

CAPÍTULO 29

O texto poético na mudança de horizonte da leitura

HANS ROBERT JAUSS

(baseado no exemplo do segundo "Spleen" de Baudelaire)

Dedicado a Hans Georg Gadamer
por ocasião do seu 80.º aniversário

Tradução de "Der poetische Text in Horizontwandel der Lektüre (am Beispiel von Baudelaires Zweiten Spleen — Gedicht)", originalmente apresentado no colóquio sobre Problemas da formação da teoria da estética da recepção, Cerisy, 1980.

I. A DISTINÇÃO DE DIVERSOS HORIZONTES DA LEITURA COMO PROBLEMA DA HERMENÊUTICA LITERÁRIA

Este estudo é uma experiência. Tentarei separar metodicamente, em três etapas de interpretação, aquilo que normalmente não é distinguido na prática de interpretação tanto filológica quanto de análise de texto. Enquanto nestas se fundem imediatamente a compreensão e a interpretação, a assimilação espontânea e a interpretação refletida de um texto literário, no decorrer da interpretação, proponho aqui destacar os horizontes de uma primeira leitura de percepção estética de uma segunda leitura de interpretação retrospectiva. A estas seguirá uma terceira leitura, a histórica, que inicia com a reconstrução do horizonte de expectativa, no qual o poema se inseriu com o aparecimento das *Fleurs du Mal*, e que depois acompanhará a história de sua recepção ou "leituras" até a mais recente, a do autor.

As três etapas de minha interpretação não são uma inovação metódica. Estão fundamentadas na teoria de que o processo hermenêutico deve ser compreendido como uma unidade dos três momentos da compreensão (*intelligere*), da interpretação (*interpretare*) e da aplicação (*applicare*). Cabe a Hans Georg Gadamer o mérito de haver redescoberto a importância desta unidade triádica do processo hermenêutico.¹ Realizada de forma mais ou menos unilateral, ela sempre determinou toda e qualquer interpretação de texto. Durante o Iluminismo, foi formulada explicitamente pela hermenêutica pietista como doutrina das três *subtilitates*. Com a vitória do ideal da ciência histórica e positivista, foi desacreditada, e, com a renovação da hermenêutica teológica e jurídica, foi colocada no centro da preocupação teórica. O atraso evidente da hermenêutica literária explica-se porque o processo hermenêutico foi reduzido apenas à explanação, porque nenhuma teoria da compreensão foi desenvolvida para textos de caráter estético, e porque a questão da "aplicabilidade" foi relegada à crítica como não sendo científica. Por isso, a

sugestão de Gadamer de “reformular a hermenêutica das ciências do espírito a partir da jurídica e teológica” deve ser vista como uma oportunidade de atualizar a hermenêutica literária.² A respeito dela deve-se perguntar novamente se e como a unidade hermenêutica de todos os três momentos pode realizar-se na interpretação de um texto poético.

A experiência hermenêutica que me propus está ligada a este problema. Examinará a possibilidade de interpretar um poema que já possui sua história da recepção, em três etapas que podem ser descritas fenomenologicamente como três leituras sucessivas. Na decomposição do processo hermenêutico nestas etapas, a distinção das três leituras até certo ponto teve de ser fingida. Mas somente desta maneira foi possível demonstrar hermenêuticamente que tipo de compreensão, interpretação e aplicação poderia ser característico de um texto de caráter estético. Se realmente existe uma hermenêutica literária autônoma, isso deve ser comprovado — como Peter Szondi exigiu com razão — pelo fato de que “ela se preocupa com o caráter estético dos textos a serem interpretados, não apenas em apreciações posteriores à interpretação, mas ao ver neste caráter estético a premissa da própria interpretação”.³ Esta premissa não pode ser realizada apenas com os processos da estilística tradicional (no sentido da *critique des beautés* de Leo Spitzer), ou da poética lingüística e da “análise textual”. O que quer que se possa reconhecer na tessitura acabada do texto, no todo concluído de sua estrutura, como função lingüística significativa ou equivalência estética, sempre já pressupõe uma compreensão anterior. Aquilo que o texto poético dá a entender antecipadamente graças ao seu caráter estético, resulta do seu efeito processual. Por isso não pode ser deduzido diretamente de uma descrição de sua estrutura acabada, como “artefato”, embora esta descrição possa ter apreendido as “camadas” e equivalências estéticas de forma bastante completa. A descrição estrutural do texto deveria e pode atualmente — isso ensina o debate entre Roman Jakobson/Claude Lévi-Strauss e Michael Riffaterre⁴ — ser fundamentada hermenêuticamente numa análise do processo de recepção. O texto poético se torna compreensível na sua função estética apenas no momento em que as estruturas poéticas, reconhecidas como características no objeto estético acabado, são retransportadas, a partir da objetivação da descrição, para o processo da experiência com o texto, a qual permite ao leitor participar da gênese do objeto estético. Em outras palavras e na formulação de Michael Riffaterre que, em 1962, começou a afastar-se da descrição estrutural, voltando-se para a análise da recepção do texto poético: doravante o texto, descrito pela poética estrutural como ponto final

e soma dos meios nele realizados, deve ser considerado o ponto de partida de seu efeito estético. Este deve ser examinado na seqüência dos pré-dados da recepção, os quais orientam o processo da percepção estética e assim limitam a arbitrariedade da leitura apenas supostamente subjetiva.⁵

O presente ensaio leva-me em direção diversa da de Riffaterre, que recentemente transformou sua estilística estrutural numa *Semiotics of Poetry* (1978), mais interessada nos pré-dados da recepção e nas “regras da atualização” do que na atividade estética do leitor receptor.⁶ Eu, ao contrário, procuro decompor esta atividade nos dois atos hermenêuticos da compreensão e da interpretação, ao separar a interpretação refletida, como fase de uma segunda leitura, da compreensão imediata na percepção estética, como fase da primeira leitura. A isso me obriga meu interesse em recorrer ao caráter estético do texto poético, expressamente a título de demonstração com premissa de sua interpretação. Para sabermos como o texto poético nos permite perceber e compreender algo antecipadamente, graças ao seu caráter estético, a análise não pode partir imediatamente da pergunta pelo significado de detalhes na forma plena do todo, mas deve seguir o significado ainda em aberto durante o processo da percepção, percepção esta que o texto orienta como uma “partitura”. A descoberta do caráter estético, característico ao texto poético, mas não ao teológico, jurídico ou também filosófico, deve seguir a orientação dada à percepção estética pela disposição do texto, pela sugestão do ritmo e pela realização gradativa da forma.

A compreensão estética, no texto poético, está orientada principalmente para o processo da percepção. Remete, portanto, hermenêuticamente ao horizonte de experiência da primeira leitura, o qual muitas vezes pode tornar-se visível em sua coerência formal e plenitude de significado — principalmente em textos historicamente distantes ou na lírica hermética — apenas após várias leituras. A interpretação explícita na segunda fase e em todas as leituras seguintes também remete ao horizonte de expectativa da primeira leitura perceptual, quando o intérprete pretende concretizar uma determinada relação significativa do horizonte de significado deste texto, e não queira por exemplo utilizar a permissividade da alegorese, ao transferir o significado do texto para um contexto estranho, isto é, dar-lhe um significado que ultrapasse o horizonte do significado e com isso a intencionalidade do texto. A interpretação de um texto poético já sempre pressupõe a percepção estética como compreensão prévia; só deve concretizar significados que parecem ou poderiam parecer possíveis ao intérprete no horizonte de sua leitura anterior.

Por isso, o ditado de Gadamer, “compreender significa entender algo como resposta”,⁷ deve ser restringido quando se trata de um texto poético. Aqui refere-se somente ao ato secundário da compreensão *interpretativa*, desde que esta concretize um determinado significado como resposta a uma pergunta. Não diz respeito ao ato primário da compreensão *perceptiva* que introduz e constitui no texto poético a experiência estética. Obviamente, a percepção estética sempre inclui compreensão. Pois como objeto estético, o texto poético (em oposição à percepção comum, sujeita à normatização) possibilita, como se sabe, um tipo de percepção ao mesmo tempo mais complexa e precisa que consegue renovar, no prazer estético, a visão reconhecidora ou o reconhecer perceptual (*a aisthesis*).⁸ Mas esta produção reconhecidora de significados da *aisthesis* não requer uma interpretação imediata e, por isso, também ainda não necessita possuir o caráter de resposta a uma pergunta implícita ou explícita. O próprio Gadamer disse, seguindo Husserl: “na experiência estética, a redução eidética é conseguida espontaneamente”.⁹ Se isto é válido para a recepção eidética de um texto poético, então a compreensão no ato da percepção estética não pode depender de um interpretar que reduza o excesso de significados do texto poético a uma de suas possíveis afirmações, justamente porque algo é entendido como resposta. Na redução eidética da percepção estética, a redução reflexiva da interpretação, que quer compreender o texto como resposta a uma pergunta implícita, inicialmente pode ficar suspensa e ser, mesmo assim, uma compreensão da obra, que faz com que o leitor experimente a linguagem na sua virtualidade e, com isso, o mundo na sua plenitude de significação.

Por isso, separar a interpretação reflexiva da compreensão perceptiva de um texto poético não é tão artificial como parecia inicialmente. Isto torna-se possível por meio da estrutura manifesta do horizonte de experiência advinda da releitura. Cada leitor conhece a experiência que muitas vezes o significado de um poema se torna claro apenas numa segunda leitura, após retornar do final ao início do texto. Num caso destes, a experiência da primeira leitura torna-se o horizonte da segunda leitura: aquilo que o leitor assimilou no horizonte progressivo da percepção estética torna-se tematizável no horizonte retrospectivo da interpretação. Se acrescentarmos que a própria interpretação pode tornar-se novamente a base de outro uso, ou melhor: que um texto do passado não interessa apenas com relação ao seu contexto primário, mas também é interpretado para elucidar seu possível significado para a situação contemporânea, então torna-se evidente que a unidade triádica de compreensão,

interpretação e aplicação, como é realizada no processo hermenêutico, coincide com os três horizontes da relevância temática, da relevância de interpretação e da de motivação, cuja relação mútua, segundo A. Schütz, determina a constituição da experiência subjetiva no mundo da vida.¹⁰

Na execução da experiência de uma leitura, várias vezes repetida, na qual tento tematizar os três atos do processo hermenêutico, posso aproveitar e desenvolver resultados que M. Riffaterre, W. Iser e R. Barthes introduziram na análise dos processos de recepção. Riffaterre analisa o desenvolvimento da recepção de um poema como alternância de antecipação e correção, determinadas pelas categorias de equivalência do suspense, da surpresa, decepção, ironia e comicidade. Todas estas categorias têm uma *sobredeterminação* em comum, que força a atenção por meio da respectiva correção de uma expectativa e que assim dirige o processo de recepção do leitor. Com isso, o significado do texto a ser interpretado torna-se progressivamente mais claro. De acordo com minha experiência, as categorias de Riffaterre são mais adequadas a textos narrativos do que a textos líricos: a leitura de um poema não desperta tanto suspense em relação ao andamento, como a expectativa daquilo que eu gostaria de chamar de consistência lírica — a expectativa de que o movimento lírico torne palpável, de verso em verso, uma relação inicialmente oculta e assim deixe ressurgir, de uma situação ocasional, a visão do mundo, de maneira nova. *Inovação* e reconhecimento complementam-se na *aisthesis* lírica, de forma que as categorias negativas da surpresa e decepção (Riffaterre) possam ser colocadas ao lado da categoria positiva da expectativa satisfeita, da qual ele trata apenas pejorativamente, como se ela fosse equivalente ao efeito do clichê.¹¹

Finalmente, o modelo de Riffaterre referente à recepção de poemas pressupõe um leitor ideal (*superreader*), que deve não apenas estar equipado com a soma do conhecimento histórico-literário atualmente disponível, mas também deve ser capaz de registrar conscientemente cada impressão estética e de ancorá-la numa estrutura de efeito do texto. Assim, a competência interpretativa ofusca a análise de compreensão perceptiva, embora Riffaterre interprete dentro do horizonte aberto do desdobramento sintagmático do sistema e da correção do sistema. Para evitar esse dilema, não inventei um “leitor ingênuo”, mas coloquei a mim mesmo na situação de um leitor com o horizonte de formação da nossa atualidade. O papel deste leitor, determinado em termos históricos, pressupõe que esteja familiarizado com a poesia lírica, mas que saiba suspender por ora sua competência histórico-literária ou lingüística, empregando em lugar disso sua capacidade de surpreender-se por vezes durante a

sua leitura, e que seja capaz de expressar esta surpresa por meio de perguntas. Coloquei ao lado deste leitor histórico do ano de 1979 um comentarista de competência científica que aprofunda analiticamente as impressões estéticas do leitor que está tão-somente entendendo e apreciando o que lê; além disso, o comentarista saberá atribuí-las, tanto quanto possível, a estruturas de efeito existentes no texto (seus comentários aparecerão a seguir em itálico).

Como por enquanto não me arrependo de não me ter tornado um empírico, aceito serenamente o fato de ainda não ter encontrado, com esta minha solução, o modelo que satisfaça a pesquisa da recepção empírica nos seus apuros. Provavelmente serei recriminado por não ser típico como leitor, e não ter suficiente experiência como analista na área lingüística ou semiótica. Mas espero ter experimentado na prática o postulado teórico da união da análise estrutural e semiótica com a interpretação fenomenológica e a reflexão hermenêutica. O que importava era encontrar um ponto de partida que pudesse ser desenvolvido metodicamente, que permitisse distinguir melhor os níveis da percepção estética e da explicação refletida, na interpretação de textos poéticos. Uma primeira vantagem metodológica será o fato de que, com o auxílio da relação pergunta-resposta, agora os signos textuais podem ser especificados, na relação sintagmática, como pré-dados para a consistência do processo de recepção. As estruturas de apelo, as possibilidades de identificação e as lacunas de significado que Wolfgang Iser abrange de forma categorial na sua teoria do efeito estético¹² tornam-se concretizáveis, da maneira mais simples possível, no processo da recepção, como estímulos para a constituição do significado, no momento em que descrevemos os fatores de efeito do texto poético como expectativa e os transformamos em indagações que o texto ou provoca, ou deixa em aberto, ou responde nestas passagens. Iser, em *Der Akt des Lesens (O ato da leitura)*, em oposição a Riffaterre (que vê o processo da recepção sob a categoria dominante da sobredeterminação, tornando-o unívoco, queira ou não), revalorizou o caráter estético dos textos de ficção sob a categoria dominante da indeterminação (e da possibilidade de determinação posterior); restou-me então descrever o processo da recepção, na primeira leitura perceptiva, como uma experiência de evidência crescente, esteticamente obrigatória que, como horizonte pré-dado de uma segunda leitura interpretativa, abre e limita simultaneamente o espaço para possíveis concretizações.

Agora a mudança de horizonte entre a primeira e a segunda leitura pode ser descrita da seguinte maneira: o leitor que realizou receptivamente, verso

por verso, a partitura do texto e chegou ao final, antecipando constantemente, a partir do detalhe, a virtualidade do todo de forma e significado, apercebe-se da forma plena da poesia, mas ainda não do seu significado igualmente pleno, quanto menos do seu “sentido global”. Quem aceita a premissa hermenêutica de que o sentido global de uma obra lírica deve ser entendido não mais como substância, não como significado atemporal antecipado, mas como sentido-tarefa, espera que o leitor, no ato da compreensão interpretativa, admita que de agora em diante pode concretizar um entre outros significados possíveis da poesia, relevante para ele, sem que exclua a possibilidade que outros discordem. A partir da forma realizada, o leitor agora irá procurar e produzir o significado ainda incompleto por meio de uma leitura retrospectiva, voltando do fim ao início, do todo ao particular. Aquilo que inicialmente se opunha à compreensão apareceu nas perguntas não respondidas durante a primeira leitura. Espera-se que sua resposta por meio do trabalho de interpretação possa criar um todo tão pleno no nível do significado quanto no nível da forma, a partir de cada elemento significativo ainda indeterminado sob algum aspecto. Poder encontrar este significado global apenas por meio de uma perspectiva selecionadora, mas não poder atingi-lo por meio de uma descrição supostamente objetiva, pertence à premissa hermenêutica da parcialidade. Com ela surge a questão do horizonte histórico que condicionou a gênese e o efeito da obra e que, por outro lado, limita a interpretação do leitor contemporâneo. A pesquisa deste horizonte é a tarefa de uma terceira leitura, da leitura histórica.

Esta terceira etapa, à medida que se ocupa com a interpretação de uma obra de acordo com as premissas válidas na sua época e ao estudar sua gênese, é a mais congenial à hermenêutica histórico-filológica. Para ela, tradicionalmente, a leitura de reconstituição histórica é o primeiro passo que o historicismo ligou à exigência de que o intérprete se abstenha de si mesmo e de seu posicionamento para assimilar da forma mais pura o “significado objetivo” do texto. Presa a este ideal científico, cujas ilusões objetivistas hoje se tornaram transparentes para quase todos, a hermenêutica das filologias clássicas e modernas procurou antepor a compreensão histórica (poucas vezes realmente tentada) à apreciação estética. Com isso, foi incapaz de compreender que o caráter estético de seus textos, ponte hermenêutica negada a outras disciplinas, é a condição para a compreensão histórica da arte, além da distância no tempo. Ela não compreendeu que, por causa disso, o caráter estético deve ser introduzido como premissa hermenêutica na realização da

interpretação. No entanto, reciprocamente também a compreensão e interpretação estética necessitam da função controladora da leitura de reconstituição histórica. Esta evita que o texto do passado seja adaptado ingenuamente aos preconceitos e às expectativas de significado de nossa época. Ela possibilita a compreensão do texto poético em sua alteridade, separando expressamente o horizonte passado do contemporâneo. A verificação deste “ser diferente”, da distância estranha na contemporaneidade da obra literária, exige uma leitura reconstrutiva que inicie com a procura daquelas perguntas — geralmente difíceis de reformular — às quais o texto dava a resposta em sua época. Interpretar um texto literário como uma resposta deveria incluir as duas coisas: sua resposta a expectativas formais, como a tradição literária as determinava antes do surgimento do referido texto, e a resposta a questões de significado como poderiam ter surgido no mundo histórico dos primeiros leitores. Contudo, a reconstrução do horizonte de expectativa original recairia no historicismo, se a interpretação histórica não pudesse servir também para transformar a pergunta “O que disse o texto?” em “O que o texto me diz e o que eu digo sobre o texto?”. Se a hermenêutica literária, assim como a teológica ou jurídica, deve chegar à aplicação, partindo da compreensão e passando pela interpretação, esta aplicação de um lado não pode desembocar numa ação prática, mas, do outro, pode satisfazer um interesse não menos legítimo, o de medir e ampliar, na comunicação literária com o passado, o horizonte da experiência própria a partir da experiência de outros.

A falta de distinção dos horizontes pode ter conseqüências como as que se manifestam na análise da recepção de um conto de Poe, feita por Roland Barthes.¹³ Seu lado positivo está na demonstração de como a descrição estruturalista do princípio narrativo, o qual explica o texto como a variante de um modelo preestabelecido, pode ser transferido para a análise textual da *signifiance*, que permite entender o texto como processo, como uma produção contínua de sentido, ou melhor, de possibilidades de *sentido* (“*les formes, les codes, selon lesquels des sens sont possibles*”).¹⁴ Seu ponto fraco consiste em uma fusão ingênua dos horizontes: de acordo com a intenção, a leitura deve ser espontânea e a-histórica (“*nous prendrons le texte tel qu’il est, tel que nous le lisons...*”),¹⁵ mas pressupõe um *superreader*, que pode recorrer a um amplo conhecimento histórico do século XIX, registrando no decorrer da percepção principalmente aquelas partes que permitem a evocação ou associação de códigos culturais e lingüísticos. Não se cogita de unir a interpretação ao processo da percepção estética porque, como *code des actants* ligado ao *code*

ou *champ symbolique*, esta também pode ser apenas um código entre outros (o *code scientifique, rhétorique, chronologique, de la destination* etc.).¹⁶ Assim surge uma leitura que não é nem histórica, nem estética, mas tão subjetiva quanto impressionista. Mesmo assim, espera-se que sirva para fundamentar a teoria de que cada texto é um tecido de textos, aquele jogo aberto de uma intertextualidade flutuante na “luta entre homens e símbolos”.¹⁷

A hermenêutica literária considerada, provavelmente não por acaso, por Barthes como “código enigmático” (para ele), hoje certamente não está mais interessada em interpretar o texto como revelação de uma única verdade oculta nele.¹⁸ À teoria do *texte pluriel* e sua noção de “intertextualidade” como uma produção ilimitada e arbitrária de possibilidades de significado e de interpretações não menos arbitrárias, ela opõe a hipótese de que a concretização historicamente progressiva do significado de obras literárias segue uma certa “lógica”, condensada na formação e transformação do cânone estético, e que, na mudança do horizonte das interpretações, é perfeitamente viável distinguir entre interpretações arbitrárias e consensuais, entre interpretações apenas originais e normativas. O *fundamentum in re* que apóia esta hipótese pode encontrar-se somente no caráter estético dos textos. Este caráter estético possibilita como princípio regulador que haja uma série de interpretações para cada texto literário, distintas na explicação, mas compatíveis em relação ao significado concretizado. Com referência a isso, posso lembrar a tentativa de uma interpretação pluralista do poema de Apollinaire, “L’arbre”, realizada no II Colóquio do grupo *Poetik und Hermeneutik*. Por um lado, o resultado mostrou que já a distância à poesia, escolhida pelo leitor, fez variar as percepções estéticas. Também mostrou que cada concretização do significado necessariamente obrigava a ignorar outras interpretações não menos coerentes. Do outro lado, levou à constatação surpreendente de que as interpretações individuais, apesar de suas divergências, não eram contraditórias, o que levou à conclusão de que até mesmo este “texto pluralista”, no horizonte da primeira leitura, pode dar uma orientação estética unificadora à compreensão perceptiva.¹⁹

Certamente pode-se alegar que um poema moderno posterior a Baudelaire não pode fornecer ao leitor esta evidência de um todo concludente já na primeira leitura, mas apenas na segunda; e que, *mutatis mutandis*, um poema de tradição mais antiga ou de uma outra cultura muitas vezes se abre à compreensão estética apenas quando a compreensão histórica afastar as dificuldades da recepção e possibilitar uma percepção estética do texto antes intragável. Essa também é a minha opinião,²⁰ de forma que posso aproveitar essas objeções para deixar mais preciso um último detalhe.

A prioridade da percepção estética na tríade da hermenêutica literária precisa do “horizonte”, mas não da prioridade temporal da primeira leitura; este horizonte da compreensão perceptiva também pode ser obtido apenas na segunda leitura ou com o auxílio da compreensão histórica. A percepção estética não é um código universal atemporal, mas, como toda experiência estética, está ligada à experiência histórica. Por isso, o caráter estético de textos poéticos de tradição ocidental pode oferecer apenas pré-dados heurísticos na interpretação de textos de outras culturas. O fato de que a própria percepção estética está sujeita à evolução histórica deve ser compensado pela interpretação literária por meio dos três resultados do processo hermenêutico. Com isso, ela tem a oportunidade de ampliar o conhecimento histórico por meio da compreensão estética e, pela sua aplicação espontânea, talvez criar um corretivo para outras aplicações submetidas à pressão situacional e à necessidade de decisão do procedimento.

II. O HORIZONTE PROGRESSIVO DA PERCEPÇÃO ESTÉTICA (RECONSTRUÇÃO HERMENÊUTICA DA PRIMEIRA LEITURA)

SPLEEN

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.

*Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
De vers, de billets doux, de procès, de romances,
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
Cache moins de secrets que mon triste cerveau.*

- 6 *C'est une pyramide, un immense caveau,
Qui contient plus de morts que la fosse commune.
— Je suis un cimetière abhorré de la lune,
Où, comme des remords, se traînent de longs vers
Qui s'acharnent toujours sur mes morts le plus chers.
Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,*
- 12 *Où git tout un fouillis de modes surannées,
Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,
Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché.*

*Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,
Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
L'ennui, fruit de la morne incuriosité,*

- 18 *Prend les proportions de l'immortalité.*

*— Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!
Q'un granit entouré d'une vague épouvante,
Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux!*

*Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche*

- 24 *Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.*

Spleen: Um poema que se anuncia com este título sugere ao leitor contemporâneo como primeiras perguntas: o que quer dizer *spleen* e o que esta palavra pode significar justamente como título de um poema? Ela indica um estado de espírito como a melancolia, ou apenas a extravagância de uma pessoa? Alguém irá falar de si mesmo, do mundo, do nosso mundo também, ou apenas do seu mundo?

Para o leitor de nossa época, o título *Spleen* abre o horizonte de uma expectativa ainda bastante indefinida e, com isso, o suspense do significado de uma palavra que só pode ser esclarecida mediante a leitura do poema. Pois no uso atual da língua alemã (e provavelmente também no francês), *spleen* adquiriu o significado trivial de um “tique”, de uma “idéia fixa”, quase não mais deixando transparecer a aura de singularidade que podia adquirir uma pessoa que colocasse à mostra seu *spleen* como uma atitude provocante, por meio da qual mostrava querer ser diferente dos contemporâneos. Considerada arcaísmo que perdeu seu significado original, a palavra pode adquirir para o leitor culto conotações de melancolia (assim a traduziu Stefan George) ou de extravagância, uma atitude tomada conscientemente para afastar-se das propriedades naturais de uma pessoa. O leitor comum entenderá por *spleen* não mais do que um tique no comportamento que, no fundo, é inofensivo, não prejudica os outros e pode manifestar-se como idéia fixa que visivelmente determina todo o relacionamento da pessoa atingida com o mundo, de maneira monomaniaca. Este significado corriqueiro confere ao emprego da palavra, no título de uma poesia, uma aura de mistério por força da expectativa causada por toda obra lírica de que o meio poético confira, ao corriqueiro e ocasional, um novo significado profundo, ou lhe recupere um significado antigo e esquecido.

“*J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans*” (v. 1): no espaço da expectativa aberto pelo *spleen* como palavra-título, começa a falar a voz de um Eu desconhecido. Ele já se apresenta com a primeira palavra, e já no primeiro verso, fala num tom que surpreende por sua enorme pretensão de “possuir mais recordações do que uma vida de mil anos pudesse comportar”. A seqüência das palavras bem como o ritmo deste primeiro verso, destacado como um preâmbulo, reforçam a impressão global de que o espaço das recordações evocadas se estende ao infinito. A locução comparativa “mais recordações do que” é completada na segunda metade do verso pela cifra inesperadamente elevada “mil”; mas justamente esta grandeza de peso significativo (com a conotação ‘reino milenar’), ao ser mencionada, já atingiu o infinito em conseqüência do “*plus de*” precedente. Lida a linha com verso, poderia resultar a seguinte acentuação: “*j’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans*”,²¹ portanto um ritmo que produz um efeito harmônico na primeira metade do verso devido à alternância regular (“pseudojâmbica”) de sílabas mais ou menos acentuadas, mas que, na segunda metade do verso, parece sobrecarregado, no final, pelo encontro de duas sílabas tônicas principais precedidas de quatro átonas. Os acentos nas palavras fortes *souvenirs, mille e ans* podem ser completados por acentos secundários: na primeira metade do verso em *plus*, na segunda sílaba (para reduzir a grande distância até a sexta sílaba com o acento principal) e talvez ainda na quarta sílaba. Por outro lado, as quatro primeiras sílabas da segunda metade do verso dificilmente poderão ser acentuadas por motivos gramaticais, de modo que um peso maior recai sobre as duas últimas palavras precedidas de quatro sílabas átonas.

O leitor dificilmente pode deixar de ouvir, em *mille* a ressonância do “i” tônico de *souvenirs* (reforçado ainda por sua posição antes da cesura), de modo que a repetição da vogal faz sentir ainda mais como a cifra mil e “mais do que mil” torna ilimitadas as recordações e, ao mesmo tempo, como a harmonia da primeira metade do verso se transforma em desproporção na segunda. Simetria e assimetria estão ligadas no primeiro verso de modo particular: por meio desse artifício de composição, Baudelaire abriu à assimetria da imensidão a simetria do alexandrino clássico com sua cesura que costuma assegurar o equilíbrio métrico das duas metades do verso: à separação semântica dos *mille ans* por *plus de* na primeira metade do verso, corresponde à preponderância fonética dos “i” (como reforços do sentido) na segunda metade do verso (em *souvenirs*, destacado pela posição final da sílaba antes da cesura, contra a repetição do “i” em *si e mille*), de modo que a cifra hiperbólica

“mil”, previamente anunciada foneticamente, como ponto culminante da seqüência de “is”, se torna o contrapeso de *souvenirs*. Olhando para trás, reconhece-se que, a esta seqüência de sons significativos, também já pertencerá *spleen* (por meio do “i” longo). Deste modo, é sugerida uma equivalência de significado entre a palavra-título e o primeiro verso, o que faz relembra as perguntas iniciais do leitor que haviam ficado em suspenso, concretizando-as de forma nova.

Se já o primeiro verso declara algo a respeito do *spleen* do Eu falante, ele remete a um estado de felicidade máxima ou de dor profunda? Trata-se de presunção ou de desespero, é um excesso de atrevimento ou a dor insuportável de um sofrimento?

Versos 2-5: A leitura dos versos seguintes é interrompida após o verso 5, estando a interrupção marcada sintaticamente pelo fim da oração; também na continuação da leitura, os limites das orações fornecerão a subdivisão mais evidente nas duas estrofes desiguais do poema. O início do verso 2: *Un gros meuble à tiroirs...*, sem qualquer ligação com o anterior, provoca uma tensão pela aparente falta de motivação: a descrição de uma cômoda ou de uma escrivaninha, que se estende por três versos, estará — e como — relacionada com o tema inicial das recordações de um Eu falante iniciado no verso 1? Esta tensão se desfaz — e, por assim dizer, de forma explosiva — apenas no fim do verso 5, com a figura tão longamente adiada de uma comparação que ninguém esperaria: *Cache moins de secrets que mon triste cerveau*.

A tensão provocada pela estrutura destes versos novamente torna palpável a expectativa de consistência lírica essencial para a percepção estética. Aqui interagem tanto a construção gramatical quanto a seqüência dos fonemas para fazer surgir de maneira chocante a satisfação da expectativa temática criada por *un gros meuble* num contraste cortante: uma nova comparação iniciada com *moins de secrets* que (depois de *plus de*, v. 1) e terminada além da expectativa; o elevado nível estilístico e a abundância de objetos contidos no móvel contrastam com o prosaico termo médico *cerveaux*, que também já foi anunciado por uma dupla série sonora: as aliterações em “s” e os grupos consonantais contendo “r” (*secrets... triste... cerveau*); tudo contribui para que a comparação acabe como que detonando. Um efeito explosivo da palavra que forma a rima também pode ser visto no nível semântico, no qual a mudança brusca e ainda reforçada pela rima surge em meio à estreita ligação entre adjetivo e substantivo (após o epíteto poético *triste* poderia esperar-se “alma” ou “estado de espírito”, mas dificilmente “cére-

bro"!)). Além disso, resulta da seqüência das rimas o efeito de um crescendo contínuo (de ans — bilans a romances — quittances) intensificado pela harmonia e pelas equivalências dos "ã", com a passagem de rimas simples para rimas ricas (de "ã" nos versos 1/2, para "ãs" nos versos 3/4), um crescendo que é interrompido repentinamente pela rima em "o" no verso 5.

A comparação entre escrivãzinha e cérebro oferece ao leitor uma resposta para sua pergunta pela relação entre o verso introdutório e o grupo seguinte de versos: a velha escrivãzinha repleta das mais variadas coisas que alguém deixou para trás não seria também um espaço das recordações, a soma de um tempo vivido, se não for até propriedade daquele Eu que, no primeiro verso, se voltava para a abundância ilimitada de suas recordações? O estado caótico da escrivãzinha com seus segredos não elucidados não seria um indício de como o Eu atingido pelo *spleen* encontra na memória suas abundantes recordações? A palavra *spleen*, como título, significaria exatamente esta visão das sobras mudas de um passado que se transformou em caos? Mas a esta solução opõe-se o fato de que o Eu lírico na própria comparação já se distancia novamente do seu termo de comparação: a "memória" do móvel esconde menos segredos do que seu "triste cérebro" e que há algo de especial na desordem das coisas nos versos 2-4. Já durante sua primeira leitura, o leitor pode ter a impressão de que, na confusão das gavetas, coisas prosaicas e poéticas contrastam de maneira encantadora, e que o catálogo culmina na imagem grotesca dos "cachos de cabelo enrolados em recibos"; em poucas palavras: trata-se de uma "desordem bela". Qual será sua origem?

Enquanto a curva temática no seu todo representa um crescimento simétrico da enumeração das remanescências do passado, as imagens isoladas formam contrastes simétricos também apoiados na métrica. Em todos os versos, a cesura regular cria metades simétricas, que subdividem harmonicamente a enumeração do conteúdo das gavetas. A observação mais detalhada permite reconhecer que a enumeração é regida por um princípio semântico: objetos prosaicos e poéticos seguem uns aos outros com bela regularidade. No verso 2, a série é iniciada com "balanços" seguidos no verso 3 por "poesias e cartas de amor". O contrapeso a estas, após a cesura, é formado pela palavra "processos" com a qual, por sua vez, contrasta "romances" no mesmo meio-verso. No verso seguinte, este processo de criar uma bela desordem leva a uma espécie de estreitamento: a sucessão de objetos heterogêneos passa para o seu entrelaçamento ao seguirem "cachos de cabelo" enrolados em "recibos". Assim,

o catálogo poético de um passado acumulado desordenadamente culmina na profanação do belo, numa grotesca imagem final do amor sentimental.

C'est une pyramide, un immense caveau... (v. 6/7): parece que o próprio Eu falante agora pretende responder à pergunta referente ao que afinal é a sua memória, à pergunta se esta é mais do que a escrivãzinha e diferente dela; assim os versos 6/7 iniciam com uma provocante declaração do Eu a seu próprio respeito, que surpreende por sua forma direta e reassume o tom arrogante do primeiro verso. Novamente inicia um movimento em direção ao desmedido que não se satisfaz com a figura da pirâmide; a imagem da sepultura monumental é superada por meio de outra comparação: *qui contient plus de morts que la fosse commune*. Mas a seqüência de imagens que leva este movimento ao incomensurável sugere ainda uma segunda linha de significado visivelmente contrastiva: o amplo movimento da recordação aparentemente pode abranger apenas coisas mortas. Ele termina no passado petrificado da pirâmide e no monte de ossos da vala comum. Resta a pergunta se a ruína do lembrar que resulta numa memória que contém apenas coisas mortas permitiria entender agora o que *spleen* pode significar para o Eu lírico.

O caráter provocativo da renovada afirmação a respeito de si mesmo não se deve apenas à retomada do tom apodítico do verso 1, mas também ao relacionamento encoberto do novo par de versos com o verso 5. Chamam atenção tanto as equivalências das "palavras fortes", quanto a simetria da sintaxe, existentes entre o verso 5 e os versos 6/7. O acento tônico antes da cesura sempre respeitada e no final dos versos relaciona semanticamente, pela sua posição no verso, *secrets*, *pyramide* e *morts*, por um lado, e *cerveau*, *caveau* e *fosse commune* por outro lado. Entre os pequenos segredos do móvel e os grandes da pirâmide, como entre o pequeno receptáculo do cérebro e o grande da sepultura, surge uma desproporção que, pela terceira vez, provoca um aumento em direção ao infinito (após as recordações no verso 1 e os guardados nos versos 2-4). Só o terceiro membro das duas séries semânticas revela com *morts* o "tertium comparationis" após o qual ocorre nova queda do nível estilístico (como anteriormente após *cerveau* no verso 5 em relação aos versos 2-4): com *fosse commune*, como último termo de comparação para a memória abstrusa, a mais crassa imagem de uma sepultura indigna destrói a aura que envolve uma pirâmide como o túmulo mais sublime. O paralelismo sintático dos comparativos contrastantes *moins de* (v. 5) e *plus de* (v. 7) pode ter diversas funções. Ele relaciona *secrets* e *morts* de tal maneira que podemos

indagar se aqueles segredos da memória se referem a seus mortos. Por outro lado, ele fortalece o movimento que leva ao exagero, por meio das figuras hiperbólicas. E, finalmente, ele também serve para distinguir novamente o Eu de seus termos de comparação.

Como esta observação já é válida para o comparativo plus de no primeiro verso e, portanto, para as três afirmações do Eu lírico em relação a si mesmo, feitas até aqui, surge o efeito de um movimento descontínuo. O Eu lírico repetidamente tenta identificar-se, fazendo uma comparação após outra que, a seguir, retira. Chegará, com isso, a um fim e talvez a si mesmo?

Je suis un cimetière abhorré de la lune... (v. 8-11): aqui seria perfeitamente dispensável o uso do travessão como sinal tipográfico para evidenciar o início de um novo grupo de versos. Pois aqui, onde o novo verso inicia outra vez com “je”, o que antes só ocorrera no início do poema, a autoproclamação toma a forma mais estranha: “Eu sou um cemitério abominado pela lua.” Se na seqüência das autocomparações com móvel, pirâmide e vala comum ainda fora mantida uma distância contemplativa, agora o movimento se transforma numa auto-identificação que exige do leitor que ultrapasse o limiar do irreal e assustador. O temível talvez seja simbolizado mais fortemente pelo *abhorré* onomatopaico que, por sua vez, introduz uma série mais familiar de pensamentos de beira-de-túmulo. O leitor que, orientado pelo paralelismo dos incícios de frase, volta o olhar dos versos sobre cemitério para o verso introdutório, pode indagar se a relação agora evidente poderia significar que o incomensurável tesouro de recordações do qual o Eu se vangloriara no primeiro verso agora é identificado com o misterioso calvário, que o mesmo eu é ou parece ser de acordo com o verso 8. Já estaria respondido, com isso, o que *spleen* significa para o Eu falante?

O paralelismo sintático observado nas fortes posições iniciais de j'ai... (v. 1) e je suis... (v. 8), que destaca a primeira e quarta frases das orações interdiárias pela repetição do sujeito “eu”, dificilmente pode deixar de ser visto ou escutado. Pois a correspondência sintática ainda é apoiada pelas equivalências sonoras: em *je suis un cimetière* (v. 8) é tomada a seqüência significativa dos i do verso 1 e isso logo por três vezes. Os versos 9/10 com o campo imagético da lírica sepulcral, para nós já transformada em clichê, provavelmente recairiam no trivial, se a sílaba or do assustador *abhorré* onomatopaico não encontrasse seu eco em *remords*. (v. 9) e *morts* (v. 10) e se o duplo significado de *vers* (*vermes* ou *versos*) não conferisse um aspecto grotesco à tópica familiar da “*vanitas*”.

Je suis un vieux boudoir... (v. 11-14): não é satisfeita a expectativa de que as repetidas tentativas do Eu lírico de descrever seu estado de espírito tenham chegado ao fim com o “cemitério de recordações”. A inquietação, que mesmo nesta imagem não se havia acalmado de todo (*de long vers qui s'acharnent toujours...*, v. 9/10), novamente aumenta. Como se este Eu, impelido por uma causa inexplicável — seria desespero, medo ou um sofrimento indefinido? — tivesse de procurar sua identidade continuamente em áreas diferentes de tempos vividos, ele se volta agora para um espaço que evoca um novo desfile de recordações. É um *boudoir* antigo, portanto um interior que faz lembrar o velho móvel antigo; a rima interna, distante, mas ainda audível *meuble à tiroir/vieux boudoir*, também sugere essa comparação. Mais uma vez, as coisas tomam a forma de uma desordem dela. Mas, desta vez, elas não dão a impressão de uma precipitação casual de incompatibilidades, mas submetem-se ao conjunto harmônico de um elegante quarto de senhora. A primeira impressão de uma harmonia suave, mais palpável ainda, após os versos dissonantes alusivos ao cemitério, deve-se principalmente ao efeito de dois pares de rimas ricas, que mantêm a vogal tônica e na rima final como um contraponto durante oito versos, numa monotonia proposital que permite um jogo delicado com a variação mínima na alternância das rimas femininas (*fanées/surannées*) e masculinas (*Boucher: débouché*). O conceito de linguagem poética a qual, conforme Baudelaire, deve corresponder a *immortels* *besoins de monotonie, de symmetrie et de surprise no homem*,²² dificilmente poderia ser exemplificado de maneira melhor!

Entretanto, uma observação mais minuciosa mostra que a harmonia desta desordem bela já está mergulhada na luz da ruína: todas as coisas neste “interieur” estão acompanhadas de um adjetivo que denota deterioração (*roses fanées, modes surannées, pastels plaintifs, pâles Boucher, flacon débouché*), e no seu isolamento (*seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché*, v. 14) fazem sentir um vazio, quando não uma moradora desaparecida (uma das “mortas mais queridas”, conforme o v. 10). Com isso, a nova tentativa do Eu lírico de salvar-se em um determinado passado o teria levado mais uma vez a um mundo vazio, um mundo de coisas em ruínas? A aliteração de três “p” no verso 13 que é enfraquecida para “b” como que ironiza um decrescendo (Ou les *pâstels plaintifs* et les *pâles Boucher*) transformado em algo grotesco pelo jogo de palavras entre *Boucher* e *débouché*; a imagem ainda harmônica do último perfume emanado pelo frasco desarrolhado é destruída pela palavra *dé-bouché* que lhe confere a conotação dissonante de um pintor *rococó*, *Boucher* “decapitado”.

Rien n'égale en longueur les boiteuses journées... (v. 15-18); a passagem abrupta para o grupo seguinte de quatro versos é marcada não apenas tipograficamente como uma segunda grande unidade estrófica, mas também pelo desaparecimento inesperado do Eu (os dois períodos anteriores iniciavam com *je suis...*). A voz que agora começa a falar parece não participar da experiência que ela descreve inicialmente em alto tom lírico, uma experiência que depois faz aparecer em cena como que personificada e a qual, por fim, explica no tom complicado de uma definição. Com o desaparecimento do Eu, o tema da recordação também parece encerrado: o *ennui* surge, não do passado, mas como forma de presente infindo, dos “dias mancos” e “anos cobertos de neve”. Já por ocasião da primeira leitura, a encenação do seu aparecimento inevitavelmente chama atenção: os dois primeiros versos de extraordinária beleza onomatopaica parecem querer descortinar uma paisagem hibernal e ainda não deixam transparecer aquilo que apenas a menção posterior do *ennui* insinua — o poder penetrante daquela “indiferença sombria” que finalmente se torna uma grandeza incomensurável (também manifesta no monstruoso par de rimas *incuriosité/immortalité*). Daí decorre não somente a pergunta se devemos procurar o significado de *spleen* no fenômeno do *ennui* mas também outra indagação: que poderia significar o fato de este poder estranho surgir e dominar a cena do mundo agora evocado, exatamente no momento em que o eu acaba de desaparecer e deixar de falar como sujeito.

Entretanto, ao iniciar este grupo de versos, a mudança surpreendente do sujeito, da tonalidade e do tempo é compensada e contrastada pelo fato de que os versos 15-18 dão continuidade imediata ao esquema de rimas dos versos precedentes (11-14). Assim, os dois conjuntos de quatro versos de rimas iguais formam um todo simétrico exatamente na passagem entre as duas grandes unidades estróficas (v. 2-14, v. 15-25); esse todo imediatamente liga de novo as duas estrofes e sugere que o leitor procure nas equivalências sonoras linhas de significado que, à primeira vista, haviam passado despercebidas. A simetria das rimas femininas cria uma relação entre *roses fanées* e *boiteuses journées*, bem como entre *modes surannées* e *neigeuses années*. No primeiro caso, há um movimento descendente a partir da beleza das rosas, ao murcharem, para a experiência temporal negativa dos “dias mancos”; no segundo caso, o passageiro das modas antigas é elevado à bela monotonia dos “anos que são como pesados flocos de neve”. A simetria das rimas masculinas permite esperar e reconhecer que também a segunda série de quatro linhas está carregada de

sentido irônico como já se observara na primeira série (com *Boucher/débouché*). Ele se manifesta na mudança de tom quando os dois versos tão perfeitos (por causa das onomatopéias e da rima interna formada pelos adjetivos *boiteuses/neigeuses* tão preciosamente antepostos aos substantivos) a respeito da bela monotonia primeiro retardam a entrada em cena do *ennui* (por meio do enjambement e da inversão sintática) e quando depois seguem dois versos contrários que glosam este fenômeno. Ele é elevado à personificação, determinado de forma alegórica pela sua origem (*fruit de...*) e descrito no seu efeito com o emprego exagerado de palavras eruditas que já pelo seu caráter polissilábico destoam do ritmo lírico. No decorrer disto, a idéia do *ennui* crescente toma forma sonora pela repetição da seqüência dos “i” de peso cada vez mais significativo e pelas três aliterações em “p” (“*prend les proportions de l'immortalité*”, v. 18). A ironização culmina no par de rimas mais raro *incuriosité/immortalité* e deixa em aberto a pergunta se, no final, quando a *incuriosité* atinge a dimensão da *immortalité*, a imortalidade não terá que cair também na “indiferença sombria”.

— *Désormais tu n'es plus, o matiere vivante!*... (v. 19-24): com estas palavras, um último grupo de seis versos inicia tão sem transição que o travessão como sinal tipográfico se torna praticamente dispensável. *Désormais* transfere o processo para o futuro e parece dar aos versos seguintes o caráter de um discurso profético. Quem pode falar assim e com que autoridade, quem é este Tu ao qual se dirige esta autoridade anônima? O Eu dirige-se a si mesmo na forma patética da segunda pessoa, ou este Tu refere-se a outra pessoa? O que significa *matiere vivante*? Seria o homem como ser vivo, oposto à matéria, uma forma das metamorfoses ainda desconhecidas do sujeito lírico, ou seria aquela parte de sua existência corporal que se defronta com o Eu na sua existência espiritual? Mas mesmo este Tu evocado de forma tão misteriosa agora parece ser vítima de metamorfoses surpreendentes: a matéria viva transforma-se em granito (a pedra mais dura, tão dura como o som de K, com o qual inicia o verso 20 no enjambement: *qu'un granit*), o granito transforma-se na velha esfinge que, em vez de representar o esperado silêncio transformado em pedra, começa a cantar, não interrogada por ninguém, já que ninguém mais sabe dela, colocando, com isso, o leitor diante do enigma: a respeito de que ela estaria cantando num gesto de ira selvagem (*dont l'hummer farouche ne chante...*). Com esta última substituição tão inesperada no papel do sujeito lírico, também a cena externa mudou: em lugar dos interiores impregnados de passado e em lugar do mundo exterior hibernal sombrio,

mas ainda familiar, surgiu a assustadora (*entouré d'une vague épouvant*) terra de ninguém (*oublié sur la carte*) de um deserto, não restou apenas o sol — já poente e aparentemente desinteressado (*qui se couche* não seria uma resposta irônica a *humeur farouche*?) em ouvir o canto da esfinge.

Os três pares de rima oferecem variações da oposição semântica de *matière vivante* de tal maneira que a oposição entre matéria e vida é concebida de forma sempre renovada até o fim. A vivante segue — destacado pelo hiato entre o “e” semitônico de *vague* e o “é” tônico — o *épouvant* pejorativo para o susto petrificado: a *brumeux* (sombrio) que, pela conotação “nevoento” ainda lembra o elemento vital da água, responde ao adjetivo negativo *insoucieux*. O poder da negação é reforçado foneticamente no verso 22 por meio de equivalências contrastivas: a alternância de “i” e “in” (un vieux sphinx ignoré du monde *insoucieux*) e a recorrência dupla de “s” (*sphinx... insoucieux*) fazem com que o segundo elemento da rima, por reutilizar todos os elementos fonéticos de “vieux sphinx” (também o fonema *ö* do epíteto reaparece na última sílaba!), não apenas negue semanticamente a existência da velha esfinge (o sinal de negação “in” retoma a vogal de *sphinx* e ainda é reforçado por sua equivalência morfológica ao prefixo de *ignoré*, mas também a refuta literalmente fonema por fonema. No nível sintático, as construções participiais paralelas dos versos 20, 21, 22, 23, por assim dizer descrevem o processo progressivo de materialização progressiva da *matière vivante*: a seqüência dos participios perfeitos *entouré-assoupi-ignoré-publié* afasta cada vez mais o sujeito lírico da esfera vital contemporânea. Tanto mais surpreendente que, a seguir, no verso 24, a rigidez das coisas passadas seja rompida pelo presente do indicativo *chante!* Retardado até o enjambement após *humeur farouche*, o verbo de ação permite reconhecer que o gesto de sublevação não mais esperado, na verdade, já iniciara com o *et adversativo*. O elemento da rima *farouche* tem uma função poética particularmente importante nesta mudança abrupta. Sendo o terceiro e último representante da vida entre as palavras que fornecem as rimas (após *vivante* e *brumeux*), sua vogal tônica o distingue, por um lado, da série anterior dos *u* que apóiam o processo de materialização iminente nas palavras *eutöüré-assöüpi-insöücieux* e por fim (contrastivamente no início do mesmo verso) *öüblíé*. Por outro lado, a última ironia é expressa de maneira extremamente artística: o sol, tomando o partido do mundo material hostil aos seres humanos, “vai dormir” serenamente, enquanto a esfinge, tomando o partido da vida, entoa seu último canto de sublevação. Qui se

couche destaca-se sintaticamente (oração atributiva incomum) e ritmicamente (quebra assimétrica de cesura sempre respeitada nos outros versos), de tal maneira que a coincidentia oppositorum semântica contida nas rimas farouche/ qui se couche acaba explodindo.

III. O HORIZONTE RETROSPECTIVO DE COMPREENSÃO INTERPRETATIVA (DESENVOLVIMENTO DE UMA INTERPRETAÇÃO DURANTE A SEGUNDA LEITURA)

*J'ai trouvé la définition du Beau, de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière a la conjecture.*²³ A definição de “beleza” dada por Baudelaire por meio de uma indeterminação que dá margem à “conjectura”, mas que ao mesmo tempo é delimitada pela *coincidentia oppositorum ardent* e *triste*, pode servir para iniciar a segunda etapa da interpretação. Na primeira etapa, tentamos acompanhar a percepção estética do leitor passo a passo, até que ele, tendo chegado ao último verso do poema, reconhecesse a forma desta, mas não necessariamente também já todo o seu significado. A fim de encontrar o significado completo, é necessário voltar do fim ao início, como já havíamos dito, para esclarecer os detalhes ainda obscuros a partir do todo da forma já apreendida, para esclarecer no contexto a série das conjecturas e procurar aspectos do sentido que ainda ficaram em aberto na sua coerência do conjunto significativo. As conjecturas e questões não esclarecidas durante a primeira leitura podem ser reduzidas a um denominador comum formal e temático no caso do segundo poema do ciclo *Spleen*. A compreensão perceptiva encontrava, entre os diversos grupos de versos, quebras da consistência lírica, novas entradas ou passagens *ex abrupto* que, por enquanto, impediam a descoberta de uma motivação global. A pergunta seria portanto: existe neste poema algum princípio de unidade latente, reconhecível somente a partir do horizonte da segunda leitura, apesar das evidentes rupturas do movimento lírico, que se manifestam tanto nos versos irregulares como nos representantes inesperados do sujeito lírico? Se esse princípio satisfizer a expectativa de consistência lírica, então a pergunta pelo sentido do título, pela importância ainda desconhecida que o *spleen* deve ter para o Eu lírico, também será respondida?

Vendo-se a forma lírica no seu todo, a poesia de Baudelaire se caracteriza pelo fato de que, por um lado, respeita as normas rígidas do alexandrino,

variando-as de maneira virtuosa, mas por outro lado, a estrutura simétrica desse verso, clássico por excelência, é quebrada constantemente pelo crescimento e decréscimo assimétrico do movimento lírico. Se lembrarmos que Baudelaire definiu a poesia como algo que “responde com ritmo e rima à necessidade primária de monotonia, simetria e surpresa do ser humano”,²⁴ então o surpreendente no segundo poema do ciclo *Spleen* está na poderosa tendência para a assimetria, que se impõe cada vez mais nas unidades estrófico-sintáticas como na insubordinação das comparações e auto-identificações aos sistemas harmonizantes de verso, rima e paralelismo sintático, um movimento que no final, contudo, é interrompido inesperadamente pela última estrofe como que por uma palavra de ordem (— *Desormais tu n'es plus, matière vivante!*). Isso se mostra muito claramente no comprimento irregularmente crescente dos sete períodos sintáticos.

O movimento lírico vai da menor unidade poética (um único verso, v. 1), à maior (seis versos, v. 19-24) e cresce sintaticamente como que impellido por dois impulsos: ao menor período no verso 1 segue uma frase de quatro linhas (versos 2-5), depois do que o movimento toma novo impulso, desta vez com um período de duas linhas (versos 6-7), para então, após uma fórmula de aceleração, crescer assimetricamente: de início três versos (versos 8-10), depois quatro (v. 11-14), depois novamente quatro (v. 15-18) e finalmente seis (v. 19-24). A própria aceleração assimétrica não é constante: depois do impulso repetido, após duas, depois três e finalmente quatro linhas (v. 6-14), o período de quatro linhas é duplicado de modo que, no meio da assimetria que vai crescendo de forma impetuosa, surge inesperadamente uma forma simétrica de duas vezes quatro versos, que ademais está encadeada harmonicamente da maneira mais perfeita pela igualdade de rimas. Não obstante, o leitor pode ver esta configuração do movimento global também como uma reversão da aceleração em monotonia que parece crescer indefinidamente. Este efeito é produzido pela seqüência de rimas do quarto e quinto período, onde o *lune* segue primeiramente o par de rimas *vers/chers*, depois a rima dupla em *é/ée* que se estende monotonamente a duas vezes quatro palavras portadoras da rima. Quando o movimento global que foi crescendo assimetricamente é freado no final pelo último período, por sua vez dividido harmonicamente em três pares de rimas, confirma-se no todo deste poema lírico o que já pôde ser observado nas suas partes desde o início. Já os primeiros cinco versos haviam provocado o efeito de um movimento crescente por meio do encadeamento das rimas *ans/bilans* e *romances/quittances*, um

movimento repentinamente interrompido pela rima na palavra prosaica *cerveau*, de efeito detonante. O princípio formal que determina o ritmo descontínuo do poema, conforme uma figura composicional de crescimento assimétrico cortado repentinamente, correspondente obviamente a uma constatação temática feita por ocasião da primeira leitura: na seqüência de suas autocomparações, o Eu lírico sempre acaba distanciando-se novamente do termo de comparação tomando novos impulsos para a sua própria identificação. Vejamos se a estruturação reconhecida por ocasião da análise formal também permite descobrir o significado de *spleen*, que parece ocultar-se nas metamorfoses do Eu lírico e do mundo de objetos evocado por ele.

Por estar destacado como um preâmbulo, o primeiro verso despertara a expectativa de que a recordação talvez pudesse constituir o princípio unificador de todas as evocações e manifestar-se como origem de *spleen*, do estado de espírito enigmático do Eu falante. De fato, a forma das evocações inicialmente parece corresponder a esta expectativa. Pois aqui a recordação não leva nem à felicidade dos tempos reencontrados, nem ao sofrimento melancólico do “não mais”. Aqui ela inicia evidentemente com um gesto presunçoso, que inevitavelmente se transforma em desespero numa repetição de tentativas frustradas do Eu lírico de reencontrar-se num passado, o qual se lhe revela apenas como um mundo de objetos destituídos de sentido. Neste processo, também o Eu lírico não pode mais conservar sua integridade como um sujeito seguro de si. Isto se revela principalmente na progressiva mudança da pessoa gramatical do sujeito e de seus predicados: a *j'ai*, o Eu que “tem” suas recordações, segue o *il* distanciado, o primeiro objeto com o qual ele se compara; depois vem um *c'est* que anula a distância e que iguala o Eu à pirâmide e à sepultura; depois um *je suis* sem qualquer distanciamento, o qual faz com que *comparandum* e *comparatum* se confundam num Eu que é primeiramente um cemitério, depois um *boudoir*; com o *il* da personificação que agora entra em casa como *ennui* no *enjambement* da oração que inicia com *quand*, o sujeito lírico anterior está como que extinto, momento em que o fenômeno da recordação se rompe; quando uma instância anônima e irreconhecível finalmente se dirige ao Eu desaparecido na pessoa gramatical do “tu”, a identidade perdida também é evidenciada pelo fato de que essa instância impõe ao Eu, que não tem mais nada e não é mais nada, uma última e definitiva identificação com um *il*, a saber com a esfinge como terceira pessoa. Em conseqüência de tudo isso, não podemos mais considerar a recordação como princípio unificador: ela própria já está sujeita a uma força

sombria, que submete a um processo de alheamento todas as figuras do passado evocado; diante da mesma força aparentemente também o sujeito lírico não consegue manter a integridade de consciência do próprio Eu, de forma que ambos — recordação e sujeito autônomo — sucumbem simultaneamente. Haveria algo mais natural do que vermos a causa inexplicável que levou este Eu a procurar sua identidade no espaço incomensurável da recordação, e que logo provoca a desintegração caótica e a paralisação mortal de toda a vida passada que o Eu procura captar, naquela força pela qual Baudelaire substitui expressamente — em superdimensionamento alegórico — o Eu emudecido e que até cita expressamente: *l'ennui, fruit de la morne incuriosité*? Caso *ennui* de fato puder desvendar o sentido procurado de *spleen*, então inicialmente sua “definição” como “fruto da indiferença sombria” deve ser levada a sério; ela deve ser testada como chave para uma interpretação que, a esta altura, ainda não levará em consideração o que a filologia poderia dizer sobre *spleen* e *ennui*, no uso de Baudelaire.

Se retrocedermos dos versos 15-18 ao verso 1, descobriremos que o *ennui* inicia o mesmo movimento de crescimento até o incomensurável, ao qual inicialmente está sujeita também a recordação. Por meio da formulação ‘inicia’, quero deixar aberta a questão se o *ennui* também causa este movimento. Pois, justamente a respeito disso é provocada uma incerteza total pela estrutura sintática destes versos: a presença interminável dos “dias mancos” que não admite comparação, e o *ennui* que se desenvolve até o incomensurável a partir dos “anos cobertos de neve”, estão coordenados no tempo pela oração que inicia com *quand!* O *ennui* que transforma a beleza de uma paisagem hiberna (descrita inicialmente *ex-negativo*) em indiferença sombria será apenas um entre os outros aspectos da reificação progressiva, sob os quais o Eu lírico experimenta a perda do seu mundo? Já na primeira análise, havíamos constatado que o *ennui* não surge do passado, mas como figura da monotonia, ele nasce do presente e faz parecê-lo durar eternamente. Às evocações do passado, provocadas pelo primeiro verso, por conseguinte, também falta o aspecto da *morne incuriosité*. Pelo contrário, o que inicia com *J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans* provoca as tentativas seguintes de procura da identidade, justamente porque este Eu é assoberbado por recordações que não lhe podem ser indiferentes — porque ele se assusta com o fato de não poder esquecer e, não obstante, não consegue reencontrar-se no que recordou. O que, na primeira leitura, tomamos por um gesto de arrogância, agora se revela mais como espanto diante do ilimitado que se manifesta no primei-

ro comparativo (*plus de souvenirs*) e que se renova com o segundo (*moins de secrets*) quando o Eu, como que num movimento de fuga, evoca ao acaso lugares lembrados ou imaginados como se ele precisasse procurar apoio num vazio crescente; mesmo assim, para onde quer que ele se volte (seja para a escrivãzinha, pirâmide, sepultura, para o cemitério ou *boudoir*) consegue encontrar apenas objetos de um tempo morto — emblemas de uma reificação inevitável que torna irreconhecível a vida passada, à qual eles se referem. À mesma reificação, por fim, sucumbe o próprio sujeito autônomo.

Nesta interpretação, o diagnóstico formal: a figura composicional do crescimento assimétrico do movimento rítmico e repentinas interrupções periódicas do mesmo coincide com a observação temática: a continuidade interrompida de um conhecimento de si próprio que perdeu todo o ponto de apoio, na qual o Eu lírico repetidas vezes procura em vão reconstruir na imaginação o mundo em colapso. Com isto a pergunta “O que *spleen* pode significar como experiência do Eu lírico?” encontra uma resposta que quase poderia chamar-se de simples. *Spleen* pode agora passar a significar um medo inarticulado — *Weltangst*,²⁵ o qual poderia explicar, como princípio unificador, tanto a origem latente quanto as conseqüências manifestas do *Spleen*, o colapso de toda a orientação centrada no Eu, depois do qual tempo e espaço se abrem para o incomensurável, bem como o caminho de fuga do Eu à procura de um apoio marcado pelos restos de suas infrutíferas tentativas de formar uma imagem do mundo. Esta hipótese será reforçada primeiro por meio de uma argumentação externa e depois posta à prova, ao concluirmos a interpretação.

*Au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre, etc. J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur.*²⁶

A esta famosa anotação em *Mon coeur mis à nu* ligou-se o primeiro presentimento da insanidade, à qual Baudelaire sucumbiria quatro anos mais tarde. Recorreu-se ao texto citado, sobretudo para a interpretação dos poemas — do ciclo *Gouffre*, para criar uma notável “Poética do Ocaso”, que se vale do sentido duplo, teológico e psicanalítico, de *La chute* para a interpretação da poesia de Baudelaire.²⁷ Mas a anotação também pode ser lida como

um comentário surpreendentemente fiel ao contexto de *Spleen II*. Neste caso, ela descreve a *Weltangst* como um rompimento da experiência, o qual costuma ocorrer repentinamente no meio dos afazeres e estados de espírito normais da lembrança, como do remorso ou da saudade, dos procedimentos cotidianos como na experiência do belo. Aqui se reconhecem facilmente as estações no trajeto de fuga do Eu em *Spleen II* (*le gouffre du souvenir, de l'action, du beau* na volta para o passado, para o presente e para o futuro; não estão representados *regret* e *remords*, enquanto *nombre* talvez deva ser relacionado com lembrança e *désir* com o belo), só que, no poema, o precipício do medo é descrito, não como redemoinho que leva ao abismo, mas como susto diante do ilimitado, ao qual o Eu fascinado inicialmente ainda pode opor imagens de coisas encerradas em algo (escrivania, pirâmide, túmulo, cemitério, *boudoir*). Só à margem, gostaria de assinalar que, em se tomando *spleen* como experiência e concretização poética da *Weltangst*, o poema de Baudelaire corresponde aos fenômenos diagnosticados pela psiquiatria de orientação fenomenológica na psicose do medo.²⁸ A psiquiatria descreve o medo como a ruína da situação primordial, isto quer dizer da edificação do mundo a partir do centro Eu-corpo; o resultado é a destruição da segurança sensorial da nossa experiência com relação a espaço e tempo. Depois que o corpo perdeu sua ancoragem no mundo, em consequência da catástrofe do medo, manifestam-se os seguintes sintomas: o espaço próprio e o espaço alheio entram em colapso; o próximo e o afastado podem inverter-se; no meio do mundo das experiências pode abrir-se um espaço vazio que não é mais acessível à exploração pelo próprio corpo, mas que é visto como interseção de um infundável movimento de fuga; a interrupção da experiência do tempo natural anuncia-se num “tempo sem esquecimento” especializado; finalmente, quando a perda de orientação atinge as dimensões de um cataclisma universal, o psicótico costuma compensá-la, tentando reconstruir na imaginação seu mundo perdido, ao produzir espaços fictícios entre o quais o da prisão assume importância primordial.

Se a digressão biográfico-psicológica serviu para identificar mais precisamente a *Weltangst* como uma possível e latente origem do *spleen*, agora cabe continuar o exame da concretização poética dessa *Weltangst* por meio da qual, como é de esperar, o poema ultrapassa mais e mais seu substrato psicopatológico. A representação literária do medo já equivale, até certo ponto, a uma superação do medo por que o poeta conseguiu dar-lhe forma por meio da sublimação estética. O poema de Baudelaire, que sabe traduzir em palavras

o alheamento extremo da consciência dominada pelo medo, de fato provoca sua própria catarse. Embora o processo de auto-alheamento progrida inevitavelmente pela perda de contato com a realidade, encontram-se vestígios de rebelião e resistência nas imagens evocadas. Os espaços da memória evocados não são imediatamente entregues ao caos e à paralisia, mas, sim, primeiro assumem a forma de uma “desordem bela” antes de sucumbirem à falta de sentido. No trajeto de sua fuga, o Eu tomado de medo descobre ainda no horrível visões inesperadas do belo! Já a primeira leitura revelara nos campos imagéticos do conteúdo do armário, do *boudoir* e da tristeza hibernal uma poesia do detalhe, capaz de produzir, por assim dizer, reflexos de luz no catálogo das coisas mortas (a passagem mais bela: *avec de lourds cheveux roulés dans des quittances*). Ainda na assustadora terra de ninguém do *Sahara brumeux* é mobilizado, contra o pesadelo da petrificação, o repertório altamente poético do granito adormecido, da esfinge esquecida, do canto não ouvido, do sol que se põe. Finalmente, nos últimos dois versos, o epíteto do desespero selvagem, *qui se couche* responde a *farouche*, num gesto de naufrágio no belo, gesto irônico mas reconciliador pela rima. A esfinge, em cuja evocação a *reverie pétrifiante* atinge o ponto culminante, é simultaneamente a última forma da concretização do Eu lírico, representante do sujeito naufragado, origem do canto, e a transformação do pavor em poesia!

Com que direito pode-se interpretar a esfinge como a última na série das metamorfoses do Eu lírico? “Metamorfoses” pressupõem a idéia de transformação orgânica e simultânea conservação da identidade substancial do sujeito, razão pela qual não corresponde à experiência do Eu lírico em *Spleen II*, que justamente perde, passo a passo, sua identidade substancial como sujeito. Por isso, a seqüência de suas experiências também não está marcada por uma contínua transformação de imagens do mundo alheio, nem da própria pessoa, a qual ofereceria ao Eu sofredor, ainda no seu naufrágio, a possibilidade de um confronto como último refúgio. A evolução da experiência sob o feitiço do *spleen* é antes caracterizada por transformações descontínuas do Eu em um não-Eu, do mais pessoal ao mais estranho; as fronteiras entre o interior e o exterior vêm abaixo e o que estivera guardado no íntimo pode agora surgir do lado de fora como uma força estranha, que o Eu não consegue mais reconhecer como sua auto-renúncia. Baudelaire encontrou na alegoria o instrumento poético que, mais do que outro, permite descrever este processo de destruição do Eu. O segundo poema do ciclo *Spleen* pode exemplificar o novo emprego da técnica alegórica já declarada morta. Inicialmente,

nos versos 2-5, ocorre ainda a forma clássica da comparação completa, mas com uma particularidade: o *comparatum* (*mon cerveau*) só aparece três versos depois do *comparandum* muito extenso (*un gros meuble*), de modo que este só então se torna reconhecível como tal. Daí resulta que o cenário real exterior: *un gros meuble à tiroir* etc. inesperadamente se transforma no cenário interior: *cache moins de secrets que mon triste cerveau*. No próximo passo, o clássico limite entre *comparandum* e *comparatum* é rompido porque o Eu lírico, no ato da comparação, repentinamente se iguala ao seu termo de comparação: *Je suis un cimetière... Je suis un boudoir*. Pode-se falar perfeitamente de uma identificação alegórica (para a qual, a meu ver, não existem precedentes na antiga tradição romântica),²⁹ pois, com a anulação da comparação, o Eu se iguala ao que não é. Já que esta tentativa desesperadamente violenta de identificação não surte efeito, ela é seguida imediatamente de uma segunda tentativa, a qual prova mais uma vez que o Eu, entregue ao *spleen*, não consegue mais dominar por si mesmo o mundo que lhe é estranho. No passo seguinte, Baudelaire utilizou a alegoria personificante. De acordo com a tradição, esta permite fazer entrar em cena, como *ennui*, um determinado estado de espírito, e isso com toda a dignidade alegórica; ela permite glosar sua origem de modo pseudocientífico e aumentar seu efeito até o cósmico; mas aqui ela adquire a nova função de tornar visível a subjugação do Eu pelo que lhe é estranho, ou — como agora também se pode dizer — do Eu pela coisa (*es*). O mundo hibernar, que repentinamente fornece o cenário no qual agora passa a dominar exclusivamente o *ennui*, ao mesmo tempo exclui o Eu da cena, embora a força estranha não seja nada mais do que “indiferença sombria”, uma negação do próprio ser.

O Eu excluído do cenário do mundo aparece, no verso 19, distanciado de três maneiras diferentes: ele foi transformado num *tu*, que teve de ceder a posição central do sujeito a um outro Eu; ele é banido do presente para um futuro implacável, para longe do mundo e perdeu obviamente tanto sua *forma física* quanto sua forma espiritual, já que é denominado apenas *de matière vivante*. O que nela ainda está vivo será vítima de uma materialização, que, por assim dizer, revela o “núcleo duro” de sua essência sob a forma reduzida do bloco de granito e que ameaça punir o Eu lírico com a paralisação total. O tom apodítico de um veredicto e a alocução irônico-festiva no verso 19: *Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!* sugerem esta interpretação. Desta forma, a *Weltangst* no final estaria transformada em medo de um tribunal? A favor disso fala a possibilidade de interpretar-se arquetipicamente a instância

anônima de um superego, que imporá seu veredicto: o sonho em que nos vemos transformados em pedra pode, segundo G. Bachelard, significar o temor da cólera divina.³⁰ Também a esfinge admite uma interpretação como arquétipo: ela pode representar a figura do soberano destituído, na qual o sujeito autônomo, depois de privado de seu poder, se deixa instituir.³¹

Mas a poesia justamente não termina neste simbolismo arquetípico. Na sua imagem final, estão unidos dois mitos seculares, a esfinge e a coluna de Mnemon, sob forma nova que contraria a tradição, para preparar a última reversão do movimento lírico. A esfinge, que normalmente reserva uma verdade para quem sabe resolver o enigma, é transformada em “lembrança para ninguém”, em alegoria do esquecimento. Mas já que a própria esfinge quebra o seu silêncio petrificado, começando a cantar, o mito da coluna de Mnemon evidencia simultaneamente um último fato e um primeiro: a última hora de quem canta, já que não canta à luz do amanhecer, mas ao pôr-do-sol, e o nascer do belo na canção, que supera o medo e compensa a perda do eu. Deste modo, o poema, no fim, reconduz o leitor ao começo: por meio da última configuração do seu sujeito, a qual agora pode ser reconhecida já na primeira (pois quem conseguiria dizer com maior direito do que a esfinge: *j'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans*), e por meio da figura composicional de uma “poesia da poesia” que descreve o seu próprio surgir (pois a respeito de que cantaria a esfinge, senão daquilo que o poema já encerra?).

IV. O POEMA *SPLEEN* DE BAUDELAIRE NAS MUDANÇAS DE HORIZONTE DA HISTÓRIA DE SUA RECEPÇÃO. (COMPREENSÃO HISTÓRICA E AVALIAÇÃO ESTÉTICA.)

Já que havíamos decidido tentar uma interpretação histórica depois de uma primeira leitura estética e uma segunda interpretativa, a reconstrução do contexto literário no qual o poema teve sua primeira recepção deve iniciar a comprovação histórica da correlação dos argumentos anteriores.

Que expectativas dos seus leitores contemporâneos pode *Spleen II* ter satisfeito ou negado, qual era a tradição literária, qual era a situação histórica e social à qual o texto pode ter-se referido? Como o próprio autor pode ter entendido seu poema, que sentido lhe atribuiu a primeira recepção, que significados só foram vistos no decorrer das recepções posteriores? Nessas

perguntas, a compreensão histórica não visa apenas à reconstrução do passado. Por meio delas, também queremos tornar consciente a distância no tempo, ignorada durante a primeira e a segunda leitura e, por meio do confronto expresso entre o horizonte de compreensão passado e o atual deixar claro como o significado do poema se desdobrou historicamente pela interação de efeito e recepção — até às perguntas que orientam a nossa interpretação para as quais o texto, a seu tempo, ainda não foi necessariamente a resposta.

Antes disso, ainda cabe a observação de que nosso poema pode servir como paradigma para uma semelhante demonstração hermenêutica apenas com consideráveis restrições. A crítica contemporânea do século XIX preocupa-se primordialmente com obras literárias no seu todo, as quais, após as críticas ou os elogios obrigatórios do estilo, em geral mais retóricos do que devidamente fundamentados, imediatamente são vistas em sua relação com vida e obra do autor e julgados de acordo com critérios menos estéticos do que morais. Constitui uma exceção a recepção de Baudelaire pelas sucessivas gerações de poetas que, desde o famoso prefácio de Gautier para a edição das *Fleurs du Mal*, de 1868, o elevaram a pai do modernismo pós-romântico. Mas também neste caso são raras as interpretações de poemas isolados; elas surgirão apenas a partir do momento em que Baudelaire começou a impor-se no cânone acadêmico da literatura.³² O tema do nosso poema não obstante permite seguir uma pista de sua recepção indireta, já que *Spleen* foi muito discutido como palavra-chave da estética provocativa de Baudelaire. Já a mais severa crítica que G. Bourdin, o principal crítico do *Figaro*, em 1857 dirigiu contra as *Fleurs du Mal* culmina numa citação retirada do *Spleen II*: “*Un vers de M. Baudelaire résume admirablement sa manière; pourquoi n’en a-t-il pas fait l’épigraphe des Fleurs du Mal? — Je suis un cimetière abhorré de la lune*”.³³ A partir dos numerosos documentos de incompreensão, a qual se manifestou principalmente no processo contra Baudelaire e seu editor, uma análise pormenorizada do horizonte de expectativa e do efeito provocativo das *Fleurs du Mal* permitiria reconstruir as normas estéticas e morais com as quais Baudelaire rompeu de uma maneira tal, que evidentemente feriu dolorosamente a sociedade burguesa do Segundo Império na sua satisfação consigo mesma e abalou profundamente sua fé no progresso. Considerando os objetivos deste ensaio, podemos abreviar o processo, citando uma testemunha ocular de particular competência, a qual dez anos depois, por ocasião da primeira grande homenagem prestada à obra, numa justa defesa de seu amigo,

reconheceu mais nitidamente que outros contemporâneos a mudança de horizontes provocada inesperadamente por um delgado volume de poesias.

Em sua *Notice* de 1868, Théophile Gautier já reconheceu todo o alcance literário, estético e social da ruptura de Baudelaire com o Romantismo.³⁴ *Fleurs du Mal* levariam o estigma de uma “última hora da civilização” (p. 29), teriam surgido em oposição às ilusões da democracia burguesa e as de seus reformadores (*les philanthropes, les progressistes, les utilitaires, les humanitaires, les humanistes, les utopistes*, p. 19) e teriam criado um novo “Estilo da Décadência”, capaz de trazer à luz a *maladie de l’époque moderne* (p. 52), a até então silenciada doença causada pelas condições desnaturadas da sociedade coeva. O imoralismo de que Baudelaire é acusado difarçaria o rigor da sua crítica — aberta nos seus artigos sobre Poe — às ideologias reinantes e principalmente do materialismo;³⁵ se a poesia lírica de Baudelaire de um lado mergulha no feio, repugnante ou patológico, do outro saberia também erguer-se às “regiões mais azuis do espiritual” — em oposição à “Escola Realista” (p. 52), de modo que o subtítulo *Spleen et Idéal* muito bem se aplicaria ao livro em seu todo (p. 20) Com isto, Gautier recorre a um argumento, que o próprio Baudelaire já usara na defesa de *Fleurs du Mal*: seu livro não seria compreendido na sua “*terrible moralité*”, se não fosse julgado como um todo: “*A un blasphème, j’opposerai des élancements vers le ciel; à une obscénité, des fleurs platoniques (...). Livre destiné à représenter l’agitation de l’esprit dans le mal*.”³⁶ Portanto, o poema isolado pode e deve ferir sempre de novo a sensibilidade moral do leitor coevo; sua amoralidade provocante, no entanto, é compensada na concepção global do ciclo e só por isso entendida na sua verdadeira intenção como crítica à época, à ideologia e à falsa moral da sociedade no Segundo Império — como crítica ao seu tempo, por meio da poesia pura que superasse em rigor moral mesmo o realismo mimético do romance, bem como a acusação direta da sátira e da caricatura.

O fato de que Théophile Gautier reconheceu e elogiou justamente a função latente de crítica social de *Fleurs du Mal* aumenta ainda mais o valor documentário de sua interpretação se levarmos em consideração que essa função não se enquadra em sua doutrina da arte pela arte ou lhe dava um sentido inesperado. Ao explicar a incompreensão que se reflete nas reações do público leitor de 1857, a interpretação de Gautier já revela todas as expectativas e ilusões, as condições materiais do ambiente e as conseqüências da revolução frustrada de 1848 na consciência histórica dos contemporâneos de Baudelaire que a pesquisa ideológica de nossos tempos

conseguiu documentar, razão pela qual pode substituir perfeitamente a análise do horizonte de expectativa de *Fleurs du Mal* que aqui não nos é possível fazer. Uma interpretação materialista que não se satisfaz com os dados fornecidos por essa testemunha ocular de espírito aguçado e que procura, na obra de Baudelaire, reflexos mais concretos dos processos sócio-históricos do Segundo Império ou vestígios do trauma causado pela derrota de 1848, terá de conformar-se com o método da alegorese, sem o qual raramente se obterá uma explicação da superestrutura literária em função das condições da base econômica. Quem, por exemplo, pretende reconhecer, com W. Benjamin, no *Rêve parisien*, “a fantasia das forças de produção inativadas”, ou com O. Sahlberg, em manifestações do medo no ciclo *Spleen*, ou ainda em projeções eróticas como “Moesta et Errabunda” ou “Les Bijoux”, lembranças suprimidas da revolução de 1848, ou com W. Fietkau, no platonismo negativo de “Andromaque, je pense à vous”, um acerto de contas poético e político com o golpe de Estado de dois de dezembro de 1851, com D. Oehler, em *Correspondances*, um “ataque à natureza oficial, isto é, à ordem da classe dominante”, este não pode deixar de compensar a falta de uma relação mimética objetiva, pela transmissão subjetiva de uma interpretação alegórica.³⁷ Uma alegorese no conceito moderno, a meu ver, não deve ser rejeitada sumariamente, mas é perfeitamente legítima também do ponto de vista hermenêutico, desde que reconheça sua heurística subjetiva e, com isso, sua parcialidade, deixando de lado, portanto, sua pretensão dogmática de ter realizado finalmente a verdadeira leitura, a leitura “objetiva”. Outra questão levantada pela primeira vez por W. Benjamin é a se o “olhar do alheado” nas *Fleurs du Mal* não pode ter sido o olhar de um poeta alegórico moderno, uma pergunta que ainda retomaremos.

Spleen é explicado por Gautier por meio de uma descrição da vida desnaturada na civilização das metrópoles: “Il (Baudelaire) aime à suivre l’homme pâle, crispé, tordu, convulsé par les passions factives et le réel ennui moderne à travers les sinuosités de cet immense madrépor de Paris, à le surprendre dans ses malaises, ses angoisses, ses miseres, ses prostrations et ses excitations, ses névroses et ses désespoirs” (p. 21). As “flores do mal” cresceriam onde “miosótis, rosas, margaridas e violetas” da natureza romântica certamente já não vingariam. *Spleen* como sofrimento causado pela realidade moderna, portanto, se distingue tão nitidamente do *Weltschmerz* indefinido dos poetas românticos quanto a “sujeira negra dos calçamentos” contrasta com “o verde primaveril da *Banlieue* agreste”!³⁸ Mas Gautier também reconhece

que, por detrás do antinaturalismo das *Fleurs du Mal* havia uma “filosofia e metafísica” (p. 53/56): a tese da natureza caída que a estética adotou da teologia do pecado original, da qual se conclui, para a conceituação moderna de arte, que o belo não mais deve ser devedor da natureza.³⁹ Por isso Gautier elogia “*Rêve parisien*” como um dos poemas nos quais Baudelaire extirpou a natureza completamente de uma paisagem (p. 39). Sua preferência pelo artificial que, muitas vezes, levaria sua imaginação às fronteiras da alucinação (p. 40) é, para Gautier, a atitude mais adequada para um poeta de seu tempo, o século XIX, que já não poderia retornar à *naïveté* (p. 16). Por esta razão, o autor das *Fleurs du Mal* seria um maneirista involuntário ou, por assim dizer, já teria nascido maneirista (*naturellement maniéré*) do mesmo modo como, em outras épocas, se começava a viver naturalmente e de maneira simples (p. 15). Ao necessariamente artificial na poesia moderna de Baudelaire se alia sobretudo também uma despersonalização provocativa da poesia observada por Gautier tanto na rejeição da doutrina romântica da criatividade inconsciente do poeta inspirado (p. 24/27) quanto na renúncia à exteriorização imediata de sentimentos individuais (p. 35); a subjetividade romântica teria sido substituída pela consciência necessariamente fracionada do poeta moderno: “*Toute sensation lui devient motif d’analyse. Involontairement il se dédouble et, faute d’autre sujet, devient l’espion de lui-même*” (p. 12).

Com isto, está esboçado o novo cânone estético, que pode explicar historicamente o escândalo público e o processo criminal contra *Fleurs du Mal*. Em nome da moral burguesa, a recusa da recepção por parte da maioria dos leitores coevos é a primeira concretização de uma obra pioneira da *decadence* consciente por parte da vanguarda literária. Se agora perguntarmos que expectativas de um leitor de formação poética romântica uma poesia como *Spleen II* poderá ter negado, então as normas da estética da experiência estarão em primeiro plano: a correspondência entre natureza e alma, a comunicação de sentimentos universais e a transparência da auto-expressão por meio da poesia. O poema de Baudelaire, ao contrário, não permite mais reconhecer, na alternância entre a realidade interior e exterior, harmonia entre natureza, paisagem e alma; não mais permite ver a continuidade de uma experiência significativa nas imprevisíveis transformações do Eu lírico; não mais permite reconhecer, nas projeções do consciente, a expressão de um Eu íntegro. Aqui o poeta não pressupõe mais sentimentos e estados de espírito conhecidos, pelos quais o leitor pode sentir-se confirmado, mas desafia o

hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère a reconhecer-se em todo o inusitado, assustador e vergonhoso que seu *alter ego* poético sabe trazer à luz desde as “últimas e mais profundas cavernas da alma”.⁴⁰ Gautier também encontrou a definição para isso: *quelque côte inédit de l'âme ou des choses* (p. 19); se ligarmos o “inédito da alma” ao já citado “espião do próprio Eu”, então estas expressões atestam a tentativa ainda insegura de descrever algo para o qual ainda não se dispunha dos recursos da teoria do inconsciente. Aqui se tornam palpáveis as fronteiras que Baudelaire como poeta da modernidade ultrapassou: o efeito provocante de *Fleurs du Mal* nasceu, em última análise, da dessubjetivação da sensibilidade romântica, ou, em outras palavras: da tentativa de transformar a poesia num meio de retorno do recalcado e do que é vítima de tabus, diante do qual até o “Romantismo Negro” ainda hesitara.

Isto se revela sobretudo na técnica poética que Baudelaire voltou a usar como primeiro poeta depois de muito tempo — a alegoria. “Uma das primeiras e mais naturais formas de poesia” — assim ele chama, no *Paradis artificiels* (1858), este *genre si spirituel*⁴¹ aviltado no século XIX principalmente pela pintura, e renova sua função transformando-o no instrumento da despersonalização da expressão poética. Em outro trabalho, examinei de que modo Baudelaire, ao fundamentar sua teoria “supranatural” da poesia moderna, foi levado a reabilitar a forma poética alegórica, que ele descobrira na descrição da elevada capacidade perceptiva ao fumar haxixe, e como depois a personificação alegorizante experimentou uma ressurreição inesperada em *Fleurs du Mal*.⁴² Nesta obra — com o seu uso exuberante de substantivos com letra maiúscula⁴³ — Baudelaire conferiu nova “majestade substancial” às personificações desprezadas, ao mobilizá-las contra a imediata expressão de sentimentos da poesia romântica. Com isto, ele recuperou para a poesia lírica moderna uma nova capacidade de sensualização do abstrato, criando o modelo poético para uma *psychomania* moderna, a qual passou a disputar ao Eu autoconfiante a prioridade no domínio espiritual, como pouco depois o faria a psicanálise de Freud.

A interpretação histórica do nosso texto levou, com isto, a uma reconstrução da sua posição contrária ao horizonte de expectativa da poesia romântica que agora ainda deve ser confirmada pela técnica hermenêutica da expansão do contexto. Para tal, recomendo ao leitor o estudo já mencionado no qual expliquei o uso da alegoria por parte de Baudelaire do ponto de vista poetológico, como também numa interpretação dos quatro poemas do

ciclo *Spleen*.⁴⁴ O contexto deste grupo de poemas confirma a leitura histórica do segundo poema *Spleen* sob dois aspectos: aqui como lá, Baudelaire utilizou procedimentos alegóricos para destruir a expectativa romântica de uma harmonia entre natureza e alma e para mobilizar as forças do inconsciente contra o sujeito autoconfiante. Aqui como lá, ele aprofundou o tema convencional do fastio da vida ou *Weltschmerz* que os românticos cultivavam como *ennui*, para a *Weltangst*; cuja manifestação concreta pode ser procurada na nova palavra-chave *Spleen* emprestada pela patologia à poesia. A filologia registra expressamente a transformação do significado da “doença inglesa” na palavra-chave da poesia moderna na França:⁴⁵ a definição no *Dictionnaire universel du XIXème siècle* de 1875 até relaciona a “palavra nova para uma coisa velha” a uma teoria da decadência, no que deve referir-se à *Notice* de Th. Gautier.⁴⁶ Neste trabalho, o próprio Gautier distingue expressamente entre *spleen*, no novo sentido que Baudelaire lhe deu na poesia da *décadence*, e o *ennui*, como norma estética já superada, agora típica para a *lâcheté bourgeoise*, ao comentar o primeiro poema de *Fleurs du Mal*, quando chegou à conclusão de que Baudelaire não havia poupado seu leitor, “*l'accusant, malgré son hypocrisie, d'avoir tous les vices qu'il blâme chez les autres et de nourrir dans son coeur le grand monstre moderne, l'Ennui, qui, avec sa lâcheté bourgeoise, rêve platement les férocités et les débauches romaines, Néron bureaucrate, Héliogabale boutiquier*”.⁴⁷

No capítulo da *Psychologie contemporaine* (1883) dedicado a Baudelaire, é salientado o grupo dos poemas *Spleen*. Paul Bourget acredita poder fundamentar nestes poemas a sua tese de que o (daí por diante assim chamado!) niilismo de Baudelaire resultou da perda da fé católica. O capítulo em questão é precedido por uma descrição da *nausée universelle*, da qual estaria sofrendo a sociedade contemporânea; a descrição inspirada na teoria da decadência de Th. Gautier culmina num prognóstico que, nesse meio tempo, se tornou atualíssimo: “*Mais lentement, sûrement, s'élabore la croyance à la banqueroute de la nature, qui promet de devenir la foi sinistre du XXème siècle, si la science ou une invasion de barbares ne sauve pas l'humanité trop réfléchie de la lassitude de sa propre pensée*”.⁴⁸ Baudelaire, como contemporâneo da decadência, ter-se-ia tornado seu teórico e, como poeta, reuniria em si três pessoas da forma mais moderna: ele seria místico, libertino e simultaneamente o analisador destes dois. Esta *coincidentia oppositorum* seria muito fácil de explicar psicologicamente se o “*libertin analysateur*” fosse considerado originário de um “*catholique désabusé*”. O *spleen* de Baudelaire

não seria tão insondável e seu niilismo não se diferenciaria tanto das lamentações românticas sobre a felicidade perdida, se a sua poesia não tivesse como pressuposto um *horror vacui* causado pela perda da fé.⁴⁹ Já que no grupo dos poemas *Spleen* não se encontram vestígios que apontam nesta direção, não surpreende que Bourget se veja obrigado a recorrer ao “Madrigal triste” e a uma estrofe de “Le Voyage”⁵⁰ para provar que as manifestações do *spleen* revelam a existência de uma alma a rigor profundamente mística, de consciência intranqüila e desejosa de encontrar Deus. Os pontos fracos desta interpretação certamente são mais visíveis hoje do que no tempo de Bourget: se quiséssemos ver no campo de tensão entre *spleen et idéal* apenas uma secularização involuntária de conteúdo da fé cristã, então a modernidade de *Fleurs du Mal* não se distinguiria essencialmente da experiência da “transcendência vazia” descoberta muito antes pela poesia romântica da solidão. Em oposição a ela, Baudelaire não apenas conscientemente e de modo provocante deu caráter profano a experiências místicas (como em “*A une Madonne*”) e a modelos litúrgicos (como em “*Les litanies de Satan*”), mas ainda radicalizou a própria teologia cristã do pecado original, ao legitimar o antinaturalismo da sua estética diante da religiosidade natural do Romantismo, por meio de uma interpretação do Gênesis III de acordo com a qual toda a natureza ficou corrompida em conseqüência do pecado cometido pelo primeiro casal.⁵¹ Só com esta “secularização provocativa”⁵² teve início a desromantização do Romantismo e as *Fleurs du Mal* se revelam como primeiro passo para a Modernidade.

Mesmo assim, a tese da secularização levantada por Bourget fez época na história da recepção de Baudelaire. A concretização do sentido de *Fleurs du Mal* como literatura do niilismo de um modernismo decadente pouco depois foi retomada por Huysmans e elevada a um culto estético em *A rebours* (1885): Des Esseintes coloca as obras de Baudelaire, ricamente encadernadas em um único volume, num altar caseiro, como se fossem um missal, abrindo-as na página onde se encontra *Anywhere out of the world!* Mas Huysmans atribui ao *spleen* uma outra causa: ele não é mais a reação à perda da fé católica, mas o retorno inconsciente de impulsos recalçados, uma interpretação que Baudelaire teria dado como primeiro nos “Hieróglifos da Alma”. O modelo interpretativo desta concretização psicológica predominaria ainda por muito tempo, desembocando mais tarde na interpretação psicanalítica. Chama atenção o fato que o lado catártico da “psicologia mórbida” de *Fleurs du Mal* e, com isso, a sublimação do *spleen* na “beleza do terrível”, nem foi

observado. Somente sua recepção por parte de Verlaine, Rimbaud, Mallarmé e Valéry, os clássicos posteriores da época da lírica moderna inaugurada por ele, vagarosamente abriu caminho para a apreciação estética da obra de Baudelaire.⁵³ Para a história da interpretação de *Spleen II* não se encontram elementos na recepção destes poetas. Valéry cita apenas o poema “*Recueillement*” no seu ensaio de 1942, no qual declara que — e por que — Baudelaire agora teria alcançado o auge de sua fama. É o único poema em todo o ciclo no qual a técnica da personificação alegórica não é empregada para o alheamento, mas para a transfiguração de uma situação.⁵⁴ Quando Valéry elogia Baudelaire, por ter sabido *de construire un langage dans le langage* com o que teria renovado a poesia lírica francesa,⁵⁵ esta formulação também é válida para a composição de “*Spleen II*”, uma “poesia da poesia” que descreve o seu próprio surgimento, e que justamente Valéry continuou desenvolvendo em *Cimetière marin* e outros poemas.

“O *spleen* (...) expõe a experiência em toda a sua nudez. Com pavor o melancólico vê a terra recaída num estado meramente natural. Nenhum vestígio de história. Nenhuma *aura*.”⁵⁶ Estas frases contidas nos ensaios inacabados de Walter Benjamin sobre Baudelaire soam como uma interpretação de “*Spleen II*”. Apesar de Benjamin não nos ter legado uma interpretação completa deste poema, seu nome não deve faltar nesta história da recepção. Pois foi Benjamin quem, nos anos trinta, reconheceu em Baudelaire o “poeta alegórico moderno”, colocando, com isto, as bases para uma concretização do sentido dos poemas *Spleen*, o qual até hoje continua inesgotado. A ele deve-se um pensamento que trouxe à luz a relação entre a antiga tradição da alegoria, que desapareceu após seu último auge no barroco, e seu renascimento em *Fleurs du Mal*: “O modo de ver alegórico está sempre condicionado a uma desvalorização do mundo visível. A desvalorização específica do mundo material representado pela mercadoria é o fundamento das intenções alegóricas em Baudelaire.”⁵⁷ O que mudou radicalmente desde o barroco até a idade moderna, em conseqüência do processo social e econômico, pode ser observado na mudança ocorrida no modo de ver a natureza: enquanto a melancolia dos poetas alegóricos barrocos responde a uma experiência de transitoriedade, para a qual a história é história natural ou, mais precisamente, “história do sofrimento do mundo”,⁵⁸ o *spleen* dos poemas alegóricos modernos responde a um estado da sociedade produtora de mercadorias, a qual, em conseqüência do contínuo desenvolvimento tecnológico, não mais permite experimentar o mundo totalmente coisificado

como natureza. O que distingue o *spleen* de Baudelaire do antigo *taedium vitae*, é a consciência deste auto-alheamento,⁵⁹ um sentimento que “corresponde à catástrofe permanente”,⁶⁰ um “espanto violento” totalmente diferente do “arrepio cósmico” em Victor Hugo.⁶¹ A intenção alegórica que, segundo Benjamin, sempre destruía as relações existentes na vida real, a fim de conferir às coisas um significado contrário à sua aparência, e isto, num contexto emblemático, depara-se no século XIX com um mundo das coisas em si mesmo vazio de significado e modificado pela mercantilização: “A desvalorização do mundo das coisas na alegoria será superada ainda pela mercadoria no próprio mundo material.” Os emblemas antigos voltaram veladamente sob a forma de mercadorias, o que os poetas alegóricos modernos reconhecem,⁶² fato que foge à compreensão dos seus contemporâneos em consequência do caráter fetichista da mercadoria e do preço, que levou a um aviltamento de sua utilidade por parte de seu valor de troca puramente quantitativo, bem como por parte da propaganda, que empresta ao mundo das mercadorias a bela aparência do poético, enquanto, na própria obra de arte, o aspecto mercantil se manifesta cada vez mais intensamente.⁶³

À luz desta tentativa de atribuir uma gênese materialista ao novo emprego da alegoria por parte de Baudelaire, ver-se-á como a tendência destrutiva da intenção alegórica funciona no segundo dos poemas *Spleen*, podendo interpretar o resultado como “experiência num mundo que está caindo no *rigor mortis*.”⁶⁴ Em outro trabalho, Benjamin observou a respeito da poesia que ela “depende inteiramente da sensibilidade para uma matéria que está morta em duplo sentido. É a matéria inorgânica. (...) A imagem da esfinge, com a qual termina a poesia, possui a beleza sombria daquelas estatuetas encalhadas que ainda se encontram em lojas de *souvenirs*”.⁶⁵ Parece-me que nem a “sensibilidade” para o inorgânico, nem o “caráter mercantil” da esfinge (se quisermos tomar pela palavra esta interpretação certamente apenas casual) parece corresponder à função moderna da alegoria em *Fleurs du Mal*, conforme a interpretação de Benjamin. A desvalorização estética da natureza, por meio da qual Baudelaire sela seu rompimento com a cosmovisão idealista do Romantismo, não pára diante do inorgânico; este parece tão desprovido de sentido na paisagem desértica de *Spleen II*, como a matéria morta na qual se desfazem todos os produtos do trabalho humano no *velho gabinete*. A intenção alegórica perseguida até o *rigor mortis* do mundo, por outro lado, pode transformar-se novamente de distanciamento exterior em manifestação do belo; isso não ocorrerá

necessariamente por causa de uma “correspondência natural”, pois pode resultar já do efeito catártico do poema tematizado no canto da esfinge. Com o seu canto, a esfinge quebra a maldição da materialização e escapa ao mundo coisificado: tendo-se tornado a alegoria do belo incompreendido, ela cumpre o que, no ciclo, já se dissera de *La beauté: Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris*.

A “poesia da poesia” não é a única força que Baudelaire mobilizou em *Fleurs du Mal* contra a experiência do autodistanciamento num mundo coisificado. Benjamin procurou consolidar esta “salvação” por meio de uma “teoria das correspondências naturais” que, no entanto, não pode ser conciliada com a famosa rejeição da “natureza” natural por parte de Baudelaire.⁶⁶ Gerhard Hess viu as coisas com maior clareza, ao interpretar a paisagem de *Fleurs du Mal* como sujeita ao contraste cíclico entre elevação e degradação, visão do paraíso e queda, e ao descrever o surgimento de mundos do êxtase e do tédio durante o processo pelo qual a realidade quotidiana e o ambiente natural vão-se tornando cada vez menos reais. A experiência neutra do quotidiano agora parece apenas uma fase passageira ou um lugar de transição entre o reluzir da *beauté fugitif* e a queda na eterna monotonia do *spleen*: “O êxtase, a participação real ou sonhada nas coisas do mundo, não ultrapassa um momento. A imaginação procura fixar em imagens os fracos reflexos desta efêmera experiência da *profondeur de la vie*, conseguindo projetá-las apenas para o passado, como lembranças, ou para o futuro, como expectativas. Comparado com o êxtase e as imagens fornecidas pela paisagem em momentos fugazes, o tédio tem sua própria ‘profundidade’. A monotonia carregada de medo não é experimentada como momento, mas como um estado ilimitado. O tempo da sua descrição é o presente.”⁶⁷ Em virtude do caráter “espiritual”, “eterno” dos abstratos personificados — como Hess reconheceu independentemente de W. Benjamin —, a alegoria é o meio poético mais genuíno para ilustrar a passagem da paisagem exterior para a paisagem interior, a passagem do Eu melancólico para o “algo” (*es*) inconcebível, perenemente constante, e permite obter, por meio dos mais elevados graus da abstração, o efeito mais concreto.⁶⁸ Na interpretação do segundo poema *Spleen*, Hess mostra sobretudo como o tempo é espacializado à medida que a experiência natural do mundo se torna irreal. Logo no primeiro verso a quantidade das coisas a serem lembradas se transforma no espaço gigantesco dos mil anos; as sucessivas tentativas da auto-identificação levam fatalmente à concepção de espaços fechados, depois à monotonia do *ennui* onipresente,

e finalmente ao Eu que, transformado para si mesmo em matéria, se encontra como último objeto no espaço alegórico: “Como bloco de granito no deserto, como esfinge esquecida, ele perdeu até mesmo a capacidade de abrigar qualquer coisa em si. A monotonia está solidificada.”⁶⁹

J. D. Hubert, que ainda não dispunha da chave hermenêutica do método alegórico, trabalha com o princípio formal da “ambigüidade poética”. Esta antecipação metodológica faz com que sua interpretação de Baudelaire conduza sempre a antíteses gerais da história do pensamento (como *matière et mémoire* de Bergson ou *fini et infini* de Pascal) e levou-o a fazer uma alegorese do tipo moralizador de *Spleen II*.⁷⁰ Neste trabalho, a ambigüidade poética é vista e perseguida nas variações da *image de la boîte* que todas supostamente simbolizam o “crânio”, até que no verso 15 ocorre algo de inexplicável, que inesperadamente inverte a relação entre recipiente e conteúdo fazendo com que o crânio passe para o lado de dentro e o *ennui* para o lado de fora; no fim, este último não é mais do que o *Sahara brumeux*. De acordo com estas idéias, a esfinge pode encarnar simultaneamente a matéria, o segredo e a humanidade e, além disso, como “metáfora do crânio”, pode “simbolizar” a atividade do poeta. O discurso sobre tudo o que uma palavra pode “simbolizar” revela que o crítico recorreu, contra as regras da hermenêutica, a um código universal de significados simbólicos, cuja validade ainda teria de ser comprovada a partir da consistência da seqüência das percepções e da estrutura semântica do poema, para nem falarmos na alegorese tão arbitrária quanto edificante que, finalmente, admite conclusões a respeito de dados biográficos sem importância.⁷¹ Esta crítica, contudo, não impede que se reconheça que Hubert apontou algumas ambivalências poéticas — como por exemplo sua interpretação do final no sentido de um *coucher du soleil romantique* ou de um desejo de morte — ambivalências que, numa concretização mais abrangente, podem alcançar uma função ainda mais específica do que apenas a de confirmarem o princípio formal da ambivalência poética. Isso vale para o que Hubert afirma em outra passagem a respeito do *ennui*: que ele estabeleceria, em Baudelaire, uma “igualdade satânica entre as coisas e as idéias”, que, sob a forma de *spleen poétique*, serviria de arma ao poeta e que, finalmente, poderia provocar uma espécie de catarse.⁷² Mas, já que não foi dado o passo hermenêutico necessário à integração das ambigüidades encontradas num significado singularizante e fornecedor de consistência, tem-se a impressão de que o próprio princípio formal também já é o significado da poesia.

O sentido singular e a forma individual do poema freqüentemente também se perdem em interpretações que se sujeitam às rigorosas exigências descritivas da poética lingüística. Assim, Karl Blüher fez uma interpretação contrastiva de “Spleen II”, de Baudelaire, e de “Le Mal”, de Eluard, a fim de revelar as diferenças entre as realizações da função poética na poesia lírica “simbolista” e na surrealista.⁷³ Em oposição a Jakobson e Lévi-Strauss, sua análise das camadas começa pela camada temática, porque esta, em última análise, estaria determinando a estrutura das demais camadas do texto e orientando a percepção estética. Mas, como o intérprete já sabe de antemão e desde o início o que *spleen* significa neste poema, e nem sequer pergunta de que maneira o leitor é informado, pelo próprio poema, do que *spleen* poderia significar neste contexto, a análise em si perfeita mas despercebidamente seletiva dos planos semânticos, morfossintáticos e fonológicos de expressão também só consegue confirmar o que fora pressuposto no plano do conteúdo. A análise da função poética da linguagem leva à conclusão de que “a camada morfossintática e a fonológica, graças à simetria da métrica, às proporções das construções sintáticas e à coerência bem graduada das estruturas sonoras, promovem uma harmonização que procura neutralizar lingüisticamente a temática negativa e desarmônica. A dissonância do conteúdo é compensada esteticamente pela assonância e a harmonia no nível dessas camadas do texto”.⁷⁴ A isso corresponde o conhecimento prévio, fornecido pela história literária, de que o estado de *ennui* em Baudelaire é caracterizado (além dos limites do Romantismo) pela “fascinação extrema, pelo negativo-satânico do *spleen*, ligado a um momento lúdico característico para o *dandy*, que procura encontrar um prazer estético na negatividade e particularmente também no feio”.⁷⁵ *Quod erat demonstrandum*. Não preciso pôr em dúvida o caráter convincente desta análise estrutural e até posso harmonizar o mencionado efeito de sublimação estética com minha interpretação do final de “Spleen II”; por outro lado, vejo-me obrigado a duvidar que a antecipação de Blüher, que encobre aspectos importantes da tematização do *spleen*, possa resistir a uma crítica histórica. O *proton pseudos* de sua antecipação consiste na expectativa de um poema “simbolista”, a qual não permite reconhecer o “que” afinal foi harmonizado pelas experiências negativas do Eu lírico. A *Weltangst* que se concretiza no *spleen* não pode oferecer prazeres “lúdicos característicos para o *dandy*”, ao Eu lírico, se este perde a tranqüilidade do sujeito autônomo em meio da catástrofe universal. O choque desta experiência, renovado repetida e inesperadamente, ao qual também o leitor não consegue escapar já no

horizonte da primeira leitura, não é simplesmente neutralizado pelos recursos harmonizadores da métrica, de modo que a sublimação estética é alcançada e se torna reconhecível apenas num último lance, o verso final com o canto da esfinge. Os recursos historicamente novos da alegoria redescoberta, empregados por Baudelaire para tornar visíveis a reificação e despersonalização da experiência, permitiam distinguir *Fleurs du Mal* nitidamente do Romantismo tardio. Esta obra também não se enquadra no que, por uma convenção histórica duvidosa, se costuma chamar de "Simbolismo", principalmente se este for entendido implicitamente como a tradicional forma artística simbólica, que a análise de Blüher a rigor pressupõe como harmonia clássica entre conteúdo e forma.

Numa outra análise estruturalista, Sebastian Neumeister empreendeu a experiência de prescindir inteiramente de uma interpretação do significado de *spleen* no poema de Baudelaire, a fim de poder deduzir sua *idée poétique* tanto mais precisamente da evolução do movimento na tessitura do texto.⁷⁶ Esta evolução do movimento que a poética lingüística freqüentemente ignora, concentrando-se na descrição da estrutura estática e suas equivalências arquitetônicas, o que Neumeister censurou com razão, pode ser entendido, em "Spleen II", como um jogo em torno do eixo de simetria, que produz a figura de uma espiral. Por outro lado, poder-se-ia considerar a análise formal como coerente em si e prosseguir por uma interpretação semântica, se ela não dependesse de uma antecipação problemática, não lembrada durante o processo hermenêutico. Pois Neumeister simplesmente separa o primeiro verso (sem prestar atenção ao encadeamento das rimas) do corpo dos 24 versos, como "uma espécie de segundo título", e com esta operação, que também não se justifica do ponto de vista filológico, instaura a simetria na estrutura formal do poema. Com isso, perde-se totalmente a possibilidade de ver que o segundo poema "Spleen" — como foi mostrado acima — visivelmente procura estabelecer um crescimento assimétrico e um rompimento constante do movimento lírico, por meio de suas unidades estrófico-sintáticas, mas também por meio de suas amplas comparações e das identificações descontinuadamente repetidas. Certamente os reflexos simétricos que Neumeister sabe trazer à luz não são projeções puramente arbitrárias. Eles podem enriquecer até muitas vezes nossa percepção estética se os inserirmos no curso intencionado do movimento lírico e suas perspectivas de significação.⁷⁷ A direção e o sucessivo desdobramento deste não foram reconhecidos por Neumeister porque eleva a lembrança a primeiro tema, do qual resultaria

"naturalmente" o *ennui* que, às vezes, formaria o eixo do movimento e, às vezes forneceria o "fio da meada" a toda a poesia. Assim cria-se a impressão de uma consistência no nível do sujeito lírico, a qual novamente confere substância a este, o que contraria a intenção do poema. De tudo isso pode-se concluir que, nas análises de estrutura, não se pode ignorar impunemente a pergunta pelo significado que se concretiza nas estruturas poéticas.

A mais recente interpretação de "Spleen II" feita por Laurent Jenny é particularmente interessante para a nossa demonstração hermenêutica, porque ela parte da mesma constatação a respeito da estrutura sintático-formal, mas chega a uma concretização diferente do sentido. Também Jenny reconhece a descontinuidade das situações e dos lugares não interligados sintaticamente, explicando-a a partir de um "esqueleto narrativo", condicionado pelo jogo das pessoas gramaticais do sujeito lírico. No nível semântico, este jogo gramatical é elevado à categoria de uma "aventura do sujeito", que segue uma lei metafórica, a da identificação repetidamente tentada e sempre frustrada;⁷⁸ seu caráter abstrato seria compensado poeticamente pela abundância de relações metonímicas — os quatro campos do mundo objetivo, nos quais o Eu busca sua identidade. Somente a última imagem, a da esfinge que cânta ao anoitecer, tornaria transparente a teleologia (o *processus orienté*) do poema: "*Le moi pétrifié qui chante à la lumière ne prend tout son sens que parce qu'il a été précédé d'un moi excavé, moi qui portait en lui l'abîme du souvenir. Ce qui mène de la mémoire au chant, c'est ce qu'on a coutume d'appeler parfois un 'itinéraire' non seulement intellectuel mais aussi charnel, puisque c'est aussi le passage d'une sorte de mort du corps à une autre: de la putréfaction à la minéralisation.*"⁷⁹ Esta concretização como "canto de despedida do sujeito" obviamente tem por premissa hermenêutica (embora ela não seja mencionada) a teoria da "morte do sujeito" (*decentrement du sujet*) que, nos últimos anos, passou a ocupar um lugar de destaque na "semanálise" da vanguarda parisiense. Esta não é uma objeção, ainda mais que a interpretação de Jenny enriquece a teoria citada de mais uma aplicação, que valoriza a função estética do texto antes descurada. Não se pergunta por que esta última aventura do sujeito é anunciada em Baudelaire justamente como *spleen*. Se o poema é interpretado como "caminho desde a lembrança até o canto" e se assim fosse intitulado, ainda seria necessário o título *Spleen*?

A diferença entre a minha análise e a dele começa com uma outra interpretação do primeiro verso. De acordo com Jenny, o Eu "real" estabeleceria uma comparação com um Eu "imaginário" (imaginário, por ser sujeito de

uma oração que inicia com *si: si j'avais mille ans*), para encontrar nele sua própria medida como sujeito, o que resultaria num *circulus vitiosus*. No fracionamento do Eu agora duplicado se aninharia a ficção, sob forma de uma lembrança que produz imagens incessantemente, uma memória que se abre diante do Eu como um abismo interior. À vista deste abismo ameaçador da lembrança, começaria o movimento de busca da identidade, durante o qual o Eu tentaria medir-se em objetos, que se revelam todos como ocos, encerrados e eles mesmos ameaçadores. Após a vitória do *ennui*, da terceira pessoa sobre a primeira pessoa, agora desaparecida, ocorreria a mudança que, a esta altura, quase ninguém esperaria: a introdução da segunda pessoa tornaria definitiva a duplicação do Eu, aos espaços ocos do enclausuramento se oporia o espaço infinitamente aberto do deserto, ao apodrecimento a petrificação e, em lugar da lembrança febril sempre à procura de algo, surgiria o canto, criador de seu próprio palco.⁸⁰ A interpretação de Jenny converge com a minha não apenas na interpretação do verso final, no qual ele frisa mais “a morte no canto”, onde eu lembro *La beauté* como “esfinge incompreendida”. Ambas as interpretações também se encontram numa relação de possível complementação quando Jenny reconhece o *abîme du souvenir* como causa do fracionamento do Eu no verso inicial, enquanto eu vou mais longe, perguntando o que este abismo poderia significar e encontrando uma resposta na *Weltangst*, que nos levou a uma nova interpretação do texto.⁸¹

As perguntas ainda não levantadas constituem uma oportunidade para os intérpretes futuros. Elas não precisam levar necessariamente à rejeição das respostas encontradas pelo predecessor. A relação entre pergunta e resposta numa história da interpretação de um texto é determinada primariamente por categorias do enriquecimento da compreensão (seja sob forma de complementação ou continuação, seja como mudança de acentuação ou enfoque) e apenas em segunda linha pela lógica da possibilidade de falsificação. Se uma interpretação anterior pode ser reconhecida como errada, isso não se deve, em geral, a enganos históricos ou “erros” objetivos, mas à formulação incorreta das perguntas por parte do intérprete ou a perguntas que não podem ser legitimadas. Na análise de obras literárias, perguntas são legítimas quando se revelam como eficazes diante do texto, como antecipação da interpretação ou, em outras palavras: quando se pode provar que o texto pode ser compreendido como uma nova resposta e não apenas como uma resposta casual à pergunta feita. Com isso, exige-se que o texto possa ser interpretado consistentemente como significado desta resposta. Se, na história da

interpretação de obras de arte, respostas divergentes não se falsificam mutuamente, mas atestam a historicamente progressiva concretização de sentido que se realiza ainda por meio do conflito das interpretações, a que mais isso seria devido senão à possibilidade de conciliação de perguntas legítimas — manifestada ao menos na vivência da arte?

Tradução

MARION S. HIRSCHMANN E ROSANE V. LOPES

Revisão

PROF. EVA KOCH