

# **OS FILHOS DO BARRO**

*Do romantismo à vanguarda*

**Octavio Paz**

*Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht*

O ROMANTISMO FOI um movimento literário, mas também uma moral, uma erótica e uma política. Se não foi religião, foi algo mais que uma estética e uma filosofia: uma maneira de pensar, sentir, apaixonar-se, combater, viajar. Uma maneira de viver e uma maneira de morrer. Friedrich von Schlegel afirmou num de seus escritos programáticos que o romantismo não propunha somente a dissolução e a mistura dos gêneros literários e das ideias de beleza, mas, pela ação contraditória porém convergente da imaginação e da ironia, buscava a fusão entre vida e poesia. E mais: socializar a poesia. O pensamento romântico se desenvolve em duas direções que acabam por se fundir: a busca desse princípio anterior que faz da poesia o fundamento da linguagem e, portanto, da sociedade; e a união desse princípio com a vida histórica. Se a poesia foi a primeira linguagem dos homens – ou se a linguagem é, em sua essência, uma operação poética que consiste em ver o mundo como uma malha de símbolos e de relações entre esses símbolos –, toda sociedade está edificada sobre um poema; se a revolução da idade moderna consiste no movimento de volta da sociedade à sua origem, ao pacto primitivo dos iguais, essa revolução se confunde com a poesia. Blake disse: “Todos os homens são iguais no gênio poético”.<sup>25</sup> Por isso a poesia romântica também pretende ser ação: um poema não é apenas um objeto verbal, também é uma profissão de fé e um ato. Mesmo a doutrina da “arte pela arte”, que parece negar essa atitude, afinal a confirma e a prolonga: mais que uma estética, foi uma ética e até, muitas vezes, uma religião e uma política. A poesia moderna celebra seus ofícios no subsolo da sociedade, e o pão que reparte aos fiéis é uma hóstia envenenada: a negação e a crítica. Mas essa cerimônia nas trevas também é uma busca do manancial perdido, a água da origem.

O romantismo nasce quase ao mesmo tempo na Inglaterra e na Alemanha. Dali se espalha por todo o continente europeu como uma epidemia espiritual. A preeminência do romantismo alemão e inglês não se deve só à anterioridade cronológica, mas também à grande originalidade poética, à penetração crítica. Em ambas as línguas a criação poética se alia à reflexão sobre a poesia com uma intensidade, profundidade e novidade que não têm paralelo nas outras literaturas

<sup>25</sup> William Blake, *All Religions are One* (1788).

européias. Os textos críticos dos românticos ingleses e alemães foram verdadeiros manifestos revolucionários e inauguraram uma tradição que se prolonga até nossos dias. A conjunção entre a teoria e a prática, a poesia e a poética, foi outra manifestação da aspiração romântica à fusão dos extremos: a arte e a vida, a antiguidade sem datas e a história contemporânea, a imaginação e a ironia. Com o diálogo entre poesia e prosa, se pretendia, por um lado, vitalizar a primeira por sua imersão na linguagem comum e, por outro, idealizar a prosa, dissolver a lógica do discurso na lógica da imagem. Consequências dessa interpenetração: o poema em prosa e a periódica renovação da linguagem poética, ao longo dos séculos XIX e XX, por injeções cada vez mais fortes de fala popular. Mas em 1800, tal como mais tarde em 1920, a novidade não era tanto que os poetas especulassem em prosa sobre a poesia, mas que essa especulação ultrapassasse os limites da antiga poética e proclamasse que a nova poesia também era uma nova maneira de sentir e de viver.

A união de poesia e prosa é constante nos românticos ingleses e alemães, ainda que, como é natural, não se manifeste em todos os poetas com a mesma intensidade e da mesma maneira. Em alguns casos, como em Coleridge e Novalis, o verso e a prosa conservam, apesar da intercomunicação entre um e outra, uma clara autonomia: *Kubla Khan* e *A balada do velho marinheiro* perante os textos críticos da *Biographia Literaria*, *Os hinos à noite* ante a prosa filosófica de *Pólen*. Em outros poetas, a inspiração e a reflexão se fundem tanto na prosa como no verso: nem Hölderlin nem Wordsworth são poetas filosóficos, felizmente para eles, mas em ambos o pensamento tende a se transformar em imagem sensível. Enfim, num poeta como Blake a imagem poética é inseparável da visão profética, de modo que é impossível definir a fronteira entre a prosa e a poesia.

Quaisquer que sejam as diferenças que separam esses poetas – e nem é preciso dizer que são muito profundas –, todos eles concebem a experiência poética como uma experiência vital da qual participa a totalidade do homem. O poema não é apenas uma realidade verbal: também é um ato. O poeta diz e, ao dizer, faz. Esse fazer é antes de mais nada um fazer a si mesmo: a poesia não é só autoconhecimento,

mas também autocriação. O leitor, por sua vez, repete a experiência de autocriação do poeta e assim a poesia se encarna na história. No fundo dessa ideia ainda sobrevive a antiga crença no poder das palavras: a poesia pensada e vivida como uma operação mágica destinada a transmutar a realidade. A analogia entre magia e poesia é um tema que reaparece no transcorrer dos séculos XIX e XX, mas nasceu com os românticos alemães. A concepção da poesia como magia implica uma estética ativa; quero dizer, a arte deixa de ser exclusivamente representação e contemplação: também é intervenção na realidade. Se a arte é um espelho do mundo, esse espelho é mágico: muda o mundo.

A estética barroca e a neoclássica traçaram uma divisão estrita entre a arte e a vida. Por mais diferentes que fossem suas ideias do belo, ambas acentuavam o caráter ideal da obra de arte. Ao afirmar a primazia da inspiração, da paixão e da sensibilidade, o romantismo apagou as fronteiras entre a arte e a vida: o poema foi uma experiência vital, e a vida adquiriu a intensidade da poesia. Para Calderón, a vida é um bem ilusório porque tem a duração e a consistência dos sonhos; para os românticos, o que redime a vida de seu horror monótono é ser um sonho. Os românticos fazem do sonho “uma segunda vida” e, mais, uma ponte para chegar à verdadeira vida, a vida do tempo do começo. A poesia é a reconquista da inocência. Como não ver as raízes religiosas dessa atitude e sua íntima relação com a tradição protestante? O romantismo nasceu na Inglaterra e na Alemanha não apenas por ser uma ruptura com a estética greco-romana, mas também por sua dependência espiritual do protestantismo. O romantismo dá continuidade à ruptura protestante. Ao interiorizar a experiência religiosa, à custa do ritualismo romano, o protestantismo preparou as condições psíquicas e morais da sacudida romântica. O romantismo foi, antes de mais nada, uma interiorização da visão poética. O protestantismo havia transformado a consciência individual do devoto no teatro do mistério religioso; o romantismo foi a ruptura da estética objetiva e quase impessoal da tradição latina e o surgimento do eu do poeta como realidade primordial.

Dizer que as raízes espirituais do romantismo estão na tradição protestante pode parecer arriscado, especialmente se pensarmos nas

conversões ao catolicismo de vários românticos alemães. Mas o verdadeiro sentido dessas conversões se esclarece melhor quando lembramos que o romantismo foi uma reação ao racionalismo do século XVIII: o catolicismo dos românticos alemães foi um antirracionalismo. Algo não menos equívoco que sua admiração por Calderón. Sua leitura do dramaturgo espanhol foi mais uma profissão de fé que uma verdadeira leitura. Viram nele a negação de Racine, mas não viram que no teatro de Calderón se desenvolve uma razão não menos, e sim mais rigorosa que no teatro do poeta francês. O teatro de Racine é estético e psicológico: as paixões humanas; o de Calderón é teológico: o pecado original e a liberdade humana. A leitura romântica de Calderón confundiu poesia barroca e neoescolástica com anticlassicismo poético e antirraciona-

70

As fronteiras literárias do romantismo coincidem com as fronteiras religiosas do protestantismo. Essas fronteiras foram também, sobretudo, linguísticas: o romantismo nasceu e atingiu sua plenitude nas nações que não falam as línguas de Roma. Ruptura da tradição que até então havia sido central no Ocidente e surgimento de outras tradições: a poesia popular e tradicional da Alemanha e da Inglaterra, a arte gótica, as mitologias celtas e germânicas e mesmo, perante a imagem que a tradição latina nos dera da Grécia, a descoberta (ou a invenção) de outra Grécia – a Grécia de Herder e de Hölderlin, que mais tarde será a de Nietzsche e a nossa. O guia de Dante no Inferno é Virgílio, o de Fausto é Mefistófeles. “Os clássicos!”, diz Blake referindo-se a Homero e Virgílio, “foram os clássicos, não os godos ou os monges, os que assolaram a Europa com guerras.” E acrescenta: “A grega é forma matemática, mas o gótico é forma viva”. Em relação a Roma: “Um Estado guerreiro nunca produz arte”.<sup>26</sup> A partir dos românticos, o Ocidente se reconhece numa tradição diferente da romana, e essa tradição não é uma, mas múltipla. Porém a influência linguística – línguas germânicas e línguas latinas – se desenvolve em níveis ainda mais profundos. Como me proponho mostrar a seguir, há uma íntima conexão entre o verso inglês e o alemão – ou melhor: entre os sistemas de versificação em ambas as línguas – e as mudanças que o romantismo introduziu na sensibilidade e na visão do mundo.

<sup>26</sup> “On Homer’s Poetry” e “On Virgil” (1820).

A poesia romântica não foi só uma mudança de estilo e de linguagens: foi uma mudança de crenças, e é isso que a distingue radicalmente dos outros movimentos e estilos poéticos do passado. Nem a arte barroca nem o neoclássico foram rupturas do sistema de crenças do Ocidente; para encontrar um paralelo à revolução romântica será preciso remontar ao Renascimento e, antes de mais nada, à poesia provençal. A comparação com esta última é particularmente reveladora porque tanto na poesia provençal como na romântica há uma indubitável correspondência, ainda não esclarecida de todo, entre a revolução métrica, a nova sensibilidade e o lugar central que a mulher ocupa nos dois movimentos. No caso do romantismo, a revolução métrica consistiu na ressurreição dos ritmos poéticos tradicionais da Alemanha e da Inglaterra. A visão romântica do universo e do homem, a analogia, se apoia numa prosódia. Uma visão mais sentida que pensada e mais *ouvida* que sentida. A analogia concebe o mundo como ritmo: tudo se corresponde porque tudo ritma e rima. A analogia não é só uma sintaxe cósmica: também é uma prosódia. Se o universo é um texto ou trama de signos, a rotação desses signos é governada pelo ritmo. O mundo é um poema; o poema, por sua vez, é um mundo de ritmos e símbolos. Correspondência e analogia não passam de nomes do ritmo universal.

71

A visão analógica havia inspirado tanto a Dante como aos neoplatônicos renascentistas. Seu reaparecimento na era romântica coincide com a recusa dos arquétipos neoclássicos e o descobrimento da tradição poética nacional. Ao desenterrar os ritmos poéticos tradicionais, os românticos ingleses e alemães ressuscitaram a visão analógica do mundo e do homem. Certo, seria difícil provar que há uma relação necessária de causa a efeito entre versificação acentual e visão analógica; mas não é difícil sugerir que há uma relação histórica entre elas e que a aparição da primeira, no período romântico, é inseparável da segunda. A visão analógica fora preservada como ideia pelas seitas ocultistas, herméticas e libertinas dos séculos XVII e XVIII; os poetas ingleses e alemães traduzem essa ideia do “mundo-como-ritmo”, e a traduzem literalmente: “transformando-a” em ritmo verbal, em poemas. Os filósofos haviam pensado o mundo como ritmo; os poetas ouviram esse

ritmo. Não era a linguagem das esferas, embora eles acreditassem que sim, mas a linguagem dos homens.

A evolução do verso nas línguas latinas é também uma prova indireta da correspondência entre versificação acentual e visão analógica. A relação entre o sistema das línguas latinas e o das germânicas é de simetria inversa: no primeiro, o golpe dos acentos é subsidiário do metro silábico, enquanto no segundo a medida silábica é subsidiária da distribuição rítmica dos acentos. O golpe dos acentos é mais próximo da dança que do discurso, e assim os perigos do verso inglês e alemão não são os silogismos líricos, mas a confusão entre palavra e som, a vagueza e o mero som rítmico. O contrário da prosódia latina. Nos países de línguas latinas, a versificação regular e silábica, cuja expressão mais estrita e perfeita é o verso francês, acabara se impondo quase totalmente. É verdade que nas outras línguas latinas os acentos tônicos têm um papel não menos importante que a regularidade silábica, e por isso um verso italiano, português ou espanhol é uma unidade complexa: a variedade dos acentos tônicos dentro de cada verso se contrapõe à uniformidade silábica dos metros. Mas a tendência à regularidade, dominante desde o Renascimento e fortalecida pela influência do neoclassicismo francês, é um traço constante nos sistemas de versificação das línguas latinas até o período romântico. A versificação silábica se torna com frequência medida abstrata: a conta mais que o canto e, como demonstra a poesia do século XVIII, a eloquência, o discurso e o raciocínio em verso. Prosa rimada e ritmada, não a prosa coloquial e viva, fonte de poesia, mas a da oratória e do discurso intelectual. No início do século XIX, as línguas latinas haviam perdido seus poderes de encantamento e não podiam ser veículos de um pensamento antidiscursivo, cheio de ressonâncias mágicas e essencialmente rítmico como o pensamento analógico.

Se a ressurreição da analogia coincide na Inglaterra e na Alemanha com a volta às formas poéticas tradicionais, nos países latinos coincide com a rebelião contra a versificação regular silábica. Na língua francesa essa rebelião foi mais violenta e total que em italiano ou em espanhol, porque nela o sistema de versificação silábica dominou a poesia mais inteiramente que nas outras línguas latinas. É signifi-

cativo que os dois grandes precursores do movimento romântico na França tenham sido dois prosistas: Rousseau e Chateaubriand. A visão analógica se desenvolve melhor na prosa francesa que nos metros abstratos da poesia tradicional. Não é menos significativo que entre as obras centrais do verdadeiro romantismo francês se encontre *Aurélia*, o romance de Nerval, e um punhado de narrativas fantásticas de Charles Nodier. Por fim: entre as grandes criações da poesia francesa do século XIX figura o poema em prosa, uma forma que realiza efetivamente a aspiração romântica de misturar prosa e poesia. É uma forma que só pôde ser inventada numa língua em que a pobreza dos acentos tônicos limita severamente os recursos rítmicos do verso livre. Quanto ao verso: Hugo desfaz e refaz o alexandrino; Baudelaire introduz a reflexão, a dúvida, o prosaísmo, a ironia – a cesura mental tendente, já que não a romper o metro regular, a provocar a irregularidade, a exceção –; Rimbaud prova a poesia popular, a canção, o verso livre. A reforma da prosódia culmina em dois extremos contraditórios: os ritmos quebrados e vivazes de Laforgue e Corbière e a partitura-constelação de “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”. Os primeiros influíram profundamente nos poetas das duas Américas: Lugones, Pound, Eliot, López Velarde; com o segundo nasce uma forma que não pertence ao século XIX nem à primeira metade do XX, mas à segunda. Essa apressada e dispersa enumeração teve apenas um propósito: afirmar que o movimento geral da poesia francesa no século passado XIX pode ser visto como uma rebelião contra a versificação tradicional silábica. Essa rebelião coincide com a busca do princípio dual que rege o universo e o poema: a analogia.

Escrevi acima: o verdadeiro romantismo francês. Existem dois: um, o dos manuais e histórias da literatura, é composto de uma série de obras eloquentes, sentimentais e discursivas que ilustram os nomes de Musset e Lamartine;<sup>27</sup> outro, que para mim é o verdadeiro, formado por um número muito reduzido de obras e autores: Nerval, Nodier, o Hugo do período final e os chamados “pequenos românticos”. Na realidade,

<sup>27</sup> Exagerei. Musset, por exemplo, é autor de algumas canções que seguem a melhor tradição romântica, como *À Saint-Blaise*, *Chanson de Barberine*, *Venise...* (Nota da edição de 1990)

os verdadeiros herdeiros do romantismo alemão e inglês são os poetas posteriores aos românticos oficiais, de Baudelaire aos simbolistas. Nessa perspectiva, Nerval e Nodier têm papel de precursores e Hugo aparece como contemporâneo. Esses poetas nos dão outra versão do romantismo. Outra e a mesma, porque a história da poesia moderna é uma surpreendente confirmação do princípio analógico: cada obra é a negação e a ressurreição, a transfiguração de outras. A poesia francesa da segunda metade do século XIX – chamá-la de simbolista seria mutilá-la – é indissociável do romantismo alemão e inglês: é seu prolongamento, mas também é sua metáfora. É uma tradução em que o romantismo se volta para si mesmo, se olha e se ultrapassa, se questiona e se transcende. É o *outro* romantismo europeu.

74

Em cada um dos grandes poetas franceses desse período se abre e se fecha o leque de correspondências da analogia. Do mesmo modo, a história da poesia francesa, de *As quimeras* a “Um lance de dados”, pode ser vista como uma vasta analogia: cada poeta é uma estrofe desse poema de poemas que é a poesia francesa, e cada poema é uma versão, uma metáfora, desse texto plural. Se um poema é um sistema de equivalências, como disse Roman Jakobson – rima e aliterações que são ecos, ritmos que são jogos de reflexos, identidade das metáforas e comparações –, a poesia francesa também se organiza num sistema de sistemas de equivalências, uma analogia de analogias. Por sua vez, esse sistema analógico é uma analogia do romantismo original de alemães e ingleses. Se queremos captar a unidade da poesia europeia sem atentar contra sua pluralidade, devemos concebê-la como um sistema analógico: cada obra é uma realidade única e, simultaneamente, é uma tradução das outras. Uma tradução: uma metáfora.

A ideia da correspondência universal é provavelmente tão antiga quanto a sociedade humana. Isso é compreensível: a analogia torna o mundo habitável. À contingência natural e ao acidente ela contrapõe a regularidade; à diferença e à exceção, a semelhança. O mundo não é mais um teatro regido pelo acaso e pelo capricho, pelas forças cegas do imprevisível: o ritmo e suas repetições e conjunções o governam. É um teatro feito de acordes e reuniões em que todas as exceções, mesmo a

de ser homem, encontram seu duplo e a sua correspondência. A analogia é o reino da palavra *como*, essa ponte verbal que, sem suprimi-las, reconcilia as diferenças e as oposições. A analogia aparece tanto entre os primitivos quanto nas grandes civilizações do começo da história, reaparece entre os platônicos e os estoicos da Antiguidade, espalha-se no mundo medieval e, ramificada em muitas crenças e seitas subterrâneas, a partir do Renascimento se torna a religião secreta, por assim dizer, do Ocidente: cabala, gnosticismo, ocultismo, hermetismo. A história da poesia moderna, do romantismo aos nossos dias, é inseparável dessa corrente de ideias e crenças inspiradas na analogia.

A influência dos gnósticos, dos cabalistas, dos alquimistas e de outras tendências marginais dos séculos XVII e XVIII foi muito profunda não só entre os românticos alemães, mas até em Goethe e seu círculo. Pode-se dizer o mesmo sobre os românticos ingleses e, claro, franceses. No entanto, a tradição ocultista dos séculos XVII e XVIII se entronca com vários movimentos de crítica social e revolucionária, simultaneamente libertária e libertina. A crença na analogia universal é tingida de erotismo: os corpos e as almas se unem e se separam regidos pelas mesmas leis de atração e repulsão que governam as conjunções e disjunções dos astros e das substâncias materiais. Um erotismo astrológico e um erotismo alquímico; também um erotismo subversivo: a atração erótica rompe as leis sociais e une os corpos sem distinção de categorias e hierarquias. A astrologia erótica oferece um modelo de ordem social baseada na harmonia cósmica e oposta à ordem dos privilégios, da força e da autoridade; a alquimia erótica – união dos princípios contrários, o masculino e o feminino, e sua transformação em outro corpo – é uma metáfora das mudanças, separações, uniões e conversões das substâncias sociais (as classes) durante uma revolução. Correspondências verbais: a revolução é o *cadinho* no qual se produz o *amálgama* dos diferentes membros do corpo social e sua transubstanciação em outro corpo. O erotismo do século XVIII foi um erotismo revolucionário de raízes ocultistas, como podemos ver nos romances libertinos de Restif de la Bretonne. Do misticismo erótico de um Restif de la Bretonne à concepção de uma sociedade movida pelo sol da atração apaixonada só faltava um passo. Esse passo se chama Charles Fourier.

A figura de Fourier é central tanto na história da poesia francesa como na história do movimento revolucionário. Ele não é menos atual que Marx (e desconfio que começa a ser mais). Fourier pensa, como Marx, que a sociedade é regida pela força, pela coerção e pela mentira, mas, diferentemente de Marx, acha que o que une os homens é a atração apaixonada, o desejo. A palavra *desejo* não figura no vocabulário de Marx. Uma omissão que equivale a uma mutilação do homem. Para Fourier, mudar a sociedade significa libertá-la dos obstáculos que impedem a operação das leis da atração apaixonada. Essas leis são leis astronômicas, psicológicas e matemáticas, mas também são leis literárias, poéticas. No “discurso preliminar” da *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* (1818) [Teoria dos quatro movimentos e dos destinos gerais], ele faz um resumo de sua concepção:

76

A primeira ciência que descobri foi a teoria da atração apaixonada [...] Logo percebi que as leis da atração apaixonada se adequavam em todos os seus pontos às leis da atração material explicadas por Newton: o sistema de movimento do mundo material era igual ao do mundo espiritual. Supus que essa analogia podia se estender das leis gerais às leis particulares e que as atrações e propriedades dos animais, vegetais e minerais possivelmente estavam coordenadas da mesma maneira que as dos homens e dos astros [...] Assim foi descoberta a analogia dos quatro movimentos: material, orgânico, animal e social [...] Quando dominei as duas teorias, a da atração e a da unidade dos quatro movimentos, comecei a ler no livro mágico da natureza.<sup>28</sup>

É revelador que essa declaração termine com uma metáfora ao mesmo tempo literária e ocultista: a natureza concebida como um livro, mas como um livro mágico, secreto. Rotação da analogia: o princípio que move o mundo e os homens é um princípio matemático e musical que também é chamado, em uma de suas fases, de justiça, e em outra de paixão e desejo. Todos esses nomes são metáforas, figuras literárias: a analogia é um princípio poético.

A crítica oficial havia ignorado ou minimizado a influência de Fourier.

<sup>28</sup> Charles Fourier, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*. Paris: Éditions Anthropos, 1967.

Agora, graças principalmente às indicações de André Breton, que foi o primeiro a apontar o utopista francês como um dos centros magnéticos de nosso tempo, sabemos que há um ponto no qual o pensamento revolucionário e o pensamento poético se entrecruzam: a ideia da atração apaixonada. Fourier: um autor secreto como Sade, embora por razões diferentes. Quando se fala do Balzac visionário – o autor de *Louis Lambert*, *Séraphita*, *A pele de Onagro*, *Melmoth apaziguado* – pensa-se unicamente em Swedenborg, deixando Fourier de lado. Até Flora Tristan, a grande precursora do socialismo e da libertação da mulher, comete a mesma injustiça:

Fourier foi seguidor de Swedenborg; pela revelação das correspondências, o místico sueco anunciou a universalidade da ciência e mostrou a Fourier o seu belo sistema de analogias. Swedenborg concebeu o céu e o inferno como sistemas movidos pela atração e pelo antagonismo; Fourier quis realizar na terra o sonho celeste de Swedenborg e transformou as hierarquias angélicas em falanstérios...

77

Stendhal disse: “Dentro de vinte anos talvez se reconheça o gênio de Fourier”. Estamos em 1970, no mês de abril se completou o segundo centenário do nascimento de Fourier e ainda não conhecemos bem sua obra. Recentemente Simone Debout resgatou e publicou um manuscrito dele que havia sido escamoteado por uns discípulos recatados, *Le Nouveau Monde amoureux* [O novo mundo apaixonado], no qual Fourier se revela uma espécie de anti-Sade e anti-Freud, embora seu conhecimento das paixões humanas não tenha sido menos profundo que o destes. Contra a corrente de sua época e contra a de nosso tempo, contra uma tradição de 2 mil anos, Fourier sustenta que o desejo não é necessariamente mortífero, como afirma Sade, nem a sociedade é repressiva por natureza, como pensa Freud. Afirmar a bondade do prazer é escandaloso no Ocidente, e Fourier realmente é um autor escandaloso: Sade e Freud confirmam de certo modo – o modo negativo – a visão pessimista judaico-cristã.

Baudelaire fez da analogia o centro de sua poética. Um centro em perpétua oscilação, sempre sacudido pela ironia, pela consciência da morte e

pela noção do pecado. Sacudido pelo cristianismo. Talvez essa ambivalência (também seu ceticismo político) o tenha levado a escrever com dureza contra Fourier. Mas essa dureza é apaixonada, uma admiração ao avesso:

Fourier veio um dia, com demasiada pompa, revelar-nos os mistérios da *analogia*. Não nego o valor de algumas de suas minuciosas descobertas, embora acredite que seu cérebro estava excessivamente tomado de exatidão material para não cometer erros e para atingir de pronto a certeza moral da intuição. Ele poderia ter-nos revelado, de modo igualmente precioso, todos os excelentes poetas nos quais a humanidade leitora faz sua educação, tanto quanto na contemplação da natureza.<sup>29</sup>

78

No fundo Baudelaire critica Fourier por não ter escrito uma poética, quer dizer, critica-o por não ser Baudelaire. Para Fourier, o sistema do universo é a chave do sistema social; para Baudelaire, o sistema do universo é o modelo da criação poética. A menção a Swedenborg não podia faltar: “Aliás, Swedenborg, que possuía uma alma bem maior, já nos ensinara que *o céu é um homem muito grande*; que tudo, forma, movimento, número, cor, perfume, no *espiritual* como no *natural*, é significativo, recíproco, converso e *correspondente*”. Admirável passagem que revela o caráter criador da verdadeira crítica: começa com uma invectiva e termina numa visão da analogia universal. Novalis disse: “Tocar o corpo de uma mulher é tocar o céu”; e Fourier: “As paixões são matemática animada”.

Na concepção de Baudelaire aparecem duas ideias. A primeira é muito antiga e consiste em ver o universo como uma linguagem. Não uma linguagem parada, mas em contínuo movimento: cada frase gera outra frase; cada frase diz algo diferente e todas dizem o mesmo. No seu ensaio sobre Wagner, ele volta a essa ideia:

A verdadeira música sugere ideias análogas em cérebros diferentes [...] seria na verdade surpreendente que o som não pudesse sugerir a cor, que

<sup>29</sup> Charles Baudelaire, *L'Art romantique. Reflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, in *Oeuvres*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1941 [ed. bras.: “Victor Hugo”, in

“Reflexões sobre alguns de meus contemporâneos”. Trad. Joana Angélica D’Ávila Melo, in Ivo Barroso (ed.) *Poesia e prosa, volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995].

as cores não pudessem dar a ideia de uma melodia, e que o som e a cor fossem impróprios para traduzir ideias, sendo as coisas sempre expressas por uma analogia recíproca, desde o dia em que Deus proferiu o mundo como uma complexa e indivisível totalidade.<sup>30</sup>

Baudelaire não escreve: Deus criou o mundo, mas sim que o *proferiu*, que o disse. O mundo não é um conjunto de coisas, mas de signos: o que chamamos de coisas são palavras. Uma montanha é uma palavra, um rio é outra, uma paisagem é uma frase. E todas essas frases estão em contínua mudança: a correspondência universal significa perpétua metamorfose. O texto que é o mundo não é um texto único: cada página é tradução e metamorfose de outra, e assim sucessivamente. O mundo é a metáfora de uma metáfora. O mundo perde sua realidade e se transforma numa figura de linguagem. No centro da analogia há um oco: a pluralidade de textos implica que não há um texto original. Nesse oco se precipitam e desaparecem, simultaneamente, a realidade do mundo e o sentido da linguagem. Mas não é Baudelaire, e sim Mallarmé, quem se atreverá a contemplar esse oco e a transformar essa contemplação do vazio na matéria de sua poesia.

Não é menos vertiginosa a outra ideia que obceca Baudelaire: se o universo é uma escrita cifrada, um idioma em código, “o que é o poeta, no sentido mais amplo, senão um tradutor, um decifrador?”. Cada poema é uma leitura da realidade; essa leitura é uma tradução; essa tradução é uma escrita: um voltar a cifrar a realidade que se decifra. O poema é um duplo do universo: uma escrita secreta, um espaço coberto de hieróglifos. Escrever um poema é decifrar o universo para poder cifrá-lo de novo. O jogo da analogia é infinito: o leitor repete o gesto do poeta: a leitura é uma tradução que transforma o poema do poeta no poema do leitor. A poética da analogia consiste em conceber a criação literária como uma tradução; essa tradução é múltipla e nos apresenta um paradoxo: a pluralidade de autores. Uma pluralidade que se resolve da seguinte maneira: o verdadeiro autor de um poema não é o poeta nem o leitor, mas a linguagem. Não quero dizer que a linguagem suprima a realidade do poeta e do leitor, mas sim que as

<sup>30</sup> C. Baudelaire, “Richard Wagner e *Tannhäuser* em Paris”. Trad. Suely Cassal, in *Poesia e prosa: volume único*, op. cit.

compreende, engloba: o poeta e o leitor são apenas dois momentos existenciais da linguagem. Se é verdade que ambos se servem da linguagem para falar, também é verdade que a linguagem fala através deles. A ideia do mundo como um texto em movimento desemboca no desaparecimento do texto único; a ideia do poeta como um tradutor ou decifrador leva ao desaparecimento do autor. Mas não foi Baudelaire, e sim os poetas da segunda metade do século XX, quem fez desse paradoxo um método poético.

80

A analogia é a ciência das correspondências. Mas é uma ciência que só vive graças às diferenças: exatamente porque isto não é aquilo é possível fazer uma ponte entre isto e aquilo. A ponte é a palavra *como* ou a palavra *é*: isto é *como* aquilo, isto é aquilo. A ponte não suprime a distância: é uma mediação; tampouco anula as diferenças: estabelece uma relação entre termos diversos. A analogia é a metáfora em que a alteridade se sonha unidade e a diferença se projeta ilusoriamente como identidade. Com a analogia, a paisagem confusa da pluralidade e da heterogeneidade se organiza e se torna inteligível; a analogia é a operação por meio da qual, graças ao jogo das semelhanças, aceitamos as diferenças. A analogia não suprime as diferenças: ela as redime, torna possível sua existência. Cada poeta e cada leitor é uma consciência solitária: a analogia é o espelho em que se refletem. Assim, a analogia implica não a unidade do mundo, mas sua pluralidade; não a identidade do homem, mas sua divisão, seu perpétuo cindir-se de si mesmo. A analogia diz que cada coisa é a metáfora de outra coisa, mas na esfera da identidade não há metáforas: as diferenças se anulam na unidade, e a alteridade desaparece. A palavra *como* se evapora: o ser idêntico a si mesmo. A poética da analogia só podia nascer numa sociedade fundada – e roída – pela crítica. Ao mundo moderno do tempo linear e suas infinitas divisões, ao tempo da mudança e da história, a analogia contrapõe não a impossível unidade, mas a mediação de uma metáfora. A analogia é o recurso da poesia para fazer frente à alteridade.

Os dois extremos que dilaceram a consciência do poeta moderno aparecem em Baudelaire com a mesma lucidez – com a mesma ferocidade. A poesia moderna, diz ele mais de uma vez, é a beleza bizarra:

única, singular, irregular, nova. Não é a regularidade clássica, mas a originalidade romântica: é irreproduzível, não é eterna: é mortal. Pertence ao tempo linear: é a novidade de cada dia. Seu outro nome é infortúnio, consciência da finitude. O grotesco, o estranho, o bizarro, o original, o singular, o único, todos esses nomes da estética romântica e simbolista não passam de diferentes maneiras de dizer a mesma palavra: morte. Num mundo em que a identidade desapareceu – ou seja: a eternidade cristã –, a morte se torna a grande exceção que absorve todas as outras e anula as regras e as leis. O recurso contra a exceção universal é duplo: ironia – a estética do grotesco, do bizarro, do único – e analogia – a estética das correspondências.

Ironia e analogia são irreconciliáveis. A primeira é filha do tempo linear, sucessivo e irreproduzível; a segunda é manifestação do tempo cíclico: o futuro está no passado e ambos no presente. A analogia se insere no tempo do mito, e mais que isso: é seu fundamento; a ironia pertence ao tempo histórico, é a consequência (e a consciência) da história. A analogia faz da ironia uma variação do leque das semelhanças, mas a ironia rasga o leque. A ironia é a ferida pela qual a analogia sangra; é a exceção, o acidente fatal, no duplo sentido do termo: o necessário e o infausto. A ironia mostra que, se o universo é uma escrita, que cada tradução dessa escrita é diferente, e que o concerto das correspondências é uma verborragia babélica. A palavra poética culmina em uivo ou silêncio: a ironia não é uma palavra nem um discurso, é o avesso da palavra, a não comunicação. O universo, diz a ironia, não é uma escrita; se fosse, seus signos seriam incompreensíveis para o homem porque nela não figura a palavra *morte*, e o homem é mortal.

Baudelaire tinha consciência da ambiguidade da analogia, e no famoso “soneto das correspondências” escreve:

*A natureza é um templo onde vivos pilares  
Deixam filtrar não raro insólitos enredos.*<sup>31</sup>

O homem atravessa esses bosques verbais e semânticos sem entender muito bem a linguagem das coisas: as palavras que esses pila-

<sup>31</sup> “Correspondências”, in *As flores do Mal*, trad. Ivan Junqueira, in *Poesia e prosa: volume único*, op. cit.

res-árvores emitem são *insólitas*. Perdemos o segredo da linguagem cósmica, que é a chave da analogia. Fourier diz com uma tranquila inocência que lê no "livro mágico" da natureza; Baudelaire confessa que só compreende a escrita desse livro de forma muito confusa. A metáfora que consiste em ver o universo como um livro é antiquíssima e figura no último canto do Paraíso. O poeta observa o mistério da Trindade, o paradoxo da alteridade que é unidade:

*... vi recolher-se em sua mente superna  
num só volume unindo com amor,  
o que no mundo se desencaderna:*

82

*substâncias e acidente, e o seu compor-  
-se, unificado de maneira tal  
que o meu dizer lhes traz só tênue albor...*<sup>32</sup>

A pluralidade do mundo, as folhas que voam daqui para lá descansam unidas no livro sagrado: substância e acidente por fim se juntam. Tudo é reflexo dessa unidade, sem excluir as palavras do poeta que a nomeiam. Mais adiante, Dante apresenta a união de substância e acidente como um *nó*, e esse nó é a forma universal que encerra todas as formas. O nó é o hieróglifo do amor divino. Fourier diria que esse nó de amor nada mais é que a atração apaixonada. Mas Fourier, como todos nós, não sabe *o que* esse nó é nem *do que* é feito. A analogia de Fourier, como a de Baudelaire e a de todos os modernos, é uma operação, uma combinatória; a analogia de Dante se assenta em uma ontologia. O centro da analogia é um centro vazio para nós; esse centro para Dante é um nó: a Trindade que concilia o um e o plural, a substância e o acidente. Por isso ele sabe – ou pensa que sabe – o segredo da analogia, a chave para ler o livro do universo; essa chave é outro livro: as Sagradas Escrituras. O poeta moderno sabe – ou pensa que sabe – exatamente o contrário: o mundo é ilegível, não há livro. A negação, a crítica, a ironia também são um saber, mas em sentido contrário em relação a Dante. Um saber que não consiste na contemplação da

<sup>32</sup> Dante Alighieri, *A divina comédia: Paraíso*. Trad. e notas Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

alteridade no seio da unidade, e sim na visão da ruptura da unidade. Um saber abismal, irônico.

Mallarmé encerra esse período, e ao fazê-lo abre o nosso. Ele o encerra com a mesma metáfora do livro. Na sua juventude, durante os anos de isolamento provinciano, tem a visão da *Obra*, uma obra que compara à dos alquimistas, que chama de “nossos antepassados”. Em 1866 confidencia ao amigo Cazalis: “Eu me deparei com dois abismos: nós somos o Nada, ao qual cheguei sem conhecer o budismo [...] a *Obra* é o outro”.<sup>33</sup> A obra: a poesia diante do nada. E acrescenta: “Possivelmente o título do meu volume lírico será *A glória da mentira ou Mentira gloriosa*”. Mallarmé quer resolver a oposição entre analogia e ironia: aceita a realidade do nada – afinal de contas o mundo da alteridade e da ironia não passa de manifestação de um nada –, mas desse modo aceita a realidade da analogia, a realidade da obra poética. A poesia como máscara do nada. O universo se resolve em um livro: um poema impessoal e que não é a obra do poeta Mallarmé, desaparecido na crise espiritual de 1866, nem de qualquer outra pessoa: através do poeta, já reduzido a uma transparência, fala a linguagem.

83

Cristalização da linguagem numa obra impessoal que não só é um duplo do universo, como queriam os românticos e os simbolistas, mas também sua anulação. O nada que é o mundo se transforma em um livro, o Livro. Mallarmé nos deixou centenas de papezinhos em que descreve as características físicas desse livro composto de folhas soltas, a forma em que essas folhas seriam distribuídas e combinadas em cada leitura de modo que cada combinação produzisse uma versão diferente do mesmo texto, o ritual de cada leitura com o número de participantes e os preços da entrada – missa e teatro –, a forma da edição popular (há curiosos cálculos sobre a venda do volume que fazem pensar em Balzac e suas especulações financeiras), reflexões, confidências, dúvidas, fragmentos, pedaços de frases... O livro não existe. Nunca foi escrito. A analogia acaba em silêncio.

<sup>33</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*.  
Ed. Henri Mondor e Jean-Pierre Richard.  
Paris: Gallimard, 1959.