histórico.

Com sua descrição sistemática e sintética, Friedrich respondia à difusa exigência de esclarecimento. Ao tentar explicar a lógica construtiva de um gênero literário que parecia ter perdido, havia mais de um século, todo vínculo com a racionalidade e o senso comum, Friedrich forneceu uma eficaz descrição “estrutural” da lírica moderna: sobretudo (e não se trata de uma mera nuança lexical) em se tratando de “lírica”, ou seja, de um gênero literário que mantém e exacerba sua ligação com a centralidade do sujeito poetante. Desse modo, a fusão e o rearranjo dos gêneros – outro fenômeno típico da modernidade – foram menosprezados. Das “três vozes da poesia” que T.S. Eliot mencionou em um de seus ensaios, a lírica de Friedrich encarna apenas uma. No entanto, Eliot propunha distinções e implicitamente apontava possibilidades distintas daquela estritamente lírica:

A primeira voz é a do poeta que fala a si mesmo, ou a ninguém. A segunda é a voz do poeta que se manifesta diante de um auditório, grande ou pequeno. A terceira é a voz do poeta que tenta criar uma personagem dramática cuja expressão seja em versos, que não diz aquilo que gostaria de dizer ele mesmo, mas apenas o que pode dizer dentro dos limites de uma personagem que dialoga com outros seres imaginários.¹

2

O ensaio de Eliot aqui citado é de 1953. Portanto, pouco anterior ao livro de Friedrich. Mas é preciso dizer que já no primeiro Eliot, quase meio século antes, o problema da pluralidade de vozes que agem ou podem agir na poesia era uma questão bem presente.

Uma vez esclarecida a condição pós-romântica e anti-romântica do eu poetante, o início do século xx assinalou o começo de uma tentativa de superação da lírica de tipo simbolista, em várias frentes. Nesse sentido, Eliot foi talvez o caso mais explícito e notável. A sua escolha por Laforgue e pelos metafísicos ingleses do século xvii, sua leitura de Baudelaire e de Dante, sua predileção pelo grotesco realista, pelo recitativo irônico-patético, pelo cruzamento de vozes e pela marchetaria de citações colocavam em discussão a prioridade do momento lírico.

A própria teoria eliotiana do “correlativo objetivo” é uma explícita poética antilírica. O pensamento, a emoção, o impulso imaginativo ou psíquico do autor necessitam, segundo Eliot, projetar-se numa forma já constituída, recorrendo a um suporte externo, cultural, realista e comunicativo, que liberte a individualidade criativa de si mesma, de sua arriscada inefabilidade. Na poesia de Eliot encontramos uma trama cerrada desses “correlativos objetivos”: trechos de conversas, transcrições paródicas, notas descritivas, citações de autores clássicos ou contemporâneos. Portanto,

1. T.S. Eliot, “Le tre voci della poesia” [1953], in *Sulla poesia e sui poeti*. Milão: Bompiani, 1960, p. 97 [ed. bras.: “As três vozes da poesia”, in *A essência da poesia*, trad. Affonso Romano de Sant’Anna. Rio de Janeiro: Artenova, 1972].

em um dos mais típicos, influentes e significativos poetas e teóricos da modernidade, a poesia se apresenta como uma negação da lírica como “primeira voz” da poesia. O fato de que os hábitos de leitura sejam forçados ou subvertidos pela linguagem da poesia eliotiana não significa uma recusa à comunicação, ao significado e muito menos à referência a uma situação objetiva, extraliterária. Ao contrário, a fratura com a tradição e a distância do cotidiano se tornam, em Eliot, um retorno quase obsessivo de fragmentos da tradição (citações cultas) e uma intrusão contínua do cotidiano (mime-se da fala).

Por outro lado, o caso de Eliot não é isolado. Se excluirmos Paul Valéry, alguns líricos puros de língua espanhola (especialmente Guillén e Salinas), o chamado hermetismo italiano (a partir do segundo livro de Ungaretti), a zona mais diáfana e depurada do surrealismo (de Eluard a Char) e a poética de Benn (sua poesia é bem menos abstrata e fechada em si mesma do que afirma o autor), a maior parte da poesia do século xx entra com dificuldade no esquema de Friedrich — esquema que se baseia principalmente na centralidade de Mallarmé e de seus seguidores. Ao descrever o que considera a “estrutura” profunda e transcendental da lírica moderna, Friedrich dá uma contribuição indireta à teoria da *poésie pure*, elaborada sobretudo na esteira do mais prestigioso sucessor de Mallarmé no século xx, isto é, Paul Valéry. Segundo Friedrich, pois, o estilo da lírica moderna já está definido no final do século xix.

Assim sendo, se tentarmos considerar o conjunto das zonas esquecidas ou deixadas na sombra por seu livro, chegaremos esquematicamente ao seguinte resultado:

a) A centralidade do modelo Mallarmé faz com que tudo o que precedeu sua obra seja lido em chave de “preparação” e de formulação ainda incompleta, imperfeita, imatura — o que implica a idéia de uma linha evolutiva Novalis-Poe até o Baudelaire teórico, com a conseqüente remoção, por exemplo, de poetas como Leopardi (mas também pouco se fala de Hölderlin e de Coleridge). O próprio Baudelaire, na condição de “precursor” do mais coerente e absoluto Mallarmé, é fortemente depreciado como um poeta em quem a modernidade assume formas realístico-alegóricas, prosaicas, demonológicas e moralistas. Entretanto, é esse Baudelaire “impuro”

que estará no centro das mais importantes leituras novecentistas de sua obra, de Eliot a Auerbach e Benjamin.

Além disso, Friedrich não trata de Walt Whitman, Emily Dickinson e Gerard M. Hopkins, poetas de indubitável modernidade e influência, mas cuja obra anuncia desenvolvimentos novecentistas muito diferentes daqueles privilegiados por Friedrich.

↳) Ao chegarmos ao século xx, temos a sensação de estar numa espécie de triunfo dos epígonos – os quais ocupam o centro do quadro, mas não acrescentam muitas novidades ao que já se vira com Mallarmé.

c) Finalmente, as objeções mais relevantes. Só para ficar nas três primeiras décadas do século: a desvalorização de figuras centrais como W.B. Yeats e Rainer Maria Rilke, a ausência dos russos (Aleksáedr Blok, Vladimir Maiakóvski, Sierguei Iessiênin, Ossip Mandelstam, Marina Tzvietáieva), dos americanos (Wallace Stevens, Marianne Moore, William Carlos Williams), do expressionismo e do surrealismo como tendências e movimentos e, enfim, de alguns clássicos da intempestividade e da extravagância: Antonio Machado, Umberto Saba, Konstantinos Kavafis. Acrescente-se ainda que nem mesmo a leitura friedrichiana de autores como Apollinaire, T.S. Eliot e Gottfried Benn, cuja exemplaridade e posição de ponta não excluem uma grande variedade de soluções e de hipóteses, é muito convincente: neles, o estilo poético moderno é de fato assumido como um pressuposto, como ponto de partida a ser reformulado ou até (no caso de Eliot) “superado”.

d) Com os anos 1930, as lacunas se tornam gritantes. Simplesmente não se fala de Brecht, Auden, Vallejo, Hernández, József (ou seja, dos maiores poetas da década). Mas as novidades do século xx consistem nisso também: na luta da lírica para sair de si mesma e do próprio *a priori*, sem renunciar à autoconsciência estética e histórica.

3

Embora esquemática, explicativa e com uma fortíssima intenção unificadora, a hipótese de Friedrich não deve, entretanto, ser severamente julgada

por aquilo que não nos oferece. Mais que uma autêntica reconstrução da poesia moderna, trata-se de uma espécie de reformulação sistemática (e relativamente tardia) da poética da poesia pura e do hermetismo. As dinâmicas “heterônomas” da literatura contemporânea são subestimadas. O repertório analítico dos procedimentos estilísticos é bastante exaustivo. Mas quase sempre está dissociado do conjunto da obra de cada autor e da relação entre transformações formais e autoconsciência histórico-cultural. O fato de que as discussões dos movimentos de vanguarda sejam inteiramente estranhas a Friedrich é significativo. Com efeito, o que está em jogo nas vanguardas é mais a situação social dos artistas modernos do que a linguagem como estilo. Com os grupos e os movimentos de vanguarda, a inovação estética se torna militante, transforma-se em manifesto, em propaganda, em ação organizada. O conflito com o público se transforma numa tentativa de criar ou conquistar um novo público.

No entanto, a lírica de que nos fala Friedrich em seu livro basta a si mesma. Não necessita mais do mundo, evita qualquer vínculo com a realidade. Nega-lhe até a existência. Fecha-se numa dimensão absolutamente autônoma. Fantasia ditatorial, transcendência vazia, puro movimento da linguagem, ausência de fins comunicativos, fuga da realidade empírica, fundação de um espaço-tempo sem relações causais e dissociado da psicologia e da história: a lírica que, segundo Friedrich, entrou em cena no Ocidente a partir da segunda metade do século xix é sobretudo isso. Poesia despersonalizada e alheia à história, ela deve ser lida e analisada como um organismo cultural e estilístico auto-suficiente. Após os três extensos capítulos dedicados a Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé (capítulos em que os dados biográficos e históricos são quase de todo ausentes), seria possível dizer que essa poesia se apresenta em seu conjunto como uma criação sem sujeito, uma obra sem autores. Como um sonho ou um labirinto dentro do qual os autores aprenderam a morar e de onde não poderiam sair.

Toda a poesia moderna pode, pois, ser descrita como uma única estrutura estilística. Uma vez que essa estrutura conquistou os seus delimitamentos precisos e definitivos, não é mais suscetível de mudanças. Assim, as diferentes áreas e tradições lingüístico-literárias, os nomes dos autores e até os títulos das obras perdem valor e consistência próprios. Não passam de

pequenas ondas ou encrespamentos de um mar infinitamente vasto, fragmentos luminosos de uma interminável constelação ou galáxia. Células de um organismo cultural que transcende completamente vicissitudes pessoais e experiências históricas.

A ótica antiindividualista e anti-histórica de Friedrich tem a sua coerência e uma notável eficácia descritiva. Em vez de deixar o leitor se perder nas mil ramificações do estilo poético moderno, fazendo-o submergir no que há de inefável em cada *individuum*, Friedrich evidencia uma estrutura. Analisa, isola, recolhe e cataloga uma grande série de fenômenos estilísticos quase sempre sem precedentes na tradição literária. O enigma da modernidade poética é, senão explicado, amplamente descrito. Desde o final do século XVIII, os sintomas de uma profunda modificação da cultura artística se multiplicam e ganham impulso graças a uma reflexão nova sobre o conceito de fantasia e de língua poética. Até criar uma espécie de corrente coletiva que arrasta consigo os artistas mais distantes e diversos.

O procedimento descritivo de Friedrich parece, pois, encontrar sua melhor justificação nas características do objeto descrito. Mas neste ponto, naturalmente, não é fácil dizer quanto o método deve ao objeto e quanto o objeto é uma projeção do método: seja como for, uma poesia que exalte o máximo de abstração e despersonalização não poderá ser descrita senão em termos de abstração e despersonalização.

Ao escolher seu dinamismo puro como terreno privilegiado de pesquisa, essa poesia parece criar do próprio interior tudo aquilo de que necessita. Pode prescindir do mundo ou dominá-lo com a magia da sua linguagem de “conotações” sugestivas e de “desvios da norma”. É poesia órfica e ontológica. Descrevê-la como uma entidade autônoma, auto-suficiente e desvinculada da realidade será descrever integralmente sua realidade.

Conduzindo pela mão o leitor pelos labirintos da lírica moderna, Friedrich o ajuda a familiarizar-se com tudo o que é arbitrário, impenetrável, dissonante e desconcertante. A obscuridade se torna aceitável. A violação das regras tradicionais do poeta é apresentada como violação sistemática. Ou seja, ordena-se num sistema diverso, conquanto alternativo. A violação da norma constitui o fundamento de uma nova norma. A recusa da tradição funda uma nova tradição.

De fato, mais que na centralidade de Mallarmé, a poesia do século XX parece inspirar-se em modelos mais “impuros” e contraditórios: Baudelaire, Rimbaud e Whitman. Sobre Whitman quase nada se fala no livro de Friedrich (só é citado uma vez, de passagem, a propósito do verso livre de Saint-John Perse). Mas Whitman não foi apenas um mestre para a poesia norte-americana (que de resto parece nunca ter atribuído muita importância a Poe). O eco de Whitman também é ouvido em muita poesia europeia do início do século XX, e a prática difusa do verso livre deve muito à sua memorável prosódia salmódica. Um dos procedimentos mais recorrentes e típicos de muita poesia moderna, a “enumeração caótica” de que Leo Spitzer falou num célebre ensaio,² tem em Whitman o seu iniciador e o seu máximo representante.

Mas um poeta como Whitman está muito distante do esquema de Friedrich: nele não encontramos abstração ou cerebralismo, nem culto da premeditação intelectualista nem impulso da linguagem em direção a uma transcendência vazia ou fuga da palavra do horizonte do concreto, do imediato, da experiência comum. Seria possível afirmar que a poesia de Whitman apresenta-se, programática e efetivamente, como o exato oposto de tudo isso. Os excessos do estilo de Whitman não se devem a uma tendência aristocrática e solitária, a um desejo de obscuridade e de fuga no mistério ou a um desprezo pelos leitores. Ao contrário, a poética de Whitman é democrática e pânica, otimista, inteiramente antiintelectualista e até, a seu modo peculiar, oratória e propagandista. Sua influência em Paul Claudel, Saint-John Perse, nos expressionistas alemães, em alguns futuristas e *vocianos*,³ em Neruda e, em parte, em García Lorca é algo visível.

2. Cf. L. Spitzer, “L’enumerazione caotica nella poesia moderna” [1945], in *L’asino d’oro*, n. 3, 1991, pp. 92-130.

3. *La Voce*: Uma das mais importantes revistas culturais italianas, fundada em 1908, em Florença. Passou por diferentes fases, que correspondem à mudança de seus diretores, intelectuais atuantes e reconhecidos como G. Prezzolini (1908-1912), G. Papini (1912-1913), G. Prezzolini (1914) e G. De Robertis (1914-1916). Com Papini a revista se volta para a *pura* literatura, deixando para trás a ênfase da fase anterior, sobre as relações entre literatura e vida nacional. Em 1914, novamente sob o comando de Prezzolini, torna-se uma revista de >

Já em 1931 Edmund Wilson tentava interpretar, em *O castelo de Axel*, a literatura simbolista e pós-simbolista segundo uma perspectiva muito diferente daquela que aproximaria as amplas reconstruções históricas de Marcel Raymond (*De Baudelaire ao surrealismo*, 1933), Luciano Anceschi (*Autonomia e heteronomia da arte*, 1936) e Albert Béguin (*A alma romântica e o sonho*, 1937). Compondo uma verdadeira galeria de retratos, Wilson tentava explicar aos norte-americanos a literatura européia da crise, pondo lado a lado poetas e prosadores, ingleses e franceses (Yeats, Valéry, Eliot, Proust, Joyce, Gertrud Stein, Villiers de l'Isle-Adam e Rimbaud). Pouco propenso a julgar o movimento literário moderno a partir de seus próprios princípios internos, Wilson oferece uma série de observações críticas desconcertantes, que tornam o objeto de seu discurso muito mais evidente. Sua polêmica às vezes quase feroz contra os compatriotas T.S. Eliot, Ezra Pound e Gertrud Stein, fixados em Paris e Londres, permite-lhe situar numa perspectiva original e mais ampla toda a experiência do simbolismo e da literatura anti-realista.

O maior expoente da herança mallarmeana e da poesia pura entre as duas guerras, Paul Valéry (que também do ponto de vista teórico é uma referência central para o livro de Friedrich), é posto em discussão argutamente por Edmund Wilson. Enquanto se reconhece em Valéry uma força de poeta superior à de seu mestre Mallarmé, sua prosa ensaística e suas teorizações estéticas são descritas com uma vivacidade crítica que teria merecido uma fortuna mais ampla:

As opacidades da prosa de Valéry são comumente atribuídas pelos seus admiradores, que nisso só fazem seguir as sugestões do próprio mestre, à originalidade

> militância política, defensora do intervencionismo italiano na Primeira Guerra, mas no final do ano, assume a condução G. De Robertis que faz dela uma revista exclusivamente literária, defendendo em suas páginas uma *poética do fragmento*, contrária ao enquadramento histórico do autor ou da obra, ou à ênfase oratória. O melhor desdobramento dessa poética surgirá nos poetas que virão a caracterizar o *hermetismo* italiano. Nas páginas da revista, nesses anos, surgirão os primeiros versos de autores que terão papel fundamental na literatura do país, como Giuseppe Ungaretti, Aldo Palazzeschi, Dino Campana, Corredo Govoni, Riccardo Bacchelli, Vincenzo Cardarelli. O último número da revista saiu em 31 de dezembro de 1916. [N.O.]

e à profundidade do seu pensamento. Mas a verdade é que, se examinamos os ensaios de Valéry, não conseguimos achar neles uma grande riqueza de idéias. Encontramos apenas, assim como na poesia, a representação de uma situação intelectual, e não o desenvolvimento de uma linha de pensamento. Um crítico francês já acusou Valéry de ser um filósofo que se recusa a filosofar; e é verdade que o "rigor" de que ele tanto fala é um efeito artístico de sua prosa, obtido, assim como os efeitos artísticos da poesia, graças a alguns procedimentos estilísticos, e não a uma qualidade da sua lógica. Pode-se dizer que, com toda a sua paixão pelo método, Valéry tenha se dado pouco trabalho para classificar as suas idéias ou conferir-lhes uma ordem: tal como Monsieur Teste, ele está mais empenhado em degustar as suas emoções intelectuais e em inventar metáforas mais ou menos obscuras para exprimi-las [...].

Nas vezes em que Valéry se aventura no terreno das idéias, ele é, na realidade, uma espécie de superdiletante [...]. É como se jamais houvesse superado a emoção da primeira leitura de Poincaré, e sua atitude nesse ponto é sempre esnobe: insiste na dificuldade que é explicar-nos esse ou aquele conceito, e depois, uma vez expressa, a idéia prodigiosa revela-se um dos lugares-comuns da moderna filosofia científica [...].⁴

Depois de observar a sugestiva conexão entre pseudo-rigor especulativo e esnobismo estilístico na prosa de Valéry, Wilson sublinha as fraquezas teóricas da idéia de poesia e de literatura difundida pelo simbolismo. Mais uma vez, observa Wilson, trata-se de tediosas exibições de frieza científica que se apóiam em raciocínios muitas vezes pouco fundamentados e científicos:

Essa atitude aparentemente fria e analítica é, porém, acompanhada de modo muito paradoxal por uma concepção rigidamente esotérica da poesia. Tal concepção é definida com bastante clareza, e suas fraquezas se tornam mais evidentes, em um prefácio que Valéry acaba de escrever para a edição dos Charmes, comentada pelo ensaísta francês Alain (e essa sobreposição

4. E. Wilson, *Il castello di Axel. Studi sugli sviluppi del simbolismo tra il 1870 e il 1930* [1931-59]. Milão: Il Saggiatore, 1965, pp. 77-78 [ed. bras.: *O castelo de Axel*, trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004].

escolástica de ensaios explicativos é em si mesma uma característica da crítica poética contemporânea) [...].

De resto, no campo da literatura, Valéry considera exclusivamente como “obra de arte” a obra poética. A prosa, diz ele, tem “sentido acabado” apenas por seu assunto; mas o objeto da poesia é algo não apenas mais misterioso, mas também, ao que parece, mais oculto [...].

Parece-me que, aqui, a pretensão de exatidão é usada para dissimular algumas teses ridiculamente falsas, bem como para favorecer uma espécie de misticismismo estético, e não para empreender uma análise científica. Em primeiro lugar, é absurdo dizer que a prosa relaciona-se exclusivamente ao “sentido lógico, distinto da alusão, e que não se deve esperar da poesia, como afirma Valéry em outra passagem, “nenhuma noção definida”. O verso é de fato um produto intelectual de natureza absolutamente distinta da prosa? Sua função é realmente diferente? Ou, em última análise, prosa e poesia são simplesmente técnicas da comunicação entre os homens, técnicas que têm desempenhado papéis diferentes, que foram usadas para escopos diversos, em períodos e civilizações diferentes? Os antigos gregos escreveram história, mitos e lendas em versos — gregos e elizabetanos escreveram em versos os seus dramas. Se as definições de Valéry são corretas, o que dizer de Homero, Virgílio, Dante, Shakespeare e Goethe? Todos eles recorrem tanto ao “sentido lógico” quanto à alusão e, ao mesmo tempo, buscam comunicar “noções definidas”. Na realidade, tais definições foram obviamente concebidas para serem aplicadas à poesia de Valéry, de Mallarmé e de outros simbolistas. Mas não são adequadas nem sequer a eles.⁵

Aqui Wilson expõe com felicidade o limite maior de toda uma tendência da poesia e da literatura contemporânea que confere um privilégio extraordinário àquelas formas de “poesia da linguagem” e de “poesia da poesia” que, algumas décadas mais tarde, dariam lugar à teoria jakobsoniana da literatura como “função da linguagem” especial, autônoma e desvinculada por definição de qualquer referência extratextual.

5. Id. *ibid.*, pp. 80-81.

Apesar da aversão dos surrealistas pela poética de Valéry, sua insistência numa escrita da imaginação livre, radicalmente estranha à lógica e aos significados estabelecidos pela comunicação, também levará a maior parte dos poetas surrealistas a uma espécie de sublimação hiper-subjetiva da escritura. Quer para Valéry, quer para Breton, a linguagem poética prescindida da realidade comumente perceptível, a ultrapassa ou a refunda, situando-se no ponto em que a distinção entre palavra e coisa, sujeito e objeto, ser e linguagem ainda não se estabeleceu.

Por sua vez, no âmbito anglo-saxão, mesmo um poeta culto, intelectual e aristocrático como Eliot enfatiza desde o início o entrelaçamento das linguagens, dos registros, dos tons, assim como a relação essencial entre “música da poesia” e língua comum. Encantamento, *charme* e calculada excitação das potencialidades secretas, mágicas e sonoras da língua não satisfazem Eliot plenamente. A atenção à linguagem também é fortíssima em sua reflexão, mas o que muda é a concepção da linguagem. Contra o pretensão princípio de estranhamento da linguagem poética em relação à linguagem comum, Eliot chega a estabelecer uma espécie de “lei” geral:

[...] é a lei segundo a qual a poesia não pode afastar-se muito da língua cotidiana que nós mesmos falamos e ouvimos falar. A poesia — seja ela quantitativa ou silábica, rimada ou não rimada, de forma livre ou fechada — não pode perder o contato com a linguagem cambiante das ordinárias relações humanas. Pode parecer estranho que, mesmo tendo me proposto a falar da “música” da poesia, eu insista particularmente na linguagem da conversação. Mas antes de tudo gostaria de lembrar que a música da poesia não existe independentemente do significado; do contrário, poderia produzir-se uma poesia de grande beleza musical, mas ausente de sentido, como jamais me ocorreu de ler. Nas aparentes exceções há apenas uma diferença de gradação; há poesias em que nos deixamos levar pela música, aceitando o sentido como dado; outras, em que nos fixamos sobretudo no sentido, enquanto, sem que o percebamos, somos comovidos pela música. Tomemos aquele que aparentemente é o caso extremo: a poesia “absurda” de Edward

Lear. A “absurdidade” não consiste na falta, mas sim na paródia do sentido, e este é o seu significado.⁶

6

Mais que uma fuga da realidade rumo à “transcendência vazia”, em muitos textos e autores modernos é possível observar um procedimento oposto. Inclusive em amplos poemas-collage de Apollinaire (a começar pelo famoso *Zone*, citado e comentado pelo próprio Friedrich), nos poemas-conversa de Eliot e de Auden ou ainda nos poemas-reportage de Benn. Nesses casos, são a realidade empírica, a comunicação, o relato ou a paródia que orientam a construção do texto.

Com mais freqüência do que Friedrich parece supor, o domínio da forma e da conotação estética é posto em xeque pela irrupção de conteúdos que a tradição literária ignorava ou havia expurgado. Na poesia moderna não encontramos apenas uma estetização prepotente e às vezes tirânica dos conteúdos, aniquilados pela potência do mecanismo estilístico (o que, aliás, ocorre em autores bem distintos, como Valéry, Pound e Eluard). Quase com a mesma freqüência, e com resultados mais interessantes, deparamo-nos com uma verdadeira crítica da estética, da síntese formal e do estilo.

Assim, ao invés de uma fuga da realidade, poderíamos ler na poesia moderna um retorno à realidade: a irrupção do não-formalizado e do não-formalizável no interior de uma forma poética que se esforça cada vez mais para organizar e dominar esteticamente os seus materiais. Os primeiros poemas de Eliot e de Benn demonstram uma capacidade de percepção realista muitas vezes não menor à da prosa contemporânea, de Joyce a Döblin e Céline. Mais que se distanciar da prosa e da percepção naturalista dos materiais, seguem o caminho inverso. Sua força inovadora tem ainda um caráter de “documento”, e o escândalo que a sua difícil decifração suscita deriva de

6. T.S. Eliot, “La musica della poesia” [1940], in *Sulla poesia e sui poeti*, op. cit., p. 26 [ed. bras.: “Musicalidade da poesia”, in *A essência da poesia*, trad. Affonso Romano de Sant’Anna. Rio de Janeiro: Artenova, 1972].

uma espécie de choque por suspensão intermitente do estilo, bem como de uma imissão da “verdade nua” ou da realidade imediata no texto poético. Edmund Wilson percebe perfeitamente isso quando reconhece em Eliot uma superioridade tanto realista quanto “mitológica” em relação a poetas mais preocupados com a poesia “enquanto tal” ou mais absorvidos por mitologias tradicionais, assumidas como exotismo cultural ou sugestão estética:

Um outro elemento que, com toda a probabilidade, contribuiu para o extraordinário sucesso de Eliot é o caráter essencialmente dramático de sua fantasia [...]. As personagens de Prufrock e de Sweeney têm uma qualidade que nenhuma das personagens de Pound, Valéry e Yeats possui: elas se tornaram parte viva da nossa moderna mitologia. E a melhor produção poética de Eliot se funda freqüentemente em inesperados contrastes dramáticos; em particular, “The waste land” deve, a meu ver, muito de sua potência a essa qualidade dramática que torna a sua leitura em voz alta tão eficaz.⁷

Por seu turno, Friedrich deixa escapar essa contratendência, essa atração da poesia pela prosa. A propósito de Eliot, limita-se a sublinhar a relação de continuidade com a valorização do fragmento, que havia sido importante na poética de Mallarmé e de Valéry. Até mesmo a variedade extrema de registros estilísticos e de tons presente na poesia eliotiana é interpretada por Friedrich, mais uma vez, como “fantasia ditatorial” e fuga no sonho:

Com a potência de que o “sonho” dispõe, Eliot fragmenta o mundo e o transporta para o irreal a fim de irradiar-lhe mistérios que jamais emanariam dele, pois que é real. A mágica polifonia da linguagem se aproxima do indizível e é capaz de captar a música inaudível do sonho apenas com palavras que confromem.⁸

7. E. Wilson, *Il castello di Axel*, op. cit., pp. 106-07.

8. H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna* [1966]. Milão: Garzanti, 1983, p. 212 [ed. bras.: *Estrutura da lírica moderna – Da metade do século XIX a meados do século XX*, trad. Mari-se M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991].

As palavras da poesia, em Eliot, mais que fragmentar a realidade, são fragmentadas por ela ou pelo menos são postas a dura prova – como se lê, aliás, na passagem de *Burnt Norton* citada pelo próprio Friedrich. A palavra “no deserto” (da solidão poética) é assediada por vozes que chegam do exterior:

[...] *Words strain,
crack and sometimes break, under the burden,
under the tension, slip, slide, perish,
decay with imprecision, will not stay in place,
will not stay still. Shrieking voices
scolding, mocking, or merely chattering,
always assail them. The Word in the desert
is most attacked by voices of temptation,
the crying shadow in the funeral dance,
the loud lament of the disconsolate chimera.*⁹

7

Em um ensaio que reconstrói “A aventura da poesia moderna”, de meados dos anos 1950, Erich Heller defende polemicamente um ponto de vista oposto àquele segundo o qual a lírica moderna fundaria um universo lingüístico auto-suficiente. Segundo Heller, na poesia moderna o problema dos valores como problema gnosiológico (herança nietzschiana) não se dissocia do problema da realidade:

Seja lá o que faça, a poesia não pode senão confirmar a existência de um mundo significativo, mesmo quando denuncia a falta de sentido deste. Poesia

9. “[...] As palavras se distendem, / estalam e muita vez se quebram, sob a carga, / sob a tensão, tropeçam, escorregam, perecem, / apodrecem com a imprecisão, não querem manter-se no lugar, / não querem quedar-se quietas. Vozes ríspidas, / irritadas, zombeteiras ou apenas tagarelas / sem cessar as criticam. A Palavra no deserto / é mais atacada pelas vozes da tentação, / a sombra soluçante da funérea dança, / o clamoroso lamento da quimera inconsolada.” Trad. Ivan Junqueira, in *Poesia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 204. [N.T.]

*significa ordem, mesmo quando lance a denúncia de caos; significa esperança, ainda que com um grito de desespero. A poesia diz respeito à real estatura das coisas; portanto, toda grande poesia é realista.*¹⁰

Aqui, naturalmente, não se trata de uma poética, da opção de um estilo em oposição a outro. Ocorre que a questão da poesia moderna e de sua linguagem específica não se contrapõe nem é desvinculada dos problemas culturais da época, resumidos aqui na “questão dos valores” e da “real estatura das coisas”. Deter-se apenas nas recorrências estilísticas gerais da poesia moderna seria, para Heller, reducionismo. O próprio sentido da “técnica” da arte moderna se perderia. Como observou Adorno: “Se nenhuma obra se deixa entender sem que sua técnica seja compreendida, tampouco esta última se deixa entender sem a compreensão da obra”.¹¹

Aquilo que, para Friedrich, é uma espécie de essência estrutural da poesia contemporânea, representa apenas um de seus momentos, e não o mais duradouro; talvez, acima de tudo, o sonho de uma devastadora pureza rapidamente estilhaçado.

Assim Heller resume a história daquele sonho:

Os conteúdos reais não tinham valor; a forma pura era só o que contava. O significado das palavras não significava nada: o som era tudo. E aquilo que não era criado pelo próprio artista, era sentido como matéria morta e mortífera [...]. Mallarmé invocava em voz alta “palavras imaculadas”, hieróglifos esotéricos não contaminados por significados comuns, e invejava a matéria evanescente da música. Era como se um furor criativo sem par na história das artes se houvesse desencadeado a fim de anular o mundo em ruínas e recomeçar de novo, do caos, trabalhando dessa vez a partir de um esquema mais promissor do que aquele dos sete dias, que conduziria a um fracasso tão sinistro. Os peixes nadavam no ar e as águas

10. E. Heller, “L’avventura della poesia moderna”, in *Lo spirito diseredato* [1952]. Milão: Adelphi, 1965, p. 253.

11. T.W. Adorno, *Teoria estética* (1970), org. E. de Angelis. Turim: Einaudi, 1977, p. 357 [éd. bras.: *Teoria estética*, trad. Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1982].

eram povoadas de pássaros, e de uma costela de Eva Adão criava Deus. Porque “a verdadeira anarquia”, como previra Novalis, “é o elemento criativo da verdadeira religião. Surge da destruição total como criadora de um novo mundo”.

Seu crescimento, porém, encontrava dificuldades consideráveis. O impulso simbolista e surrealista se exauriu bem depressa. Já Baudelaire sabia que essa ânsia frenética era uma ruína. Nenhum universo durável de beleza foi criado pelos fragmentos da criação. Sobraram, por fim, fragmentos agarrados às ruínas do poeta. E o poeta se via de novo numa terra desolada. O mundo real desceu para a guerra [...].

A poesia perdeu a confiança no próprio poder de iluminar magicamente o mundo mágico que ela mesma criara para si. Despertou para um interesse pela realidade. Não me refiro ao vigoroso intermezzo político da poesia entre as duas guerras, que teve vida breve, mas à sua lenta e gradual revalorização das virtudes poéticas tradicionais. Por vias indiretas e tortuosas, e com êxito variável, alguns poetas retornaram a um novo realismo [...].

Não me refiro, pois, à simplicidade quando falo de um novo realismo poético. Penso no interesse do poeta pelo lugar e pela estatura do homem no mundo real. Em comparação aos simbolistas e à sua caça por substâncias cósmicas de irreal beleza, em comparação aos puros encantamentos da imaginação irreal de Valéry, tanto Hugo Hofmannsthal quanto o próprio Stefan George, com as suas insuportáveis poses e afetações inveteradas, e até o último Rilke são, neste sentido, realistas. O caso de Rilke é sem dúvida o mais desconcertante de todos. Seu “realismo” é na verdade forçado e em geral pouco firme: antes dele, expressões como “talvez” e “pode ser” jamais tinham tido tanta importância na linguagem poética. No entanto as Elegias de Duíno çarpam em busca do homem, não da beleza devoradora da vida [...].

Que a poesia só possa ser recuperada pela retomada do significado e do sentido é, de modo paradoxal, o ponto de partida da fase final da poesia rilkiana.¹²

A par ou em alternância com a tendência à pureza, à autonomia metafórica e à abstração, muitos poetas do século xx mantêm uma relação mais

12. E. Heller, “L’avventura della poesia moderna”, op. cit., pp. 267-69.

aberta e mais livre com as formas poéticas tradicionais e com os clássicos da própria língua. Não para criar, como ocorre em alguns casos, um neoclassicismo restaurador, mas para repor em uso ou para remodelar os mais diversos modos de comunicação literária em versos.

8

O caráter crítico e utópico, de “denúncia indireta”, presente na grande tendência anti-realista da lírica moderna é sublinhado por Theodor W. Adorno em várias ocasiões. Aliás, esse motivo é central em toda sua reflexão estética.

Em algumas das tendências radicalmente anti-realistas da poesia moderna, Adorno vê a máxima expressão da resistência da arte ao universo da reificação. A lírica se torna, assim, depositária privilegiada da utopia e da crítica do existente:

Sua distância da pura e simples existência se torna medida da falsidade e da ruindade desta. Ao protestar contra a existência, a poesia exprime o sonho de um mundo em que as coisas sejam de outro modo. A idiossincrasia do espírito lírico diante do predomínio das coisas é uma forma de reação à reificação do mundo, ao domínio da mercadoria sobre o homem, que desde o início da era moderna se estendeu e, desde a época da revolução industrial, se alargou como poder dominante da vida. O culto rilkiano das coisas também se situa no âmbito de tal idiossincrasia, como tentativa de acolher e dissolver as coisas estranhas na pura expressão subjetiva, de conferir-lhes metafisicamente o seu estranhamento; e a debilidade estética desse culto das coisas, o gesto ostensivamente misterioso, a mistura de religião e de artes decorativas, revela ao mesmo tempo a violência real da reificação que já não se deixa acolher na mente e que nenhum sopro lírico pode dourar.¹³

13. T.W. Adorno, “Discurso su lirica e società” [1957], in *Note per la letteratura, 1943-1961*. Turim: Einaudi, 1979, p. 49 [ed. bras.: “Palestra sobre lírica e sociedade”, in *Notas de literatura I*, trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed.34, 2003].

Adorno não só explica teoricamente o conteúdo específico da lírica em geral e a idiossincrasia anti-realista da lírica moderna, mas também mostra a dinâmica interna desse processo de “distância do existente”. A abstração e a pureza são interpretadas como denúncia da existência “falsa” e da reificação que domina a vida.

Para Adorno, o conteúdo social da obra de arte e da própria lírica é inteiramente intrínseco à sua natureza e qualidade estética. Em relação a Friedrich, Adorno restitui à questão da obscuridade o seu caráter de risco radical e objetivo, não passível de ser resolvido pela boa vontade elucidativa de uma exegese estilística sistemática. A obscuridade anti-realista da lírica é “uma forma de reação à reificação do mundo, ao domínio da mercadoria sobre o homem”. Aí está, na descrição adorniana, o emaranhado dialético em que se encontra a lírica moderna:

O conteúdo de uma poesia não é, com efeito, apenas a expressão de afetos e experiências pessoais. Estes só alcançam a arte se conseguirem participar do universal, graças à sua forma estética específica. Não é preciso que a mensagem de uma poesia lírica seja uma realidade que todos percebem imediatamente em si mesmos. Sua universalidade não é volenté de tous nem pura e simplesmente comunicação daquilo que todos experimentam sem, no entanto, ter a capacidade de exprimir. O que eleva a poesia lírica ao universal é a imersão numa realidade individualizada. De fato, somente assim emergirá algo de autêntico, de não ainda controlado ou subsumido em esquemas [...]. A figuração lírica busca atingir o universal por meio de uma individuação implacável. Mas o risco específico a que ela se vê exposta deriva do fato de que o seu princípio de individuação jamais garante resultados normativos e autênticos. A lírica moderna não dispõe de nenhum poder que lhe dê a certeza de não sucumbir na casualidade da mera existência lacerada.¹⁴

O nexó presente em toda reflexão estética entre universalidade e forma é aqui retomado. Mas a universalidade é interpretada de modo diverso, em termos invertidos em relação à tradição, paradoxais. Efetivamente, para

14. Id. *ibid.*, p. 47.

Adorno, a universalidade estética não coincide com aquela espécie idealista de “democracia da comunicação”, nem com a coincidência de sentimentos e de experiências entre quem escreve e quem lê. A “elevação” rumo ao universal é descrita como um afundamento, um “submergir” na individuação mais incondicionada, na realidade do sujeito apreendida como irremediável solidão. A única verdade ou autenticidade possível da lírica está em seu alheamento diante do suporte e da garantia dos esquemas intersubjetivos por meio dos quais a socialização salva e subsume em si o indivíduo. É a tomada de partido por uma “individualização implacável” que permite à lírica exprimir sua mensagem e a verdade não manipulada do seu conteúdo social. A distância das coisas, o sentido de sua estranheza “metafísica” e irrecuperabilidade lírica, assim como a solidão do indivíduo abismado em si mesmo e sem esperança de um resgate comunicativo imediato (tudo o que caracteriza em máximo grau a lírica moderna), falam sobretudo da sociedade em que essa lírica se exprime. Principalmente a partir de Baudelaire, a lírica moderna fala de reificação, de anomia, de risco da insensatez. Porém, justamente por isso, a autenticidade específica dessa lírica está em sua objetiva declaração de impotência diante da existência petrificada e lacerada. A poesia não pode recuperar esteticamente as condições da própria existência social. Não pode, com os meios de que dispõe, superar a fratura entre indivíduo e sociedade e recomeçar de novo.

Embora Adorno esteja muito próximo de identificar, como Friedrich, a poesia moderna com a lírica mais inclinada à não-transparência comunicativa e ao “*pathos* da distância”, sua leitura da situação e da relação lírica-sociedade segue a direção contrária. O que Friedrich interpreta como potência da linguagem e da fantasia, como capacidade da lírica de “destruir” o real ou de servir-se dele com absoluta liberdade para os próprios fins estéticos, em Adorno aparece em termos invertidos. Essa aparente liberdade absoluta da “fantasia ditatorial” e da “linguagem autônoma” é, para Adorno, constrição, determinação social e histórica: situação extra-estética não superável esteticamente. A força e a genuinidade tanto artística quanto cognitiva da lírica estão, segundo Adorno, justamente nessa afirmação direta de verdade acerca do próprio lugar social e dos próprios meios lingüísticos. A “dissonância” não é uma categoria estilística por-

tadora de misteriosas sugestões, nem o sinal de um incremento do poder órfico da palavra. Dissonância é a laceração da existência que a poesia, com os recursos de que dispõe, não pode recompor. O que distancia e opõe mundo poético e mundo real é também o que os enlaça em um vínculo mortal. Esse vínculo é ao mesmo tempo estético e histórico: determina as formas não comunicativas e anti-realistas da lírica moderna e denuncia o estado das coisas na sociedade contemporânea.

Mas a riqueza de implicações que encontramos em Adorno não diz respeito apenas a esse nexos teórico-sociológico. Também implica uma diferente abertura interpretativa sobre o cruzamento de linguagens, temas e estilos que atravessa a poesia moderna, do romantismo até Baudelaire, Lorca e Brecht:

Uma corrente subterrânea e coletiva funda toda a lírica individual. [...] A relação do Romantismo com a canção popular é o exemplo mais evidente disso, mas não o mais persuasivo. De fato, o Romantismo almejou programaticamente uma espécie de transfusão do coletivo no individual, e, por força dessa transfusão, a lírica individual perseguiu tecnicamente a ilusão de uma normatividade universal mais do que essa normatividade lhe coubesse ao libertar-se do seu interior. No entanto, os poetas que frequentemente desdenhavam todo empréstimo da língua coletiva participam, graças à sua experiência histórica, dessa corrente subterrânea coletiva. É o caso de Baudelaire, cuja lírica esbofeteia não só o juste milieu, mas também toda compaixão social burguesa; e no entanto o próprio Baudelaire, em poemas como "Les Petites vieilles" ou naquele da serva de bom coração dos "Tableaux parisiens", foi mais fiel às massas, às quais opunha a sua máscara trágico-soberba, do que todos os poemas sobre a gente pobre. Hoje, quando o pressuposto daquele conceito de lírica do qual eu parto — isto é, a expressão individual — parece abalado no mais íntimo pela crise do indivíduo, a corrente coletiva subterrânea da lírica emerge em pontos os mais diversos: antes, como simples fermento da própria expressão individual; mas em seguida, talvez, como antecipação de um estado que supera objetivamente a simples individualidade. Se as traduções não enganam, então, por exemplo, Lorca, que os esbirros de Franco

assassinaram e que nenhum regime totalitário teria admitido, é portador de tal força. E o nome de Brecht se impõe como o do poeta lírico a quem foi dado aceder à integridade lingüística sem que devesse pagar o preço do esoterismo. Não pretendo aqui julgar se o princípio poético de individualização foi efetivamente superado em benefício de um princípio superior ou se o motivo dessa superação seria regressivo, um enfraquecimento do eu. A força coletiva da lírica contemporânea provavelmente se deve, em vários aspectos, aos rudimentos lingüísticos e psíquicos de uma condição ainda não inteiramente individualizada, pré-burguesa em sentido mais amplo: ou seja, ao dialeto. Entretanto a lírica tradicional, sendo a mais rigorosa negação estética do espírito burguês, esteve justamente por isso ligada até hoje à sociedade burguesa.¹⁵

Com uma de suas inesperadas inversões de perspectiva, aqui Adorno encontra um meio de não avançar a sua desconfiança pelas categorias de "coletivo" e de "popular" na sociedade contemporânea até o ponto de ignorar a sua presença e a sua pressão sobre um gênero literário como a lírica. É interessante a relação, indicada por ele, entre o apelo ao popular no Romantismo (apelo julgado extrínseco e acrítico) e a presença do conteúdo social, da piedade e da denúncia em um poeta como Baudelaire, poeta em que, teoricamente, a poesia faz um pacto com a artificialidade, a bizarria, a frieza e a recusa de qualquer moral da participação e da compaixão. Justamente em Baudelaire, não obstante sua poética ou graças a ela, o conteúdo social e a "subterrânea corrente coletiva" podem manifestar-se poeticamente em sua nudez anti-retórica e numa agudeza realista desconhecida pela literatura "sobre a pobre gente", programaticamente dedicada à representação dos males da sociedade.

A partir daí, com um salto notável, mas com uma intuição igualmente notável, Adorno passa a autores do século XX como Brecht e Lorca, significativamente irmanados não por suas convicções democráticas ou marxistas, mas pela tendência literária a uma fonte pré-burguesa da integridade lingüística. Nesses poetas, a centralidade do eu lírico é de certo modo

15. Id. *ibid.*, pp. 55-56.

destronada, por regressão ou afrouxamento dos vínculos de individuação, em favor de uma “força coletiva”, que se manifesta na proximidade da língua literária ao dialeto: “Os elementos conteudísticos, dos quais nenhuma configuração lingüística, nem mesmo a *poésie pure*, pode liberar-se completamente, necessitarão da interpretação tanto quanto os assim chamados elementos formais”.¹⁶ Para Adorno, pois, uma poesia pura só existe teoricamente, como ideologia literária: elementos conteudísticos e elementos formais devem ser interpretados em sua conexão e co-presença, pois afinal não há “lírica individual” que não se comunique subterraneamente com uma “corrente coletiva”, sem a qual nenhuma experiência histórica é concebível.

9

A ênfase na originalidade estilística e nas extraordinárias “conquistas formais” da poesia moderna não só deixa escapar a riqueza e a imprevisibilidade formal de vários autores e correntes, mas tampouco faz justiça ao sentido histórico e à situação expressa por essa poesia. A redução formalista e estetizante de uma leitura que simplesmente aceita e registra como “inovação” e “audácia” formal o choque que a maior parte dos poetas modernos transmite ao leitor foi posta em evidência justamente por um dos maiores representantes da *Stilkritik*, Erich Auerbach. Em seu ensaio sobre as *Fleurs du mal*, conclui com uma avaliação paradoxalmente positiva das reações negativas à arte moderna. Mais que os seus adeptos e defensores dogmáticos, que aprenderam a aceitar com toda a tranquilidade as obras poéticas contemporâneas sem sofrer nenhum choque, os inimigos da arte moderna continuaram a colher, mais agudamente do que se pensa, a sua mensagem de revelação crítica. Escreve Auerbach:

Não só a roupagem estilística da lírica moderna, mas também a das outras formas literárias do século que transcorreu desde então, é impensável sem as Fleurs du mal; encontram-se vestígios de Baudelaire em Gide, Proust, Joyce

16. Id. *ibid.*, p. 57.

e Thomas Mann, assim como em Rimbaud, Mallarmé, Rilke e Eliot. O estilo baudelaireano, essa mistura singular que tentamos descrever, está mais vivo do que nunca.

*Este breve texto não deve, porém, terminar com o elogio das conquistas literárias de Baudelaire, mas sim com o motivo inicial, ou seja, ressaltando o que há de terrível nas Fleurs du mal, que têm por tema principal o horrendo, o mais amargo desespero e as vãs e absurdas tentativas de entorpecimento e evasão. Por isso é necessário dizer aqui algumas palavras em defesa de certos críticos que rechaçaram energeticamente o livro. Entre estes, há alguns — mas não todos — que compreenderam o espírito da obra muito melhor do que muitos admiradores contemporâneos e futuros: uma obra que, de fato, tem por tema o horror é mais bem compreendida por aqueles que, apesar de seus ataques, sentem o horror penetrar-lhes nos ossos do que por outros que só sabem prorromper em expressões entusiásticas sobre o resultado artístico da obra. Quem é possuído pelo horror não fala de frisson nouveau, não grita “bravo” nem se regozija com a originalidade do poeta. Mesmo a admiração de Flaubert é demasiado estética, embora formulada de maneira excelente. A desenvoltura com que a maior parte dos críticos posteriores avaliam o livro unicamente do ponto de vista estético, rejeitando e desprezando a priori qualquer outra consideração, não nos parece adequada ao argumento, ainda que Baudelaire provavelmente não partilhasse a nossa opinião, contagiado e todo tomado, como estava, por aquela idolatria da arte, que há muito tempo nos tem em seu poder. Que estranho fenômeno: um profeta de desgraças que não espera outra resposta de sua audiência senão a admiração pelo resultado artístico alcançado!*¹⁷

Indiretamente, Auerbach sublinha o conflito que existe em Baudelaire (e em seus leitores) entre poética e poesia. Um conflito que tenderá a atenuar-se e a quase desaparecer no desenvolvimento ulterior da poesia pura e da arte pela arte. Intenções e resultados, forma artística e conteúdo de experiência tenderão a coincidir por princípio. O único interesse moral dos artistas irá

17. E. Auerbach, “*Les Fleurs du mal* de Baudelaire e il sublime” [1951], in *Da Montaigne a Proust*. Bari: De Donato, 1970, pp. 171-72 [ed. bras.: “*As Flores do mal* e o sublime”, trad. José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr., in *Inimigo rumor*, n. 8, Rio de Janeiro: 7Letras, maio 2002].

se tornar sua moral de artistas. (Foi Hermann Broch quem observou que as duas palavras de ordem “*art pour l’art* e *business is business* são dois galhos da mesma árvore”.)

Nos anos 1950, anos em que Friedrich escreveu seu livro, a arte moderna já havia estabelecido uma sólida relação com a crítica e as instituições. Já podia dispor de um público. A formação desse novo público culto (formação que o livro de Friedrich ajuda a consolidar) começou a tornar a arte moderna menos escandalosa e mais previsível. Por pelo menos duas décadas, antes da Segunda Guerra Mundial, os grupos de vanguarda tinham levado a cabo um trabalho não só de provocação, mas também de divulgação da arte moderna. A ascendência internacional de escritores como Sartre e Camus depois de 1945 levou a termo uma obra ampla de esclarecimento e de influência cultural em favor do artista moderno. As transformações do gosto criaram novos hábitos, entre estes, precisamente o hábito do novo. A estrutura da percepção e da fruição estética começou a modificar-se. A arte moderna, que pretendia escapar ao gosto burguês e manter-se alheia à indústria cultural, modificou o gosto do público neoburguês e influenciou a indústria cultural.

A obscuridade e o antagonismo do estilo moderno foram, assim, constituindo-se paulatinamente numa espécie de jargão. A combinatória lingüística tornou-se com o tempo cada vez mais autônoma e livre de resistências. A “transcendência vazia” e a “agressividade dramática” que Friedrich atribuiu à lírica moderna perderam sua carga dialética. Na última página do livro, o crítico manifesta sem rodeios a sua preocupação por esses riscos de involução. (No prefácio de 1966, ele concluirá com as seguintes palavras: “Todavia é claro que a assim chamada ‘poesia concreta’, com seu amontoado de palavras e sílabas despejadas de maneira mecânica, não pode ser, graças à sua esterilidade, levada em consideração”.) Mas talvez Friedrich não percebesse inteiramente a relação entre a sua descrição “estrutural” da poesia moderna como fuga da realidade e autonomia da linguagem e os produtos dos novos vanguardistas, com seu jargão da modernidade e sua abstrata concretude. Mais que iluminar o estado presente da “tradição do novo”, uma descrição a-histórica da poesia contemporânea e de sua novidade só contribuía para criar o *kitsch*

do moderno como forma vazia e intercambiável. Baudelaire o compreendera antecipadamente:

*Le goût immodéré de la forme pousse à des désordres monstrueux et inconnus. [...] La passion frénétique de l’art est un chancre qui dévore le reste; et, comme l’absence nette du juste et du vrai dans l’art équivaut à l’absence d’art, l’homme entier s’évanouit; la spécialisation excessive d’une faculté aboutit au néant.*¹⁸

18. “O gosto imoderado da forma leva a desordens monstruosas e desconhecidas. [...] A paixão frenética pela arte é um câncer que devora todo o resto; e, como a clara ausência do justo e do verdadeiro na arte equivale à própria ausência da arte, o homem se dissipa por inteiro; a especialização excessiva de uma faculdade conduz ao nada.” [N.T.] C. Baudelaire, “L’École païenne” [1851], in *Oeuvres complètes*, v. II, org. C. Pichois. Paris: Gallimard, 1976, pp. 48-49.