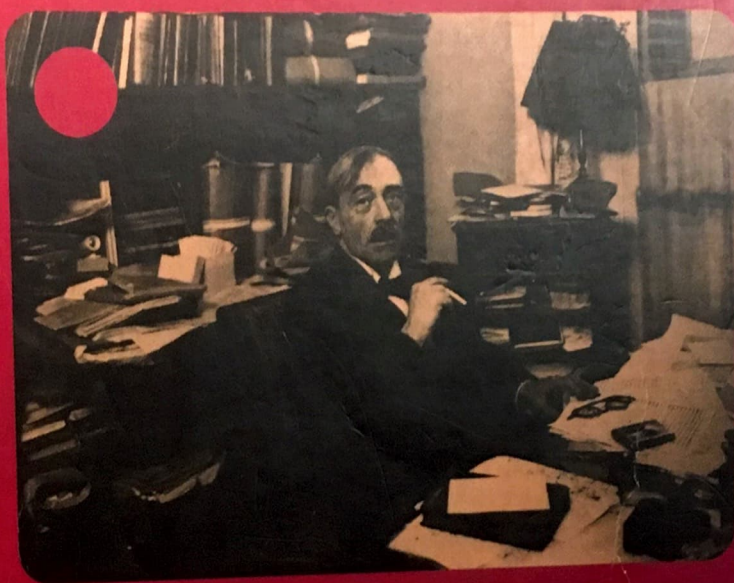


paull valéry



variedades  
variedades

ILLUMINURAS

Paul Valéry

# VARIEDADES

*Organização e introdução*  
João Alexandre Barbosa

*Tradução*  
Maiza Martins de Siqueira

*Posfácio*  
Aguinaldo Gonçalves

SBD-FFLCH-USP



250776

ILUMI/URAS

## SITUAÇÃO DE BAUDELAIRE<sup>1</sup>

Baudelaire está no apogeu da glória.

Esse pequeno volume *As Flores do Mal*, que não chega a trezentas páginas, encontra-se, na opinião dos letrados, entre as obras mais ilustres e mais amplas. Foi traduzido para a maioria das línguas européias: vou me deter um instante sobre esse ponto, pois não existe outro igual na história das Letras francesas.

Os poetas franceses geralmente são pouco conhecidos e pouco apreciados pelos estrangeiros. É mais fácil obtermos superioridade na prosa; mas nossa força poética é mesquinha e dificilmente reconhecida. A ordem e o gênero obrigatórios que reinam em nossa língua desde o século XVII, nossa entonação particular, nossa prosódia rigorosa, nosso gosto pela simplificação e pela clareza imediata, nosso medo do exagero e do ridículo, uma espécie de pudor na expressão e a tendência abstrata de nosso espírito fizeram uma poesia bem diferente da das outras nações, que lhes é freqüentemente imperceptível. La Fontaine parece insípido para os estrangeiros. Racine é proibido. Suas harmonias são sutis demais, sua composição, pura demais, seu discurso, elegante demais e com nuanças demais para serem sensíveis aos que não têm um conhecimento íntimo e original de nossa língua.

O próprio Victor Hugo só ficou conhecido fora da França através de seus romances.

Mas com Baudelaire a poesia francesa ultrapassa finalmente as fronteiras da nação. Ela é lida no mundo inteiro; impõe-se como a poesia própria da modernidade; dá origem à imitação, fecunda muitos espíritos. Homens como Swinburne, Gabriele d'Annunzio, Stefan George, testemunham magnificamente a influência baudelairiana no exterior.

Posso então dizer que, se existem entre nossos poetas, poetas maiores e dotados de mais força que Baudelaire, absolutamente nenhum é mais *importante*.

De onde vem essa importância singular? Como um ser tão particular, tão distante da média como Baudelaire pôde criar um movimento tão amplo?

---

1. Conferência feita em 19 de fevereiro de 1924 na Sociedade de Conferência (instituída sob o alto patrocínio de S.A.S. o príncipe de Mônaco), publicada em folheto, em 1924, pela Imprensa de Mônaco.

Esta grande aceitação póstuma, essa fecundidade espiritual, essa glória que está em seu período mais alto devem depender não apenas de seu próprio valor como poeta, mas também de circunstâncias excepcionais. E uma inteligência crítica associada à virtude da poesia é uma circunstância excepcional. Baudelaire deve a essa rara aliança uma descoberta essencial. Ele nasceu sensual e preciso; tinha uma sensibilidade cuja exigência o levava aos requintes mais delicados da forma; mas esses dons sem dúvida só o teriam tornado um rival de Gautier ou um excelente artista do Parnaso se ele não tivesse, através da curiosidade de seu espírito, merecido a chance de descobrir nas obras de Edgar Poe um novo mundo intelectual. O demônio da lucidez, o gênio da análise e o inventor das combinações mais novas e mais sedutoras da lógica com a imaginação, do misticismo com o cálculo, o psicólogo da exceção, o engenheiro literário que aprofunda e utiliza todos os recursos da arte aparecem-lhe em Edgar Poe e fascinam-no. Tantos pontos de vista originais e tantas promessas extraordinárias o enfeitam. Seu trabalho foi transformado, seu destino, magnificamente mudado.

Voltarei em breve aos efeitos desse mágico contato entre dois espíritos.

Mas devo considerar agora uma segunda circunstância notável na formação de Baudelaire.

No momento em que atinge a idade adulta, o romantismo está no apogeu; uma deslumbrante geração tem a posse do império das Letras: Lamartine, Hugo, Musset, Vigny são os mestres do momento.

Coloquemo-nos na situação de um jovem que atinge, em 1840, a idade de escrever. Está alimentado com aqueles que seu instinto recomenda imperiosamente para abolir. Sua existência literária, que eles provocaram e alimentaram, que sua glória excitou, que suas obras determinaram, está, contudo, suspensa na negação, na derrubada, na substituição desses homens que lhe parecem preencher todo o espaço da celebridade proibindo-lhe, um, o mundo das formas; outro, o dos sentimentos; outro, o pitoresco; outro, a profundidade.

Trata-se de distinguir-se a todo custo de um conjunto de grandes poetas excepcionalmente reunidos por algum acaso na mesma época, todos em plena força.

O problema de Baudelaire podia então — devia então — ser colocado assim: “ser um grande poeta, mas não ser nem Lamartine, nem Hugo, nem Musset”. Não digo que essa intenção fosse consciente, mas existia necessariamente em Baudelaire, e mesmo era essencialmente Baudelaire. Era sua razão de Estado. Nos campos da criação, que são também os do orgulho, a necessidade de se distinguir é inseparável da própria existência. Baudelaire escreve em seu projeto de prefácio de *Flores do Mal*: “*Poetas ilustres dividiram entre si, durante muito tempo, as províncias mais floridas do campo poético etc. Farei portanto algo diferente...*”.

Em suma, ele foi levado, obrigado, pelo estado de sua alma e dos elementos, a opor-se cada vez mais nitidamente ao sistema, ou à ausência de sistema, denominado romantismo.

Não vou definir esse termo. Para tanto seria preciso ter perdido todo o senso

de rigor. Estou me ocupando aqui apenas em restituir as reações e as intuições mais prováveis de nosso poeta “em estado nascente”, quando se confronta com a literatura de sua época. Baudelaire recebe dela uma certa impressão que podemos reconstituir até com muita facilidade. Possuímos, na verdade, graças à seqüência do tempo e ao desenvolvimento posterior dos acontecimentos literários, graças mesmo a Baudelaire, à sua obra e ao destino dessa obra, um meio simples e seguro de tornar um pouco mais precisa nossa idéia necessariamente vaga e, ora recebida, ora totalmente arbitrária, do romantismo. *Esse meio consiste na observação do que se sucedeu ao romantismo*, vindo alterá-lo, trazendo-lhe correções e contra-dições e, finalmente, substituindo-o. Basta considerar os movimentos e as obras produzidas depois dele, contra ele, e que foram, inevitável e automaticamente, *respostas exatas* ao que ele era. O romantismo, sob esse prisma, foi aquilo a que o naturalismo ripostou e contra o que se reuniu o Parnaso; foi, da mesma maneira, o que determinou a atitude particular de Baudelaire. Foi o que suscitou quase simultaneamente contra si o desejo de perfeição — o misticismo da “arte pela arte” —, a exigência da observação e da fixação impessoal das coisas; o desejo, em uma palavra, *de uma substância mais sólida e de uma forma mais erudita e mais pura*. Nada nos informa mais claramente sobre os românticos que o conjunto dos programas e das tendências de seus sucessores.

Talvez os vícios do romantismo sejam apenas os excessos inseparáveis da confiança em si mesmo?... A adolescência das novidades é vaidosa. A sabedoria, o cálculo e, em suma, a perfeição só aparecem no momento da economia das forças.

De qualquer forma, a era dos escrúpulos começa aproximadamente na época da juventude de Baudelaire. Gautier já protesta e reage contra o abrandamento das condições da forma, contra a indigência ou a impropriedade da linguagem. Logo os diversos esforços de Sainte-Beuve, de Flaubert, de Leconte de Lisle se opõem à facilidade apaixonada, à inconstância do estilo, às profusões de tolices e de esquisitices... Parnasianos e realistas consentirão em perder em intensidade aparente, em abundância, em movimento oratório o que ganharão em profundidade, em verdade, em qualidade técnica e intelectual.

Resumindo, direi que a substituição do romantismo por essas diversas “escolas” pode ser considerada a substituição de uma ação espontânea por uma ação refletida.

A obra romântica, *em geral*, suporta muito mal uma leitura lenta e sobrecarregada com as resistências de um leitor difícil e refinado.

Baudelaire era esse leitor. Baudelaire tem o maior interesse — interesse vital — em perceber, em constatar, em exagerar todas as fraquezas e lacunas do romantismo, observadas muito de perto nas obras e nas pessoas de seus maiores nomes. *O romantismo está em seu apogeu, pôde-se dizer, portanto é mortal*; e pôde considerar os deuses e semideuses do momento com os mesmos olhos com que Talleyrand e Metternich, por volta de 1807, olhavam estranhamente o dono do mundo...

Baudelaire observava Victor Hugo; não é impossível conjecturar o que pensava.

Hugo reinava; ele tinha a vantagem, sobre Lamartine, de um *material* infinitamente mais forte e mais preciso. O amplo registro de suas palavras, a diversidade de seus ritmos, a superabundância de suas imagens esmagavam qualquer poesia rival. Mas às vezes sua obra era sacrificada ao vulgar, perdia-se na eloquência profética e nas apóstrofes infinitas. Ele galanteava a multidão e dialogava com Deus. A simplicidade de sua filosofia, a desproporção e a incoerência dos desenvolvimentos, o contraste freqüente entre as maravilhas do detalhe e a fragilidade do pretexto e a inconstância do conjunto, finalmente, tudo o que podia chocar e, portanto, instruir e orientar para sua arte pessoal futura um observador jovem e impiedoso, Baudelaire devia notar em si mesmo e distinguir na admiração imposta pelos dons prestigiosos de Hugo as impurezas, as imprudências, os pontos vulneráveis de sua obra — ou seja, as possibilidades de vida e as chances de glória que um artista tão grande deixava para serem colhidas.

Se fôssemos algo maliciosos e um pouco mais engenhosos do que convém, seria muito tentador aproximar a poesia de Victor Hugo da de Baudelaire, com o intuito de fazer com que esta última pareça exatamente *complementar* à primeira. Não insisto nisso. É bastante óbvio que Baudelaire buscou o que Victor Hugo não fez; que se absteve de todos os efeitos nos quais Victor Hugo era invencível; que voltou a uma prosódia menos livre e escrupulosamente distante da prosa; que perseguiu e encontrou quase sempre a produção do *encanto contínuo*, qualidade inapreciável e como que transcendente de certos poemas — mas qualidade pouco encontrada, e esse pouco raramente era puro, na imensa obra de Victor Hugo.

Baudelaire, aliás, não conheceu, ou conheceu muito pouco, o último Victor Hugo, aquele dos erros extremos e das belezas supremas. *A Lenda dos Séculos* é publicada dois anos depois de *As Flores do Mal*. Quanto às obras posteriores de Hugo, elas só foram publicadas muito tempo após a morte de Baudelaire. Atribuí-lhes uma importância técnica infinitamente superior àquela de todos os outros versos de Hugo. Não é o lugar adequado e não tenho tempo para desenvolver essa opinião. Apenas esboçarei uma digressão possível. O que me impressiona em Victor Hugo é uma força vital incomparável. Força vital, ou seja, longevidade e capacidade de trabalho *combinadas*; longevidade *multiplicada por* capacidade de trabalho. Durante mais de sessenta anos, esse homem extraordinário trabalha todos os dias das cinco horas até o meio-dia! Não pára de provocar as combinações da linguagem, de desejá-las, de esperá-las e de ouvir suas respostas. Escreve cem ou duzentos mil versos, adquirindo, através desse exercício ininterrupto, uma maneira de pensar singular que alguns críticos superficiais julgaram de acordo com a capacidade que tinham. Mas, durante sua longa carreira, Hugo não se cansou de realizar e de fortificar-se em sua arte; e, sem dúvida, peca cada vez mais contra a escolha, perde cada vez mais o sentido das proporções, empasta seus versos com palavras indeterminadas, vagas e vertiginosas, usando o abismo, o infinito, o absoluto com tanta abundância e tanta facilidade que esses termos monstruosos perdem até a aparência de profundidade que lhes é atribuída pelo uso. Mas ainda, que versos prodigiosos, que versos incomparáveis na extensão, na

organização interna, na ressonância, na plenitude, aqueles que escreveu no último período de sua vida! Em *A Corda de Bronze*, em *Deus*, em *O Fim de Satã*, na peça sobre a morte de Gautier, o artista septuagenário, que viu morrerem todos os seus rivais, que pôde ver nascer de si toda uma geração de poetas e até aproveitar os ensinamentos inapreciáveis que o discípulo daria ao mestre se o último durasse, o velho tão ilustre atingiu o ponto mais alto da força poética e da nobre ciência do versificador.

Hugo nunca deixou de aprender com a prática; Baudelaire, cujo tempo de vida mal excede a *metade* do de Hugo, desenvolve-se de maneira totalmente diferente. Diríamos que, nesse pouco tempo que tem para viver, ele deve compensar a brevidade provável e a insuficiência pressentida através do emprego dessa inteligência crítica de que falei há pouco. São-lhe concedidos vinte anos para atingir o ponto de sua perfeição própria, reconhecer seu domínio pessoal e definir uma forma e uma atitude específicas que transportarão e preservarão seu nome<sup>2</sup>. Ele não tem tempo, não terá tempo de perseguir por prazer estes belos objetos da vontade literária, através do maior número de experiências e da multiplicação das obras. É preciso tomar o caminho mais curto, ter em vista a economia das tentativas, poupar as repetições e os trabalhos divergentes: é preciso portanto procurar o que se é, o que se pode, o que se quer através dos caminhos da análise e unir, em si mesmo, às virtudes espontâneas de um poeta a sagacidade, o ceticismo, a atenção e a faculdade argumentadora de um crítico.

É nisso que Baudelaire, embora de origem romântica, e até romântico em seus gostos, pode às vezes parecer um clássico. Existe uma infinidade de maneiras de definir o clássico. Adotaremos esta hoje: clássico é o escritor que traz um crítico em si mesmo, associando-o intimamente a seus trabalhos. Havia um Boileau em Racine, ou uma imagem de Boileau.

O que era afinal escolher no romantismo, e discernir nele um bem e um mal, um falso e um verdadeiro, fraquezas e virtudes, se não fazer a respeito dos autores da primeira metade do século XIX o que os homens da época de Luís XIV fizeram em relação aos autores do século XVI? Todo o classicismo supõe um romantismo anterior. Todas as vantagens atribuídas, todas as objeções feitas a uma arte "clássica" são relativas a esse axioma. A essência do classicismo é vir depois. A ordem supõe uma certa desordem a ser reduzida. A composição, que é artifício, sucede a algum caos primitivo de intuições e de desenvolvimentos naturais. A pureza é o resultado de operações infinitas sobre a linguagem, e o cuidado com a forma não passa da reorganização meditada dos meios de expressão. O clássico implica, portanto, atos voluntários e refletidos que modificam uma produção "natural", de acordo com uma concepção clara e racional do homem e da arte. Mas como se pode ver através das ciências, só podemos fazer uma obra racional e construir de acordo com a ordem através de um conjunto de convenções. A arte clássica é reconhecida na existência, na nitidez, no absolutismo dessas

2. *Je te donne ces vers afin que si mon nom / Aborde beureusement aux époques lointaines...*  
(Dou-te esses versos para que se meu nome / Abordar felizmente épocas distantes...)

convenções; quer se trate das três unidades, dos preceitos prosódicos, das restrições do vocabulário, essas regras aparentemente arbitrárias fizeram sua força e serem seguidas, elas procedem de uma antiga, sutil e profunda harmonia das condições do prazer intelectual sem mistura.

Baudelaire, no meio do romantismo, evoca-nos algum clássico, mas apenas evoca. Ele morreu jovem e, aliás, viveu sob a impressão detestável dada aos homens de sua época pela sobrevivência miserável do antigo classicismo do Império. Absolutamente não se tratava de reanimar o que estava morto, mas talvez de reencontrar através de outros caminhos o espírito que não estava mais nesse cadáver.

Os românticos tinham negligenciado tudo, ou quase tudo aquilo que solicita ao pensamento uma atenção ou uma seqüência muito difíceis. Eles buscavam os efeitos de choque, de arrebatamento e de contraste. Nem a medida, nem o rigor, nem a profundidade atormentavam-nos excessivamente. Repudiavam a reflexão abstrata e o raciocínio, não apenas em suas obras mas também na preparação de suas obras — o que é infinitamente mais grave. Poderíamos dizer que os franceses esqueceram seus dons analíticos. Convém observar aqui que os românticos reagiram mais contra o século XVIII que contra o XVII e acusavam facilmente de superficialidade homens infinitamente mais instruídos, mais curiosos por fatos e idéias, mais inquietos por precisões e pensamentos em grande escala que jamais o foram eles mesmos.

Em uma época em que a ciência ia se desenvolver extraordinariamente, o romantismo manifestava um estado de espírito anticientífico. A paixão e a inspiração se persuadem de que só precisam de si mesmas.

Mas, sob um céu totalmente diferente, no meio de um povo muito ocupado com seu desenvolvimento material, ainda indiferente em relação ao passado, organizando seu futuro e deixando às experiências de qualquer natureza a mais completa liberdade, aproximadamente na mesma época, um homem encontrou-se por considerar as coisas do espírito e, entre elas, a produção literária, com uma nitidez, uma sagacidade e uma lucidez nunca encontradas em uma cabeça dotada com a invenção poética. Até Edgar Poe, o problema da literatura nunca havia sido examinado em suas premissas, reduzido a um problema de psicologia, abordado através de uma análise em que a lógica e a mecânica dos efeitos fossem deliberadamente empregadas. Pela primeira vez, as relações entre a obra e o leitor eram elucidadas e dadas como os fundamentos positivos da arte. Essa análise — e esta circunstância garante-nos seu valor — aplica-se e verifica-se nitidamente também em todos os campos da produção literária. As mesmas reflexões, as mesmas distinções, as mesmas observações quantitativas, as mesmas idéias diretrizes adaptam-se igualmente às obras destinadas a agir forte e brutalmente sobre a sensibilidade, a conquistar o público amante de emoções fortes ou de aventuras estranhas, da mesma forma como regem os gêneros mais refinados e a organização delicada das criações do poeta.



Dizer que essa análise é válida na ordem do conto, tanto quanto na ordem do poema, que é aplicável na construção do imaginário e do fantástico, bem como na restituição e na representação literária da verossimilhança, é dizer que ela é notável por sua generalidade. O próprio daquilo que é realmente geral é a fecundidade. Chegar ao ponto em que se domina todo o campo de uma atividade é perceber necessariamente uma grande quantidade de possíveis: domínios inexplorados, caminhos a serem traçados, terras a serem exploradas, cidades a serem edificadas, relações a serem estabelecidas, procedimentos a serem desenvolvidos. Não é, portanto, surpreendente que Poe, possuindo um método tão poderoso e seguro, tenha se transformado em um inventor de diversos gêneros, dando os primeiros e os mais impressionantes exemplos do conto científico, do poema cosmogônico moderno, do romance da instrução criminal, da introdução dos estudos psicológicos mórbidos na literatura, e que toda sua obra manifeste em cada página o ato de uma inteligência e de uma vontade de inteligência difíceis de serem encontradas nesse grau em qualquer outra carreira literária.

Esse grande homem estaria hoje completamente esquecido se Baudelaire não tivesse se dedicado a introduzi-lo na literatura européia. Não podemos deixar de observar aqui que a glória universal de Edgar Poe só é fraca ou contestada em seu país de origem e na Inglaterra. Esse poeta anglo-saxão é estranhamente ignorado pelos seus.

Outra observação: *Baudelaire e Edgar Poe trocam valores*. Um dá ao outro o que tem; e recebe o que não tem. Este entrega àquele um sistema completo de pensamentos novos e profundos. Esclarece-o, fecunda-o, determina suas opiniões sobre muitos assuntos: filosofia da composição, teoria do artificial, compreensão e condenação do moderno, importância do excepcional e de uma certa estranheza, atitude aristocrática, misticismo, gosto pela elegância e pela precisão, até política... Baudelaire está completamente impregnado, inspirado, aprofundado.

Mas em troca desses bens Baudelaire dá ao pensamento de Poe uma extensão infinita. Ele o propõe para o futuro. Essa extensão, que transforma o poeta nele mesmo, no grande verso de Mallarmé<sup>3</sup>, é o ato, é a tradução, são os prefácios de Baudelaire que a abrem e garantem-na ao fantasma do miserável Poe.

Não vou examinar tudo o que as Letras devem à influência desse inventor prodigioso. Quer se trate de Julio Verne e de seus rivais, de Gaboriau e de seus semelhantes, quer evoquemos nesses gêneros bem mais importantes as obras de Villiers de l'Isle-Adam ou as de Dostoievski, é fácil notar que as *Aventuras de Gordon Pym*, o *Mistério da rua Morgue*, *Ligéa*, *O Coração Revelador* foram modelos abundantemente imitados, profundamente estudados, nunca superados.

Eu me perguntaria somente o que a poesia de Baudelaire e, de uma forma geral, a poesia francesa podem estar devendo à descoberta das obras de Edgar Poe.

Alguns poemas das *Flores do Mal* extraem dos poemas de Poe o sentimento e a substância. Alguns contêm versos que são a transposição exata; mas vou despre-

---

3. *Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change...*  
(Tal como nele mesmo enfim a eternidade o transforma...)

zar esses empréstimos particulares, cuja importância é, de alguma forma, apenas pontual.

Só vou reter o essencial, que é a própria idéia de Poe sobre a poesia. Sua concepção, exposta em diversos artigos, foi o principal agente da modificação das idéias e da arte de Baudelaire. O trabalho desta teoria da composição no espírito de Baudelaire, os ensinamentos que ele deduziu a partir daí, os desenvolvimentos que ela recebeu da posteridade intelectual — e, principalmente, seu grande valor intrínseco — exigem que nos detenhamos um pouco para examiná-la.

Não vou esconder que o conteúdo dos pensamentos de Poe depende de uma certa metafísica que ele imaginou. Mas se essa metafísica dirige e domina e sugere as teorias em questão, entretanto não as penetra. Cria-as e explica sua produção; não as constitui.

As idéias de Edgar Poe sobre a poesia estão expressas em alguns ensaios, sendo que o mais importante (e o que menos diz respeito à técnica dos versos ingleses) tem o título *O Princípio Poético (The Poetic Principle)*.

Baudelaire foi tocado tão profundamente por essa obra, ficou tão intensamente impressionado que considerou seu conteúdo, e não apenas o conteúdo mas a própria forma, *como um bem seu*.

O homem pode vir a se apropriar daquilo que parece ser *feito* tão exatamente *para ele* que, embora sabendo não ser assim, considera como feito *por ele*... Ele tende irresistivelmente a apoderar-se do que convém estreitamente à sua pessoa; e a própria linguagem confunde sob o nome de *bem* a noção do que está adaptado a alguém, satisfazendo-o inteiramente, com a da propriedade desse alguém...

Ora, Baudelaire, embora inspirado e possuído pelo estudo do *Princípio Poético* — ou, muito mais, por aquilo que inspirava e possuía esse princípio —, não inseriu a tradução desse ensaio nas próprias obras de Edgar Poe, mas introduziu a parte mais interessante, ligeiramente modificada e com frases invertidas, no prefácio do início de sua tradução das *Histórias Extraordinárias*. O plágio seria contestável se seu próprio autor não o tivesse acusado como veremos: em um artigo sobre Théophile Gautier<sup>4</sup>, ele reproduziu a passagem completa da qual estou falando, precedendo-a com estas linhas muito claras e surpreendentes: *É permitido, algumas vezes, presumo, citar-se a si mesmo para evitar parafrasear-se. Vou repetir portanto...* Segue a passagem emprestada.

O que pensava então Edgar Poe sobre a poesia?

Vou resumir suas idéias em algumas palavras. Ele analisa as condições psicológicas de um poema. Entre essas condições, coloca em primeiro lugar as que dependem das *dimensões* das obras poéticas. Dá à consideração de sua extensão uma importância singular. Examina, por outro lado, a própria substância dessas obras. Estabelece facilmente que existem poemas ocupados por noções para as quais a prosa seria suficiente como veículo. A história, a ciência, a moral nada ganham por estarem expostas na linguagem da alma. A poesia didática, a poesia

4. Compilado em *A Arte Romântica*.

histórica ou a ética, embora ilustradas e consagradas pelos maiores poetas, combinam estranhamente os dados do conhecimento discursivo ou empírico com as criações do ser íntimo e as forças da emoção.

Poe compreendeu que a poesia moderna devia se adequar à tendência de uma época que viu separarem-se cada vez mais nitidamente os modos e os domínios da atividade, e que ela podia pretender realizar seu próprio objeto e produzir-se, de alguma forma, *no estado puro*.

Assim, analisando condições da volúpia poética, definindo através do *esgotamento da poesia absoluta*, Poe mostrava um caminho, ensinava uma doutrina muito sedutora e rigorosa, na qual se uniam uma espécie de matemática e de mística...

Se lermos atualmente o conjunto das *Flores do Mal*, e se tomarmos o cuidado de comparar essa antologia com as obras poéticas do mesmo período, não ficaremos surpreendidos ao constatar que a obra de Baudelaire está extraordinariamente de acordo com os preceitos de Poe sendo, por isso, extraordinariamente diferente das produções românticas. *As Flores do Mal* contém poemas históricos ou lendas; nada que repouse sobre uma narração. Não se vêem tiradas filosóficas. A política não aparece. As descrições são raras e sempre *significativas*. E tudo é encanto, música, sensualidade abstrata e poderosa... Luxo, forma e volúpia.

Nos melhores versos de Baudelaire há uma combinação de carne e de espírito, uma mistura de solenidade, de calor e de amargura, de eternidade e de intimidade, uma aliança raríssima da vontade com a harmonia que os distinguem nitidamente dos versos românticos, como distinguem nitidamente dos versos parnasianos. O Parnaso não foi muito terno com Baudelaire. Leconte de Lisle reprovava-lhe a esterilidade. Esquecia que a verdadeira fecundidade de um poeta não consiste no número de seus versos, mas muito mais na extensão de seus efeitos. Só se pode julgar com o passar do tempo. Vemos hoje que, depois de sessenta anos, a ressonância da obra única e bem pouco volumosa de Baudelaire preenche ainda toda a esfera poética, está presente nos espíritos, impossível de ser negligenciada, sendo reforçada por uma quantidade impressionante de obras que derivam dela, não se tratando absolutamente de imitações, mas sim de conseqüências, e que seria preciso então, para ser justo, juntar à magra antologia *As Flores do Mal* diversas obras de primeira grandeza e um conjunto das procuras mais profundas e mais delicadas jamais feitas pela poesia. A influência de *Poemas Antigos* e de *Poemas Bárbaros* foi menos diversificada e menos extensa.

Deve-se reconhecer, contudo, que essa mesma influência, se houvesse sido exercida sobre Baudelaire, talvez o tivesse dissuadido de escrever ou de conservar certos versos muito soltos encontrados em seu livro. Nos quatorze versos do soneto *Recolhimento*, que é uma das melhores peças da obra, surpreendem-me sempre cinco ou seis que são de uma fraqueza incontestável. Mas os primeiros e os últimos versos dessa poesia têm tal magia que não se percebe a inépcia do meio, que passa facilmente por nulo ou inexistente. É preciso ser um poeta muito bom para esse gênero de milagres.

Há pouco eu falava da produção do *encanto*, e eis que acabo de pronunciar a palavra *milagre*; sem dúvida são termos que devem ser usados discretamente por causa da força do seu sentido e da facilidade de seu emprego; mas eu só saberia substituí-los por meio de uma análise tão longa, e talvez tão contestável, que acho que devo poupá-la àquele que deveria fazê-la, como aos que deveriam submeter-se a ela. Permanecerei no vago, limitando-me a sugerir o que ela poderia ser. Seria preciso mostrar que a linguagem contém recursos emotivos misturados às suas próprias práticas e diretamente significativos. O dever, o trabalho, a função do poeta são colocar em evidência essas forças de movimento e de encantamento, esses excitantes da vida afetiva e da sensibilidade intelectual em ação que, na linguagem usual, são confundidos como sinais e meios de comunicação da vida comum e superficial. O poeta consagra-se e consome-se, portanto, em definir e construir uma linguagem dentro da linguagem; e a sua operação longa, difícil, delicada, que exige as qualidades mais diversas do espírito e que nunca se acaba, da mesma forma como nunca é exatamente possível, tende a constituir o discurso de seu ser mais puro, mais poderoso e mais profundo em seus pensamentos, mais intenso em sua vida, mais elegante e mais feliz em suas palavras que qualquer pessoa real. Essas palavras extraordinárias são conhecidas e reconhecidas através do ritmo e das harmonias que as sustentam e que devem estar tão íntima e tão misteriosamente ligados à sua produção que o som e o sentido não possam mais separar-se, correspondendo-se infinitamente na memória.

A poesia de Baudelaire deve sua duração a esse domínio que ainda exerce à plenitude e à nitidez singular de seu timbre. Essa voz, por instantes, cede à eloqüência, como acontecia com demasiada freqüência aos poetas daquela época; mas conserva e desenvolve quase sempre uma linha melódica admiravelmente pura e uma sonoridade perfeitamente realizada que a distinguem de qualquer prosa.

Baudelaire, através disso, reagiu muito favoravelmente contra as tendências ao prosaísmo observadas na poesia francesa a partir dos meados do século XVII. É extraordinário que o mesmo homem, ao qual devemos o retorno de nossa poesia à sua essência, seja também um dos primeiros escritores franceses a se apaixonarem pela música propriamente dita. Menciono esse gosto, manifestado através de artigos célebres sobre *Tanhäuser* e sobre *Lobengrin*, por causa do desenvolvimento posterior da influência da música sobre a literatura... "O que foi batizado de *Simbolismo resume-se simplesmente na intenção comum a diversas famílias de poetas de resgatar da música seu bem...*"

Para tornar um pouco mais precisa e mais completa essa tentativa de explicação da importância atual de Baudelaire, eu deveria lembrar agora que ele foi quase um crítico de pintura. Conheceu Delacroix e Manet. Tentou pesar os méritos respectivos de Ingres e de seu rival, como pôde comparar em seus "realismos" bem diferentes as obras de Courbet com as de Manet. Teve pelo grande Daumier uma admiração que é partilhada pela posteridade. Talvez tenha exagerado o valor de Constantin Guys... Mas, no conjunto, seus julgamentos sempre motivados e

acompanhados das considerações mais sutis e mais sólidas sobre a pintura permanecem modelos do gênero terrivelmente fácil, e portanto terrivelmente difícil, da crítica de arte.

Mas a maior glória de Baudelaire, como os fiz pressentir desde o início desta conferência, é sem dúvida ter dado origem a alguns grandes poetas. Nem Verlaine, nem Mallarmé, nem Rimbaud teriam sido o que foram sem a leitura de *As Flores do Mal* na idade decisiva. Seria fácil mostrar nessa antologia poemas cuja forma e inspiração prenunciam tais peças de Verlaine, de Mallarmé ou de Rimbaud. Mas essas correspondências estão tão claras, e o tempo da atenção que me têm prestado tão prestes a expirar, que não vou entrar em detalhes. Limitar-me-ei a indicar-lhes que o sentido do íntimo e a mistura poderosa e enevoada da emoção mística e do ardor sensual desenvolvidos em Verlaine; o frenesi da partida, o movimento da impaciência excitado pelo universo, a profunda consciência das sensações e de suas ressonâncias harmônicas que tornam tão enérgica e tão ativa a obra breve e violenta de Rimbaud estão nitidamente presentes e reconhecíveis em Baudelaire.

Quanto a Stéphane Mallarmé, cujos primeiros versos poderiam ser confundidos com os mais belos e mais densos de *Flores do Mal*, ele buscou em suas conseqüências mais sutis os requintes formais e técnicos pelos quais as análises de Edgar Poe e os ensaios e comentários de Baudelaire comunicaram-lhe a paixão, ensinando-lhe a importância. Enquanto Verlaine e Rimbaud continuaram Baudelaire na ordem do sentimento e da sensação, Mallarmé prolongou-o no campo da perfeição e da pureza poética.