

**ANTONIO CANDIDO**

**O ALBATROZ E O CHINÊS**

**Ouro sobre Azul | Rio de Janeiro 2004**

## O ALBATROZ E O CHINÊS

Um dos poemas mais conhecidos de Baudelaire é O ALBATROZ, alegoria do destino do poeta em meio à turba que não o compreende. A bordo de um navio, os marinheiros capturam uma dessas aves enormes que planam soberanas, enfrentam a tempestade e os caçadores mas, postas no tombadilho, se arrastam com a marcha desgraciosa dos palmípedes, enquanto as asas inúteis pendem lamentavelmente. Assim é o poeta, diz o texto. Confrontado com o prosaísmo da vida quotidiana, acaba vaiado, porque as suas asas ciclópicas foram feitas para planar nas alturas, não para rastejar na vulgaridade quotidiana:

*Isolé sur le sol, au milieu des huées,  
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.*

Isolado no chão, no meio dos apupos, as asas de gigante impedem-no de andar.

Essa idéia romântica do gênio incompreendido animava o primeiro poema da série SPLEEN E IDEAL das *Flores do mal* (1857), BÊNÇÃO, onde o poeta é renegado pela mãe, traído pela mulher, submetido a todos os opróbrios, mas aceita a dor como redenção e como condição para se realizar, de tal maneira que todas as riquezas do mundo não valem a coroa que Deus lhe destinou e ele obtém por meio do sofrimento. Assim, logo no início do livro ocorrem poemas que descrevem o conflito da vocação com a sociedade.

Mas há outros onde parece que o poeta pode se libertar da incompreensão geral se puder elevar-se acima do quotidiano e viver a vida do espírito, que transporta para longe da contingência e o deixa fruir a plenitude da sua criação, como é o caso de ELEVAÇÃO, que nas edi-

ções segue imediatamente O ALBATROZ, numa espécie de movimento compensatório. Descartados “o tédio e as mágoas imensas que oprimem com seu peso a existência brumosa”, o espírito se lança aos “campos luminosos e serenos”, além do sol, das estrelas, para sorver “o claro fogo que preenche os límpidos espaços”. Portanto, caminhar na terra comprometida pela incompreensão dos homens resulta em humilhação e caçoada; mas ao se perder na altura incomensurável das aventuras do espírito o poeta encontra a sua pátria.

N’O NAVIO NEGREIRO Castro Alves pede asas ao albatroz para subir bem alto e poder descortinar a tragédia que ocorre no “brigue imundo”. É uma *elevação*, a seu modo, mas bem diversa da de Baudelaire, porque não se trata das esferas do ideal percorridas pela mente: é um sonho de levitação, que situa fisicamente o poeta na posição privilegiada de quem se liberta das limitações, não para fugir ao mundo, e sim para vê-lo melhor. Na verdade, é um movimento contrário do que ocorre nos dois poemas de Baudelaire: o poeta libertário de Castro Alves é albatroz metafórico no alto, não na terra, e a sua elevação é um recurso para penetrar na realidade do mundo, não para aboli-lo. Ele é exemplo do que se pode chamar *poesia ascensional*, como a que ocorre no *Fausto* (1806), de Goethe, em certa meditação do protagonista que, num festivo domingo de Páscoa, passeia pelo campo com seu discípulo Wagner. Os camponeses vêm saudá-lo, gratos porque, quando era moço, ajudou o pai a curar em tempo de epidemia. Fausto comenta com Wagner que, com os remédios inúteis, talvez tenha ajudado mais a matar do que a sanar, e observa que “nunca sabemos o que precisamos e não precisamos do que sabemos”. É então que, sentado com o aluno na pedra de uma elevação, manifesta o desejo de ter asas para voar e acompanhar o sol num dia sem fim. Atrás dele, a noite; à frente, o dia eterno; acima, o céu unido; embaixo, o mar e a terra onde os vales vão escurecendo mas os cômoros ficam sempre dourados. Por um tapete mágico que lhe permitisse voar, diz que trocaria tudo.

Como o drama tinha começado com a sua longa meditação no escritório, entre pergaminhos e instrumentos de um saber que, segundo ele, não prestava para nada e a nada conduzia, essa abertura é as-

piração à ciência absoluta, sob a forma de um impossível domínio do tempo e do espaço: no dia sem termo, a paisagem sempre clara dá plenitude, porque corresponde ao verdadeiro conhecimento da natureza que o estudo e a meditação confinados no escritório, à margem da vida, não conseguem dar. Ainda aqui a realização pessoal e a ciência das coisas essenciais são encarnadas na levitação por meio de asas que libertam o homem das contingências e permitem a sua realização pela poesia ou o saber, pois, segundo Fausto, dentro de cada um há ao mesmo tempo o peso de uma força que prende à vida corrente e um impulso que leva a querer se ultrapassar, ultrapassando simbolicamente a gravidade, isto é, o que nos amarra ao acessório. Eis o seu devaneio ascensional:

#### Contempla

Como no esplendor do sol cadente  
 Reluzem, rodeadas de verdura,  
 Essas choças na serra desparzidas!  
 Recua o astro e cede, o dia acaba,  
 Mais longe corre o sol dar nova vida.  
 Oh! não me erguer da terra asa nenhuma  
 Para seguir atrás dele, sempre, sempre!  
 Veria, em eterna tarde radiosa,  
 Aos pés tranqüilo o mundo, as altas serras  
 Todas em fogo acesas, fundos vales  
 Em plácido repouso, e em veios de ouro  
 O arroio de prata serpeando.  
 De monte agreste os escarpados córgãos  
 A divina carreira não sustaram;  
 Abrir-se-ia o mar, co'os seios tépidos,  
 Ao atônito olhar. – Lá vai sumir-se  
 O deus enfim nas orlas do horizonte;  
 Mas nova aspiração em mim acorda:  
 Sigo avante a beber-lhe a luz eterna,  
 Tendo o dia ante mim e atrás a noite,  
 Os céus sobre a cabeça, aos pés as ondas.

Um belo sonho enquanto o sol se esvai!  
Ai, que às asas do espírito tão fácil  
Não hão de associar-se asas corpóreas!  
E todavia em cada um é inato  
Que acima e avante o leve o sentimento,  
Se sobre nós no espaço azul perdida  
Entoa a cotovia o canto agudo,  
Se sobre os pinheirais de altivas rochas  
Paira a águia estendida, e por lagoas  
Ou por plainos o grou regressa à pátria.  
(Tradução de Agostinho d'Ornellas)

Como o de Castro Alves, ao contrário do de Baudelaire em *ELEVAÇÃO*, esse voador não elide a natureza e só quer subir para conhecê-la melhor, ganhando uma espécie de consciência absoluta por meio do dia eterno que nunca deixa as formas do mundo se perderem na escuridão da noite, ou seja, na impossibilidade de conhecer. Para usar expressões de Spinoza, que Goethe com certeza aceitaria, digamos que a levitação de Fausto visa a dar-lhe acesso à “natureza naturante”, isto é, ao conhecimento da essência, por meio de uma identificação profunda com a realidade do mundo, a “natureza naturada”. A poesia desse trecho é, portanto, comunhão com a natureza física como degrau para chegar à natureza essencial; por isso tem encanto tão grande a evocação do espaço aberto, da amplidão que permite ao observador metaforicamente alado fruir a alegria de contemplar o regato e a colina, sentir o céu por cima e o mar por baixo da sua jornada imaginária.

Este trecho tem uma posição decisiva na estrutura do *Fausto*, porque, ao se abrir sobre o mundo visível, supera o fechamento da cena anterior e manifesta um encantamento em relação à natureza que contrasta com a ascese precedente, feita de privação austera como caminho para o saber. Aqui Fausto está se preparando para viver de acordo com os sentidos, em harmonia com a vida. Por isso invoca os espíritos e logo aparece um deles sob a forma do cachorro que se aproxima em círculos, seguido por um rastro luminoso que Wagner

não vê, porque vive dentro dos limites do saber convencional. A partir desse episódio e da embriaguez sensorial causada pelo mundo visível, Fausto estará pronto para fazer com Mefistófeles (que vai sair de dentro do cachorro) o pacto que permitirá as experiências vitais, encarnadas na recuperação da mocidade e no amor de Margarida. Portanto, a levitação imaginária serviu para estabelecer a relação do espírito com a natureza, que ele aceita como realidade tangível, não descartada por uma superação mental, como em *ELEVAÇÃO*, de Baudelaire. O devaneio graças ao qual parece dissolver-se na paisagem tem um encantamento que afina com a movimentação alegre do domingo de Páscoa, configurando uma poesia de abertura e expansão, depois do fechamento soturno na sombria “câmara gótica, estreita, de alta abóbada”, como diz a marcação da cena precedente.

\*

A interpenetração do espírito com o mundo visível, gerando uma poesia expansiva que recria os grandes espaços abertos, ocorre de maneira exemplar num admirável poema inacabado de Maurice de Guérin, escritor conhecido sobretudo por dois poemas em prosa, *O CENTAURO* e *A BACANTE*. Refiro-me a *GLAUCUS*, uma das suas raras produções em verso, publicada numa revista em 1840, cerca de um ano depois da sua morte (o poeta nascera em 1810). Como está, *GLAUCUS* tem 88 versos separados em duas partes por uma linha de pontos. A primeira (42 versos) fala da atração irresistível pelo mar, enquanto a segunda (46 versos) manifesta identificação igualmente poderosa com a terra. O poeta é pastor, de modo que a terra é o seu lugar; mas o mar é a sua aspiração, desde que o viu do alto de uma rocha distante e foi ficando tão atraído que desejou, como um dos Glaucos mitológicos, beber a substância que faria dele uma entidade marítima:

*Non, ce n'est plus assez de la roche lointaine  
Où mes jours, consummés à contempler les mers,  
Ont nourri dans mon sein un amour qui m'entraîne  
À suivre aveuglement l'attrait des flots amers.*

(...)

*J'irai, je goûterai les plantes du rivage,  
Et peut-être en mon sein tombera le breuvage  
Qui change en dieu des mers les mortels engloutis.*

Não, não basta mais a rocha longínqua na qual meus dias, consumidos em contemplar os mares, nutriram em meu peito um amor que me arrasta a seguir cegamente a atração das ondas amargas (...) Irei, provarei as plantas da marinha e talvez em meu peito cairá a beberagem que muda em deus dos mares os mortais afogados.

Mas na segunda parte ele parece tomado pelo desejo de fidelidade à sua origem terrestre e a registra nesses versos admiráveis:

*Comme un fruit suspendu dans l'ombre du feuillage,  
Mon destin s'est formé dans l'épaisseur des bois.*

Como fruto suspenso na sombra da folhagem, meu destino formou-se no espessor dos bosques.

Assim, a terra é o quinhão que lhe foi dado, enquanto o mar é a miragem de outros destinos que viriam substituir o primeiro. As duas forças se contrabalançam, e como a redação não terminou a antinomia não se resolveu e o poema permanece quebrado, como expressão das aspirações contraditórias. Justamente na medida em que é inacabado, GLAUCUS nos põe no coração de uma “binomia” (para aproveitar o conceito de Álvares de Azevedo), funcionando como símbolo das divisões interiores que lutam à busca de unidade e permanecem como tensões sem solução. (“Duas almas habitam no meu peito”, diz Fausto.) Nas duas partes do poema há versos de uma potência misteriosa e fulgurante, como podemos ver, além dos transcritos, no trecho onde o poeta compara o seu amor pelo mar ao amor que arranca do seio das rochas a fonte, transformada em débil regato que, movido por atração irresistível, corre até perder-se nas ondas como num abismo desejado:

*L'amour qui, dans le sein des roches les plus dures  
Tire de son sommeil la source des ruisseaux,  
Du désir de la mer émeut ses faibles eaux,  
La conduit vers le jour par des veines obscures,  
Et qui, précipitant la pente et ses murmures,  
Dans l'abîme cherché termine ses travaux:  
C'est le mien.*

O amor, que no seio das rochas mais duras desperta do sono a fonte dos regatos, abala as águas frágeis com o desejo do mar, conduzindo-a rumo à luz pelos veios escuros, e que, precipitando a queda e seus murmúrios, acaba os seus esforços no procurado abismo, é o meu.

Esse magnetismo que arranca das rochas a água atraída pelo mar aparece simetricamente na segunda parte do poema em relação à terra, onde forças encarnadas em entidades mitológicas regem o crescimento das raízes e o curso das fontes que garantem a fecundação dos campos:

*Nymphes, divinités dont le pouvoir conduit  
Les racines des bois et le cours des fontaines,  
Qui nourrissez les airs de fécondes haleines,  
Et des sources que Pan entretient toujours pleines  
Aux champs menez la vie à grands flots et sans bruit,  
Comme la nuit répand le sommeil dans nos veines.*

Ninfas, divindades cujo poder conduz as raízes do bosque e o percurso das fontes, que alimentais os ares com hálitos fecundos, e que levais em largas ondas, sem rumor, a vida das nascentes, que Pan conserva sempre cheias, como a noite espalha o sono em nossas veias.

A simetria das duas partes do poema é perfeita e permite encarar como sendo homólogas as forças germinais da terra e do mar, que prendem igualmente o poeta. E o aspecto simbólico da “binomia” é reforçado na primeira parte pela presença de Tétis (metonímia do mar); na segunda, pela das ninfas e de Pan, que dão à natureza um

toque antropomórfico e asseguram a comunicação das realidades em jogo: água, planta, rocha, raiz, terra, vento.

Essa comunicação é ajudada pela fluidez do verso, que acelera a leitura, faz a nossa percepção deslizar e, impedindo as paradas, funde os elementos e as partes num turbilhão sem tumulto, num movimento que arrasta o ser e as coisas, interpenetradas para formar uma unidade profunda. A divisão estabelecida pelas duas partes do poema é compensada pela unificação devida à fusão que o ritmo efetua. Isso é favorecido pela irregularidade eficiente das rimas, que fogem ao monótono dístico habitual dos alexandrinos franceses e criam a variedade. Ora paralelas, ora alternadas, ora intercaladas, elas mantêm o movimento dos versos, fortes tanto pelo poder da mensagem quanto pela aura que parece dar-lhes uma realidade à parte, como se eles fossem ao mesmo tempo referência e música verbal independente. A sonoridade deu ao fragmento uma espécie de energia que contribui para afastá-lo da plangência média do lirismo romântico e para semear aqueles choques de beleza que fazem o verso valer por si como estrutura verbal, equivalente ao que Henri Brémond chamava de “talismã”.

Fausto levitando, o pastor de Guérin dominando o mundo com o olhar a partir da altura de sua penha exprimem uma poesia do vasto espaço aberto, buscando com a natureza física uma comunhão que a tornará força simbólica. Uma das possibilidades da criação poética é essa relação, cujo limite é a representação mimética, pois o poeta, fascinado pelo mundo visto da altura, parece querer fixá-lo tal e qual pela palavra.

\*

Outro tipo de poema é o que, tendo por limite o ambiente fechado, estabelece com a natureza uma relação diferente, pretendendo, não representá-la, mas recriá-la. Em vez de procurar fundir-se na paisagem por meio do olhar elevado, o poeta recluso procura inventar espaços artificiais, que expressem o poder da arte como produto da sua vontade. Lembremos, na cena do *Fausto* comentada há pouco, que o discípulo Wagner não compreende o anseio do mestre e procla-

ma a volúpia do estudo no escritório, onde o espírito se sente garantido pela mediação do saber consagrado, ou seja, aquilo de que Fausto procura escapar. A meditação no ambiente fechado a que me refiro não é essa reclusão banal do Sancho Pança-Wagner, mas uma concentração criadora que precisa pôr o mundo exterior entre parênteses para obter os frutos mais preciosos do espírito.

Baudelaire, que nos deu exemplos de poesia orientada para o espaço aberto, real e imaginário, pode dar outros desse segundo tipo, pois raros souberam como ele representar a magia do aposento, seja descrito como cenário de atos do amor, seja transformado em ambiente fantástico pela combinação rara dos pormenores, como no soneto *SPLEEN*, onde uma constelação bizarra é formada pelo gato inquieto, o espectro do poeta morto, a lenha gemendo na lareira, o relógio fanhoso, – enquanto no baralho enxovalhado o valete de copas conversa soturno com a dama de espadas. Essa composição insólita exprime o poder de arbítrio com o qual a poesia sabe criar mundos artificiais, que não parecem a realidade tangível do *Fausto* ou de *GLAUCUS*, mas uma outra, inventada.

Neste sentido há n' *As flores do mal* um poema, *PAISAGEM*, que parece teoria da invenção poética. Ele abre a parte do livro intitulada *QUADROS PARISIENSES* e, aliás, se chamava *PAISAGEM PARISIENSE* na publicação original em revista. Abre, portanto, um dos conjuntos mais significativos de Baudelaire, que instaurou a cidade como objeto de poesia, numa espécie de transposição temática de grande modernidade, sugerida nos dois primeiros versos:

*Je veux, pour composer chastement mes églogues,  
Coucher auprès du ciel, comme les astrologues.*

Para compor castamente as minhas éclogas, quero deitar-me perto dos céus, como os astrólogos.

Sabemos que por definição a écloga é um gênero de poesia campestre baseado na ficção que transforma o poeta em pastor cheio de encantamento pela paisagem e a vida rústica. A simples designação *écloga*

dada a um poema que transfere o encantamento para uma capital tumultuosa manifesta a radicalidade da revolução estética de Baudelaire. Posto no alto da mansarda o poeta contempla a fábrica, as chaminés, os campanários acumulados debaixo do céu, “que faz sonhar com a eternidade”. São estímulos novos para sonhos perenes, que Fausto e o pastor de GLAUCUS tiveram com relação ao campo, ao mar, à floresta. E é curioso verificar que a paisagem urbana se mistura aos aspectos da natureza para gerar uma nova fisionomia do mundo, pois o poeta vê se acenderem ao mesmo tempo a estrela vésper (natureza) e a lâmpada na janela (cultura), bem como registra o “ecantamento pálido da lua” ao lado dos “rios de carvão” que sobem para o céu. E assim vai vendo as variações assumidas ao longo das estações por esse mundo novo engastado no velho; mas com a chegada do inverno, separa-se bruscamente dele:

*Il est doux, à travers les brumes, de voir naître  
L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre,  
Les fleuves de charbon monter au firmament  
Et la lune verser son pâle enchantement.  
Je verrai les printemps, les étés, les automnes;  
Et quand viendra l'hiver aux neiges monotones,  
Je fermerai partout portières et volets  
Pour bâtir dans la nuit mes féeriques palais.*

É doce ver nascerem através das brumas a estrela no azul do céu, a lâmpada na janela, os rios de carvão subirem no firmamento e a lua derramar o seu pálido encanto. Eu verei as primaveras, os verões, os outonos; e quando chegar o inverno com suas neves monótonas, fecharei por todos os lados reposteiros e janelas, para construir de noite os meus palácios feéricos.

Portanto, no seio desolado do inverno, a *estação morta* do poema de François Villon, o poeta passará a suscitar um mundo por meio da arte, imaginando céus azuis, jardins floridos, repuxos, amores, canto dos pássaros e uma ternura imensa:

*Alors, je rêverai des horizons bleuâtres,  
Des jardins, des jets d'eau pleurant dans des albâtres,  
Des baisers, des oiseaux chantant soir et matin  
Et tout ce que l'amour a de plus enfantin.*

Então, eu sonharei com horizontes azulados, com jardins, com repuxos chorando nos alabastros, com beijos, com pássaros cantando da manhã à noite, e com tudo o que o amor tem de mais infantil.

Nessa altura ele deixou de contemplar o mundo real (a cidade, nova natureza), para imaginar um outro, que não é urbano nem rural, mas tem um toque de plenitude. Este trecho é uma espécie de transição que prepara o último segmento do poema, quando ficará claro o seu significado: essa clausura na mansarda é uma espécie de retiro graças ao qual o poeta poderá conseguir o verdadeiro objetivo da poesia com que sonha, isto é, a criação de um mundo factício, que manifesta a soberania da mente. Não se trata mais dos sonhos de Fausto ou do pastor de GLAUCUS, que procuram de certo modo desposar a natureza, na embriaguez dos grandes espaços abertos. Cortando a comunicação com o real ao fechar reposteiros e janelas

*(Je fermerai partout portières et volets  
Pour bâtir dans la nuit mes féeriques palais)*

o poeta de Baudelaire se prepara para uma aventura nova que, levada às últimas conseqüências, será uma das marcas da poesia no século XX: confiar totalmente na força criadora da palavra, instituidora de mundos arte-feitos. (Em certas poéticas dos nossos dias a palavra se tornaria objeto suficiente em si mesmo, mas aqui ainda não se trata disso e o mundo está presente.)

Os versos finais proclamam esse poder criador com uma força de manifesto. O poeta diz que os tumultos exteriores não afetarão o seu trabalho, porque ele já está mergulhado na alegria imensa que permite substituir a representação do mundo pela invenção de outro. De tal modo que a escuridão e o frio do inverno cedem ante o calor da

sua imaginação e a metáfora se torna realidade. O confinamento simbolizou, portanto, a substituição da realidade observada pela realidade elaborada.

*L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre,  
Ne fera pas lever mon front de mon pupitre;  
Car je serai plongé dans cette volupté  
D'évoquer le Printemps avec ma volonté,  
De tirer un soleil de mon coeur et de faire  
De mes pensers brûlants une tiède atmosphère.*

O Motim, esbravejando em vão sob a minha janela, não me fará erguer a cabeça da escrivaninha, pois estarei mergulhado na volúpia de evocar a Primavera por meio da vontade, de puxar um sol para fora do meu coração e de fazer com meus pensamentos ardentes uma atmosfera tépida.

Note-se o laivo de poesia *preciosa*: o *pensamento ardente* (metáfora) pode aquecer de fato, graças ao arbítrio da imaginação, sendo ao mesmo tempo equivalente da lenha acesa e afirmação do poder criador da palavra.

\*

Recolhido no seu espaço fechado, o poeta que põe o mundo entre parênteses provisórios a fim de recriá-lo como objeto de arte precisa enfrentar alguns problemas difíceis. O da sua relação (dele poeta) com o mundo, por exemplo, e o dos instrumentos que usará, tudo condicionado pelo maior problema: a luta contra a esterilidade, a busca da realização. Dessa esterilidade, a página vazia é uma espécie de símbolo que tortura.

No *Cancioneiro chinês* (1890), de Antônio Feijó, há um poema que o autor diz ser de Tché-Tsi e deve ter sido retraduzido do francês. É a primeira parte de uma peça mais longa intitulada INVERNO e se denomina A FOLHA BRANCA, isto é, o limite contra o qual os poetas lutam:

Na mão esquerda a frente reclinada,  
 Horas fitando a alvura do papel,  
 A folha permanece imaculada,  
 E a tinta vai secando no pincel.

Creio que o meu espírito adormece...  
 Se porventura não desperta mais?  
 Vou pelos campos, que o sol doira e aquece,  
 Orvalhar-me nos frescos vegetais.

Dum lado surgem matas verdejantes,  
 E graciosas montanhas, de outro lado,  
 Polvilhadas de neves rutilantes,  
 Cor de nacar ao sol purificado.

Mas as nuvens, correndo pelo espaço,  
 Vão encobrendo o azul indefinido...  
 Volto de novo, acelerando o passo,  
 Pelo grasnar dos corvos perseguido.

E outra vez, com a frente reclinada,  
 Cismo fitando a alvura do papel...  
 E a folha permanece imaculada,  
 Imaculada sob o meu pincel...

Este poema resume o tema do presente ensaio, na medida em que contém os dois momentos que lhe servem de eixo: a busca de inspiração no espaço aberto, pressupondo o desejo de *representar* o mundo, e a busca de inspiração no espaço fechado, simbolizando a *invenção* de um mundo autônomo. O poeta chinês de Feijó está paralisado ante a “alvura do papel”, que pode tanto servir de suporte da sua criação quanto de testemunha do seu fracasso: e se o espírito “não desperta mais”? Ele decide então recorrer ao grande estímulo dos artistas, a natureza, arsenal perene da inspiração, mas nada consegue e se fecha de novo com a folha, que continua intacta, configurando o

*échec*, o malogro que obsedava Mallarmé. Só que, obviamente, a redenção do malogro é o relato do malogro, isto é, o poema feito...

\*

Em 1866 Mallarmé publicou na coletânea *Parnasse contemporain* alguns poemas, o último dos quais, composto em 1864 e intitulado EPILOGO, perdeu a seguir o título e é sempre referido pelo primeiro hemistíquio, LAS DE L'AMER REPOS (CANSADO DO REPOUSO AMARGO). Nele há outra solução para o drama sugerido com serenidade pungente em A FOLHA BRANCA do *Cancioneiro chinês*. Além de exprimir com mais vigor a dialética do espaço aberto (que corresponde à aceitação da natureza) e do espaço fechado (que privilegia o toque soberano da criação como artifício) a brancura do suporte (no caso, porcelana) acaba por receber a marca do artista, cuja angústia é descrita pormenorizadamente.

O começo é um lamento vinculado à opção pela arte em detrimento da vida, opção malograda, pois o poeta não foi capaz (apesar do esforço que lhe vai corroendo ou, metaforicamente, esburacando o cérebro) de realizar o seu projeto, o que desperta nele um sentimento amargo de inutilidade, como se tivesse trocado a ação ou a fruição pela inércia: antes ter ficado com as promessas da infância, em contacto com a natureza e os seus encantos. Essa introdução é feita em alexandrinos que se sucedem em emissões contínuas, numa cadeia de transposições de um verso a outro que parecem dissolver a individualidade de cada um deles em enormes arabescos marcados pela cristação da angústia (dividi por meio de colchetes as unidades formadas pela emissão contínua, a primeira com 36 sílabas poéticas e a segunda com 33):

[ *Las de l'amer repos où ma paresse offense*  
*Une gloire pour qui jadis j'ai fui l'enfance*  
*Adorable des bois de roses sous l'azur*  
*Naturel, ] [ et plus las sept fois du pacte dur*  
*De creuser par veillée une fosse nouvelle*

*Dans le terrain avare et froid de ma cervelle, ]  
Fosseyeur sans pitié por la stérilité,  
– Que dire à cette Aurore, ô Rêves, visité  
Par les roses, quand, peur de ses roses livides  
Le vaste cimetièrre unira les trous vides?*

Cansado do repouso amargo em que minha preguiça ofende uma glória pela qual fugi outrora da infância adorável nos bosques de rosas sob o azul natural, e mais cansado sete vezes do duro pacto de cavar em cada vigília uma outra cova no terreno avaro e frio do meu cérebro, coveiro sem dó da esterilidade, – o que dizer a esta Aurora, ó Sonhos, visitado pelas rosas, quando, por medo das suas rosas lívidas, o vasto cemitério unir os buracos vazios?

Raras vezes um poeta conseguiu dar idéia tão pungente do penoso trabalho de criação difícil como devastação que corrói o cérebro, neste trecho onde convém prestar atenção na riqueza metafórica da palavra *rosa*, que aparece três vezes com função importante. Os “bosques de rosas” são a natureza que encantava a infância do poeta sob o céu azul e ele preferiu trocar pela arte, que não é natural e o levou a esgotar-se no trabalho, fechado à luz da lâmpada, assombrado pelo terror da esterilidade. Como acha que não conseguiu realizar a vocação, se a consciência artística lhe pedir contas ele só poderá mostrar o cemitério dos esforços malogrados, onde crescem entre as covas os sucedâneos sem vida da vida que pôs de lado, – rosas lívidas que não valem as verdadeiras. No limite estaria o malogro supremo, se todas as covas se unissem numa só cova, metáfora do nada que ameaça todo esforço criador.

Entre parênteses: no poema O INIMIGO Baudelaire compara a sua existência a um jardim escalavrado pelas borrascas, de tal modo que será preciso um grande esforço de recuperação para aterrar os buracos, que parecem túmulos. Então, talvez consiga um terreno capaz de fazer germinar as flores com as quais sonha, “*les fleurs nouvelles que je rêve*”. Assim, a criação se nutriria com a matéria de uma biografia tempestuosa.

Será que essa idéia da mente como terreno esburacado, análogo a um cemitério, terá ecoado no poema de Mallarmé? Neste, o trabalho improfícuo cava buracos no cérebro como se o poeta fosse um coveiro em luta vã contra a esterilidade do terreno; e a criação é também comparada à floração. Mas enquanto o poema de Baudelaire espera transformar em arte a dolorosa experiência de vida, o de Mallarmé parece dilacerado pela tensão entre a vida e a arte. Esta se opõe de certo modo àquela e requer um esforço de invenção, não de representação, — invenção que, no entanto, só tem produzido flores insatisfatórias, exangues (*roses livides*), sem a seiva que vitaliza as flores naturais, isto é, a vida, objeto da nostalgia do poeta. Daí a peripécia da segunda parte, onde ele declara o desejo de renunciar ao artifício da invenção para se reaproximar da vida mediante uma arte representativa singela, que permitisse superar a esterilidade e recuperar o encanto da infância, de tal modo que as rosas que o encantaram nela voltarão, mesmo que seja para murcharem, como imagem confortadora (note-se o verso marcado por mim com asterisco na transcrição abaixo, que registra essa recuperação da poesia contida nas coisas pela arte simples que o atrai como antídoto; note-se também um novo jato de 41 sílabas poéticas, que pus entre colchetes):

*Je veux délaissier l'art vorace d'un pays  
Cruel, et, souriant aux reproches vieillis  
Que me font mes amis, le passé, le génie,  
Et ma lampe, qui sait pourtant mon agonie,  
[ Imiter le chinois au coeur limpide et fin  
De qui l'extase pure est de peindre la fin  
Sur des tasses de neige à la lune ravie  
D'une bizarre fleur qui parfume sa vie  
Transparente, ] la fleur qu'il a sentie, enfant,\*  
Au filigrane bleu de l'âme se greffant.*

Eu quero descurar da arte voraz de um país cruel, e, sorrindo dos remoques vetustos feitos pelos amigos, pelo passado, pelo gênio e por minha lâmpada, que no entanto sabe da minha agonia, imitar

o chinês de coração límpido e fino cujo êxtase puro é pintar em xícaras de neve roubada à lua o fim de uma flor bizarra que perfumou sua vida transparente, a flor que ele sentiu, criança, enxertar-se na filigrana azul da alma.

É de grande importância a palavra *lâmpada*, que, mais do que símbolo, é um símbolo do trabalho recluso, mas, ao mesmo tempo, da opção que levava o poeta a tentar uma obra culta, afastada da natureza, fruto depurado da mente criadora. Aqui já aparece uma força que ficará mais evidente em poemas posteriores de Mallarmé, e consiste em plantar no poema certas palavras tão carregadas de significados que estes parecem perdidos na obscuridade, quando de fato estão contidos na densidade hermética e plurivalente do esforço extremo. A palavra *lâmpada* opera uma espécie de contaminação semântica, que faz de todo o poema uma luta para escapar dos ambientes saturados de artifício e cultura (*lâmpada*, no caso, pressupõe o ambiente fechado do escritório e as vigílias penosas) em busca de uma perda espontaneidade natural.

O retorno à vida por meio de uma arte aderente a ela redimiria a esterilidade, na medida em que levaria o poeta a renunciar às formas mais arte-feitas, facultando uma serenidade que o acompanharia até a morte, contente de representar a natureza com a sabedoria plácida do chinês que sabe sugeri-la modestamente por meio de traços essenciais:

*Et, la mort telle avec le seul rêve du sage,  
Serein je vais choisir un jeune paysage  
Que je peindrais encore sur les tasses, distrait.*

E, para morrer segundo apenas o sonho do sábio, vou escolher, sereno, uma paisagem tenra que ainda pintaria distraído nas xícaras.

Mas é curioso que, nessa altura, o artifício essencial da arte recupera o seu direito em relação à desejada espontaneidade, pois esta é obtida aqui pelo esforço que descarna as formas reais, mostrando-as segundo uma convenção que se afasta da natureza. De fato, o que o poeta

quer pintar não é o lago, mas uma linha azul que o transforma em signo, como o fundo branco da porcelana faz com o céu e três riscos verdes com os caniços. Quer dizer que no próprio movimento de fugir do artifício o poeta o encontra, como condição necessária para transformar o mundo em arte, que é essencialmente um faz-de-conta:

*Une ligne d'azur mince et pâle serait  
Un lac, parmi un ciel de porcelaine nue  
Un clair croissant perdu par une blanche nue  
Trempe sa corne calme en la glace des eaux,  
Non loin de trois grands cils d'émeraude, roseaux.*

Uma linha azul delgada e pálida seria um lago; por entre um céu de nua porcelana um crescente claro perdido em branca nuvem molha seu corno calmo no espelho das águas, perto de três grandes cílios de esmeralda, caniços.

Assim, talvez haja uma leitura alternativa e o poema não seja, como afirma o poeta, renúncia ao artifício a troco da arte singela que copia a natureza (e, portanto, permite recuperar a vida). Seria, no fundo, um drama ambíguo da criação poética, que não pode ser equiparada à vida porque é sua concorrente, sobretudo numa poesia difícil como a de Mallarmé em fases posteriores à composição deste poema, – fases nas quais ele tentaria as aventuras mais purificadas do discurso poético, cuja finalidade é menos *representar* do que *inventar*. LAS DE L'AMER REPOS é contemporâneo dos primeiros esboços de HERODÍADE (que abre a fase hermética) e pode ser visto como uma espécie de *aviso*, pois ele lamenta estrategicamente não ter feito o que na verdade já não queria fazer; e no próprio ato de narrar as razões do seu lamento indica paradoxalmente o que passará a fazer, ou seja, a busca de signos convencionais cada vez menos representativos, a exemplo da linha-lago, do risco-caniço, da porcelana-céu, que são puras abstrações. É, portanto, um poema que poderia ser caracterizado por certos versos que Mário de Andrade escreveu (noutro sentido) em O RITO DO IRMÃO PEQUENO:

Gentes, não creiam não que em meu canto haja sequer  
um reflexo de vida!

Oh não! antes será talvez uma queixa de espírito sábio,  
Aspiração de fruto mais perfeito...

Se for como suponho (pode não ser), estamos ante uma estrutura de paradoxo gerada pelas tensões de significado, levando a crer que, ao contrário do enunciado, ou em concorrência com ele, este poema de 1864 propõe de certo modo no subsolo um roteiro que Mallarmé seguiria depois até o fim, cada vez mais envolto nas suas brumas, e que poderia ser resumido pelo poema que leu num jantar da revista *La Plume*, em 1893, cinco anos antes de morrer. É o famoso SALUT, onde parece registrar a sua responsabilidade de inovador (pois está no leme da embarcação que representa a poesia), prevendo três possibilidades que esperam quem se abalançar ao trabalho de fazer versos: solidão (vinda da incompreensão), desastre (devido à incapacidade de realizar a tarefa proposta) ou êxito (que brilha como estrela a estimular a navegação arriscada):

– Solitude, recife, estrela –