

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Faculdade de Letras  
Departamento de Ciência da Literatura  
Orientador: Prof. Dr. Ronaldo Lima Lins

**A última barricada do lirismo**  
**Baudelaire, Rimbaud e o poema em prosa**

Tese de doutorado a ser apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura para obtenção do título de doutor em Literatura Comparada por João Tavares Bastos.

2017

A Iansã, rainha das tempestades.

A meu pai, herói e alicerce

A Ronaldo, segundo pai, amado amigo e orientador.

A Cinda, a mais carinhosa orientadora emocional.

A minha mãe, pela felicidade do reencontro.

A Maíra, pela jornada e pelos ensinamentos da despedida.

A Maria Luisa, razão, cor e luz dos meus dias.



### **Resumo**

A busca por novas formas expressivas caminha conjuntamente ao desenvolvimento da subjetividade e da gnosilogia. Em que medida o atrito ou disputa entre tais forças impulsiona e fornece novas feições ao belo constitui a principal linha investigativa da presente tese, na qual se busca discernir ainda uma possível resistência do lirismo frente à ascensão do uso da prosa e da hegemonia da racionalidade na modernidade.

**Palavras-chave:** Teoria Literária, Literatura Comparada, Poesia, Poema em Prosa, Baudelaire, Rimbaud.

### **Abstract**

The search for new forms of expression goes jointly to the development of subjectivity and gnosiology. To what extent the friction or dispute between these forces drives and provides new features to the beautiful constitutes one of the main reasons of this trial, in which we seek to discern a possible resistance of lyricism against the rise of prose and hegemony rationality in modernity.

**Key-words:** Literary Theory, Comparative Literature, Poetry, Prose Poem, Baudelaire, Rimbaud.

## Sumário

Introdução	6
1. Entre luz e sombra	27
1.1 Luminescências	35
1.2 Aproximações e cruzamentos	46
1.3 Aloysius Bertrand e a alvorada de um bastardo	51
1.4 A forma fixa e o poder da sugestão	60
2. A subjetividade como forma	76
2.1 Um regime subjetivo	82
2.2 A subjetividade em negativo	96
2.3 A hora e a vez de um maldito	112
3. O longo voo da ironia: de Sócrates a Baudelaire	133
3.1 O sinuoso caminho da subjetividade	138
3.2 O papel do literato e o uso da ironia na produção do belo	158
3.3 A fina flor da ironia romântica francesa	163
3.4 O lirismo em negativo	171
4. Uma interseção de trajetórias	188
4.1 Pontos de salto e ruptura	206
4.2 Fragmentos do amor fraternal: o entrelace entre poesia e filosofia	234
Conclusão	247
Referências	269

## Introdução

Com a aurora de Eros, o desejo do belo suscitou o universo dos empreendimentos louváveis em território divino e humano.

Platão (*O banquete*. 2009, p. 79).

A presente tese objetiva analisar de que maneira a revitalização da poesia, após a ascensão do romance e o ocaso do poema versificado, resulta na criação de um gênero híbrido, o poema em prosa. A investigação pretende entrelaçar a reconfiguração da existência a partir das revoluções francesa e industrial ao advento de uma nova forma literária, concebida com vistas aos desafios do lirismo a partir da modernidade. Para tanto, pressupõe-se que a renovação expressiva acompanha o desenvolvimento da subjetividade, o avanço epistêmico e as transformações da organização social humana.

A análise tem por objeto central *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*, de Charles Baudelaire, e *Uma temporada no inferno e As iluminações*, de Arthur Rimbaud, e procura focar a concepção do poema em prosa e a abertura de novas vias para o belo a partir da assunção de um posicionamento histórico crítico ou negativo. A argumentação busca, assim, conectar o desenvolvimento de uma estratégia de produção literária centrada no logro e na dissimulação à inauguração de um novo modo de apreensão da sensibilidade. Essa costura é possibilitada pela

aproximação da estética antiburguesa indicada por Dolf Oehler em *Quadros parisienses* ao regime estético das artes observado por Jacques Rancière em *A partilha do sensível*.

O estudo se estrutura a partir da abertura de três diferentes esferas ou linhas analíticas. A primeira, concernente à ampliação da subjetividade, enfoca a relação entre o posicionamento histórico dos autores, suas estratégias de produção literária e a perene necessidade de renovação expressiva. Observa-se, sob esse prisma, de que modo a marginalização do literato, a oposição aos rumos e objetivos sociais e o panorama literário da época estimularam os poetas a desenvolverem diferentes atuações e a buscarem a originalidade não apenas por meio da criação de novas formas literárias mas também através da crítica e da dissonância. É profícuo observar, nesse sentido e, em razão de o poema em prosa surgir durante o Romantismo, a afirmação de Walter Benjamin, em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, de que

a concepção da ideia da poesia como prosa determina toda a filosofia da arte romântica. Devido a esta determinação, ela tem sido historicamente rica em consequências. Ela não só se estendeu com o espírito da crítica moderna, sem ser reconhecida em seus pressupostos e em sua essência própria, mas, antes, ela, numa figura mais ou menos expressa, introduziu-se nos princípios filosóficos de escolas artísticas posteriores, como no final do romantismo francês e no neorromantismo alemão (2011, p. 108).

Destaque-se, de modo a nuançar o entrelaçamento entre a predisposição subjetiva, o avanço epistemológico e a procura pelo inédito através do criticismo, que enquanto autores da geração anterior simulavam figurar como guias iluminadores, Baudelaire agia como conspirador, como um espião cujo intento era esclarecer seus contemporâneos e se opor à massificação proposta pelo produtivismo industrial. Rimbaud, seguindo esse caminho e produzindo a partir de uma marginalização ainda mais severa, expôs um novo estágio da ampliação da subjetividade ao evocar o subversivo radical e declarar que a existência, ao contrário do prometido ou sonhado, frequentemente constitui uma temporada no inferno.

Ávido por atingir o cosmopolitismo e empreender o sonho de realizar a arte como ventura da vida, Rimbaud levou o antigo deslocamento romântico a um novo patamar e sintetizou a cisão ontológica do homem moderno, ao afirmar, em correspondência a George Izambard, que "eu é um outro" (1946, p. 252). O desejo de viver de e para a literatura fez com que o lírico adolescente reencenasse a história do artista que se aventura na metrópole e termina desiludido. Sua trajetória, após as primeiras fugas e retornos a Charleville, lembra algumas vezes a de Lucien Chardon, personagem de Honoré de Balzac em *As ilusões perdidas* (2002) que, movido pela ambição de se tornar escritor e a ilusão de conseguir sobreviver dessa atividade, tenta a sorte em Paris e acaba frustrado.



Intrépido e peregrino, Rimbaud jamais desistiu da tentativa de ampliar horizontes e possibilidades pessoais. A escassez de recursos, assim como a origem campesina, não o impediram de ganhar a estrada e ambicionar o sucesso artístico e material. Um breve levantamento de suas aventuras mostra passagens por quase toda a Europa, ao menos uma viagem ao sudoeste asiático (à Indonésia) e diversas jornadas por países africanos, nas quais, já decididamente um homem de negócios e não mais das letras, atuou, entre outras coisas, como traficante de armas.

Os deslocamentos erráticos de Rimbaud permitem, já aqui, entrever alguns de seus impulsos e objetivos primevos e, desse modo, correlacionar suas aspirações pessoais ao desafio de subsistir da literatura e se posicionar de forma marginal ou periférica. Nascido em uma pequena comunidade, o poeta perseguia as experiências e possibilidades de grandes centros urbanos como Paris e Londres, o que sugere que o seu esforço por abandonar o campo e ganhar a metrópole provém do conhecido desejo de ampliar a própria perspectiva, seja no que concerne à alteridade e ao encontro com o exótico e o inaudito - potenciais estímulos à criação literária -, seja no que se refere ao desvelamento e ao cultivo de si. Algo, aliás, prenunciado na terceira parte de "Sangue ruim", texto de *Uma temporada no inferno*:

Aqui estou, na praia provinciana. Que as cidades se iluminem à noite. Meu dia terminou: deixo a Europa. O ar marinho queimará meus pulmões; os climas perdidos bronzearão minha pele. Nadar, pisar a erva, caçar, sobretudo fumar; beber licores fortes como se fossem metal derretido - como faziam esses caros antepassados em torno do fogo (1981, p. 49).

A urbe, com seus riscos, possibilidades e fantasmagorias, é o que definitivamente entrelaça Baudelaire, Rimbaud e o poema em prosa. Ambiente natural de Baudelaire - o flâneur que persegue versos e desvalidos nos cafés e bulevares -, a metrópole sintetiza o processo de ruptura dos laços que uniam o homem à natureza e figura como lugar da troca de bens, ideias e saberes. A experiência urbana, pautada pela cobertura jornalística da existência e pela incessante troca, oposição e congruência de ideias e orientações políticas, é central para o poema em prosa e contribui diretamente para sua composição híbrida, na qual cooperam a propensão à análise e intelecção da prosa e o escrutínio da sensibilidade perseguido pelo lirismo.

A relação com as grandes aglomerações humanas perpassa as obras de ambos os autores e subjaz à concepção do poema em prosa. Presente já em Aloysius Bertrand e seu amor por Dijon, move quase todos os poemas de Baudelaire e percorre a produção de Rimbaud até se cristalizar em *As iluminações*, texto de evidente atmosfera urbana com o qual o poeta das Ardenas se despede da juventude e encerra (ou coroa) sua vida literária. Panorama frequente e motivo poético, as

grandes aglomerações urbanas e seu incessante tráfego se imiscuem ao gênero e seus moldes, impulsionando as composições poéticas, como se verifica no trecho extraído do segundo poema nomeado "Cidades", de *As iluminações*:

A acrópole oficial exagera as mais colossais concepções da barbárie moderna. Impossível exprimir o dia fosco produzido por este céu imutavelmente cinzento, o brilho imperial das construções, e a neve eterna do solo. Num singular gosto de enormidade, foram reproduzidas todas as maravilhas clássicas da arquitetura (1981, p. 106).

A vivência na metrópole evidencia as diferentes nuances da marginalização objetiva e subjetiva dos indivíduos, a realocação do literato na sociedade burguesa industrial e o desenvolvimento de novas estratégias de produção literária, voltadas para a ampliação da subjetividade e a renovação da forma poética. Supõe-se, com relação a isso, que a necessidade de obter a própria subsistência, a tentativa de produzir uma feição original do belo e ludibriar o cerceamento do gosto e a ação dos mecanismos de controle configuram alguns dos estímulos que levaram Baudelaire e Rimbaud a adotar o poema em prosa e o subterfúgio da estética antiburguesa, estratégia que possibilita ao autor escrever simultaneamente para e contra seu público-leitor.

A segunda linha investigativa enfoca a conexão entre o desenvolvimento de uma tática de produção literária a partir da negatividade e a criação do poema em prosa. A

abordagem procura examinar de que maneira a corrente da *antiphysis* se conjuga à proposição de uma educação estética do homem elaborada por Schiller e à inauguração do regime estético das artes descrito por Rancière. Avistada na oposição e na crítica que Baudelaire e Rimbaud manifestam ao senso comum da época e às orientações da sociedade burguesa industrial, a consonância entre as correntes de pensamento aparentemente impulsiona a tentativa lírica de esclarecer através da negatividade e resistir à dissolução individual proposta pelo produtivismo sob a égide do progresso.

Esse esforço por alumiar é, portanto, um convite à rebelião. Não se procura obter ou produzir respostas para o fracasso das promessas de felicidade e equidade social suscitadas pela Revolução Francesa. O poeta, atuando como conspirador, espião ou subversivo, não propõe, como fazia o vate iluminador, soluções para o que vê. Apenas presente que o que se vive não corresponde ao que se deseja e, assim, deve ser arrasado para dar lugar ao novo. Resultado da mescla entre a predisposição messiânica da poesia e a necessidade de manifestar Oposição, incongruência ou dissonância, esse novo posicionamento é marcado pela ironia e pela sátira. Torna-se oportuno observar, em razão disso e da reconhecida predisposição baudelairiana de tecer analogias e ambivalências duplamente objetivas, a afirmação de Octavio Paz, em *A outra voz*, na qual se destaca que,

ao mesmo tempo que a visão da correspondência universal, aparece, gêmea adversária, a ironia. É o furo no tecido das analogias, a exceção que interrompe as correspondências. Se a analogia pode ser concebida como um leque que, ao se abrir, mostra as semelhanças entre isto e aquilo, o macrocosmo e o microcosmo, os astros, os homens e os vermes, a ironia arrebenta o leque. A ironia é a dissonância que rompe o concerto das correspondências e o transforma em galimatias. A ironia tem vários nomes: é a exceção, o irregular, o *bizarro*, como dizia Baudelaire, e, numa palavra, o grande acidente: a morte (1991, p. 38).

A luz frágil que o irônico agita difere do inclemente Sol apolíneo. Afinal, além de sua evidente vulnerabilidade, a luminosidade própria às conspirações nasce da intuição e dos sussurros e, assim, sobrevive da fina cooperação com as sombras. Natural aos marginais, espectros e elementos que transitam no interstício entre claridade e escuridão, aponta caminhos e revela segredos, mas não deve jamais denunciar a presença. A dissimulação ou camuflagem subjacente a essa tentativa de esclarecer evidencia, sob o prisma de uma estratégia de produção literária, ao menos duas motivações ou finalidades para o uso do logro: como um incentivo à reflexão e ao questionamento e como um instrumento de preservação da liberdade dos autores diante de regimes opressivos e seus mecanismos de controle.

O subterfúgio procura, assim, responder ao que parece ser a encruzilhada do literato a partir da modernidade: obter a própria subsistência, ludibriar o cerceamento e produzir uma feição original do belo. Em vista desse dilema

pode-se dizer que Baudelaire percebeu, através de uma acurada perspectivação do cenário literário, a premência de revitalizar a poesia frente ao declínio da forma versificada, à ampliação do uso da prosa e à ascensão do romance.

A saída encontrada para esse impasse, como aqui se defende e procura mostrar, surgiu através da adoção e remodelagem de uma forma até então pouco conhecida e trabalhada: o poema em prosa. Redefinido a partir de delimitações, usos e possibilidades apontadas por Baudelaire, esse último gênero poético, desprovido de raízes clássicas, portanto filiado à tradição do romance e do ensaio, conseguiu conciliar a aparente predisposição à informação e à clareza da prosa ao exame e à expressão das pulsões sensíveis do lirismo.

A terceira esfera analítica delineada pelo presente estudo aborda as conexões entre o avanço epistêmico, as transformações sociais e o cenário literário. A investigação procura focalizar, sob esse viés, a confluência e a expressão das mutações sociais e do desenvolvimento epistemológico subjacentes à elaboração do poema em prosa. Para tanto, pressupõe-se que a renovação formal poética atende às determinações da subjetividade e, assim, acompanha e busca traduzir a gradativa complexificação da existência.

A revitalização lírica, movida pelo afã de atualizar a forma e fornecer uma faceta original do belo, assimila as inovações, os sentimentos e os tons do período em que floresce. Serve-se de elementos de toda ordem para se reformular e, desse modo, ser capaz de novamente sintetizar os anseios da sensibilidade cambiante.

Vista sob essa luz, a composição amalgamada do poema em prosa denuncia imediatamente não somente sua filiação como igualmente suas motivações e o período de seu nascimento. Sem raízes clássicas surge no interstício entre a ascensão do romance e o ocaso do poema versificado. Matizado pela transição entre regimes de apreensão da sensibilidade e pela revitalização das formas expressivas após a passagem do homem ao centro do pensamento, configura uma última resistência do lirismo à opressão da racionalidade produtivista e ao plano de transformar o homem em um autômato insensível. Diga-se, a respeito deste último propósito, que Baudelaire conseguiu sintetizá-lo com particular acuidade em "Cada um sua Quimera", composição de *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*, em que descreve um organismo a controlar a mente e o corpo dos homens. A condição produtora e servil do homem é nuançada no quinto parágrafo do texto, no qual os autômatos humanos recordam o ininterrupto trabalho de Sísifo e se percebe que

nenhum desses viajantes tinha um ar irritado contra a besta feroz pendurada em seu pescoço e colada às suas costas. Dir-se-ia que as consideravam como fazendo parte deles mesmos. Todas essas faces fatigadas e sérias não testemunhavam qualquer desespero; sob a cúpula spleenética do céu, os pés afundados na poeira de um solo também tão desolado quanto este céu, eles caminhavam com a fisionomia resignada dos que são condenados a esperar sempre (2016, p. 14).

Retendo-se, no momento, o descortínio do conteúdo analítico e passando-se à descrição da arquitetura do presente estudo, anuncia-se que a análise se estenderá por quatro capítulos. Dentre os quais, o primeiro, intitulado “Entre luz e sombra”, aborda a natureza híbrida do poema em prosa e procura salientar sua predisposição em reunir e fazer cooperar faculdades ou campos aparentemente distintos ou separados. Princípio da abordagem, em que se desvelam os eventos e motivos que impulsionaram a concepção do poema em prosa, o exame recorre a *Le Poème en prose et ses territoires*, de Yves Vadé, e *Le Poème en prose. De Baudelaire jusqu’à nos jours*, de Suzanne Bernard, de modo a fundamentar a argumentação e apresentar um breve histórico do surgimento desse último gênero poético. Distingue-se, concomitantemente à apresentação de algumas de suas primeiras e principais intenções, como a tentativa de criar um novo gênero poético se iniciou com as traduções (verdadeiras e falsas) de poemas épicos para a prosa, atravessou um período em que foi necessário demarcar suas diferenças frente à prosa poética para, enfim,



definitivamente se afirmar com Aloysius Bertrand e sua declarada intenção de produzir um novo gênero lírico em prosa.

A partir do enfoque de Bertrand e sua modelagem da forma delineiam-se algumas das intenções e motivos desse híbrido que seriam igualmente perseguidas e apreciadas por Baudelaire e Rimbaud, como a aproximação com a pintura e a predileção pelo grotesco, pelo gótico e pela melancolia. Discerne-se, em vista disso, não apenas os efeitos e possibilidades decorrentes das inovações de Bertrand, como sua relação com as inovações propostas pelo Romantismo. Movido por uma atmosfera medieval fantasmagórica, *O Gaspar da noite* reúne alguns dos motivos mais apreciados pelos românticos franceses, como, aliás, se discerne nas duas últimas estrofes da dedicatória a Victor Hugo:

Sua curiosidade libertará o frágil enxame de meus espíritos, que terão aprisionado por tanto tempo fechados de prata dourada em uma cela de pergaminho.

E essa será para ele uma descoberta não menos preciosa do que é para nós a de alguma legenda em caracteres góticos, embrasonada por um unicórnio ou por duas cegonhas (2003, p. 34).

A descrição do posicionamento de Bertrand junto ao movimento e seu acentuado gosto por alguns dos móveis românticos propiciam que se delinieie uma linha temporal do desenvolvimento da forma e se alcance as delimitações e usos propostos por Baudelaire. A conexão entre esses

precursores do poema em prosa é costurada através da congruência entre dois motivos particularmente apreciados pelos autores românticos: a melancolia e a ironia. Essa associação, cristalizada através do conceito de *spleen* baudelairiano, faculta uma passagem entre esses pioneiros e, dessa maneira, permite indicar a modificação do posicionamento dos literatos e sua repercussão na produção literária.

Tópico central de "A subjetividade como forma", segundo capítulo da tese, esse novo posicionamento dos autores evidencia a conjunção entre o processo de ampliação da subjetividade e o evoluir gnosiológico e, desse modo, interfere decisivamente na elaboração de uma forma híbrida desprovida de raízes clássicas. Enfoca-se, em vista disso, a conexão entre a assunção de um posicionamento histórico crítico após a derrocada do Antigo Regime e a criação de um gênero poético em prosa. O que proporciona, por conseguinte, que se inicie a apresentação dos motivos e das possibilidades perseguidas por Baudelaire no poema em prosa e se exponha algumas de suas principais estratégias de produção e desafios. É fecundo recordar, de modo a iniciar o desvelamento de suas intenções, a afirmação de Benjamin, em *Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, de que

por trás das máscaras que usava o poeta, em Baudelaire guardava o incógnito. O tanto que tinha de provocador no trato, tinha de prudente em sua

obra. O incógnito é a lei de sua poesia. Sua versificação é comparável à planta de uma grande cidade, na qual alguém pode movimentar-se despercebido, encoberto por quarteirões de casas, portais, cocheiras e pátios. Nessa planta, indicam-se às palavras seu lugar exato, como aos conspiradores antes da eclosão da revolta (1991, p. 95).

O contraste entre os frutos de Bertrand e a apreensão baudelairiana do gênero evidencia, imediatamente, não apenas os diferentes objetivos perseguidos pelos autores como o pendor de Baudelaire pelo sopro livre do prosaísmo, quiçá mais propenso à expressão das dissonâncias, contradições e mudanças de rumo da alma moderna. Mas a liberdade não vem sem custo: vê-se frequentemente que o poeta parisiense enfrenta os percalços de manusear uma forma aberta e desprovida de métrica regular e, sobretudo nos textos ditos "rapsódicos", se constata a fricção entre narratividade e poeticidade.

Os frutos dotados de maior pendor reflexivo e prosaísmo configuram casos em que se percebe certa desigualdade de proporção ou equilíbrio entre as partes da composição poética em prosa e costumeiramente conduzem o gênero às fronteiras de outras formas modernas, como o ensaio, o conto e o romance. Unem-nas, além da fissura e da ultrapassagem das regras clássicas, um elemento polivalente e extremamente importante para a renovação das formas expressivas e para o avanço epistêmico: a ironia.

Partícipe do surgimento de todas as formas bastardas e impulso fundamental de sua renovação, o conceito constitui o cerne de "O longo voo da ironia: de Sócrates a Baudelaire", terceiro capítulo da análise. Busca-se observar, assim, o imprescindível papel da ironia na assunção de um posicionamento histórico crítico e sua participação em estratégias de produção literária calcadas na dissimulação e na proliferação de ambiguidades e ambivalências conotativas. Conhecido instrumento de criação literária e de preservação da liberdade individual, a ironia frequentemente emerge em períodos de fratura. Presente em todas as revoluções, ela figura com tons e níveis diversos nas obras de Baudelaire e Rimbaud.

Tenta-se examinar, tendo-se em vista as diferentes apreensões e usos do conceito por esses autores, como esse corrosivo instrumento de criação estimula e viabiliza a produção de novas facetas do belo a partir da marginalização e oposição às orientações e preceitos dos poderes instituídos. Visto que nesse ponto se dá prosseguimento ao debate iniciado no capítulo precedente, continua-se a trabalhar com a obra *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*, de Søren A. Kierkegaard e com *Que é literatura?*, de Jean-Paul Sartre. Soma-se à imprescindível contribuição dessas obras, o auxílio fornecido por *Os ensaios*, de Michel de Montaigne, O

*banquete*, de Platão, e *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes.

Note-se, diante da heterogênea reunião de autores, que a argumentação procura apontar as diferentes possibilidades do conceito e da atuação irônica, isto é, desde sua participação na maiêutica, método de investigação socrático, passando pela tentativa dialética de pôr ideias em movimento sem, todavia, gerar uma síntese ou conclusão, do *essai* de Montaigne, até seu uso como instrumento de corrosão e renovação da forma literária por Cervantes. Sublinhe-se que em todos esses casos transparece um elemento comum: o atrito, frequente em sociedades em crise, entre a reflexão ou intuição individual e as ideias defendidas pelo senso comum e postuladas pelos poderes constituídos. Situação de tensão, em que a imaginação é convocada a enfrentar as dificuldades do cerceamento e do controle, a fricção entre as ficções interna e externa faculta e exige a elaboração de táticas e vias expressivas inéditas. É profícuo observar, a esse respeito, a afirmação de Schiller, em *A educação estética do homem*, de que

da ação recíproca de dois impulsos antagônicos e da combinação de dois princípios opostos vimos nascer o belo, cujo ideal mais elevado deve ser procurado, pois, na ligação e no *equilíbrio* mais perfeito de realidade e forma. Este equilíbrio, contudo permanece sempre apenas uma ideia, que jamais pode ser plenamente alcançada pela realidade. Nesta restará sempre o predomínio de *um* elemento sobre o outro, e o mais alto que a experiência pode atingir é uma variação entre os dois princípios, em que ora

domine a forma ora a realidade (1989, p. 79; grifos do autor).

Convém dizer, diante da menção à abertura de novas estratégias de produção e caminhos formais, que se prenuncia, ao longo de toda a argumentação, uma tendência, constante e intrínseca ao gênero, de oscilar entre a liberdade anárquica e a métrica fixa. Distinguida tanto no contraste entre Bertrand e Baudelaire quanto no interior das produções do lírico parisiense e de Rimbaud, essa dicotomia e seus distintos moldes constituem o tema central de "Uma interseção de trajetórias", quarto e último capítulo deste trabalho.

Intenta-se, a partir do destaque da contribuição do romance e do ensaio para o desenvolvimento do poema em prosa, verificar não apenas a longa relação de cooperação entre a prosa e a poesia como as possibilidades originadas a partir das novas ambições líricas. Entende-se, portanto, que uma vez consolidado o fortalecimento da subjetividade e, após a queda do Antigo Regime, alcançada a participação individual na esfera pública, a expressão lírica pode pleitear tanto o exercício reflexivo quanto a fruição.

Supostamente livre para remeter ao que bem aprouver, o lirismo atende aos impulsos e aflições do poeta e, assim, serve a diferentes proposições, o que, como se deduz, incide nas delimitações e moldes do poema em prosa. A abordagem trata, nesse ponto da argumentação, dos

diferentes manuseios dessa forma ígnea por Rimbaud e tenta estabelecer uma correlação entre o posicionamento marginalizado, a inauguração de novas vias expressivas e a complexificação da realidade.

Pressupõe-se que as transformações da organização social estimulam continuamente a abertura de novas fronteiras para o pensamento e para o belo e, desse modo, exigem a renovação e a revitalização expressivas. O posicionamento marginalizado dos literatos e seu transbordamento subjetivo em moldes literários inéditos, desprovidos de regras ou delimitações preestabelecidas, propiciam que a argumentação aproxime a descida de Dante Alighieri ao Hades, na *Divina comédia*, à vivência demoníaca de Rimbaud, em *Uma temporada no inferno*.

Cerzida a partir da reação dos autores frente a mudanças e acontecimentos inesperados em suas vidas e através de sua tradução em obras singulares, a aproximação possibilita correlacionar o surgimento das formas bastardas e desprovidas de raízes clássicas ao fortalecimento da subjetividade na era moderna e às constantes transformações na organização social. A abordagem busca discernir, assim, a correlação entre a passagem do homem ao centro do pensamento, a derrocada do Antigo Regime e a abertura de novas vias e moldes expressivos. O conselho de Virgílio a Dante diante das portas infernais parece sintetizar como a complexificação da vida - e a ação dos mecanismos de

controle - por vezes obriga os literatos a desbravar terrenos inóspitos e desconhecidos:

Para fugir à selva e a seus perigos, convém que de ora em diante tomes outra rota. A fera que te faz gelar o sangue de horror não permite que ninguém passe por aqui impunemente, e quem insiste em opor-lhe resistência encontra a morte. É uma criatura tão má e tão contundente, que jamais consegue saciar o enorme apetite (2002, p. 11).

Ponto central do último capítulo, esse entrelaçamento de fatores conduz à comparação não apenas entre Dante e Rimbaud, mas entre as delimitações e os usos do poema em prosa em *Uma temporada no inferno* e *As iluminações*. Salienta-se, nesse ponto, a referida oscilação entre a métrica fixa e o adensamento lírico dos motivos e a liberdade ou expansão prosaica e o transbordamento subjetivo e reflexivo. Essas orientações, que possibilitam distinguir poemas descritivos e supostamente destinados à fruição de composições dotadas de pendor reflexivo, portanto voltadas à investigação metafísica ou ao debate político-social, conduzem, ao fim da análise, ao exame das aproximações entre as fronteiras do poema em prosa com as de formas e gêneros prioritariamente destinados à reflexão e à argumentação dialética, como o aforismo e o *witz*. Torna-se oportuno verificar, diante disso, a afirmação de Friedrich Schlegel, em *O dialeto dos fragmentos*, de que



a poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor. Abrange tudo o que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício. Pode [...] se tornar, como a epopeia, um espelho de todo o mundo circundante, uma imagem da época. E, no entanto, é também a que mais pode oscilar, livre de todo interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos (1997, pp. 64-5).

Alcançado o fim desta sucinta apresentação das etapas da argumentação e indicados seus tópicos e móveis centrais, resta iniciar o exame proposto. Convém salientar, de modo a descrever a metodologia empregada, que a investigação parte de um panorama geral - no qual se procura apresentar as tendências e propostas mais evidentes e prenunciadas no poema em prosa -, para gradativamente focar e circunscrever tópicos, posicionamentos e estratégias particulares de cada autor no manuseio e delimitação dessa forma híbrida. Dessa maneira, pretende-se apresentar o desenvolvimento desse último gênero poético desde o período embrionário - quando ainda não havia se afirmado em definitivo e diferido de outras tentativas de inovação, como a prosa poética e a tradução de poemas épicos em prosa -, até seu uso por Rimbaud em *As iluminações*.

A abordagem engloba desde as primeiras tentativas de moldar ou conceber uma unidade de composição mesclada até a aquisição de certa maturidade com relação às fronteiras, feições e possibilidades do poema em prosa. Procura-se, assim, apresentar um histórico da evolução da forma, contextualizar seus impulsos e objetivos primordiais e expor não apenas suas distintas e, por vezes, antagônicas propensões, como sua oscilação entre a liberdade do prosaísmo e a densidade lírica da métrica fixa. O percurso abrange as delimitações, possibilidades e propostas desenvolvidas por três diferentes percursores do gênero e tem início a partir do enfoque da dualidade ou dicotomia intrínseca a esse gênero híbrido.

**Entre luz e sombra**

Crepúsculo, como sois doce e terno! Os róseos reflexos que ainda se veem no horizonte, com a agonia do dia sob a opressão vitoriosa de sua noite, os fogos dos candelabros produzindo manchas de um vermelho opaco sobre as últimas glórias do ocaso, as pesadas cobertas atiradas por mão invisível das profundezas do Oriente, imitam todos os sentimentos complicados que lutam no coração do homem nas horas solenes da vida.

Baudelaire (1937, p. 36).

Às vezes a prosa figura como um sol que a tudo descortina. Solícita aos desígnios apolíneos de clareza informativa e racionalidade, sua predisposição à luminosidade a torna apta a dissecar o que quer que seja quando se objetiva investigar e conhecer. Frequentemente contraposta a essa feição sisuda, a poesia simula ser a contraface dessa moeda e se oferece como uma esfinge da sensibilidade, predispondo-se à tentativa de acessar e expressar sentimentos, intuições e questionamentos.

Dada aos mistérios, ela não é totalmente desprovida de luminosidade, pois, como a Lua, propicia uma luminescência cálida, bacante. Convém observar, todavia, que sua luz é um reflexo e não uma emissão. Trata-se, como se verifica, de um redirecionamento ou apropriação que resulta em um novo efeito. Esse fenômeno compreende uma conjunção que se pode resumir em uma tríade: o astro irradiador, o satélite reflexivo e o ponto de observação.

Metáfora para descrever a concepção do poema em prosa diante da crescente suspeição do público em relação ao discurso codificado da poesia, a simulação de certa oposição ou disputa entre razão e sensibilidade e, ainda, entre prosa e poesia, é vista como indício da carência de uma terceira via. Compreendido, desse modo, como uma possível saída ou resposta contemporânea ao perene jogo de flerte e disputa entre os diferentes astros, o poema em prosa surge sob a égide do eclipse e do crepúsculo, isto é, pleiteia e orbita um espaço intermediário e, dotado de natureza híbrida, se compõe e se alimenta tanto de luz quanto de sombra.

Quando regida pelo espectro do crepúsculo, a composição lírica em prosa atende à ambivalência natural do movimento rotativo terrestre e carrega os diferentes matizes do momento em que surge. Se crepúsculo vespertino, traz as cores difusas do entardecer e suscita o despertar da vida noturna, indicando que o véu negro de estrelas propicia o voo livre da fantasia e, por conseguinte, maior lirismo. Se, todavia, vem como a aurora, ocorre justamente o oposto: a luz diurna irradia inteligibilidade e faz com que ela reforce sua parcela em prosa e o uso da narratividade, aproximando-se das fronteiras do ensaio e, por conseguinte, de seu desejo investigativo e suspensão dialética.

Vista como amálgama ou eclipse, a forma poética em prosa corresponde com maior precisão à ideia de uma unidade composta por partes diferentes e aponta os movimentos de antagonismo, congruência e alinhamento concernentes ao convívio. A alternância entre seus matizes atende, como se deduz, à proeminência que um astro, ou, dito de outra maneira, uma estratégia de produção literária, exerce sobre outra. Essa imagem, além de completude e ambivalência, sugere a conjunção em harmonia e evoca a conexão entre sensível e suprassensível, suscitando o sentimento limiar, em que se pressente o fim de algo e o florescer do inaudito.

Percebe-se, assim, que a referência aos eventos naturais tem por intenção sublinhar a pluralidade de movimentos permitidos e vislumbrados no poema em prosa e ratificar a dúbia composição de sua natureza polivalente. Note-se, desdobrando-se esse objetivo, que a ideia de alinhamento dos astros sugere o encontro de trajetórias ou a interseção entre temporalidades, algo que ocorre, por exemplo, quando o momento de ruptura com a tradição aponta e define o lugar e as relações do poema em prosa no percurso histórico do desenvolvimento das formas literárias.

Cabe dizer, regressando aos sentimentos de finitude, limiar e nascimento suscitados e, além disso, atentando para a necessidade de delimitar e apresentar tanto as

origens quanto o espaço e os efeitos da criação do poema em prosa, que se parte da presunção de certo declínio ou esgotamento do poema versificado ao fim do romantismo francês. Registra-se, desse modo, a imprescindível necessidade de renovar ou revitalizar as formas literárias, em especial a poética, a despeito ou apesar da inovação dos tons e motivos promovida pelos autores românticos.

Compreende-se, dessa maneira, que o nascimento do poema em prosa ocorreu na interseção entre o declínio de uma forma e a ascensão de outra, a saber, o poema versificado e o romance. Observe-se, nesse sentido, que essa composição lírica, estopim da revitalização poética e, segundo se entende, terceira via entre os campos literários, configura-se como um desdobramento do romance e não do poema em versos.

Isso permite sublinhar, conseqüentemente, que o alvorecer dessa forma subentende a resistência e a adaptação do lirismo frente à crescente veneração da recepção pela "verdade" e seu anseio por intelecção e aparente clareza informativa. Prenuncia-se, ademais, a ação dos mecanismos de controle e a transformação da literatura em mercadoria na recodificação da composição poética. Mas esses são temas de que se tratará adiante.

Atente-se, no presente, que a renovação das formas literárias se orienta pela tentativa de exprimir uma sensibilidade cambiante e, desse modo, sua renovação e

remodelagem ocorrem a partir do encontro de uma limitação ou da defasagem de uma determinada estrutura, composição ou unidade na expressão da subjetividade. Note-se, além disso, que o poema em prosa se afirma após o romance haver consolidado seu espaço e o poema versificado ter perdido popularidade, o que sugere que esse último gênero poético emerge como uma adaptação ou remodelagem do lirismo frente às novas configurações da existência. Entende-se, contudo, que sua formulação acompanha o longo processo de legitimação do romance e, assim, entrelaça muitas de suas proposições e objetivos aos de outras formas igualmente bastardas e desprovidas de raízes clássicas, como o conto e o ensaio.

Crê-se, em vista disso, que os elementos, sentidos e predisposições sintetizados por esse gênero híbrido indicam claramente o espaço e os objetivos por ele ambicionados, assim como algumas de suas principais estratégias de produção literária. O exame de seus mais evidentes motivos permite apontar ainda o período de seu surgimento e o estágio epistemológico e histórico-social em que ocorreu sua definitiva afirmação.

Afinal, como se percebe, o declínio da forma poética versificada ocorreu concomitantemente à reconfiguração dos modos de vida e produção que levaram o homem a abandonar o campo e a adotar um estilo de vida urbano. Assim, não se trata de uma simples coincidência que o nascimento do poema

em prosa ocorra e tenha como um de seus principais e mais frequentes cenários as grandes metrópoles. Isso permite deduzir que ele se alimenta justamente daquilo que caracteriza de fato a urbe e sua intensa atividade: o encontro e o comércio entre os mais diferentes saberes e expressões da racionalidade e da sensibilidade humanas. Pode-se dizer, reforçando-se essa compreensão, que os três autores que impulsionaram e definiram o gênero - Bertrand, Baudelaire e Rimbaud - eram poetas eminentemente urbanos. Mais: acredita-se que a visualização de suas intensas e distintas relações com as cidades constitui uma chave fundamental para a interpretação de seus textos.

Note-se, adiantando temas que posteriormente se abordará com maior vagar, que a gótica Dijon de Aloysius Bertrand contribuiu diretamente para a criação da composição fantástica, sobretudo por conta de sua histórica herança medieval. Já a cosmopolita Paris, como se sabe, além de ser cenário, motivo e atmosfera, imiscui-se à essência dos versos de Baudelaire e, mesmo quando não descrita ou anunciada, pode ser pressentida, qual onipresente fantasmagoria. Rimbaud, o fugitivo de Charlesville, nutriu uma relação de amor e perdição com as urbes e, como Baudelaire, venerou as grandes capitais do mundo. Cigano, amante das estradas e dos mares, o jovem poeta diferiu de seus antecessores literários por seus constantes deslocamentos e por não ter se deixado fixar. É



profícuo verificar, como exemplo dessa marcante relação entre o poema em prosa e a urbe, o primeiro trecho de "Metropolitano", poema de Rimbaud, contido em *As iluminações*:

Do estreito de anil aos mares de Ossian, na areia rósea e laranja que o céu de vinho lavou, acabam de subir e cruzar-se bulevares de cristal habitados imediatamente por jovens famílias pobres que se alimentam nos vendedores de frutas. Nenhuma riqueza. - A cidade! (1981, p. 118).

Vê-se, portanto, que a composição alimenta e dissemina uma pluralidade de sentidos, sugerindo o encontro e o comércio entre uma profusão de saberes, condições e sujeitos e, assim, se assemelha a um quadro animando, em que diferentes ações se desenrolam simultaneamente. Esse movimento contido por uma forma, que a delimita como uma borda ou moldura, remete, retornando-se à descrição das intenções e movimentos permitidos ao poema em prosa, ao amálgama subjacente ao eclipse, no qual a confluência e o alinhamento de forças antagônicas formam um corpo que, apesar da aparente unidade, conserva suas partes distintamente separadas. Essa convivência entre díspares, igualmente vislumbrada em grandes rios, quando o encontro de afluentes junto à foz divisa águas turvas e claras, constitui um aspecto intrínseco ao hibridismo e reafirma, assim, seu caráter de liga ou composição constituída a

partir do encontro e da congruência entre diferentes elementos, cursos e trajetórias.

Note-se, portanto, que, além de se buscar delinear o eclipsar da forma poética versificada e o alvorecer do poema em prosa, se objetiva observar de que maneira a criação de uma forma híbrida e desprovida de raízes clássicas atende aos anseios de renovação expressiva da subjetividade em um novo estágio estético e epistemológico. Nesse ponto, em que se prenuncia a confluência de múltiplos agentes transformadores, se torna oportuno explicar os pressupostos teóricos e os tópicos investigativos com os quais se trabalhará.

O primeiro dentre estes examina a composição híbrida do poema em prosa e procura discernir de que maneira a promoção de um jogo de fricção e flerte entre dicotomias e a proliferação de ambiguidades favorecem e impulsionam a revitalização da forma poética. A análise dessas ambivalências levará, por conseguinte, ao enfoque de um segundo tópico, no qual se pretende abordar a atuação do poeta como detentor de um saber e, ainda, como um provocador, conspirador ou incendiário. Objetiva-se sublinhar, através dessa segunda pressuposição, que a arte, uma vez compreendida como conhecimento relativo ao sensível, vira um instrumento capaz de despertar no receptor o desejo de conhecer, descobrir ou questionar. Algo particularmente propício a ser feito em sociedades em

crise ou em épocas de transição, nas quais o poeta, reposicionado, nota, presente ou intui que o que se tem não condiz com o que se deseja e, portanto, deve ser modificado, corroído e posto a baixo.

É possível perceber, retornando ao exame do percurso histórico das formas literárias sob o prisma da ampliação da subjetividade, que a fissura das regras clássicas permitiu ao poema em prosa pairar em uma interseção entre as trajetórias do poema versificado, do romance e do ensaio. Essa compreensão motiva, por sua vez, uma terceira suposição: o poema em prosa constitui, enquanto estratégia literária e vivificação conjunta das diferentes faculdades de conhecimento, se não uma última resistência do lirismo frente ao que é sentido como uma opressão da racionalidade, ao menos um pleito em favor da convivência harmoniosa entre razão e sensibilidade.

Esclarecidas as etapas e objetivos deste primeiro capítulo, passemos ao primeiro tópico, em que o balouçar da nau sob o sol marítimo lança centelhas às retinas.

### **1.1. Luminescências**

Essa crença sobrevivia alguns segundos ao despertar; não chocava minha razão, mas pairava-me como um véu sobre os olhos, impedindo-os de ver que a luz já não estava acesa.

Proust (1987, p. 9).

Ao ler um poema em prosa, pode-se supor, em um primeiro momento, que essa composição, uma vez que refuta a versificação, aspira à transmissão de um conteúdo de maneira inequívoca e evidente. Essa suposição não corresponde, entretanto, ao que realmente se pretende com essa forma, sobretudo quando se observa as condições e intenções que cercaram e motivaram seu nascimento. Torna-se oportuno dizer, com relação a isso, que essa predisposição à clareza e à inteligibilidade remonta ao período anterior à delimitação formal contemporâneo desse híbrido e, assim, constitui uma de suas primeiras e mais potentes motivações. É possível atribuí-la às muitas tentativas, realizadas durante os séculos XVII e XVIII, de elaborar e traduzir epopeias para a prosa de modo a torná-las mais fáceis de se apreender e difundir.

Visto que ainda não se havia definido e consolidado com clareza a nomenclatura e as fronteiras das formas bastardas e, além disso, a ação dos mecanismos de controle e o cerceamento do gosto impediam ou constrangiam a inovação, certas traduções (originais e falsas) de poemas épicos para prosa foram chamadas de poemas em prosa. Convém dizer, que certos autores, possivelmente por medo ou constrangimento de inovar, preferiam dizer que suas criações poéticas eram traduções de antigos textos, ao invés de assiná-los. E, assim, declaravam que essas obras

eram poemas em prosa ou mesmo romances poéticos. Yves Vadé, em *Le Poème en prose et ses territoires*, esclarece que

foi preciso tempo para que se fixasse o vocabulário. Em 1700, Boileau fala, em sua *Carta a Perrault*, desses "poemas em prosa a que chamamos romances". As *aventuras de Telêmaco*, de Fénelon, publicadas em 1699, permaneceram por muito tempo como um exemplo de romance "poético" ou "poema em prosa" (1996, p. 19; tradução nossa).

Note-se, portanto, que mais do que conter a pretensão de facilitar a intelecção, esse movimento expõe uma encruzilhada de trajetórias na qual ascendem ao menos três novas formas literárias: o romance, o romance poético e o poema em prosa. Refreando em parte o ímpeto de comentar previamente assunto tão saboroso, se adverte que, antes de se deslindar o que distingue o poema em prosa da prosa poética de autores como Marcel Proust e Rousseau e, além disso, se observar como seu advento ocupa uma interseção na trajetória do romance, do ensaio e do poema versificado, se enfocará seu aparente anseio por inteligibilidade e clareza.

Nesse sentido, a título de exemplo e introdução do argumento, convém recordar o papel de detentor de um saber ocupado pelo poeta na Antiguidade clássica e o exemplo dos textos platônicos, em que o discurso poético, por pairar sobre a dualidade saber/não saber do processo gnosiológico, é absorvido e usado pela filosofia quando se carece do mito para despertar ou facilitar a compreensão acerca de um

objeto examinado pela racionalidade. A partir disso, atando de maneira brusca pontas distantes de entendimentos filosóficos, se torna possível afirmar que o ato de conhecer ou elaborar, uma vez que é impossível conhecer o todo, requer a atuação, em liberdade e comum acordo, de ambas as faculdades de apreensão do conhecimento.

Algo que, como se pressupõe e seguramente se pode aferir, ocorre sobremaneira na apreciação do belo e, por conseguinte, na poesia. Mais: assim como se constata no exemplo de Platão, em que o poeta segue o filósofo, fascinado pelo jogo de luz e sombra da árdua tarefa de conhecer e, possivelmente, ainda mais difícil, de elaborar e transmitir saberes, se percebe que muitas vezes subjaz ao poema em prosa a intenção de suscitar ou desvelar algo que, além de torto ou errado, se encontra oculto ou simplesmente encoberto.

Pode-se dizer, por outro lado, sobretudo no que diz respeito ao objetivo literário de originalidade, que esse anseio se realiza prontamente. Afinal, a ideia ou vislumbre do poema em prosa é resultado, desde sua primeira aparição, do anseio por novas formas de expressão em uma etapa de fortalecimento da subjetividade, impulsionada e alimentada, por sua vez, pelas radicais transformações empreendidas na organização social humana e, em especial, pelo avanço epistêmico. Compreende-se desse modo que, seja através de textos que suscitam a busca por uma prosa poética, como os

de Boileau e Fénelon, ou mesmo de textos de reais precursores do poema em prosa, como o *Gaspar da noite*, de Aloysius Bertrand, o objetivo de renovação expressiva se realiza sobretudo ao expor o caráter fragmentário e elíptico da modernidade e abrir novas vias expressivas.

Deve-se ter em vista, contudo, que apesar de Bertrand ser o primeiro a expressar conscientemente o desejo de criar uma nova forma literária, é somente com Baudelaire e sua argúcia crítica que o poema em prosa adquire as feições de sua forma atual e realiza, de fato, o objetivo de inaugurar toda uma nova forma poética. Yves Vadé afirma, a esse respeito, que

o poema em prosa não teria sido jamais considerado como um gênero poético inteiramente à parte se tivesse tão somente originado pretensas traduções de poemas exóticos ou meditações à maneira de Lefèvre-Deumier. Quanto ao *Gaspar da noite*, foi apenas retrospectivamente que nos apareceu como o primeiro exemplo completo de poemas em prosa. O próprio Bertrand, apesar de ter consciência, como se viu, de dar à luz "um novo gênero de prosa" e comparar suas alíneas a estrofes, não chegou a empregar o termo "poemas" para qualificar suas produções. Sob esta ótica, os *Pequenos poemas em prosa* marcam bem, como escreve Georges Blin, "um começo absoluto": por ter decidido constituir uma coletânea de poemas em prosa, paralelamente e com dignidade poética igual à da coletânea das *Flores do mal*, e, ademais, tomado por uma lúcida consciência das exigências, recursos e particularidades próprias a essa nova forma, Baudelaire pode verdadeiramente ser considerado como aquele que impôs o poema em prosa como uma forma poética reconhecida (1996, p. 35; tradução nossa).

Visto que é Baudelaire quem confere ao poema em prosa o reconhecimento como forma poética e inicialmente

estabelece o conjunto de suas exigências, recursos e possibilidades, torna-se imprescindível indicar - acompanhando a pressuposição de que o poeta é detentor de um saber e que sua produção transmite, ainda que de maneira cifrada, esse conhecimento - de que modo o autor intentava promover uma maior capacidade interpretativa e aguçar o discernimento de seus contemporâneos. Nesse sentido, recordando-se a transformação da literatura em mercadoria e a opressão exercida pelo público leitor sobre os autores durante a segunda metade do século XIX, percebe-se que Baudelaire, utilizando um truque muito conhecido no mundo natural, projeta luz apenas para atrair leitores imprudentes ou veneradores da "verdade".

O artifício, normalmente praticado sob o véu noturno, procede como quando se acende uma luz artificial no campo: os insetos, fatalmente seduzidos, ignoram a própria segurança e veneram a irradiação luminosa até que o contato com sua superfície incandescente os inflama. Baudelaire atraía leitores dependentes de luz através de provocações, choques e um sem-número de ambiguidades. Uma vez enredados em suas linhas, os incautos e sensivelmente desconfiados frequentemente eram convencidos a vislumbrar os aspectos mais sombrios da modernidade e do posicionamento crítico contrário aos rumos da organização social sob a égide do progresso.



O trabalho de atração e enredamento requer e privilegia a complexidade. Define, possivelmente, um dos mais árduos desafios do lirismo na contemporaneidade: seduzir a recepção sem estancar o avanço estético. Efeito, como se disse, da realocação do literato e da transformação da literatura em mercadoria, esse dilema, frequentemente associado à ação dos mecanismos de controle, motivou a concepção de novas estratégias de produção literária baseadas no choque e no logro.

Observe-se, através de um breve esboço de sua estrutura, que uma primeira camada, onde se distingue certa pretensão à clareza informativa, age como chamariz e apresenta uma provocação qualquer. Enquanto isso, uma segunda superfície textual, mais densa e ácida, dormita e permanece oculta, aguardando o olhar arguto, desconfiado ou insatisfeito, para ser despertada. Dolf Oehler, em *Quadros parisienses*, definiu muito bem essa estratégia sob o epíteto de estética antiburguesa, esclarecendo que esta

pressupõe que o artista/escritor oriente a sua estratégia de público inteiramente pela burguesia, no sentido de que esta é ao mesmo tempo destinatária - a obra será como que "maquiada" para ela - e alvo - se possível, sem que ela própria o perceba. "Alvo" significa vítima em efígie, sendo que a condenação - levada a cabo simplesmente pela exposição - é feita com vistas a um outro público, ainda não visível ou localizável, a que Sartre chama *le public virtuel*. Essa estratégia dúplice, a meio caminho entre o público real, portanto burguês, e o virtual, ou seja, antiburguês, quando proletário, é constitutiva da estética antiburguesa (1997, p. 15).

Acredita-se, em vista disso, que a pretensa inteligibilidade fornecida pela prosa, ao invés de conduzir à clareza informativa, propicia, quando trabalhada por mãos habilidosas, a construção de um jogo ainda mais complexo entre luz e sombra. Especialmente ao se pensar que, contrariamente ao poema versificado, frente ao qual o leitor desde o primeiro momento se predispõe a descobrir ou fazer conexões a partir de um conteúdo evidentemente cifrado, as pretensas limpidez e transparência do poema em prosa muitas vezes fazem com que a recepção se entregue a ele com a alma e a argúcia desarmadas. Uma postura que, como se supõe, certamente facilita tanto o choque quanto o enredamento.

Percebe-se, portanto, que além da intenção de esclarecer ou aguçar o discernimento, o poema em prosa demonstra ter a necessidade de transmitir a informação ou descontentamento de maneira camuflada. E, possivelmente, de um modo ainda mais complexo e cifrado do que o vislumbrado no poema versificado.

Trata-se de uma característica bastante comum em tempos de conspiração e intensa censura, nos quais a mão pesada dos mecanismos de controle se evidencia e os autores recorrentemente são obrigados a usar artifícios como a ironia e a ambiguidade para preservar a própria liberdade. Acredita-se, além disso, que a combinação entre certas predisposições subjetivas e a necessidade de camuflar

posicionamentos questionadores levou alguns autores a atuar como se fossem agentes secretos ou conspiradores e, assim, intentar despertar o discernimento de seus contemporâneos. Dolf Oehler, em *Quadros parisienses*, afirma, a esse respeito, que

Baudelaire queria desenvolver a capacidade de discernimento dos defensores da liberdade, cujo partido tomara antes da eclosão da Revolução de Fevereiro e que jamais renegou, a despeito daquilo que a fama, secundada pela crítica literária e pela filologia, possa ter divulgado a seu respeito; queria ajudar a torná-los mais perceptivos e confiantes e, para tanto, assumiu inteiramente o papel de agente secreto ou conspirador: orientava-se menos, porém, pela nova classe do proletariado do que propriamente contra a burguesia (1997, p. 16).

Delineia-se, desse modo, o hemisfério de sombras que subjaz ao poema em prosa e sem o qual essa forma de maneira alguma poderia ambicionar ser poesia. Afinal, como outra face da luminosidade perscrutadora, a subjetividade reside e se resguarda em recônditos obscuros, na tentativa de proteger e preservar a sensibilidade de um uso da razão que, a partir da ascensão do mito do progresso e do utilitarismo, tende a fazer do homem um autômato produtivo. Depreende-se, a partir disso, que o advento do poema em prosa atende a uma necessidade expressiva da subjetividade para cujo sangrento embate o poema versificado já não dispunha de suficiente munição.

Deve-se ter em mente, entretanto, que a tentativa de esclarecer um público que não deseja ser esclarecido é

tarefa das mais difíceis, independentemente da habilidade e do esforço de qualquer artista. Discerne-se, entre as razões disso, o processo, excepcionalmente bem realizado pela racionalidade produtivista, de redução ou opacidade da capacidade interpretativa do público em geral. Resultado da imposição e massificação de uma narrativa produzida pelos poderes instituídos e pela disseminação de conteúdos e informações inúteis ou circunstanciais, a progressiva e generalizada redução do poder de interpretação termina por combalir o ímpeto de promover transformações, seja no campo das ideias, seja no que tange à reformulação da existência.

Compreende-se, por certo, que assim como o contato com uma luz intensa pode cegar nossas retinas, a luminosidade perscrutadora, em sua avidez informativa, dissemina opacidade e, ao invés de descortinar, termina por encobrir ou obscurecer a realidade. A avidez por inteligência que caracteriza a modernidade incide, pois, na dificuldade de aceitação e assimilação da poesia, sobretudo devido ao seu conteúdo cifrado. É oportuno observar, a esse respeito, a afirmação em que Oehler acrescenta que

o público sempre lidou mal com a ironia, especialmente após o Iluminismo; quanto mais avança a derrocada da formação retórico-literária, mais diminui a capacidade de compreender textos surgidos sob censura cerrada. A necessidade de um detetivismo semântico não parece imediatamente evidente aos cidadãos de comunidades democráticas, nas quais todos têm o direito de "expressar e divulgar livremente sua opinião através da fala, de escritos e imagens, e informar-se em fontes a todos acessíveis", nas quais, portanto, não existe

censura, onde "a arte e a ciência, a pesquisa e o ensino" são livres. É próprio da dialética dessa liberdade tornar as pessoas embotadas, moucas e crédulas, do mesmo modo como, inversamente, a necessidade de comunicar-se sob censura não só reverte em favor da literatura - aí incluídos autores e público - mas também em favor da verdade em geral. A verdade (ainda) é censurada, quer essa censura seja institucionalizada pelo Estado ou não. E quem aprendeu a ler nas entrelinhas e a desconfiar da evidência gritante do sentido afirmado tem ainda uma pequena oportunidade de escapar à manipulação total, mesmo que apenas sob forma de *reservatio mentalis* (1997, pp. 26-7).

Guarde-se, portanto, que o recrudescimento da subjetividade e a hegemonia exercida pela racionalidade na era moderna só inauguram novas vias expressivas quando expressam - ainda que sob a capa protetora da ironia e da ambiguidade - inconformidade, crítica ou oposição. Essa ação expõe os sentimentos de clausura e escuridão próprios à vida urbana e a tempos de censura e medo, em que uma luminosidade opaca e perscrutadora anseia apenas por aquilo que julga ser útil e verdadeiro. Torna-se claro, assim, que a ação dos mecanismos de controle e o cerceamento do *gosto* incidem diretamente na concepção ou procura por novas vias estéticas. Baudelaire afirma, a esse respeito, que "onde seria necessário ver tão somente o belo (imagino um belo quadro, e pode-se facilmente adivinhar aquele que tenho em mente), nosso público busca apenas o verdadeiro" (1988, p. 71).

Jogo de luz e sombra, o poema em prosa realiza, assim como o planeta, um movimento rotatório, através do qual se

vê que a incidência de luz sobre um de seus polos leva as trevas ao que a ele se opõe. Cabe precisar, no vislumbre de sua translação, a direção e os possíveis cruzamentos de sua trajetória - o que se fará a seguir.

## **1.2 Aproximações e cruzamentos**

No alto da estrada, perto de um bosque de loureiros, eu a cingi com seus véus amontoados, e senti um pouco seu imenso corpo. A aurora e a criança caíram na orla do bosque.

Rimbaud (1985, p. 112).

A aurora desse segundo momento do desenvolvimento do gênero traz a necessidade de expor com maior vagar as fronteiras e as possibilidades vislumbradas para o poema em prosa. Como se pode compreender, ao se investigar o que constitui ou delimita algo necessariamente se conhece aquilo que ele não pode ou não deveria ser. Assim, seguindo o percurso do poema em prosa e desvelando o fio que remonta à sua origem, a primeira distinção necessária a fazer é entre o poema em prosa e a prosa poética.

Para tanto, focalizando o que o distingue da prosa poética, percebe-se que essa última é uma maneira ou modo de escrever, portanto não se trata realmente de um gênero literário. Esse entendimento se torna ainda mais claro ao se constatar que as obras que receberam essa denominação, como as de Rousseau, Chateaubriand, Flaubert ou Proust, são comodamente abarcadas pela definição de romance. Sem

aprofundar demais a descrição da prosa poética, mas evidenciando a natureza de seu procedimento, observa-se que essa técnica ou maneira de escrever consiste no uso, em prosa, de procedimentos característicos da poesia, como o estabelecimento de uma cadência, a criação de efeitos de harmonia e coloração, entre outros recursos conhecidos. É isso o que fez com que esses textos ganhassem o epíteto de poéticos e se tornassem conhecidos como romances poéticos. Vadé afirma, a esse respeito, que

se descarta de início e resolutamente uma concepção muito larga que tendesse a englobar sob a denominação de "poema em prosa" tudo aquilo que em uma obra em prosa se pode qualificar como "poético" ou "poesia". Atente-se particularmente para a distinção entre "poema em prosa" e "prosa poética". Esta última expressão, que pode se aplicar, por exemplo, a numerosas páginas de Chateaubriand, Nerval, Barrès ou Proust, qualifica um *tipo de escrita* (que se encontra particularmente no romance) e não um *gênero poético* (1996, p. 11; grifos do autor, tradução nossa).

Torna-se claro, em decorrência disso, que o poema em prosa, assim como o romance e o ensaio, é um gênero bastardo, desprovido de raízes clássicas e tardiamente surgido entre as formas poéticas. Assim, ao contrário do que ocorre com a epopeia ou a tragédia, gêneros clássicos que se permitem enquadrar e definir por um determinado tipo de conteúdo ou inspiração, o poema em prosa, matizado pelos dilemas e aspirações da subjetividade em sua etapa moderna, abarca e remete ao que bem lhe aprouver, gozando de uma liberdade que se estende à forma e, por conseguinte,

igualmente o distingue de formas poéticas fixas em versos, como o soneto ou a balada.

Convém dizer que suas características formais se reduzem à brevidade e à concisão, critérios que, como se observa, são se não quantitativos, puramente subjetivos. No que concerne à sua brevidade, entende-se que o poema em prosa deve constituir um texto ou unidade concisa, bem delimitada e dotada de existência autônoma. Isso estabelece, por conseguinte, que ele não pode (ou ao menos não deve) ser muito extenso, uma vez que se trata de um poema e não de um conto, ensaio ou, ainda menos, um romance poético. Distinguindo as fronteiras da unidade poética, Vadé entende que

*o poema em prosa deve ser um poema, ou seja, antes de tudo deve ser um texto perfeitamente delimitado, uma "peça" autônoma e autossuficiente. Essa simples exigência basta para eliminar todo fragmento, por mais belo que seja, recortado no interior de uma peça de maior dimensão, como, por exemplo, de um romance. Essa condição não é puramente formal: está diretamente ligada à própria função do texto poético. Este último, como se sabe, não visa criar a ilusão do real nem transmitir um conjunto de informações qualquer. Trata-se de um objeto verbal no qual a linguagem joga por si mesma, não de maneira vazia, mas de modo a criar no leitor um certo estado (que Valéry chama simplesmente de estado poético) que requer tanto a intencionalidade do escritor (a vontade de produzir um poema) quanto a do receptor (1996, p. 11; grifo do autor, tradução nossa).*

Discerne-se, em vista da citação, que o poema em prosa requer certa argúcia crítica não apenas em sua elaboração, que subentende, como se disse, a elaboração de um novo



subterfúgio de enredamento, como ainda na manipulação dos novos motivos e intenções possibilitadas por essa nova forma. A habilidade e a argúcia crítica necessárias ao êxito na produção desse híbrido se tornam particularmente evidentes quando essa forma híbrida se depara com as fronteiras dos demais gêneros bastardos ou encontra seus limites formais. Diante dos limites e predisposições constitutivas das demais formas, torna-se possível visualizar tanto o parentesco que as une quanto a interseção entre suas trajetórias. Afinal, segundo se pressupõe, elas provêm de um mesmo cruzamento ou, dito de outra maneira, da mesma conjunção de motivações e avanços que entrelaçou a ascensão da racionalidade ao fortalecimento da subjetividade e, assim, produziu estruturas literárias inéditas e desprovidas de raízes clássicas, como o romance, o ensaio e o poema em prosa.

Note-se, de modo a atar as pontas desse raciocínio e fornecer um exemplo do que se argumenta, que o poema em prosa, quando dominado por seu viés iluminador, parece realizar um movimento vislumbrado em textos como os platônicos, nos quais se verifica o gradativo eclipsar da fantasia e do mito concomitantemente à tentativa de descortinar ou corroer saberes que considera falsos, maléficos ou errôneos. Recordando-se, em vista disso, que na Antiguidade clássica o poeta figurava como detentor de um saber e, além disso, que ao homem caberia apenas ser

filósofo (*philósophos*), isto é, "amigo da sabedoria" e não sábio (*sóphos*), percebe-se que o poema em prosa tende a gradativamente se despir da fantasia e a utilizar a imaginação apenas como um recurso em sua tentativa de alcançar a suspensão dialética.

Sublinhe-se, a partir disso, que a proeminência desse seu viés racional provém tanto do desejo de promover um determinado conhecimento ou descortinar um falso saber quanto da necessidade do artista de não comprometer a própria segurança. Assim, ao se observar a trajetória do poema em prosa, nota-se que, em um momento inicial - no qual essa forma ainda necessitava se diferenciar da prosa poética -, ela se encontrava tingida pela fantasia e, apesar de apresentar uma nova faceta da subjetividade, ainda não abraçara em definitivo seu potencial crítico e questionador, como se verifica no *Gaspar da noite*, de Bertrand.

Uma vez que Aloysius Bertrand e sua obra figuram como a origem do modelo de poema em prosa redimensionado e novamente potencializado por Baudelaire, parece oportuno dedicar alguma atenção aos procedimentos e às intenções avistadas por esse pioneiro na composição lírica em prosa. Acredita-se que, desse modo, além de se seguir a cronologia de aparecimento do gênero, se tornará mais fácil discernir as modificações, delimitações e possibilidades posteriormente avistadas e propostas por Baudelaire.

### 1.3 Aloysius Bertrand e a alvorada de um bastardo

A antologia compreendia uma seleta do *Gaspar da noite* desse fantasioso Aloysius Bertrand que transferiu para a prosa os procedimentos de Leonardo e pinta, com óxidos metálicos, pequenos quadros cujas vivas cores cintilam como esmaltes brilhantes.

J. K. Huysmans (2011, p. 264).

O excêntrico Des Esseintes, personagem de Huysmans, procura destilar quintessências e se nutrir apenas do que considera ser o sumo ou o néctar do que há de melhor e mais refinado na existência. Assim, é prazeroso notar, em vista dessa prerrogativa e de sua predileção por obras inovadoras, que, entre suas formas literárias preferidas, figura, acima de todas as outras, o poema em prosa. A razão disso, segundo se deduz, provém do aparente alinhamento entre o gênero poético e a proposta que guia seu modo de viver, já que, em sua opinião, essa forma híbrida constitui uma espécie de “romance condensado” ou “suco concentrado [...] da literatura, o óleo essencial da arte” (Huysmans , 2011, p. 265).

Personagem abastado e recluso, Des Esseintes é descrito como um amante das artes dotado de aguçado senso crítico. Cercado de obras e essências raras, ele pesquisa, como faria um alquimista, a receita de sua *aqua vitae* enquanto lê e critica preciosos textos antigos. Pressupõe-se, em vista de sua acurada observação acerca do poema em prosa e de alguns procedimentos de Aloysius

Bertrand, que Huysmans assim o concebeu para poder, entre outras coisas, incorporar ao texto a apreciação e o comentário acerca da literatura e dos rumos estéticos.

É bem verdade que sua referência a Aloysius Bertrand praticamente se circunscribe ao trecho com que se abriu esta etapa da análise, contudo, segundo se crê, é suficiente para indicar a potência e os efeitos das descobertas e inovações propostas pelo autor e, por conseguinte, desencadear sua apresentação. Destaque-se, portanto, de modo a iniciar a exposição dos avanços estéticos promovidos por esse obscuro pioneiro, os procedimentos apontados e elogiados por Huysmans, a saber, o uso da fantasia e a tentativa de aproximar a poesia da pintura.

Vislumbrado já no subtítulo do *Gaspar*, que anuncia que ali se reuniram *fantasias à maneira de Rembrandt e Callot*, o flerte entre a pintura e a poesia constitui, como se sabe, o núcleo de um antigo e longuíssimo debate, figurado, dentre muitos outros lugares, na premissa do *ut pictura poiesis* de Horácio. Acredita-se, no que concerne ao desenvolvimento do poema em prosa, que o desejo de romper as barreiras miméticas entre as artes e compor quadros poéticos é uma diretriz estrutural, isto é, subjaz à sua origem e, além disso, indica muitas de suas delimitações, possibilidades e caminhos futuros.

Registre-se, assim, em vista da menção de Des Esseintes a Bertrand e da anterioridade desse último frente a Baudelaire e Rimbaud, que o objetivo de compor quadros poéticos participa ativamente das estratégias de produção de três dos autores mais importantes para o gênero. Cabe salientar, sobretudo em razão da reverência de Baudelaire à inovação de Bertrand, que esse objetivo já se prenunciava na produção versificada do lírico parisiense. Proposta pensada desde a Antiguidade, a aproximação entre as artes adquiriu novas forças após a fissura das regras clássicas e já figurava na produção de Baudelaire muito antes de o autor redimensionar e potencializar o poema em prosa, como se verifica na seção "quadros parisienses" de *As flores do mal*. Convém indicar, contudo, que foi Rimbaud, com suas iluminações, quem de fato conseguiu conjugar esse objetivo às novas ambições líricas e, a partir da lapidação da forma, apontar o futuro do gênero.

Mas disso se tratará com maior vagar quando for chegado o momento. Aviste-se, no presente, que cada um desses autores elegeu seus pintores e suas modalidades de pintura favoritas. E, por vezes, se inspiraram em tais personalidades e obras para conceber suas criações ou para com elas dialogar. Algo que, segundo se crê, é o caso de Aloysius Bertrand e seu *Gaspar da noite: fantasias à maneira de Rembrandt e Callot*.

Avistar os sentidos, motivos e proposições dos pintores com os quais o autor busca dialogar facultará o exame de alguns dos impulsos e objetivos perseguidos por Bertrand, em sua tentativa de fundar um novo gênero poético em prosa. Note-se, nesse sentido, que ambos os pintores são do século XVII, desse modo produziram suas obras durante o regime representativo ou clássico das artes. Rembrandt, um dos mais famosos pintores europeus, nasceu em Leida, nos Países Baixos, em 1606, enquanto Jacques Callot, pintor francês, nasceu em 1592. Distantes em fama e fortuna, ambos se aproximam por alguns aspectos, entre os quais, para os fins que aqui se almeja, a atuação como gravuristas. Afinal, além de este possivelmente ser o fio que os une, se entende que é à gravura e às chamadas águas-fortes que Huysmans se refere ao dizer que Bertrand pinta "com óxidos metálicos".

Particularmente em voga durante o período da Restauração, esse tipo de arte foi muito apreciado pelos autores românticos em razão de suas imagens grandiosas, frequentemente inspiradas ou extraídas de passagens bíblicas e históricas, e de sua "fantasmagoria". É interessante observar, a esse respeito, a opinião de Yves Vadé, em *Le Poème en prose et ses territoires*, na qual se distingue que

este material imaginário, mesmo quando abre certos territórios que se tornarão domínios privilegiados do poema em prosa, não é o que importa na obra de Bertrand. Não é o poder de reconstituição histórica que admirarão Baudelaire, Mallarmé ou André Breton (que, no *Manifesto do Surrealismo*, proclama Bertrand "surrealista no passado"), mas a maneira como o autor do *Gaspar da noite* organiza os elementos do passado em curtos textos propriamente poéticos. Mais que à arte do gravurista, sugerida pelos nomes de Rembrandt e de Callot, a arte de Bertrand pode ser comparada à do mosaísta ou vidraceiro (1996, p. 25; tradução nossa).

Prenuncia-se, em vista da citação, a conexão entre os procedimentos concebidos por Bertrand na composição desse novo gênero poético e o intento de fazer a poesia dialogar com outras artes. Todavia, antes de se passar à explicação de como o autor conseguiu, através de novas delimitações e procedimentos, inaugurar uma nova forma poética, é preciso apresentar os motivos e tons poéticos que impulsionaram sua criação e, além disso, observar sua compreensão do avanço estético promovido pelo movimento romântico. Afinal, segundo se crê, todo avanço compreende necessariamente um trajeto já consolidado, a partir do qual se toma impulso e, por conseguinte, se promove o salto ou a ultrapassagem.

É oportuno recordar, em vista disso, que as reminiscências de outro tempo, o medieval, foram utilizadas pelo Romantismo para renovar e introduzir novos tons e motivos poéticos. Visto que esse procedimento também figura com particular força na poesia de Bertrand, convém indicar e discernir a assimilação de algumas das propostas românticas pelo autor, entre as quais o renunciado gosto

não apenas pelo fantástico, mas igualmente pelo gótico e pelo grotesco. Essas predileções e seu uso na composição de uma obra inovadora associam, como se pressupõe e se tentará mostrar, o autor de Dijon ao movimento romântico francês e seus objetivos.

Sublinhe-se, todavia, que seria injusto reduzir ou atribuir a potência criativa de Bertrand apenas à influência romântica. Afinal, como se pode notar, ele soube conjugar com excepcional perspicácia suas próprias tendências às promovidas pelo movimento. Isso se tornará ainda mais claro à frente, quando se examinará a utilização, por parte do autor, do arcabouço cultural e folclórico proveniente do longo histórico de ocupação humana em Dijon. Voltando-se, no momento, a examinar seu gosto pelo fantástico, pelo gótico e pelo grotesco, parece profícuo observar, de modo a aprofundar a apresentação do autor, a relação que Suzanne Bernard estabelece, em *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, entre esses motivos presentes no *Gaspar* e sua promoção por alguns dos expoentes do Romantismo francês, como se verifica no seguinte trecho:

- A inspiração fantástica, já sensível, como se disse, nas novelas de Nodier e nas *Baladas* de Hugo, e à qual as traduções de Hoffman darão, após 1829, ainda mais repercussão.

- O amor à Idade Média, ao "gótico" e ao arqueológico, do qual *Notre-Dame de Paris* será, em 1831, um exemplo deslumbrante. Foi Victor Hugo, nós o sabemos através de uma carta de Bertrand, quem



ensinou o jovem dijonense a "soletrar" as casas e igrejas de sua cidade natal, tão rica em passado. E Bertrand soube utilizar, como artista, o pitoresco da vida e da língua medievais [...].

- O gosto do *grotesco*, intimamente ligado, de resto, à inspiração medieval, e do qual Hugo fez a teoria presente no prefácio de *Cromwell*. Sabe-se que Hugo fez disso um dos impulsos do pensamento moderno (por oposição à antiguidade, o grotesco representa tanto "o disforme e o horrível" quanto "o cômico e o bufão"). Em decorrência do grotesco, Hugo evoca os "seres intermediários" que povoam "as tradições populares da Idade Média", a "ronda assustadora do Sabá", Satã, as gárgulas (1959, pp. 54-5; tradução nossa).

Observe-se, desdobrando-se a importância desses motivos para Bertrand, que o uso do fantástico deve ter lhe parecido uma via natural para renovação dos temas e dos motivos. Afinal, além de propiciar que a imaginação impulsione e, de certa maneira, aponte os rumos da composição, esse viés criativo encontra farto material à sua disposição.

É oportuno sublinhar que o autor dijonense move e dá vida às suas criações tendo em vista as fronteiras do fantástico cristão. Esse procedimento tem, como se deduz, sua razão e seus efeitos. Note-se, de modo a começar a esclarecê-los, que graças ao longuíssimo histórico de povoação humana na região de Dijon, Bertrand dispunha de um vastíssimo arcabouço folclórico, pleno de mitos e lendas, com o qual podia trabalhar sem precisar, como Hugo e os demais autores românticos, visitar a Espanha ou qualquer outro lugar para encontrar o exótico. Acrescente-se, além disso, que todo esse conteúdo já havia sido assimilado e,

dada sua popularidade e antiguidade, plenamente sancionado pelos mecanismos de controle.

Pode-se dizer, descrevendo-se esse procedimento em uma imagem, que, ao invés de se aventurar e cruzar mares, Bertrand navegou rumo ao passado, uma vez que o exotismo e o estranhamento, frequentemente buscado alhures, dormitavam bem ali em seu quintal. Entende-se, assim, que além de se beneficiar do que Suzanne Bernard descreve como um afã arqueológico, o autor ainda se favoreceu da predileção romântica pela Idade Média e pelo gótico.

Convém recordar, em decorrência desse longo passado e do gosto romântico pelo período medieval e pela arte gótica, que Dijon era um importante centro comercial já no século VI, conhecida, segundo atesta Gregório de Tours, em *História dos Francos*, como *Divionense Castrum*, o que significa algo como "Castro divino", possivelmente em referência a uma feira sacra realizada ali. A partir desse período, a despeito de inúmeras e sucessivas invasões e guerras, a importância da cidade apenas cresceu, terminando por torná-la, no século XIV, a capital do ducado da Borgonha. Crê-se, portanto, que para Bertrand foi natural e até certo ponto fácil conjugar as proposições do Romantismo às suas predisposições pessoais e ao material de que dispunha. É o que, aliás, se pode perceber no seguinte trecho, extraído do prólogo do *Gaspar*:

Desenterrei logo a Dijon dos séculos XIV e XV, em torno da qual corria uma muralha com dezoito torres, oito portas e quatro galerias - a Dijon de Filipe o Audaz, de João sem Medo, de Filipe o Bom e de Carlos o Temerário, com seus solares de taipa com pinhões em ponta como o boné de um louco, e fachadas recheadas de Santo André; com palácios fortificados, estreitas barbacãs, portinholas duplas, pátios empedrados de alabardas; - com igrejas, a santa capela, as abadias, os mosteiros, que desfilavam em procissão (2003, p. 21).

Cercado por edifícios, lendas e personagens que se coadunavam perfeitamente aos motivos e objetivos estéticos perseguidos por alguns dos maiores expoentes da literatura de seu país e, possivelmente, de sua época, faltava ao autor dijonense apenas encontrar o molde em que condensaria seu lirismo. Mas Bertrand estava atento à vantagem que detinha e, além disso, discernia o ponto em que os grandes autores haviam, até então, fracassado, a saber, a afamada proposta de buscar a originalidade a todo custo e inaugurar novas formas e vias criativas.

A afirmação, feita a seu editor, de que pretendia inaugurar um novo gênero poético em prosa comprova essa percepção. Porém ainda não esclarece como o autor obteve êxito. Para tanto, deve-se focar a forma poética que serviu de base às inovações de Bertrand: a balada medieval. Tratando deste assunto e reunindo as diferentes frentes e contribuições a partir das quais o autor concebeu a feição inicial do poema em prosa, Vadé discerne que

os anos da Restauração (1815-1830) viram aparecer traduções de obras populares de diversas nacionalidades. Em 1824-1825, o grande erudito Claudel Fauriel publicou autênticos *Cantos populares da Grécia moderna*, que se tornaram, sob sua pluma, como que poemas em prosa. Em 1825, Loève-Veimars traz a público as *Baladas, lendas e cantos populares da Inglaterra e da Escócia*. Escocesa ou alemã, a "balada" romântica oferecerá aos autores de poemas em prosa, a começar por Aloysius Bertrand, o modelo formal de uma peça composta em estrofes, comportando frequentemente as fórmulas de repetição ou moduladas na maneira de um refrão (1996, p. 22; tradução nossa).

Sublinhe-se, em vista da citação, que a produção de Bertrand configura uma espécie de ponte entre as pseudotraduções realizadas desde os séculos XVI e XVII e o gênero posteriormente delimitado e potencializado por Baudelaire. Note-se, ainda, que, além de a balada acomodar perfeitamente alguns dos recursos literários românticos mais utilizados e preferidos - como a repetição e a ênfase -, coaduna-se com justeza aos motivos poéticos perseguidos, sobretudo em vista de sua importância na Idade Média e sua posterior remodelagem, durante o século XVIII, em países como a Inglaterra e a Alemanha.

#### **1.4 A forma fixa e o poder da sugestão**

O pitoresco, assim como a energia e a concisão caracterizam estas peças, nas quais a forma em estrofes, fortemente estruturada, se tornará uma das formas do poema em prosa moderno.

Yves Vadé (1996, p. 23; tradução nossa).

É curioso perceber, ao se começar a desvelar as origens da balada e verificar seu uso na composição de uma nova forma por Bertrand, que, mais uma vez, deve ter sido extremamente natural ao autor recorrer a esta estrutura de composição poética. Afinal, como se sabe, a balada surgiu na França, durante o século XII e, nesse primeiro momento, se constituiu como uma canção medieval feita para dançar. Ela acomodava a poesia popular e, dessa maneira, se caracterizava por reunir diversos mitos do folclore não apenas francês, como, a partir de sua migração, de diversos outros países.

Cabe dizer, a respeito de suas principais temáticas, que o gênero frequentemente tratava da vida cavaleiresca e de lendas populares. Estas últimas, quase sempre distinguidas por sua reduzida extensão e por serem anônimas, reuniam as características ideais para as pretensões de Bertrand, portanto foram imediatamente aglutinadas pelo poema em prosa.

Remodelada no século XVIII por autores ingleses e alemães, entre os quais convém destacar Goethe e Schiller, a balada retornou à França através de autores românticos como Victor Hugo. Nesse segundo momento, já matizada pelos objetivos e procedimentos românticos, não se distanciou muito de suas origens, especialmente em solo francês. Afinal, como se sabe, os autores românticos franceses comumente se distinguiram por ressuscitar ou subverter

estruturas consagradas sem, no entanto, realizar grandes alterações estruturais.

No caso da balada, dada a predileção do movimento pelos temas e reminiscências históricas trazidas por ela, as inovações novamente foram mínimas. A forma permaneceu praticamente inalterada: o molde de três oitavas (estrofes de oito versos) e uma quadra (estrofe de quatro versos) ou quintanilha (estrofe de cinco versos) final continuou a ser usado, sobretudo em razão de sua métrica beneficiar a repetição e a ênfase.

A temática, que já detinha o arcabouço folclórico, foi retrabalhada de modo a descrever acontecimentos propriamente romanescos sem, todavia, desprezar o conteúdo lendário, participe, como se indicou, do gosto romântico pelo fantástico, pelo arqueológico e pelo grotesco. É profícuo observar, de modo a começar a distinguir a originalidade de Bertrand frente às realizações de seus contemporâneos, a afirmação de Suzanne Bernard de que esta

emerge quando se compara suas "baladas" àquelas então publicadas pelos *keepsakes* românticos: nada de fraseologia pomposa, nada de pseudohelenismo, nem de exotismo por encomenda, mas sim um pitoresco particular, muito pessoal, e servido de uma técnica apurada da frase em prosa. Bertrand, é inegável, quis escrever *poemas* e não uma prosa mais ou menos ritmada (pouco antes de sua morte, escrevendo a seu editor, ele lhe recomenda "clarear como se o texto fosse poesia") [...] compreendeu que este gênero novo reclamava regras novas e que não bastava decalcar expressões "poéticas" ou imitar certas cadências em versos para fazer um poema em prosa - ele teve ainda a genial iniciativa de

substituir a balada exótica, a pseudotradução, pela balada medieval e fantástica que, dessa vez, deslocando o leitor no tempo e não mais no espaço, detém um sabor autóctone e encontra suas raízes na própria alma do autor (1959, p. 51; grifos da autora; tradução nossa).

Registre-se, assim, antes de se começar a examinar alguns poemas em prosa de Bertrand, que a análise parte de alguns pressupostos que, apesar de previamente apresentados, devem ser novamente recordados para que se divisem claramente os limites da inovação do autor dijonnense. O primeiro concerne ao uso de motivos, tons e elementos românticos, em especial o grotesco, o gótico e o medieval. Eles perpassam todo o *Gaspar* e, além de fazerem parte das predileções pessoais do autor, beneficiário da longa história de Dijon e de seu riquíssimo arcabouço cultural, constituem a força motriz da obra. Pode-se até mesmo pressupor, em vista disso, que a adoção da balada como molde inicial de criação se deve, em boa parte, à sua importância para as estratégias de produção de Bertrand.

Este é outro aspecto a ser recordado, afinal, como se pode perceber, Bertrand remodelou a estrutura da balada medieval para potencializar o uso desses novos tons e motivos e, assim, fundar um novo gênero poético. É possível dizer, com relação a isso, que enquanto outros autores adotaram a estrutura do soneto e o verso alexandrino, Bertrand preferiu remodelar a balada e limitá-la a seis estrofes. Métrica adotada e seguida durante quatro dos seis

"livros" ou "capítulos" do *Gaspar*, ela começa a variar somente a partir do quinto segmento da obra, dedicado à Espanha e à Itália, quando as composições passam a oscilar entre cinco e sete estrofes. Acrescente-se, além disso, que, ao contrário da balada medieval, as estrofes primam pela brevidade regular, entre três e quatro versos, pela seleção das palavras por seu potencial evocativo e pela sintética construção frasal.

O evidente esforço por estabelecer uma uniformidade entre as peças demonstra que Bertrand procurava produzir seus poemas em prosa em vista de uma forma fixa, análoga, de fato, à da balada. Supõe-se, uma vez que o Romantismo já havia libertado o poema da clausura métrica, que o autor trabalhava dentro das fronteiras da delimitação formal, com o objetivo de comprimir o lirismo e, desse modo, concentrá-lo ao redor dos elementos, tons e motivos poéticos. Uma ação que, segundo se entende, adensa seu poder evocativo.

Vista dessa maneira, a medida consistiria, portanto, em uma precaução contra a tendência, natural à prosa, de propiciar distensões como a meditação moral ou o desabafo lírico. Observe-se, de modo a ilustrar essa estratégia e continuar a apresentar as inovações de Bertrand, o poema em prosa "Um sonho", extraído do terceiro livro do *Gaspar*, dedicado à noite e às "suas seduções":



*Eu sonhei tanto e mais, porém disso não ouço sinal.*

*Pantagrueu, Livro III.*

Era de noite. Foi o primeiro - assim vi, assim conto - uma abadia com paredes gretadas pela lua, uma floresta repleta de caminhos tortuosos e o local das execuções em Dijon, fervilhando de capas e de chapéus.

E foi depois - assim vi, assim conto - o dobre fúnebre de um sino, ao qual respondiam os soluços fúnebres de uma cela; os gritos lamentosos e risos ferozes que faziam tremer cada folha na ramagem, e as preces zumbidoras dos penitentes negros que acompanhavam um criminoso ao suplício.

Foi enfim - assim terminou o sonho, assim conto - um monge que expirava deitado na cinza dos agonizantes, uma jovem que se debatia enforcada nos ramos de um carvalho, e eu, que o carrasco atava nos braços da roda.

Dom Agostinho, o prior defunto, terá, em hábito de franciscano, as honras da capela ardente; e Margarida, que seu amante matou, será amortalhada com a veste branca da inocência, entre quatro círios de cera.

Quanto a mim, a vara do carrasco, ao primeiro golpe, se quebrara como vidro, as tochas dos penitentes negros extinguíram-se sob torrentes de chuva e a multidão se havia escoado com os riachos transbordantes e ligeiros - eu perseguia outros sonhos, até despertar (2003, pp. 101-2;).

Convém mencionar, rememorando a intenção de aproximar o poema em prosa da pintura, e, além disso, apresentando a arquitetura da obra, que o *Gaspar da noite: fantasias à maneira de Rembrandt e Callot*, é permeado por gravuras relacionadas aos temas de seu interesse. Assim, cada texto vem acompanhado de uma ou mais gravuras dos pintores mencionados e, além disso, é precedido, como se verifica no poema acima, por uma epígrafe.

Vistas como referências relevantes para a interpretação, as gravuras dialogam diretamente com os poemas, potencializam seus sentidos e participam da estratégia de produção definida pelo autor. Assim, é oportuno esclarecer que a imagem que antecede "Um sonho" é de autoria de Callot e reproduz uma cena de execução em que a vítima se encontra deitada e amarrada sobre uma mesa. Ladeada por um carrasco que ergue sua lâmina e um padre que professa a extrema-unção, a mesa, que se assemelha a uma cama rústica, figura em uma estrutura erigida em praça pública e se encontra cercada pela população, que aguarda ansiosa.

O encontro entre a cena relacionada ao fim de uma existência e o sonho prenunciado pelo título do poema produz, a partir desse elemento ambivalente, uma estimulante dubiedade sugestiva. Isto propicia que se adentre o texto através de uma atmosfera de delírio e expectativa. Destaca-se, à primeira vista, a utilização, por parte de Bertrand, de um recurso estrutural da balada muito apreciado pelos autores românticos: o verso ou frase que se repete à maneira de um refrão e, dessa maneira, marca a passagem de tempo da narrativa e entre os segmentos do poema. Presente nas três primeiras estrofes, a construção "assim vi, assim conto" se repete nas duas primeiras para se tornar, "assim terminou o sonho, assim conto" na terceira, demarcando, portanto, os blocos e o fim

do relato. Vê-se que, além de servir à marcação de ritmo, a frase indica a posição do espectador e sua falta de segurança ou certeza acerca do declarado.

Porta para o *inconnu*, como diria Rimbaud, o sonho constitui, como se sabe, uma das melhores vias para o voo livre da fantasia em uma composição literária. Associada à noite e à angústia de situações vertiginosas, como sugere Bertrand na primeira estrofe -ao justapor imagens permeadas de sombras e labirintos, como "uma abadia com paredes gretadas pela lua" e "uma floresta repleta de caminhos tortuosos" -, a acidental viagem através do sonho configura quase sempre um abismo ou imenso caleidoscópio em que transitam inumeráveis fragmentos e reminiscências.

O deslocamento buscado pelos românticos corre aqui, como se vê, pelas raias do tempo e do imaginário. A Dijon histórica, que serve de impulso e subsídio para esse mergulho onírico, transparece de imediato, com seus edifícios góticos e sua sombria praça de execuções. As marcas e as chagas de seu passado medieval tampouco são esquecidas. Perceptíveis especialmente por conta do ambiente opressivo das liturgias e das reminiscências da Inquisição, são vislumbradas, por exemplo, na segunda estrofe, quando o autor distingue "as preces zumbidoras dos penitentes negros que acompanhavam um criminoso ao suplício".

Uma vez estimulado, o imaginário católico segue impulsionando a composição e fornecendo elementos e motivos na terceira estrofe. Cabe destacar que, neste ponto, se prenuncia uma possível associação entre o gozo místico e o sensual e, além disso, a condição do espectador como mais um condenado. Atingindo-se o clímax do texto, passa-se a aguardar, diante da ação descrita - "uma jovem que se debatia enforcada nos ramos de um carvalho, e eu, que o carrasco atava nos braços da roda" -, a sentença que o espera e o desfecho do sonho relatado.

O poeta prolonga a tensão e multiplica sentidos através da composição, na quarta estrofe, de imagens aparentemente opostas, que sugerem a relação entre os diferentes juízos e honras póstumas e os hábitos e ações praticadas em vida. Mais uma vez se prenuncia a profunda participação do imaginário católico na composição. Aviste-se, dessa maneira, que apesar de Dom Agostinho haver falecido como prior e ter dedicado sua vida ao conhecimento e à fé, seu fim, "em hábito de franciscano", será a capela ardente. Margarida, a jovem cujo amante matou, obterá, por sua vez, "a veste branca da inocência, entre quatro círios de cera".

Aparentemente opostas ou desmedidas, as distintas sentenças remetem, por conseguinte, aos diferentes "delitos" praticados pelas personagens e seu severo fim. Lembrando o rol de distintos castigos infernais descritos

por Dante na *Comédia* e a cruel ação dos mecanismos de controle do imaginário a partir da Inquisição, a justaposição da vida e do término das personagens sugere, a princípio, uma desmedida entre suas sentenças. Contudo, o que se obtém é tão somente uma falsa correlação entre as trajetórias das personagens, que não chegam a configurar, de fato, uma imagem antitética.

A oposição sugerida, caso se procure, seria entre o amor sensual - origem da derrocada humana e cerne do pecado original - e o amor místico. Convém recordar, desdobrando-se essa pressuposição, que Dom Agostinho era um nobre e acadêmico antes de se converter no século IV, ao cristianismo. Uma vez convertido, tornou-se conhecido por procurar conjugar o avanço epistêmico à cosmogonia católica e, entre outras coisas, defender que a queda da humanidade provinha da concupiscência. Prenuncia-se, assim, através da justaposição de seu fim à elevação de Margarida, a mencionada tentativa de opor o amor místico ao sensual.

Ponto alto do poema, sobretudo por sua pluralidade de sentidos e riqueza de indicações - entre as quais se salienta a composição de uma musa sublimada e da imagem do poeta cindido entre as modalidades de amor -, a estrofe antecede o eflúvio que finda o poema. Persistindo em seu viés místico e no uso do imaginário católico, Bertrand usa a queda de um dilúvio para finalizar o sonho, como se verifica em "as tochas dos penitentes negros extinguiram-se

sob torrentes de chuva e a multidão se havia escoado com os riachos transbordantes e ligeiros - eu perseguia outros sonhos, até despertar”.

Sublinhe-se, por fim, antes de se passar ao tratamento que Baudelaire deu ao poema em prosa e, assim, se buscar distinguir uma nova etapa do gênero, que a estratégia de Bertrand primou por dois aspectos que, segundo se entende, devem ser ressaltados. O primeiro, referente à adoção e à remodelagem da balada medieval, demonstrou, como se viu, que Bertrand trabalhou dentro das fronteiras de uma forma fixa para adensar o lirismo em torno dos motivos e, assim, potencializar seu poder evocativo. Estabelecendo o que se pode chamar de uma tática de sugestão, o autor logrou conscientemente a inauguração de um novo gênero, já que, como se procurou mostrar, propôs todo um estratagema de produção. A estratégia, como se tentou figurar, subentendia não apenas a aproximação entre a pintura e a poesia como a composição dos textos a partir de uma forma fixa, análoga à balada.

Esta última característica, imprescindível ao sucesso desse estratagema centrado na evocação e na sugestão, constitui, como é possível deduzir, o segundo aspecto a ser destacado. Afinal, como se procurará demonstrar à frente, a contenção de um lirismo avassalador, amplificado a partir do fortalecimento da subjetividade e da assunção de um novo posicionamento do literato, constituirá um dos dilemas a

serem enfrentados por Baudelaire e Rimbaud. Assim, antes de se prosseguir a tratar da passagem entre Bertrand e Baudelaire, convém verificar a afirmação de Suzanne Bernard de que

a grande inovação de Bertrand foi ter substituído a ideia de um lirismo espontâneo, criador ele mesmo do ritmo, sem regras e sem método, pela ideia de uma técnica precisa e de uma forma bem delimitada: uma forma, segundo escreveu Lalou, "flexível, mas de modo algum anárquica, artisticamente orquestrada e seguida metodicamente" (1959, p. 60; tradução nossa).

A partir de Baudelaire, quando passa a ser reconhecido como um novo gênero poético, o poema em prosa adquire as feições com as quais alcança nossos dias e mostra, através do maior uso da narratividade e de recursos como a ironia, a intenção de apontar as imperfeições e enganos da sociedade e do tempo em que surge. O desenvolvimento da forma parece, nesse ponto, fortalecer a parcela ou contribuição da prosa nas estratégias de produção do gênero e, assim, termina por se aproximar ainda mais das fronteiras do ensaio e do conto. Percebe-se, além disso, a crescente assimilação e utilização da linguagem do folhetim e de sua verve provocativa, voltada à crítica ou à denúncia. É oportuno observar, a respeito desse perfil questionador do poema em prosa, a afirmação de Oehler de que

na *Éducation sentimentale* assim como nas *Fleurs du mal*, nos *Petits poèmes en prose* e em Heine, o nível de autorreflexão e autocrítica da burguesia distingue-se de toda a produção literária subsequente, exceção feita à *Recherche* de Proust, igualmente difamada por elitismo - e, tal como a obra de Marx e Engels distingue-se de tudo o que a seguiu. A fim de se medir esta diferença, não basta a reabilitação ideológica desses autores, pelo menos não no sentido de conceder-lhes um salvo-conduto ideológico. O significado primeiro dessa literatura não se encontra na congruência de suas ideias com as do socialismo ou do marxismo, mas nos aspectos novos, esquecidos ou negligenciados - mesmo pelo socialismo - de sua estética e, por extensão, de sua crítica social (1997, p. 26).

Acredita-se, em vista do exposto, que o poema em prosa resulta da necessidade de renovação da forma poética diante das grandes transformações da organização social humana. Acrescente-se ainda, no que tange à forma do poema em prosa, que não é necessário que o texto se distinga por conter qualidades particulares de musicalidade, harmonia, uso de aliterações ou quaisquer outros recursos fornecidos pela poesia. Esses expedientes podem ser utilizados ou não, mas não são indispensáveis para que se considere um texto como um poema em prosa. Coaduna-se a esse entendimento a afirmação de Vadé de que o próprio

Baudelaire, que em sua carta a Arsène Houssaye evoca "o milagre de uma prosa poética, musical, mas sem ritmo e sem rima, suficientemente flexível e chocante para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações da imaginação, aos sobressaltos da consciência", é o primeiro a fornecer exemplos de uma escrita voluntariamente seca, alternados, é verdade, com poemas (ou, no âmbito de um mesmo texto, com parágrafos) nos quais todos os recursos musicais da prosa se encontram explorados. Todos os tipos de prosa, resumindo-se, podem ser utilizados pelo poema em prosa (1996, p. 14; tradução nossa).



Vê-se, portanto, que o poema em prosa resulta de um grande amálgama de motivações e entendimentos. Ao observá-lo sob o prisma da renovação das formas literárias, nota-se que partilha a origem e entrecruza a trajetória do ensaio e do romance. Mais uma evidência de que a busca por novas formas de fato é estimulada pelo recrudescimento da subjetividade e pela ascensão da racionalidade.

Assim, caso se observe o advento do poema em prosa a partir da escola romântica e do período histórico de seu nascimento, constata-se que carrega claramente as marcas da urbanidade e, desse modo, expressa uma relação controversa com a natureza, em que esta por vezes figura como uma artificialidade ou abstração. Essa característica expõe a ruptura do elo que conectava o homem à natureza e, ainda, denuncia a opressão do processo produtivo industrial.

Note-se, além disso, que muitas das limitações e dificuldades subjacentes ao seu advento se originam do solitário embate entre parcelas do homem que, como se percebe a partir de um ponto de vista holístico, simulam ser antagônicas quando, na verdade, são complementares. Essa aparente contradição ou ambiguidade é o que estimula uma espécie de resistência ou adaptação do lirismo diante da ascensão da racionalidade e da ampliação do uso da prosa. Saliente-se ainda que, apesar de se poder afirmar que muitos infortúnios e problemas contemporâneos, tanto no

campo artístico quanto em os outros aspectos da existência, provêm da hegemonia e, por que não dizer, tirania que uma dessas forças pretende exercer sobre a outra, constata-se que, por meio da tensão ou fricção entre essas potências emergem novas facetas do belo. Parece oportuno observar, a esse respeito, a afirmação de Lukács de que tal ambiguidade, oposição ou

duplicidade distingue também os meios de expressão; a oposição aqui é entre a imagem e o "significado". Um dos princípios é um criador de imagens, o outro um atribuidor de significados; para um existem apenas coisas, para o outro apenas suas relações, apenas conceitos e valores. A literatura em si nada conhece que esteja além das coisas; para ela cada coisa é algo de sério e único e incomparável (2008, p. 107).

Aviste-se, após esta primeira exposição de algumas características e motivos do poema em prosa, que, assim como ocorre durante o eclipse, isto é, quando o alinhamento dos astros gera a ilusão de uma totalidade híbrida, é necessário equilíbrio e harmonia entre as faculdades de apreensão do conhecimento para que se usufrua plenamente de suas capacidades e, eventualmente, se viabilize o desenvolvimento humano.

Algo que, segundo se supõe, o poema em prosa propicia com particular maestria. Dada sua origem recente e, igualmente, sua bastardia e falta de raízes clássicas, compreende-se que esse gênero poético ainda requer maior uso e, conseqüentemente, maior maturidade ou consciência no

uso dos motivos e estratégias de produção e particular atenção às fronteiras de seus limites formais. Cabe, pois, aprofundar o conhecimento a respeito de suas delimitações - sobretudo a partir do redimensionamento e da reorientação de Baudelaire - e, a partir disso, tentar desvelar seus motivos e ambições.

**Baudelaire: a subjetividade como forma**

Quem dentre nós não sonhou, em seus dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical, mas sem ritmo e sem rima, suficientemente flexível e trabalhada para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?

Baudelaire (1980, p. 982; tradução nossa).

O desejo de traduzir ou sintetizar novos sentimentos e experiências esteticamente quase sempre se depara com as fronteiras das formas expressivas e, assim, termina por evidenciar as grandes dificuldades subjacentes às propostas de renovação e revitalização. Caso se enfoque a ação dessa diretriz durante o período romântico, verifica-se rapidamente que esse anseio foi estimulado e requerido em decorrência não apenas das revoluções empreendidas em diversos campos da existência, mas também pela inauguração de um novo regime de apreensão da sensibilidade.

Acredita-se, por conta disso, que esse propósito não se resume a uma demanda por inovação formal literária. Ele abarca e tem como maior impulso a necessidade de expressar algo que permaneceu enclausurado ou desconhecido durante longo tempo. Trata-se, em resumo, de um ato libertador. Uma vez movido pela paixão e pela fúria, sua expressão certamente será uma desmesura, um transbordar. Afinal, como se deve compreender, pretende-se condensar em gotas ínfimas

os anseios e frustrações de uma sociedade e, caso seja possível, sintetizar a realidade.

A epígrafe que abre o presente capítulo exprime justamente a busca por uma forma ou gênero literário capaz de traduzir a complexificação da existência durante a modernidade. Proveniente de carta enviada ao editor Arsène Houssaye<sup>1</sup>, o trecho expõe algumas das características antevistas pelo autor no poema em prosa, como a flexibilidade e a capacidade de se adaptar aos movimentos da alma e aos sobressaltos da consciência. Note-se que Baudelaire avista as grandes possibilidades desse gênero híbrido, no qual se mesclam a maleabilidade e a propensão informativa da prosa às elucubrações sensíveis e à plasticidade da lírica.

O enfoque da conexão entre a ampliação da subjetividade e a criação de novas formas literárias tem por fim verificar a maneira como a concepção do poema em prosa responde ao anseio romântico por originalidade e, além disso, descreve a transição entre os regimes de apreensão da sensibilidade. Procura-se demonstrar, além disso, que a configuração contemporânea do poema em prosa - moldada a partir de Baudelaire - se beneficia tanto da tradição ensaística quanto do processo de afirmação do

---

<sup>1</sup> Diretor literário do *La Presse* que em 1862 publicou os primeiros vinte poemas em prosa de Baudelaire.

romance e, por conseguinte, transita no centro da tríplice encruzilhada entre a lírica, o ensaio e o romance.

Seguindo diretamente ao ponto, é necessário recordar que, como se indicou anteriormente, a renovação literária empreendida pelo romantismo francês ocorreu através da introdução de novos tons (como o irônico e o satírico) e da renovação dos motivos poéticos. Essa revitalização não se pautou, pois, pela criação de uma forma literária completamente nova. O que ocorreu, na verdade, foi uma reciclagem de formas consagradas pelo Classicismo, como o soneto ou o alexandrino, e a ascensão de outras que, porventura esquecidas e emigradas, adquiriram nova pujança e retornaram para ampliar horizontes. Foi o caso, como se viu, da composição por Aloysius Bertrand do que se concebe como a "protoforma" do poema em prosa, a partir da remodelagem da balada medieval.

Sublinhe-se, com relação a isso, que apesar de a apropriação baudelairiana dessa forma ser posterior à produção de Bertrand, é a partir do trabalho de Baudelaire que seu potencial passou a ser amplamente reconhecido. Redefinido, o poema em prosa expandiu as possibilidades expressivas da subjetividade, especialmente na oposição aos ideais e objetivos propalados pelo sistema produtivo industrial. Dotado de uma composição híbrida, desprovido de raízes clássicas e, sobretudo a partir de Baudelaire, flertando com o romance e com o folhetim, o poema em prosa

permitiu que o lírico desenvolvesse uma estratégia de produção literária a partir de uma posição marginal e contrária ao senso comum de seu tempo.

Esses objetivos evidenciam o desejo de libertar a poesia do jugo formal e a intenção de coadunar o posicionamento histórico à produção literária. Ocorre, todavia, que para melhor compreender essas intenções e o que Baudelaire ambicionou com o poema em prosa, é preciso apresentar os móveis e suportes teóricos que estruturam o presente argumento.

A análise parte do entendimento de que Baudelaire manifestava uma oposição consciente às orientações e objetivos tanto do dito senso comum quanto dos poderes constituídos em sua época. Contrário aos ideais de sua sociedade e às determinações do gosto, o autor pleiteava a glória póstuma e buscava exclusivamente a liberdade de produzir novas feições do belo. Esse posicionamento, no qual despontam a condição e os dilemas enfrentados pelo literato durante o século XIX, configurava, portanto, uma marginalização objetiva e subjetiva. E essa segregação possibilitava (ou exigia) que o autor usufruísse daquilo que se supõe ser a liberdade de uma suspensão negativa, como indica Jean-Paul Sartre, em *Que é literatura?*, ao afirmar que,

no século XIX, a literatura acaba de se desligar da ideologia religiosa e se recusa a servir à ideologia burguesa. Assim, coloca-se como independente, por princípio, de qualquer tipo de ideologia. Em consequência, preserva seu aspecto abstrato de pura negatividade. Ainda não compreendeu que *ela própria* é a ideologia, e se exaure em afirmar uma autonomia que ninguém lhe contesta. Isso equivale a dizer que a literatura pretende não privilegiar nenhum tema, e poder tratar de todos por igual: não há dúvida de que se pode escrever muito bem sobre a condição operária; mas a escolha do tema depende das circunstâncias, de uma livre decisão do artista (2006, p. 94; grifo do autor).

A busca por liberdade expressiva era uma diretriz central da literatura durante o século XIX e, possivelmente, era alcançável mediante um posicionamento negativo ou contrário aos valores e ideais utilitários do sistema produtivo industrial sob a égide do progresso. Ocorre, todavia, que contrariar ou se opor aos poderes dominantes constitui uma operação de grande risco, afinal, como demonstram o longo processo de afirmação do romance e as constantes reviravoltas políticas, não se pode subestimar o poder de ação dos mecanismos de controle.

Compreende-se, em vista disso, que o amplo uso da ironia e de dissimulações faz parte do esforço de Baudelaire em prol da preservação de sua liberdade. Mascarado pela ambiguidade e pelo que Walter Benjamin chama de postulações duplamente objetivas, o poeta podia expor sua oposição aos ideais e sentidos promovidos pela sociedade de maneira codificada e sem se pretender guia ou profeta. Mais uma vez, a ação se bifurca e aponta em dois



sentidos: por um lado, constitui um posicionamento indicativo da compreensão histórico-social do autor e seu viés criativo; por outro, prenuncia a inauguração de novas estratégias de produção literária e a remodelagem da forma lírica.

Note-se, começando a descrever o entrelaçamento entre o posicionamento histórico assumido pelo autor e seu procedimento criativo, que a atitude irônica não aponta saída ou solução. O abraço ao negativo visa apenas corroer aquilo que se supõe ultrapassado e produzir novas ruínas. O sujeito irônico, contrariamente ao vate iluminador das massas, não presume ou afirma saber o que virá, apenas pressente que o existente não condiz com o que se busca e deve ser arrasado para dar lugar ao novo. É importante salientar esse aspecto da ironia baudelairiana, pois, segundo Kierkegaard, em *O conceito de ironia*,

a ironia é uma determinação da subjetividade. Na ironia o sujeito está negativamente livre; pois a realidade que lhe deve dar conteúdo não está aí, ele é livre da vinculação na qual a realidade dada mantém o sujeito, mas ele é negativamente livre e como tal flutuante, suspenso, pois não há nada que o segure (2013, p. 262).

A ironia constitui a base do estratagema que Dolf Oehler, em *Quadros parisienses*, chamou de estética antiburguesa. A estratégia literária descrita por Oehler consiste, em linhas gerais, em escrever simultaneamente para e contra o público leitor. Analisando-se a lírica de

Baudelaire sob esse enfoque, isto é, a partir do entendimento de que ele objetiva lograr e concomitantemente esclarecer seus contemporâneos (que não desejavam ser esclarecidos, é preciso dizer), adentra-se o terreno em que a lírica, o ensaio e o romance se entrecruzam e geram o molde contemporâneo do poema em prosa. Torna-se possível observar, além disso, de que maneira esse último gênero poético representa um novo estágio da progressiva ampliação da subjetividade e a introdução de um novo regime de apreensão do sensível. Visto, no entanto, que subjaz a essa encruzilhada tanto a ação de múltiplas correntes de pensamento quanto várias etapas do desenvolvimento da subjetividade na era moderna, a presente argumentação fará algumas escalas de maneira a apresentar a base teórica utilizada e deslindar os objetivos pretendidos.

## **2.1 Um regime subjetivo**

Esta vida é um hospital onde cada doente é possuído pelo desejo de mudar de leito. Este aqui gostaria de sofrer em frente ao aquecedor e aquele lá crê que curaria ao lado da janela.

Baudelaire (1980, p. 208; tradução nossa).

O caminho se inicia pelo mencionado posicionamento marginalizado do literato no século XIX. Sublinhe-se, pois, que o que se pretende demonstrar é que a marginalização não decorre de algo isolado ou pertencente a uma determinada

época, mas atende a uma postulação da subjetividade verificada em diferentes períodos de fratura e tensão social, nos quais certos indivíduos manifestaram sua incongruência ou oposição frente aos poderes constituídos. Presume-se que as condições opressivas em que ocorreram essas manifestações exigiram o uso da ironia enquanto instrumento de preservação da liberdade. Mais: é possível dizer que, assim como na primeira manifestação histórica da subjetividade - com Sócrates e seu combate ao conhecimento sofista (Kierkegaard, 2013, p. 242) -, a artilharia irônica de Baudelaire procurava abater o gosto e o conhecimento promovidos pelo senso comum de sua época e, além disso, escapar do cerceamento dos mecanismos de controle. E este é o liame que cerzirá a abordagem de diferentes estágios do desenvolvimento da subjetividade: a constante tensão entre suas manifestações e os desígnios ou objetivos da sociedade e seus poderes. Afinal, como é possível verificar, desde Sócrates a manifestação da subjetividade continuamente faz com que seus emissores se apartem de suas sociedades e se tornem, quando não inovadores ou reformuladores, permanentemente contrários a seus compatriotas e contemporâneos, como indica a afirmação de Kierkegaard de que

toda existência se tornou estranha ao sujeito irônico e este por sua vez se tornou estranho à existência, que o próprio sujeito irônico, na medida em que a realidade perdeu sua validade para

ele, até um certo ponto (também) se tornou irreal. A palavra "realidade" precisa, contudo, ser tomada aqui primeiramente no sentido da realidade histórica, quer dizer, a realidade dada a certa época sob certas condições (2013, p. 259).

A citação salienta a incongruência entre a subjetividade e a realidade histórica frente à qual ela se manifesta e em que tem origem. Visto que a oposição ou incongruência é um posicionamento perigoso, em que a subjetividade identificada à negatividade se depara com ameaças reais, pode-se facilmente compreender o uso da ironia como instrumento de preservação da liberdade individual. A sentença de Sócrates, os processos de censura enfrentados por Baudelaire e Flaubert e, apenas para citar um exemplo mais recente, o fuzilamento de García Lorca comprovam a seriedade dos riscos de se contrapor a um regime opressor ou, dito de outra maneira, de se produzir em sociedades nas quais se mostra muito forte o atrito entre as ficções interna e externa, isto é, entre a contida no texto literário e a imposta pelos poderes dirigentes.

Note-se, retornando ao uso da ironia, que essa figura de linguagem, ao contrário da mera dissimulação, não visa apenas esconder ou iludir, mas aponta para aquilo que pressupõe ou considera que deve ser redirecionado, alterado ou simplesmente deposto. Subjaz à ironia o desejo de renovar ou transformar o existente. Saliente-se, contudo, que essa posição não é proponente - o que porventura

possibilitaria a seu emissor aderir à positividade -, mas sim centrada na extrema negatividade, ou seja, na oposição, corrosão ou negação do instituído. Dito de outro modo: o sujeito irônico não sabe o que está por vir, apenas intui ou pressente que o que tem não condiz com aquilo que se deseja ou se merece, portanto deve ser modificado ou substituído.

Essa predisposição, uma vez que não se trata de uma oposição frontal, evidencia o mais poderoso artifício da ironia: a utilização do humor enquanto agente corrosivo. A ironia se imiscui ao que toma como modelo apenas para acentuar suas rugas e imperfeições e, com isso, propor sua aposentadoria e renovação. Isso ocorre, por exemplo, quando Sócrates, declarado o mais sábio dos homens pelo oráculo de Delfos, enfrenta e derrota os sofistas apenas com perguntas, declarando-se completamente ignorante. Ou, ainda, quando Miguel de Cervantes se apropria da novela de cavalaria, inverte o sentido da épica e a conduz aos campos da subjetividade, onde culmina por constatar a equivalência humana ante os múltiplos desafios da existência.

Essa ação não somente expõe o recrudescimento da subjetividade no início da era moderna como termina por abater a forma literária da qual parte, propondo algo completamente novo. O humor irônico fomenta, assim, a criação de novas formas a partir da corrosão de antigos modelos, atendendo ao desejo de apreender e exprimir

artisticamente uma sensibilidade cambiante. Mais: a renovação da forma, motivada pelo poder corrosivo da ironia, novamente se inicia a partir da apreensão ou aglutinação do antigo, que deve ser arrasado e reformulado para já ressurgir como ruína.

Ressalte-se, como é sabido, que Cervantes não foi o único em seu tempo a manifestar o fortalecimento da subjetividade e o desejo de renovar a expressão artística. Esse propósito era, mais uma vez, inerente à época, motivado pela redescoberta dos textos da Antiguidade clássica e pela passagem do homem ao centro do pensamento. O início de uma etapa de preponderância da racionalidade e a descoberta de novos horizontes - físicos, sensíveis e epistêmicos -, motivaram, como se sabe, a reformulação de ideias, costumes e formas de expressão.

Acredita-se que o perene anseio de investigar os recônditos da alma humana e exprimir a sensibilidade cambiante exige a renovação periódica das formas expressivas, de modo a revalidá-las, reformulá-las e torná-las novamente aptas a apreender ideias e sentimentos nascentes e mutáveis. Esclareça-se, nesse caminho que conduz à harmonização entre lírica e prosa propiciada pelo poema em prosa, que, segundo se crê, a ascensão da racionalidade no início da era moderna promoveu e ampliou o uso da prosa por sua propensão à intelecção e maior

inteligibilidade. Esse entendimento remete à afirmação de Octavio Paz, em *O arco e a lira*, de que

a prosa é um gênero tardio, filho da desconfiança do pensamento em relação às tendências naturais do idioma. A poesia pertence a todas as épocas: é a forma natural de expressão dos homens. Não há povos sem poesia; mas sem prosa, sim. Portanto, pode-se dizer que a prosa não é uma forma de expressão inerente à sociedade, ao passo que é inconcebível a existência de uma sociedade sem canções, mitos ou outras expressões poéticas (2012, pp. 74-5).

A citação demarca essa distinção entre poesia e prosa, em que se verifica a ancestralidade do uso da poesia voltado à expressão sensível e a predisposição da prosa à clareza informativa, o que, a princípio, a torna naturalmente apta ao trabalho reflexivo. Pensando-se em uma via ou elemento terceiro, capaz de cerzir e alimentar a relação entre ambas as faculdades, naturalmente se recorda o argumento levantado por Wolfgang Iser, em *O fictício e o imaginário*, de que a imaginação, situada por Aristóteles entre o perceber e o pensar, adentra a modernidade como uma faculdade inferior à poderosa razão. Entretanto, dada sua necessidade para o homem, sobre quem age como impulso à idealização e à proposição do novo, sua importância, ao contrário do que se poderia pressupor, se amplia, estimulando a criação de novas formas de apreensão do sensível.

Desponta, em decorrência disso, o caminho que levará, por exemplo, à eleição do romance, após a corrosão da

grande épica, como a forma capaz de expressar as novas configurações da existência e da sensibilidade na era moderna, quando, segundo Georg Lukács, em *A teoria do romance*, “a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (2000, p. 55). Note-se, todavia, que enquanto a forma romanesca perseguia o objetivo de propiciar um meio expressivo fecundo para essa nova tessitura do sensível, em outros campos se tentava conceber uma forma própria à reflexão. Abre-se com isso uma frente dupla, na qual, por um lado, se procura distinguir e sistematizar a apreensão do conhecimento, com René Descartes e seu *Discurso do método*, enquanto por outro, de maneira mais despretensiosa e, portanto, mais livre, se intenta investigar os recônditos da alma humana.

A encruzilhada conduz a presente argumentação a Michel de Montaigne e expõe, a partir disso, que sua admiração pela máxima délfica do *gnōthi sautón* [“Conhece-te a ti mesmo”] é o que motiva seu *essai*, sua tentativa de conhecer a si mesmo. Vê-se, desse modo, que o questionamento, a tentativa de compreender a si e aos desafios propostos pela existência é o que o move e, conseqüentemente, impulsiona sua criação. Destaque-se, no entanto, que apesar de a proposição derivar de um tópico central do período - a passagem do homem ao centro do pensamento -, tanto a forma



quanto os propósitos que movem a investigação de Montaigne fogem completamente da linha adotada por Descartes. Afinal, uma vez que o senhor de Montaigne não tinha por objetivo sistematizar a apreensão do conhecimento, seu uso da dialética atende somente ao desejo de organizar memórias e experiências, expondo posicionamentos e entendimentos sem pretender produzir uma síntese ou gerar qualquer tipo de conclusão. Na verdade, essa ação visa o contrário: procura mantê-lo constantemente em suspensão, sem aderir ou salientar qualquer opinião definitiva ou fechada. Foi essa postura que possibilitou a Montaigne conceber uma forma excepcionalmente aberta, antecessora do ensaio moderno.

Saliente-se, pois, que a investigação montaigniana não aspirava estabelecer uma lei ou comprovar a veracidade de um fenômeno, mas se destinava a tratar de um material disforme e variável: a sensibilidade humana. Isso permitiu que ela não fosse completamente coagida pela racionalidade e pudesse, quando de seu interesse, pleitear a fruição e flertar com a arte.

O vislumbre de algumas orientações subjacentes ao *essai* propicia a apresentação de certos pressupostos acerca da expressão de uma nova etapa da subjetividade através do poema em prosa. Além disso, permite que se prenuncie o entrecruzamento entre as formas literárias bastardas, como o ensaio, o poema em prosa e o romance. Procura-se, assim, reunir esses aportes e demonstrar como esse último gênero

poético aponta o futuro da lírica após o advento do romance.

Distinguindo-se a hibridez e a maleabilidade como características não apenas das formas, mas do pensamento e da sensibilidade modernas, procura-se prenunciar, através da visualização dos transbordamentos do poema em prosa pelas fronteiras dos demais gêneros literários, seu parentesco e sua proximidade com os moldes e os objetivos de ambas as áreas, isto é, tanto os concernentes à fruição estética quanto os promovidos pelo avanço epistemológico. Saliente-se, para tanto, que a manifestação e expressão da subjetividade, vislumbrada no preceito délfico "conhece-te a ti mesmo", é um norte constantemente perseguido e que desde a Antiguidade clássica impulsiona a criação tanto de formas artísticas quanto de métodos de inteligência. Mais: segundo se compreende, o estabelecimento definitivo da subjetividade se imiscui à preponderância da racionalidade a partir do humanismo e, com o surgimento da corrente da *antiphysis*, ou seja, da linha de pensamento que pretendia reparar os erros e mazelas oriundos da natureza e promover o aperfeiçoamento do ser humano, participa do que Jacques Rancière, em *A partilha do sensível*, define como um novo sistema de apreensão do sensível. Um regime que o teórico francês chamou de estético e definiu como

aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma. O estado estético schilleriano, que é o primeiro - e, em certo sentido, inultrapassável - manifesto desse regime, marca bem essa identidade fundamental dos contrários. O estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma. O momento de formação de uma humanidade específica (2012, p. 33).

A citação sugere que esse sistema abarca as múltiplas revoluções intentadas nos mais diversos campos da existência após a derrocada do Antigo Regime e, além disso, rompe as barreiras miméticas que distinguiam o fazer artístico de outras ocupações sociais. Saliente-se, todavia, que a proposição de Rancière compreende as transformações da ordem objetiva da existência - como o rebaixamento do literato ou as imposições do utilitarismo burguês e da ideologia de progresso - e faz referência à idealização de um estado, denominado estético, a partir do qual teoricamente se inicia a formação de uma humanidade específica.

Esse ponto expõe certa resistência da sensibilidade à preponderância opressiva da racionalidade e a superação desse impasse mediante a construção de um Estado em que sensibilidade e racionalidade são equânimes e não mutuamente excludentes, no qual o homem age de maneira

desinteressada e o individual possivelmente se coaduna ao universal. Mais: em um estado dessa natureza, teoricamente seria possível verificar um desprendimento do eu e apresentar a realidade transfigurada, o que, portanto, transformaria a visão de mundo e suscitaria o desejo de mudança ou reformulação da realidade e suas mazelas. Algo que vai ao encontro do que se defende em *A educação estética do homem*, como é possível verificar no trecho em que Friedrich Schiller afirma que

já que na fruição da verdade ou da unidade lógica a sensação não é necessariamente una com o pensamento, mas o segue de maneira contingente, ela pode provar-nos apenas que uma natureza sensível pode seguir uma racional e inversamente, mas não que ambas subsistem juntas, não que atuam reciprocamente uma sobre a outra, nem que têm de ser ligadas absoluta e necessariamente. Pelo contrário, a partir da exclusão do sentimento, enquanto se pensa, e do pensamento, enquanto se sente, poder-se-ia concluir uma *incompatibilidade* das duas naturezas, da mesma forma que os analistas não sabem aduzir melhor prova da possibilidade de realizar a razão pura na humanidade que o fato de que tal realização é imperativa. Ora, como na fruição da beleza ou na *unidade estética* se dá uma *unificação real* e uma alternância da matéria com a forma, da passividade com a atividade, por isso mesmo se prova a *unificabilidade* das duas naturezas, a exequibilidade do infinito no finito, portanto a possibilidade da humanidade mais sublime (2013, p. 122; grifos do autor).

Emerge, assim, o fio de Ariadne que tece os diferentes aportes teóricos da argumentação. O estado estético supõe uma atitude desprovida de interesses utilitários, cognitivos ou de ordem moral e compreende o prazer subjacente à experiência estética como um sentimento puro e

desinteressado que, por sua vez, não pode ser confundido com o simples gozo sensível. Compreende-se, portanto, que o prazer estético não provém da satisfação das exigências do organismo e não se trata de mera reação física a um determinado estímulo, mas detém uma dimensão emocional e racional, ou seja, é racional sem ser meramente intelectual e é sensível sem ser meramente sensorial. O uso equânime de racionalidade e sensibilidade configura, dessa forma, a moderação essencial à obtenção de um estado a partir do qual se torna possível suscitar um aperfeiçoamento humano.

Assim, o pleito por equilíbrio e equanimidade entre as faculdades é favorecido e estimulado tanto pelo desenvolvimento de estratégias de produção literária que buscam simultaneamente a fruição estética e, supostamente, esclarecer a receptividade - como a mencionada estética antiburguesa de Oehler -, como pela concepção do poema em prosa, uma forma híbrida capaz de reunir a propensão à inteligibilidade da prosa à volubilidade e riqueza do material sensível. Deduz-se, pois, que apenas mediante a admiração produzida pelo contato com o belo a realidade pode enfim se transfigurar e suscitar a transformação das visões de mundo. Visto, entretanto, que essa reação provém de um posicionamento no qual ocorre um livre jogo entre imaginação e entendimento, acredita-se que ela só pode ser desencadeada a partir do distanciamento propiciado pela negatividade, ou seja, pela não identificação ou

aglutinação ao positivamente existente. Afinal, como ensina Kant na *Crítica da faculdade do juízo*, os juízos estéticos se fundamentam no princípio de que os objetos parecem belos sem, entretanto, existir um meio de se comprovar objetivamente que o sejam. Isso expõe as dificuldades de se apreender o belo e, ao mesmo tempo, sua separação do bem e da verdade, já que esses conceitos se identificam e/ou pertencem à positividade. Torna-se possível, por essa via, voltar a Baudelaire e a seu entendimento, explicitado em "O pintor da vida moderna", de que o belo é sempre,

inevitavelmente, de uma constituição dupla, mesmo que produza a impressão de unicidade; pois a dificuldade de discernir os elementos variáveis do belo na unidade da impressão não invalida absolutamente a necessidade da variedade em sua composição. O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é extremamente difícil de determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, de maneira alternada ou conjunta, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o envelope divertido, cintilante e aperitivo do manjar divino, o primeiro elemento seria indigesto, inapreciável, inapto e não apropriado à natureza humana (1980, p. 791; tradução nossa).

A teorização da duplicidade característica do belo, em que elementos relativos se misturam a um ingrediente eterno e imutável, demonstra mais uma vez como a admiração provocada pelo contato com a beleza suspende o tempo cronológico e promove a união do individual ao universal. Saliente-se, além disso, que a partir da citação é possível constatar a compreensão de Baudelaire tanto da recepção

quanto do lugar reservado à sua produção poética, o que demonstra, na visão de Walter Benjamin, em *Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, que “ele entreviu espaços vazios nos quais inseriu sua poesia. Sua obra não só se permite caracterizar como histórica, da mesma forma que qualquer outra, mas também pretendia ser e se entendia como tal” (1991, p. 110).

Delinea-se assim como a argúcia crítica norteava a produção baudelairiana e, possivelmente, determinava a direção de seus passos. Acredita-se, em vista dessa suposição, que a compreensão de Baudelaire do panorama artístico e das ideias de sua época subjaz à adoção do poema em prosa e ao seu entendimento acerca do futuro da lírica. Sua apurada consciência crítica participava tanto da seleção de seus motivos quanto de seu posicionamento atrelado à crítica e, assim, oposto aos ideais utilitários promovidos pelo sistema produtivo industrial. Paul Valéry, em “Situação de Baudelaire”, afirma que

o problema deve ter se apresentado a Baudelaire da seguinte forma - tornar-se um grande poeta, sem se tornar um Lamartine, nem um Hugo, nem um Musset. Não estou afirmando que este propósito fosse consciente em Baudelaire, mas deveria estar presente nele, necessariamente, ou melhor, este propósito era, na verdade, o próprio Baudelaire. Era a sua razão de Estado (2007, p. 10).

Percebe-se, portanto, que o entendimento crítico de Baudelaire não apenas lhe permitiu antever o lugar

reservado à sua produção como o estimulou a aderir à negatividade, uma vez que esse posicionamento condizia tanto com as manifestações inatas de sua subjetividade e sua posição crepuscular ao fim do movimento romântico quanto o fazia diferir do poeta iluminador das massas. Isso permite crer que a produção baudelairiana conjuga a argúcia crítica à extrema sensibilidade lírica, o que a torna sobremaneira consciente dos objetivos que pretende alcançar, seja na seleção de seus motivos, seja na decisão de produzir novas feições do belo e expandir as possibilidades formais da lírica. Conclui-se, portanto, que ao apontar o poema em prosa como o futuro da lírica, Baudelaire não somente agiu a partir de um posicionamento histórico - em que se situava como irônico e tecia simultaneamente a tradução e a crítica de seu tempo -, como igualmente atendia ao propósito romântico de originalidade expressiva, em vista da necessidade urgente de um novo regime de apreensão da sensibilidade.

## **2.2 A subjetividade em negativo**

Sejas tu um espírito benéfico ou um gênio maldito;  
sejas tu circundado por auras celestes ou labaredas  
infernais; seja tua intenção má ou benéfica, tu te  
apresentas em forma tão sugestiva que hei de falar  
contigo!

Shakespeare (1978, p. 220).



O destaque de algumas das correntes de pensamento e proposições investigativas que fecundaram a consciência crítica de Baudelaire e serviram de estímulo à sua produção literária propicia verificar que o posicionamento histórico do poeta expressava um novo estágio da ampliação da subjetividade no alvorecer da modernidade. Supõe-se, assim, que o fortalecimento subjetivo teve por fim não somente reformular ou transformar as formas de apreensão do material sensível como, diante das múltiplas revoluções registradas nos mais diversos campos da existência, reconfigurar toda a realidade. Esse entendimento abre uma perspectiva múltipla da produção literária baudelairiana, a partir da qual se nota a conjugação de um posicionamento histórico ao objetivo de revitalizar e renovar as formas líricas.

A criação do poema em prosa realiza, como se compreende, um dos principais objetivos do Romantismo: libertar definitivamente a arte das regras cultivadas pelo Antigo Regime e gerar formas e gêneros literários inéditos. Jacques Rancière, em *Políticas da escrita*, afirma, com relação a isso, que

a emancipação do lirismo não pode consistir simplesmente em sacudir a poeira das regras caducas e a pompa das expressões convencionadas. Ela não se refere em primeiro lugar ao objeto do poema e aos meios dados ao poeta. Refere-se em primeiro lugar ao sujeito do poema, ao eu da enunciação lírica. Emancipar o lirismo quer dizer libertar esse eu de certa política da escrita. Pois os velhos cânones,

aqueles que distinguíam os gêneros poéticos, suas regras próprias e sua dignidade respectiva, eram claramente políticos. E a questão pode ser colocada do seguinte modo: não será necessária uma nova forma de experiência política para emancipar o sujeito lírico do velho quadro poético-político? (1995, p. 105).

Pode-se avistar, assim, a razão de se assinalar o fortalecimento da subjetividade como um impulso fundamental à produção literária de Baudelaire. Afinal, boa parte do choque avidamente procurado por sua lírica reside na postura inédita assumida por esse eu lírico. A atitude, decorrente da assunção de sua condição marginalizada e negativa - ou seja, crítica e oposta aos rumos da sociedade e seus poderes dirigentes -, é o que lhe propicia manifestar a mais completa descrença com relação ao futuro do gênero humano. Rancière, ao salientar o caráter político do cânone, indica, além disso, que Baudelaire realizava um salto duplo, posto que, como aponta Valéry, ele sabia que precisava superar tanto os predecessores clássicos quanto os românticos.

Pode-se dizer, de modo a tentar descrever o processo em foco, que a renovação poética conjugava, nesse ponto da modernidade, a assunção de um posicionamento histórico-social à introdução de novos temas e motivos. Acredita-se que alguns destes últimos, uma vez potencializados e redefinidos, se tornaram tão fecundos que geraram não apenas novas atuações poéticas como subterfúgios de produção literária. Verifica-se, nesse sentido, sobretudo

através do recorrente uso dos conceitos de melancolia e ironia e, além disso, da congruência entre essas temáticas e as predisposições subjetivas de autores como Baudelaire, que a inauguração de novas vias expressivas frequentemente se associa ou é estimulada pela percepção dos literatos da complexificação da realidade.

Visto ser necessário desvelar esse argumento e apresentar com maiores detalhes de que modo a potencialização e a reorientação dos novos tons e motivos românticos levaram Baudelaire a inaugurar um novo molde do poema em prosa, dedicaremos alguma atenção a alguns de seus procedimentos e conceitos favoritos, como a melancolia e a ironia. Algo, aliás, possível de conferir já nos dois primeiros versos do terceiro "Spleen", de *As flores do mal*: "Sou como o rei sombrio de um país chuvoso, / Rico, mas incapaz, moço e, no entanto, idoso" (1985, p. 295).

O anjo de Albrecht Dürer, em *Melencolia I*, retém a pena enquanto mira o horizonte. Com a cabeça pousada sobre um braço e o olhar contemplativo, sonda as ruínas ao redor enquanto sua imaginação flerta com o desconhecido. A melancolia, como suscita o quadro renascentista, parece abranger sentimentos como o tédio, a nostalgia e a suspeição de que a realidade não condiz com aquilo que se deseja. Tradicionalmente associada ao isolamento mórbido e à inventividade, ela participa da construção da imagem do

poeta maldito, isto é, do lírico provocador, questionador ou simplesmente identificado com a negatividade.

Tentar mensurar sua importância para a literatura, sobretudo a partir da modernidade, faz com que imediatamente se pense em Baudelaire. Afinal, como se sabe, além de reunir e cultivar todos os sintomas e humores característicos do melancólico - como o gênio bilioso e a excentricidade -, o autor conscientemente tornou a melancolia um de seus mais preciosos motivos poéticos, conjugando, assim, uma predisposição individual ao objetivo de revitalizar a lírica.

A relação de Baudelaire com o conceito configura um tema ao mesmo tempo saboroso e complexo, uma vez que entrelaça um pendor subjetivo à idealização de uma estratégia de produção literária. Sua análise requer muita atenção e acuidade, sobretudo para que a argumentação não resvale no biografismo ou na mera descrição psicológica. Para dirimir esse risco e focar apenas os resultados literários dessa relação, estabelece-se uma hipótese: Baudelaire, cômico de sua condição e possibilidades, refinou a melancolia de modo a torná-la agente da renovação poética e de seu posicionamento perante a história.

Descortinando essa suposição a partir das características que compõem o sentimento, nota-se que a melancolia possui ao menos duas feições que se sobressaem ou são mais facilmente reconhecíveis: o tédio e a

nostalgia. Ambas, como logo se vê, expressam a insatisfação ou o não contentamento, isto é, o desejo por algo novo ou diferente do que se tem ou vive. O tédio, aborrecimento ou *ennui*, como prefere Baudelaire, suscita o esmorecimento perante uma realidade ou estado que perdura apesar de não dispor mais do vigor e do brilho do passado ou, simplesmente, de legitimidade. A nostalgia, estimulada pela vontade de se alhear ou se evadir da condição presente, coaduna a inconformidade e o enfado à estetização de um período acalentado pela memória, contribuindo, a partir disso, tanto para o isolamento quanto para a inventividade.

É possível dizer, em vista dessas suas atuações, que o *ennui* e a nostalgia contribuem para suscitar a terceira característica da melancolia: a suspeição de que a realidade não corresponde ao que se pretende ou deseja. Esse último sentimento, diretamente relacionado ao estabelecimento de uma postura crítica frente à existência, por vezes se apresenta como uma mácula ou enfermidade irreparável. Uma vez afetado por ela, o poeta aparentemente se torna incapaz de apreciar positivamente o que quer que seja. Continua a caminhar à procura de versos e motivos, mas tudo ao redor passa a ser ruína e degradação. Seu olhar, treinado pelos anos de flânerie, ainda capta o belo onde quer que ele transpareça, mas as flores não dispõem mais do viço de outrora, como esclarece Baudelaire nos versos do segundo "Spleen": "Sou como um camarim onde há

rosas fanadas, / Em meio a um turbilhão de modas já passadas" (1985, p. 293).

Repare-se, em vista disso, que o termo "Spleen", além de integrar o título da primeira seção de *As flores do mal*, "Spleen e Ideal", constitui um conceito extremamente importante para Baudelaire. Composto a partir do amálgama da melancolia a outras correntes de pensamento, como a da *antiphysis* e a do pecado original católico, configura um misto de desgosto e tristeza diante do que o autor supõe ser a inevitável degradação da espécie humana. Oriundo da palavra grega *splen*, que significa baço em língua inglesa, o vocábulo fornece indícios de que foi elaborado com vistas à teoria dos humores e à conexão entre a melancolia e a inventividade genial.

A elaboração do "Spleen" demonstra o engenho e o aguçado senso crítico de Baudelaire. O conceito expõe um posicionamento individual perante a existência e, a partir disso, sugere que o autor compreendia sua posição crepuscular ao fim do movimento romântico e as dificuldades de revitalizar a lírica. Era bastante evidente que revivificar o verso francês, após os feitos e as obras de Lamartine, Gautier e Hugo, exigia a criação de algo inédito e completamente diferente de tudo já produzido.

A concepção de conceitos e motivos poéticos próprios, por melhor que fosse, era apenas um começo promissor. Baudelaire sabia que sua produção só teria visibilidade se

fosse radicalmente diferente de tudo o que a havia precedido. Walter Benjamin, em *Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, sintetiza a complexidade do desafio e sua correlação com a assunção de um posicionamento histórico-social, ao afirmar que

Baudelaire não encontrou, como Gautier, satisfação em sua época; nem como Leconte de Lisle pôde enganar-se com relação a ela. Para ele, o idealismo humanitário de um Lamartine ou de um Hugo não estava disponível; nem lhe foi dado, como a Verlaine, refugiar-se na devoção. Como não possuía nenhuma convicção, estava sempre assumindo novos personagens. *Flâneur*, apache, dândi e trapeiro não passavam de papéis entre outros. Pois o herói moderno não é herói - apenas representa o papel de herói. A modernidade heroica se revela como uma tragédia onde o papel de herói está disponível (1991, p. 94).

A busca por originalidade, associada à afiada percepção crítica da época e da cena artística, levou Baudelaire a trabalhar com o choque e o grotesco e cantar a dor dos marginalizados e demais oprimidos pelo produtivismo industrial. Acredita-se que, após meditar a fundo, ele por fim descobriu que trabalhando com motivos e elementos desprezados por seus pares era possível conjugar suas predisposições subjetivas à intenção de produzir o belo de modo absolutamente original.

A identificação com o marginalizado, mais que natural, reverberava o ressentimento do literato com sua nova condição na sociedade burguesa industrial. Realocado socialmente e desprovido dos privilégios de que dispunha

durante o Antigo Regime, o autor passou a ser obrigado a vender sua arte e a cooperar com a ideologia burguesa para sobreviver. Essa situação, combinada ao humor melancólico e à oposição ao mito do progresso, terminou por levar o literato, segundo afirma Jean-Paul Sartre, em *Que é a literatura?*, a “escrever para reivindicar sua marginalização de classe, que ele assume e transforma em solidão” (2006, p. 81).

Crê-se, portanto, que a obrigação de equacionar a busca ao belo à própria subsistência levou Baudelaire a identificar seus alvos e objetivos e, a partir disso, desenvolver uma estratégia de produção literária na qual pudesse escrever simultaneamente para e contra a burguesia. Esse ardil pressupõe a construção de um texto dotado de múltiplas superfícies interpretativas e tem no logro o seu principal artifício. Como é usual em qualquer embuste, usa de isca e arapuca, constituindo-se da seguinte forma: a superfície textual apresenta uma provocação e atua como chamariz, atraindo para um segundo estrato, denso e ácido, que aguarda para ser descoberto pelo leitor desconfiado, para o qual a realidade não é tão óbvia ou rasa como faz parecer o senso comum. O estrategema, como se disse anteriormente, articula o que se pode chamar de armadilha para o esclarecimento, já que seu objetivo é alertar ou prevenir os leitores para aquilo que o poeta - enquanto sujeito melancólico e irônico - crê ser errado ou



necessário mudar na existência. A adoção dessa tática reforça, portanto, o entendimento de que Baudelaire conscientemente se opõe aos rumos e preceitos advogados pela sociedade burguesa industrial.

Ainda se voltará a esmiuçar os efeitos e as possibilidades propiciadas por esse estratégia, especialmente a partir da elaboração da fábula negativa e, além disso, de sua posterior assimilação por Rimbaud. Porém, nesse ponto da argumentação, em que novamente se prenunciam os riscos do posicionamento negativo e da ação dos mecanismos de controle, convém começar a destacar a potência e o emprego de outro conceito apreciado pelo lírico parisiense: a ironia.

A ironia utiliza a comicidade para derrubar ou corroer aquilo contra o que investe. Aponta e amplifica os defeitos de seus alvos enquanto esconde as verdadeiras intenções de seu emissor, suscitando entendimentos sem, na verdade, propor positivamente nada. Esse procedimento, calcado no uso de ambiguidades, possibilita realizar a crítica de maneira indireta e sem se opor frontalmente, o que contribui para a preservação da liberdade do autor, já que o alça a uma posição de suposta suspensão dialética.

Percebe-se, assim, que, ao redefinir uma forma poética sem vínculo com a tradição - o poema em prosa - e inovar radicalmente na seleção e uso dos motivos, Baudelaire conseguiu novamente impulsionar o desenvolvimento lírico.

Deve-se salientar, no entanto, que essa renovação não se circunscreveu apenas à reelaboração da forma descoberta por Bertrand, afinal, segundo se entende, ela abrangeu ainda os novos motivos, tons e procedimentos que Baudelaire lhe apontou.

Aviste-se, com relação a isso, que Baudelaire, na conhecida carta a Arsène Houssaye, diz desejar fazer algo análogo ao realizado por Aloysius Bertrand, no *Gaspar da noite*, e, assim, aplicar “à descrição da vida moderna, ou melhor, de uma vida moderna e mais abstrata, o procedimento que ele havia aplicado à pintura da vida antiga, tão estranhamente pitoresca” (1980, p. 161; tradução nossa). Crê-se que o autor menciona o aspecto pitoresco da vida antiga para destacar o componente autóctone descoberto por Bertrand e, desse modo, salientar a atmosfera fantasmagórica e melancólica de sua composição. Registra-se, portanto, que, dentre os elementos mais apreciados pelo autor em Bertrand, figura o uso do elemento histórico e pitoresco para criar uma atmosfera permeada de magia e melancolia. Deve-se ressaltar, no entanto, que Baudelaire, em sua aglutinação das inovações de Bertrand, reelabora esses elementos em vista de uma nova mitologia, centrada na grande metrópole e na opressão e artificialidade que caracterizam a sociedade burguesa industrial.

A associação entre magia e melancolia retorna, desse modo, na forma de uma fantasmagoria urbana, produzida pelos

vapores da fábrica e pela poluição da cidade. Nesse cenário distópico, mergulhado na névoa asfixiante da grande metrópole, o flâneur atua como espião, conspirador ou detetive e canta as batalhas e feitos heróicos do marginal e do operário, os gladiadores que diariamente lutam pela própria subsistência. Porém, ao contrário do que faziam os autores medievais e Bertrand, o poeta parisiense não usa mais a métrica da balada, tampouco acredita em heróis. Parece oportuno verificar, diante dessa encruzilhada em que se mira o passado e se busca avançar rumo ao futuro, a afirmação de Novalis, em *Pólen*, na qual se discerne que

as representações da antiguidade atraem-nos para o morrer, o desvanecer no ar - as representações do futuro - impelem-nos ao vivificar - ao corporificar, à eficácia assimilante. Por isso toda recordação é melancólica - todo pressentimento, alegre. Aquela modera a vivacidade demasiado grande - esta eleva uma vida fraca demais (1988, p. 103).

Desprovido de esperança e preocupado em obter a própria subsistência, Baudelaire preferiu acomodar a narrativa da luta diária por sobrevivência à linguagem do folhetim, pois exaltando a capacidade informativa do poema em prosa acreditava que atrairia mais facilmente seus leitores burgueses. Evidencia-se, diante disso, que esse pretense favorecimento à inteligência tem, dentre seus principais objetivos, estabelecer uma diferença frente ao poema versificado - cujo perfil é eminentemente cifrado - e, por conseguinte, ludibriar ou desarmar a resistência de

alguns leitores. Acrescente-se, com relação a isso, que, segundo Suzanne Bernard, "ele vê no poema em prosa uma forma muito mais livre, mais 'aberta' que o poema em versos, admitindo as dissonâncias, as rupturas de tom e, sobretudo, a ironia" (1959, p.109; tradução nossa).

A apresentação dos recursos e procedimentos utilizados pelo autor indica que aqui se torna absolutamente necessário tratar da lapidação e da delimitação da forma por Baudelaire e, assim, distinguir as intenções e estratégias que as movem. Para tanto, analisaremos alguns textos do autor e buscaremos demonstrar que, nessa nova etapa, o poema em prosa abandona sua protoforma - ligada à balada e às demais formas poéticas metrificadas - para gradativamente se aproximar das fronteiras de gêneros e formas propensas não apenas à intelecção e à transmissão de informações, como o romance, o ensaio e o folhetim, como das especulações metafísicas, como o *witz* e o aforismo. Este movimento, no qual se distingue o fortalecimento do prosaísmo na composição do poema em prosa, visa produzir um molde ou feição do gênero capaz de traduzir não apenas as novas ambições líricas como os anseios e as angústias do literato diante da abertura de um novo regime de apreensão da sensibilidade. É oportuno observar, com relação a isso, a afirmação de Suzanne Bernard de que

esse desejo de variedade, de contraste, se opõe ao princípio de *unidade de tom* postulado pela estética antiga. Pode-se, além disso, se perguntar até que ponto esse gosto por "fragmentos" de tons e de gêneros extremamente variados não corresponde a uma fragmentação da personalidade, a uma pluralidade totalmente oposta ao sentimento clássico de unidade do indivíduo. Enriquecimento ou desagregação? Em todo caso, é por vislumbres fragmentários, através de aspectos não somente complementares, mas frequentemente opostos, que nos aparecerá a paisagem espiritual do poeta, com todas as suas contradições, suas chagas, suas "postulações" adversas. Para exprimir todos esses contrastes, todos esses remorsos mentais, Baudelaire precisa de uma forma mais livre que a poesia versificada, cujo movimento, medido e regrado, apto a traduzir (ou a produzir) a calma, a ordem, a harmonia, responde a outras exigências (1959, p. 110; grifo da autora, a tradução nossa).

Entende-se, relacionando-se a fragmentação do indivíduo moderno à entrada do regime estético na criação de um gênero poético híbrido, que aspirações e sentimentos novos exigem necessariamente vias expressivas inéditas. Nesse sentido, é não apenas oportuno como vital para o avanço literário que formas modernas como o romance, o ensaio e o poema em prosa não se deixem jamais cristalizar.

Pode-se até mesmo dizer que esse aspecto de suas naturezas constitui uma marca indelével de sua constante contemporaneidade. Afinal, segundo se percebe, esses gêneros se caracterizam pela extrema maleabilidade e por permitirem uma infindável pluralidade de temas, abordagens e tons. Destacam-se, além disso, por não se deixarem descrever, postular ou classificar através de fórmulas e métricas simples ou fixas.

Contrapostos às formas e aos gêneros clássicos, distinguem-se, portanto, não apenas pela constante mutabilidade, mas por não apontar ou estabelecer previamente suas intenções, moldes e caminhos. Encontra-se, assim, em decorrência dessa compreensão, a ideia que motiva o título desta etapa argumentativa, já que, segundo se entende, é a subjetividade, fortalecida e ampliada a partir da passagem do homem ao centro do pensamento e, além disso, tornada partícipe das decisões e rumos da organização social após a queda do Antigo Regime, que requer e determina os motivos e as delimitações dos gêneros modernos.

Observe-se, diante dessa pressuposição, que assim possivelmente se entrelaça o anseio de Baudelaire por encontrar uma forma "suficientemente flexível e trabalhada para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência" (1980, p. 982; tradução nossa) à demanda de Rimbaud por uma "nova língua universal", não "estrangulada pela forma antiga" (1946, p. 256; tradução nossa), e ao objetivo de Bertrand de fundar um novo gênero poético. Crê-se, além disso, que essa proposta ou orientação pessoal provém da transição entre regimes de apreensão da sensibilidade, uma vez que, segundo aponta Jacques Rancière, em *A partilha do sensível*,

o regime estético das artes é, antes de tudo, a ruína do sistema de representação, isto é, de um sistema em que a dignidade dos temas comandava a hierarquia dos gêneros da representação (tragédia para os nobres, comédia para a plebe; pintura de história contra pintura de gênero etc.). O sistema da representação definia, com os gêneros, as situações e formas de expressão que convinham à baixa ou à elevação do tema. O regime estético das artes desfaz essa correlação entre tema e modo de representação (2012, p. 47).

Alcança-se, desse modo, o ponto em que se prenuncia o segundo - e definitivo - nascimento do poema em prosa como gênero poético. Observe-se, porém, que a afirmação de que esse híbrido possui dois nascimentos não é mera deferência ao feito e à prerrogativa de Bertrand e, portanto, não objetiva demarcar sua precedência a Baudelaire. Ela resulta da constatação de que os autores foram completamente originais em suas delimitações e proposições para o gênero e, desse modo, pretende demarcar que apesar de terem partilhado objetivos, elementos e motivos em comum, partiram de orientações completamente diversos.

Visto que no capítulo precedente se viu que Bertrand criou o poema em prosa a partir da aglutinação da balada medieval, faz-se necessário mostrar que Baudelaire manipulou essa forma ígnea sem, todavia, confiná-la à métrica. Afinal, a partir do lírico parisiense os limites da composição poética passam a acompanhar não apenas o fôlego subjetivo, mas também a medida do interesse. Algo que, como se pode notar, novamente aproxima o poema em prosa do ensaio e da ideia, levantada por Des Esseintes, em

Às avessas, de um romance condensado. Diante disso, parece oportuno apresentar os efeitos dessas proposições e, além disso, expor os desafios enfrentados por Baudelaire na confecção do *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. É o que, aliás, se fará a seguir, através da exposição de sua delimitação da forma e da análise de alguns dos textos dessa obra.

### **2.3 A hora e a vez de um maldito**

Em pequeno, admirava o condenado intratável sempre nas galés; visitava albergues e quartos mobiliados que ele consagrara por ter estado ali; via *com sua mente* o céu azul e o trabalho florido do campo; farejava sua fatalidade nas cidades.

Rimbaud (2015, p. 29; grifos do autor).

Visto que a única maneira de sublinhar a originalidade de algo é através do destaque de sua dissonância, sobretudo frente ao que o precedeu, convém começar a análise do tratamento de Baudelaire do poema em prosa a partir de sua comparação com Bertrand. Note-se, de modo a imediatamente iniciar a diferenciação entre os procedimentos e objetivos dos autores, que, enquanto Bertrand preferiu adensar o lirismo e o poder evocativo dos elementos através da clausura própria à métrica fixa, Baudelaire buscou, na parcela em prosa dessa forma híbrida, justamente seu "prosaísmo", isto é, a pura liberdade formal. Isto significava não apenas o abandono das estrofes e o fim das



simetrias, dos refrões e de todo cerceamento métrico, como a liberdade de tom e de expressão, já que assim se descartavam igualmente os efeitos e procedimentos presentes na prosa poética de outros antecessores.

Entende-se que a opção de Baudelaire por uma forma em prosa é indissociável de sua intenção de expressar a entrada em um novo estágio de complexificação da realidade. Afinal, como aponta na carta endereçada a seu editor, apenas uma forma flexível e liberta de toda constrição métrica permitiria sintetizar a complexidade da vida e da alma dos homens do século XIX, tão marcadas pelas palpitações e "flutuações do sentimento no seio de uma grande cidade" (1980, p. 161; tradução nossa).

Original e fecundo em possibilidades, o objetivo de produzir poemas em prosa sem qualquer delimitação preestabelecida abriu um imenso horizonte diante de Baudelaire. Contudo, como o próprio poeta terminou por atestar, tamanha liberdade demandava um enorme esforço criativo e implicava grandes riscos. Riscos, aliás, que se propôs a enfrentar e que terminaram por se desdobrar em outros problemas, reforçando as dificuldades materiais e intelectuais com as quais se debatia ao fim de sua existência.

Inicialmente Baudelaire pretendeu produzir peças que, apesar de não seguirem uma métrica fixa, se distinguiam pela concisão e pela brevidade, desse modo produziram, em

conjunto, a impressão de certa uniformidade. Sua intenção era seguir o exemplo de Bertrand, porém, como ele mesmo afirma, ainda na carta a Arsène Houssaye, "percebi que não somente eu ficava bem longe de meu misterioso e brilhante modelo, mas também que fazia alguma coisa (se isso pode ser chamado de alguma coisa) de singularmente diferente" (2016, p. 4). É profícuo observar, antes de se começar a descrever as delimitações e os objetivos ambicionados pelo lírico em seu tratamento do poema em prosa, a afirmação de Suzanne Bernard de que

em 1857, quando ele pensa verdadeiramente em escrever uma coletânea de poemas em prosa, a qual ele pensou (talvez sob influência do *Gaspar da noite*?) dar o título de *Poemas noturnos*, propõe-se mais a escrever uma sequência às *Flores do mal* do que explorar essa veia da poesia "urbana". De fato, quatro poemas de 1857 (entre cinco) retomam temas análogos (em "Anywhere out of the world" se reencontra o tema da viagem, em "Os projetos" o das "Corujas", misturado à evocação exótica de "Bem longe daqui") ou idênticos ("Um hemisfério em uma cabeleira", "duplo" de "A cabeleira", "Convite à viagem", "duplo" do poema que porta o mesmo nome nas *Flores do mal*). Nesses poemas de 1857, e nesses quase que exclusivamente, Baudelaire parece procurar, sem dúvida sob a influência de Bertrand, simetrias formais, efeitos de refrão ou repetições sonoras que imponham ao poema, como o fazem a estrofe e o verso, uma arquitetura preestabelecida (1959, p. 114; tradução nossa).

Baudelaire pretendia reproduzir certos efeitos ou procedimentos típicos de composições com métrica fixa sem, no entanto, se confinar a uma. Sua intenção era usar a maleabilidade da prosa para reproduzi-los no interior da construção frasal, o que de certa maneira aproxima sua

visão do poema em prosa do que pretendia a prosa poética de alguns de seus antecessores e, ainda, do mencionado "romance condensado" de Des Esseintes. Acrescente-se, além disso, que dessa vez, ao contrário do que ocorreu na revitalização poética romântica, a inovação concerne sobretudo à forma, uma vez que Baudelaire persistiu trabalhando com os mesmos motivos e temas poéticos.

Convém dizer, dando início à análise de suas delimitações e objetivos, que o lírico parisiense distinguia duas expressões ou moldes principais entre seus poemas em prosa, que separava entre rapsódicos e "artísticos". Acredita-se, no que diz respeito a estes últimos, que o poeta assim os denominou por se destinarem, a princípio, à pura fruição estética. Concisas, melhor delimitadas e dotadas de grande poder descritivo, essas peças constituem possivelmente alguns dos pontos mais altos da poeticidade baudelairiana em seu flerte com a prosa e, além disso, o mais próximo de sua ideia de métrica ou unidade fixa. Algo, aliás, que se pode notar em "O desejo de pintar", dos *Pequenos poemas em prosa*:

Infeliz, talvez, seja o homem, mas feliz é o artista a quem o desejo dilacera!

Fico louco de vontade de pintar aquela que me aparece tão raramente e foge tão depressa quanto uma coisa bela, inesquecível, atrás do viajante levado pela noite. E já faz tempo que ela desapareceu!

Ela é bela e, mais que bela, é surpreendente. Nela o negror é abundante: e tudo o que ela inspira é noturno e profundo. Seus olhos são duas cavernas onde cintila, vagamente, o mistério, e seu olhar ilumina como um relâmpago; é uma explosão nas trevas.

Eu a compararia a um sol negro, se se pudesse conceber um astro negro vertendo luz e felicidade. Mas ela faz mais facilmente pensar na lua, que, sem dúvida, a marcou com sua terrível influência; não a lua branca dos idílios, que parece uma fria noiva, mas a lua sinistra e embriagada, suspensa ao fundo duma noite tempestuosa, empurrada pelas nuvens que correm; não a lua pacífica e discreta que visita o sono dos homens puros; mas a lua arrancada do céu, vencida e revoltada, que as feiticeiras tessalianas constroem duramente a dançar sobre a relva aterrorizada!

Em sua pequena fronte habitam a tenaz vontade e o amor à presa. Entretanto, sob esse aspecto inquietante, onde as narinas móveis aspiram o desconhecido e o impossível, brilha, com inexprimível graça, o riso de uma grande boca vermelha e branca e deliciosa, que faz sonhar com o milagre de uma soberba flor que desabrocha em um terreno vulcânico.

Há mulheres que inspiram o desejo de vencê-las e de se divertir com elas, mas essa dá vontade de morrer lentamente sob seu olhar (2016, p. 64).

Baudelaire utiliza a divisão em parágrafos para simular os efeitos da estrofe e, dessa maneira, espaçar as ideias, os motivos e demais elementos poéticos. Dividida em seis parágrafos, a composição remete à métrica da balada medieval utilizada por Bertrand. Entende-se, no entanto, que se trata apenas de uma simples sugestão ou reminiscência. Afinal, o que de fato se verifica, com relação às delimitações formais, é algo muito diferente. Baudelaire, ao contrário do autor dijonnense, não prima por condensar o lirismo em torno dos elementos poéticos e na

maior parte de suas composições, desenvolve uma prosa voluntariamente livre "e frequentemente privada de toda ornamentação verbal" (Bernard. 1959, p. 112).

Isso faz com que muitas vezes se depare com certas dificuldades inerentes à tentativa de conjugar o impulso lírico ao uso formal da prosa. A primeira e principal é, como já se apontou, a propensão prosaica à distensão argumentativa e ao transbordamento sensível. Problema até certo ponto evitado em "O desejo de pintar" - à exceção do quarto e do quinto parágrafos, nos quais o ímpeto descritivo e a profusão de ideias postas em movimento levaram o poeta a se alongar -, o desafio de comprimir o impulso lírico em prosa frente às exigências formais do novo gênero é particularmente evidente nas composições rapsódicas.

Nos textos "artísticos", como o que se enfoca no presente, o que se distingue logo de início é a conhecida predisposição baudelairiana de compor imagens plurissignificativas e justapor ideias aparentemente dissonantes ou ambivalentes.

Observe-se, nesse sentido, que a primeira frase já aponta uma divisão ou separação entre o homem e o artista. Vista no interior do indivíduo, essa partição sugere um ser cindido, isto é, um amante que sofre diante da distância e inquietude de uma musa inalcançável e, ao mesmo tempo, um artífice que se alimenta e carece dessa dor para gerar sua

arte. Relacionada à organização social e à sua hierarquização, ela remete, no entanto, ao ressentimento do literato com sua realocação na sociedade burguesa e, assim, pretende diferenciar o artista do homem ordinário e do famigerado "burguês".

Note-se, todavia, que o poeta acena com essa possível distinção para dissimular uma oposição que na verdade é falsa. Centrada em uma promessa falida, a de felicidade, a aparente discordância se dilui ao se entender que ambos, o homem e o artista, estão condenados à infelicidade. Desprovido de voz, o ser humano ordinário se encontra, logo de partida, resolutamente fadado à dor. Já o poeta, eu-lírico que tenta se alçar a um panteão de escolhidos e, no entanto, lamenta a queda de um ninho que nunca lhe pertenceu, finge acreditar que terá melhores chances.

Ele pinta a si mesmo como um novo Prometeu e simula não perceber que a felicidade, ave inconstante e fugidia, tampouco fará seu peito de ninho. Ela o visita, é bem verdade, mas tão somente para agir como a águia que aflige o titã acorrentando: devorá-lo cotidianamente como um desejo irrealizável.

Assumindo a postura do artista dominado pelo gênio bilioso, o poeta reafirma o anseio do poema em prosa de estabelecer uma ponte entre a poesia e a pintura e aponta para a corrosão das fronteiras entre os meios de representação. Distinguem-se, além disso, as primeiras

características de sua musa, que difere bastante, diga-se de passagem, das corriqueiras musas românticas, como expõe a frase de abertura do segundo parágrafo: "Fico louco de vontade de pintar aquela que me aparece tão raramente e foge tão depressa quanto uma coisa bela, inesquecível, atrás do viajante levado pela noite".

Volúvel como naturalmente são as paixões e instável como o vento, a musa baudelairiana, assim como a forma híbrida na qual ela se apresenta, não se deixa apreender ou plasmar com docilidade. Afinal, como se pretende demonstrar, ambas se destacam pela sua maleabilidade ígnea e pela sugestão ao movimento, ao transitório.

O poeta, como de costume, pretende ainda subverter as noções e os parâmetros que o senso comum e o gosto de sua época buscam postular (e possivelmente cristalizar) como referências para o belo. Moldando algo que corresponderia ao contrário da musa romântica, isto é, oposto à dama pura, alva e, possivelmente, morta ou adormecida, Baudelaire salienta, no terceiro parágrafo, não apenas a natureza admirável de sua musa, mas o mistério que a cerca: "Ela é bela e, mais que bela, é surpreendente. Nela o negror é abundante: e tudo o que ela inspira é noturno e profundo. Seus olhos são duas cavernas onde cintila, vagamente, o mistério, e seu olhar ilumina como um relâmpago; é uma explosão nas trevas".

Ponto em que o poeta mais se estende e, possivelmente, esgarça o limite entre a poeticidade e a narratividade, o quarto parágrafo é, apesar disso, o mais rico em imagens e em sugestão de sentidos. As postulações ambivalentes e as imagens aparentemente antitéticas surgem de imediato, como se verifica, por exemplo, na comparação da musa a um astro negro emissor de luz.

A imagem não apenas sublinha a oposição ou subversão da musa romântica como sugere a ideia de uma iluminação negativa, proveniente ou estimulada a partir de outros elementos, condições e capacidades além da pura racionalidade. A transição do sol negro (vertedor de luz e felicidade) para a lua (que, no entanto, não se trata da simples "lua branca dos idílios, que parece uma fria noiva"), reforça sua misteriosa feminilidade, antes de indicar sua face de tormenta e perdição.

Nuançando mais uma vez a transgressão às referências estéticas de seus predecessores, Baudelaire destaca o que se supõe ser uma referência à condição ou posicionamento político-social de sua musa, como se distingue no desfecho "não a lua pacífica e discreta que visita o sono dos homens puros; mas a lua arrancada do céu, vencida e revoltada, que as feiticeiras tessalianas constroem duramente a dançar sobre a relva aterrorizada!".

Note-se, desdobrando a referência à condição dessa nova musa na sociedade francesa, que o poema é dedicado a



Jeanne Duval, com quem Baudelaire viveu um longo e agitado romance de vinte anos. Iniciado em 1842, logo após o desembarque da atriz e dançarina haitiana em Paris, o entrelace entre os dois foi marcado por uma paixão furiosa, cheia de idas e vindas. Jeanne configurava para Baudelaire uma inspiração poderosa, afinal, como se pode compreender, além do sentimento que os unia, sua figura e sua forte personalidade traziam o perfume e o sabor exóticos, mágicos e aterrorizantes dos trópicos. Elementos que se encontravam particularmente em evidência após a Revolução do Haiti, em 1820, e, segundo se crê, transparecem no quinto parágrafo, como se verifica já na frase "Em sua pequena fronte habitam a tenaz vontade e o amor à presa".

Observe-se que o autor animaliza sua musa para, em seguida, destacar seu brio e sua ferocidade amorosa. Prenuncia sua pretensa condição de vítima, antes de começar a enumerar aspectos positivos e sublinhar o exotismo de sua amada em uma frase longa e farta em imagens: "brilha, com inexprimível graça, o riso de uma grande boca vermelha e branca e deliciosa, que faz sonhar com o milagre de uma soberba flor que desabrocha em um terreno vulcânico".

Os adjetivos selecionados reforçam a originalidade de sua musa frente à de seus predecessores e sublinha alguns dos aspectos ressaltados ao longo do poema, como a sensualidade e o exotismo. Ao fim, salientando sua prostração ou impotência e, além disso, posicionando-se

mais uma vez como presa ou vítima, Baudelaire inverte as posições consagradas e, ao invés de contemplar a musa romântica, adormecida ou morta, deseja avidamente morrer sob seu olhar.

Essa inversão, uma vez associada ao desejo de pintar mencionado no título, remete ao conto "O retrato oval", de Edgar Allan Poe. No texto, um pintor apaixonado e estudioso, que já "tinha na Arte sua esposa", casa-se com uma dama de rara beleza. Obcecado por pintar um retrato seu, ele a faz posar por semanas a fio em uma torre sombria. Enquanto a obra progride, a esposa, antes vivaz e alegre como uma corça, pouco a pouco perde a luz e o viço. Ao fim, o quadro é uma obra viva, mas a musa falecera.

Aviste-se, ao fim desta breve análise de um poema em prosa "artístico" de Baudelaire, que nessa expressão ou molde não se visualiza a construção do que aqui se prefere denominar como fabulação negativa, isto é, a construção de uma estrutura narrativa com a intenção de simular promover, suscitar ou conduzir a algum ensinamento ou conteúdo moral. O que se percebe, a bem da verdade, é que a composição "artística" se volta exclusivamente à fruição estética e, dessa maneira, se destaca por trazer os grandes temas líricos de Baudelaire, primando, além disso, pela construção mais sintética e pelo estudo das relações arquitetônicas do poema em prosa, que, como se disse, nessa feição remetem às "baladas" de Bertrand. Ressalte-se,

resumindo todos estes aspectos, que nos textos "artísticos" se verifica uma melhor observação do que se pode chamar de "harmonia geral". Isto significa que o autor consegue apresentar e relacionar os motivos e elementos poéticos sem perder de vista as fronteiras e delimitações entre os gêneros e sem incorrer em desmesuras como o uso excessivo da narratividade, a construção de longas digressões e o corriqueiro transbordamento lírico.

Problemas comumente verificados na outra modalidade de poema em prosa praticada por Baudelaire, esses efeitos colaterais se tornaram ainda mais evidentes a partir de 1861, quando a inspiração parisiense voltou a impulsionar sua pena. Convém explicitar, diante da correlação entre a inspiração urbana e político-social e essa outra faceta dos poemas em prosa baudelairianos, alguns dos sentidos subjacentes à ideia de rapsódia. Proveniente do grego, em que designa a recitação de um poema épico, o conceito, ao ser adotado por Baudelaire, termina por entrelaçar uma intenção comum às formas bastardas - o anseio de compor uma epopeia moderna -, à atuação, advinda da antiga disposição poética ao esclarecimento oracular, do poeta como conspirador ou subversivo. Observe-se, para melhor visualizar o que se afirma e dar continuidade ao exame dessa face dos poemas em prosa de Baudelaire, "O velho saltimbanco", mais um dos *pequenos poemas em prosa*:

Por todos os lados exibia-se, espalhava-se, divertia-se o povo em férias. Era uma dessas solenidades pelas quais, durante longo tempo, esperam os saltimbancos, os mágicos, os domadores de animais e os vendedores ambulantes, para compensar os maus momentos do ano.

Nesses dias parece que o povo esquece de tudo, a dor e o trabalho; fica igual a criança. Para os pequenos é um dia feriado, é o horror escolar adiado por vinte e quatro horas. Para os adultos é o armistício concluído pelos poderes malignos da vida, um descanso da contenção e da luta universal.

O próprio homem de sociedade e o homem ocupado com trabalhos intelectuais escapam dificilmente da influência desse júbilo popular. Eles absorvem, sem querer, sua parte dessa atmosfera despreocupada. Para mim, não deixo jamais, velho parisiense que sou, de passar em revista as barracas que se empavonam todas nessas épocas solenes.

Elas se faziam entre si, em verdade, uma formidável concorrência: pipilavam, berravam, uivavam. Era uma mistura de gritos, detonações de trombetas, explosões de foguetes. Os fantasiados com rabos vermelhos e os bobos contraíam as rugas de suas faces acobreadas, curtidas pelo vento, pela chuva e pelo sol; eles lançavam, com a postura de comediantes seguros de seus desempenhos, belas palavras e gracejos, dignos de um cômico sólido e de peso como os de Molière. Os hércoles, certos da enormidade de seus membros, sem testas e sem crânio como os orangotangos, descansavam majestosamente com suas malhas justas lavadas, na véspera, para a ocasião. As dançarinas, belas como fadas ou princesas, saltavam e faziam cabriolas sob o fogo das lanternas que enchiam seus saiotes de faíscas brilhantes.

Tudo era luz, poeira, grito, alegria, tumulto; uns gastavam, outros ganhavam - uns e outros, igualmente, felizes. As crianças penduravam-se nas saias de suas mães para obter um torrão de açúcar ou subiam nos ombros de seus pais para melhor ver um mágico deslumbrante como um deus. E por toda parte circulavam, dominantes, todos os perfumes, um odor de fritura que era como que o incenso dessa festa.

No fim, no extremo fim da fila de barracas como se, envergonhado, ele se exilasse de todos esses esplendores, vi um pobre saltimbanco encurvado, caduco, decrépito, uma ruína de homem, encostado contra uma estaca de sua cabana; uma cabana mais miserável do que a de um selvagem embrutecido, onde

dois cotos de velas pingavam cera e enfumaçavam o ambiente que iluminava muito bem aquela miséria.

Por toda a parte a alegria, o ganho, a libertinagem; por toda a parte a certeza do pão do dia seguinte; por toda a parte uma explosão frenética de vitalidade. Aqui, a miséria absoluta, a miséria ridiculamente vestida para o cúmulo do horror; farrapos cômicos em que a necessidade, bem mais que a arte, introduzira o contraste. Ele não ria, o miserável. Não chorava, não dançava, não gesticulava, não gritava; não cantava nenhuma canção, nem alegre nem lamentosa, não implorava. Estava mudo e imóvel. Renunciara, tinha abdicado a tudo. Seu destino estava selado.

Mas, que olhar profundo, inesquecível; ele passeava no meio da massa popular e das luzes, quando as ondas humanas paravam a alguns passos de sua repulsiva miséria. Eu sentia minha garganta apertada pela mão terrível da histeria e parecia que meu olhar era ofuscado por lágrimas rebeldes que relutavam em cair.

Que fazer? De que serviria perguntar ao infeliz que curiosidade, que maravilha teria ele para mostrar naquelas fétidas trevas, atrás de sua cortina rasgada? Na verdade eu não ousei, e, embora a razão de minha timidez lhes faça rir, confesso que temia humilhá-lo. Enfim resolvi depositar, ao passar, algum dinheiro sobre uma de suas pequenas bandejas, esperando que ele adivinhasse minha intenção, quando um grande afluxo de gente, causado não sei por quê, levou-me para longe dele.

Virando-me, obcecado por aquela visão, busquei analisar minha súbita dor e disse para mim mesmo: "Acabo de ver a imagem de um velho homem de letras que sobreviveu à sua geração, da qual ele foi um brilhante entendedor; do velho poeta, sem amigos, sem família, sem filhos, degradado pela miséria e pela ingratidão pública e na barraca do qual o mundo sem memória não quer mais entrar!" (2016, p. 26).

Divisa-se, logo à primeira leitura, que Baudelaire distende as fronteiras do gênero a ponto de se questionar se a composição constitui de fato um poema em prosa ou se se trata de outra coisa. Caso se tomem os textos de Bertrand como exemplo, a resposta certamente será não.

Afinal, em vista de sua concisão, brevidade e aparente métrica fixa, intencionalmente análogas às da balada medieval, o texto baudelairiano estaria mais próximo de um conto dotado da linguagem e dos artifícios da prosa poética, ou, ainda, de um ensaio com propensão estética escrito com certa dose de lirismo e inventividade.

O questionamento é válido e aponta novamente para a duplicidade que inerente ao poema em prosa, que tende a oscilar entre a proporção e a justeza formal e a pura liberdade e o transbordamento anárquico. Bífido, maleável e ígneo, esse híbrido transita em uma interseção e, como já se disse, não se deixa cristalizar ou traduzir através de regras ou fórmulas simples. Deve-se compreender, assim, que frequentemente se verifica sua oscilação entre a justeza e o adensamento lírico do metro fixo e a distensão e o favorecimento da intelecção da liberdade formal da prosa.

Cabe dizer, voltando à indagação acerca da forma de "O velho saltimbanco", que, segundo se entende, a composição constitui, apesar de tudo, um poema em prosa. Compreende-se, todavia, que se encontra absolutamente nos limites do gênero e, desse modo, expõe muitos dos desafios e dos efeitos colaterais do esgarçamento de suas fronteiras.

Convém, diante disso, para melhor discernir a estratégia de produção utilizada pelo poeta e, além disso, esclarecer os motivos que justificam sua classificação como um determinado tipo ou molde do poema em prosa, examinar os

móveis e procedimentos utilizados em sua composição. Note-se, nesse sentido, que Baudelaire constrói cada parágrafo como um quadro animado. Em cada um se estabelece uma correlação entre personagens e determinadas vivências e sentimentos em que constantemente se prenuncia uma relação de oposição ou dubiedade. Esses blocos, dotados de certa independência e de alto grau de descrição, são alinhavados por uma clara intenção narrativa, que organiza a apresentação dos motivos, personagens e ideias.

A presença notória dessa estrutura narrativa constitui a principal razão de se questionar a natureza da composição. E, diga-se de passagem, trata-se de uma suspeita provida de sentido, já que, segundo se compreende, o uso imoderado da narratividade implica diretamente a queda do grau de poeticidade. Sobretudo quando isso decorre do objetivo de promover uma ideia ou veicular um ensinamento ou conteúdo moral, como ocorre no texto em foco.

Forjou-se, em razão disso e da tentativa de sintetizar alguns dos sentidos e predisposições desse molde problemático, o termo fábula negativa. Tenta-se, através dessa denominação, descrever uma composição poética dotada de curta narrativa que simula conduzir a um preceito moral, algo que, segundo se acredita, "O velho saltimbanco" faz com muita destreza.

Observe-se, desdobrando essas pressuposições, que a primeira frase descreve de maneira panorâmica o cenário em que se desenrolará o passeio do flâneur e aproveita para situar o receptor acerca das emoções e do período em que se desenrolará a ação: "Por todos os lados exibia-se, espalhava-se, divertia-se o povo em férias". Note-se que o poeta destaca a euforia e a balbúrdia desses sentimentos para, logo em seguida, introduzir os demais personagens e estabelecer uma primeira oposição, em que se contrasta a alegria dos transeuntes com a ansiedade dos trabalhadores do entretenimento em obter o próprio sustento, como mostra a parte final da segunda frase: "esperam os saltimbancos, os mágicos, os domadores de animais e os vendedores ambulantes, para compensar os maus momentos do ano".

A oposição entre os sentimentos e os trabalhadores - alguns em seu merecido descanso e outros famintos, ansiosos pela oportunidade de ganhar o pão - faz com que se adentre o poema com certa melancolia, com a sensação de que a bela e esfuziante algazarra de férias logo terminará e tudo voltará a ser como antes, isto é, ordinário e possivelmente ruim, como costumam ser muitos períodos do ano. Reforçando essa sensação e, mais uma vez, distinguindo o trabalhador como o gladiador moderno, que luta cotidianamente pela subsistência, o poeta equipara, através do direito ao lazer, o adulto à criança, como se lê na segunda e na terceira frases do segundo parágrafo: "Para os pequenos é



um dia feriado, é o horror escolar adiado por vinte e quatro horas. Para os adultos é o armistício concluído pelos poderes malignos da vida, um descanso da contenção e da luta universal”.

Distinguindo a influência desse período de júbilo popular sobre o homem de sociedade e o homem ocupado com labores intelectuais, o lírico apresenta enigmaticamente seu ponto de vista na última frase do terceiro parágrafo e se apresenta como um “velho parisiense”, que tem por hábito passar “em revista as barracas que se empavonam todas nessas épocas solenes”. Acredita-se que o autor pretendia reunir em si as três distinções apresentadas, afinal, enquanto literato, tradutor e crítico, exercia tanto o papel de homem de sociedade quanto daquele ocupado com labores intelectuais. A discriminação de diferentes papéis, situações ou posicionamentos sociais pretende indicar, em uma segunda superfície, que as ideias e os sentimentos abordados no poema abrangem e dizem respeito aos mais diferentes segmentos da população.

No quarto e no quinto parágrafos, Baudelaire torna a descrever a alegria incontida das famílias frente à habilidade dos artistas circenses. Principia por reforçar o viés descritivo e, no quarto parágrafo, enumera as diferentes personagens e suas habilidades, tornando o relato um caleidoscópio de imagens em que transitam bobos, dançarinas e fadas. No quinto, após se distender um pouco

mais na composição do inebriante cenário, adensa a atmosfera com a descrição de seus sons e odores, para ensejar uma sensação dúbia, possivelmente situada entre a curiosidade e a náusea, como destaca a última frase do parágrafo, em que se lê que "circulavam, dominantes, todos os perfumes, um odor de fritura que era como que o incenso dessa festa".

A vertigem provocada pelo ambiente de celebração e alegria antecede e serve de contraposição ao quadro encontrado no sexto parágrafo, quando, enfim, se conhece o saltimbanco que dá nome ao poema. Com cores e tons sombrios, a descrição da personagem principal lembra uma gravura de Jacques Callot ou mesmo uma água-forte de Charles Meryon e, assim, reúne a profunda melancolia ao elemento pitoresco, sublinhando, além disso, a decrepitude e o conseqüente abandono social. Contraposto aos "esplendores" vislumbrados nos parágrafos precedentes, o saltimbanco, exilado, envergonhado da própria ruína parece renunciar à existência e abdicar do convívio, o que o torna, a princípio e na visão do poeta, um "selvagem embrutecido".

O sétimo parágrafo emerge para, mais uma vez, reforçar o contraste entre a festa e a derrocada do velho saltimbanco, como se vê em "por toda parte uma explosão de vitalidade. Aqui, a miséria absoluta, a miséria ridiculamente vestida para o cúmulo do horror". A despeito

de sublinhar a opressão da materialidade na sociedade burguesa - na qual cotidianamente se é obrigado a buscar a própria subsistência -, o lírico indica a dignidade daquele que, mesmo derrotado e alquebrado, não suplica.

A suposta consciência desse ancião de seu próprio valor e do ultraje a que é constantemente submetido parece despertar, no oitavo parágrafo, o sentimento de frustração e indignação com os rumos sociais promovidos pelo mito do progresso sob a égide da indústria. O que enseja, já no parágrafo seguinte, a reflexão acerca do que poderia ser feito para auxiliá-lo e, talvez, modificar sua condição. O poeta, possivelmente cômico de sua impotência, sucumbe ao gesto simples da caridade, tão apregoada por seus predecessores românticos, e, assim, tenta seguir seu caminho, imerso e conduzido pela massa informe dos contemporâneos.

Ocorre que, uma vez identificado com o artista e especialmente com seu descarte, o literato termina por se postar como o anjo que, apesar de avançar, levado pela força do tempo, volta-se à procura de uma reminiscência ou saída. Alcança-se, assim, o ponto em que a narrativa, seguindo a tática da fabulação negativa, simula promover ou suscitar a obtenção de um conteúdo moral ou ensinamento. Ressalta-se, todavia, que, como já se disse, ela é negativa por não cumprir com essa proposição. O que se encontra, na verdade, é uma analogia em forma de desabafo, que remete à

transformação da arte em mercadoria e ao rebaixamento do literato, e que tem por finalidade apenas colocar as diferentes ideias em movimento e reforçar o viés melancólico do relato.

Registre-se, ao fim desta etapa argumentativa, que, além de apresentar os dois principais moldes trabalhados por Baudelaire no poema em prosa, se procurou iniciar a exposição de seus motivos mais importantes e recorrentes. Tratou-se, nesse sentido, de um de seus móveis mais importantes: a melancolia. O outro, destinado à crítica e ao posicionamento mais agressivo perante o gosto e as ideias dos contemporâneos, virá a seguir, quando se enfocará o uso e a predileção de Baudelaire pela ironia.

**O longo voo da ironia: de Sócrates a Baudelaire**

O poeta se compara ao príncipe da altura  
Que habita os vendavais e ri da seta no ar;  
Exilado no chão, em meio à turba obscura,  
As asas de gigante impedem-no de andar.  
Baudelaire (1980, p. 111; tradução nossa).

Príncipe das nuvens, o poeta habita a tempestade e desdenha a seta lançada pela objetividade utilitária. Exilado no solo, suas gigantescas asas, moldadas para os grandes voos da subjetividade, impedem seu movimento em meio à turba obscura e disforme. Extraída da seção "Spleen e ideal", de *As flores do mal*, a última estrofe do poema "O albatroz" condensa alguns dos traços característicos da poesia baudelairiana, como a inadequação do poeta à multidão despida de individualidade e o desejo de se libertar da materialidade da existência.

O poema tem como um de seus principais impulsos a defesa da unicidade pessoal frente à massificação proposta pelo sistema produtivo industrial e explicita algumas das linhas de força do movimento romântico. Discerne-se, além disso, a presença de motivos que marcaram o período e viriam a se fortalecer posteriormente, como a utilidade e mercantilização da arte. Prenunciada já no primeiro verso da estrofe, a liberdade artística e pessoal, domínio do poeta-príncipe, é um reino de nuvens.

A ironia faz com que o poeta desdenhe do perigo e persiga tempestades, ou, para dizer de outro modo, se oponha à realidade, despreze a objetividade da existência e manifeste um vivo sentimento de não pertencimento que, se por um lado fortalece o tédio ou *ennui*, por outro impulsiona a busca pela originalidade e o tratamento da alteridade, que, por sua vez, conduzirá à construção de múltiplas identidades e atuações, não somente por parte de poetas e demais artistas, mas de todos os indivíduos nos tempos modernos. Um tempo, como se disse anteriormente, que não comporta mais heróis, apenas atuações heroicas.

A breve síntese acima tem por intento conduzir ao que se supõe constituir o cerne da presente etapa argumentativa, a saber, o objetivo de examinar a ironia como impulso à produção poética baudelairiana e, ainda, como expressão ou via de manifestação de um posicionamento histórico frente à existência. A argumentação tentará demonstrar, com o auxílio de *O conceito de ironia*, de Søren A. Kierkegaard, que o uso baudelairiano do conceito se alimenta do fortalecimento da subjetividade após a queda do Antigo Regime e, desse modo, configura um posicionamento individual crítico às ideias promovidas pelo mito do progresso e defendidas pelo senso comum de seu tempo.

A análise partirá da conexão entre a amplificação da subjetividade e a expressão de uma posição crítica através da ironia. Uma vez indicados os riscos e as possibilidades

originadas a partir desse entrelaçamento, procuraremos enfocar a abertura de vias ou moldes expressivos inéditos diante da complexificação da realidade e do atrito entre os avanços epistemológico e subjetivo e a ação dos mecanismos de controle.

Entende-se, nesse sentido, que a crítica, rejeição ou incongruência com as orientações e pressupostos da sociedade e dos poderes instituídos comumente leva os indivíduos a se identificarem com a negatividade e, por essa via, pleitearem a liberdade. Acrescente-se, no intuito de iniciar o exame da predileção de Baudelaire pela ironia, que o uso do conceito subjaz ao que Walter Benjamin nomeou, em *Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, de postulações duplamente objetivas da lírica baudelairiana. Trata-se de um efeito ou procedimento em que os versos apontam conscientemente e com extrema acuidade para múltiplas direções de entendimento, preservando a liberdade do autor frente à adoção, por parte do receptor, de uma linha ou outra de interpretação. Algo que, segundo se deduz, favorece e amplamente se verifica nos poemas ditos "rapsódicos" e, por conseguinte, na mencionada tática da fábula negativa.

Visto que este subterfúgio provém e é estimulado, em boa medida, pela conturbada relação entre o autor, seus contemporâneos e a sociedade francesa, convém recordar aqui o papel assumido pela recepção na modernidade. Afinal, como

se sabe, os leitores já não se restringiam a um pequeno contingente de especialistas ou semiespecialistas.

Favorecido pelas políticas de educação pública resultantes da Revolução Francesa, o contingente de leitores passou a abarcar uma grande parcela da burguesia. Ávido por ser esclarecido e alçando-se à posição de financiador da produção literária, o público acabou se tornando um agente poderoso, que simultaneamente estimulava e tentava orientar a criação literária, sobretudo através das assinaturas dos folhetins e das determinações do que se passou a chamar simplesmente de o gosto.

Espectro que ainda hoje acompanha o sucesso ou o ostracismo do autor, a recepção e, sobretudo, os ditames do gosto e do senso comum convivem na produção baudelairiana e são sobremaneira relevantes para se compreender seu uso da ironia, especialmente por representarem aquilo contra o que o poeta se opõe, ou seja, o fim de sua liberdade e o cerceamento na busca do belo. O poder do senso comum e das predileções e repulsas do público exerce uma opressão real e está longe de ser mera fantasia. Para comprová-lo e, por essa via, indicar uma das razões pelas quais o lírico adotou a ironia e o molde híbrido do poema em prosa, é suficiente recordar o processo de censura imposto a Baudelaire em 1857, após os ataques do *Le Figaro* à publicação de *As flores do mal*. Expondo a face mais severa e evidente dos mecanismos de controle, a censura, a ação



resultou em uma multa de 300 francos e na exclusão de seis poemas da obra.

O episódio sugere, pois, que a sensibilidade baudelairiana se adiantava a seu tempo, apesar de o período ser aquele, como defende Jacques Rancière, em *A partilha do sensível*, e igualmente se verifica em Kierkegaard, em *O conceito de ironia*, em que a subjetividade se impôs de forma definitiva e instaurou um novo regime de apreensão do sensível, a partir do qual foi possível o rompimento das regras clássicas e o tratamento de novos motivos pela literatura, como o grotesco e o mal. A capacidade de sintetizar ironicamente a sociedade francesa fez, apesar da ação dos mecanismos de controle e do cerceamento do gosto, com que Baudelaire viesse a ser considerado um dos precursores do lirismo moderno e o tradutor dos sentimentos paradoxais que permeavam a modernidade. Propulsora de novas estratégias e expressão de um posicionamento histórico-social perigoso, a ironia constitui, segundo Suzanne Bernard, “um dos ‘tons’ mais novos e impressionantes da coletânea” (1959, p. 123; tradução nossa). Sublinhe-se, todavia, que a autora distingue as possíveis modalidades de ironia baudelairiana e, assim, esclarece que a faceta do conceito a que se refere se trata da

ironia cruel e mistificadora que provém, segundo Baudelaire, de uma “expressão de espírito satânica”. Arma de duplo gume, ela se exercita

tanto contra o próprio poeta, escarnecido, subestimado, envilecido, quanto contra a vulgaridade humana e o que ele denomina, em *As flores do mal*, de "ignorância de face taurina" (1959, p. 123; tradução nossa).

Reforça-se, dessa maneira, a pressuposição de que o tom irônico com que o poeta tecia seus versos se originava no sentimento de inadequação, questionamento e repúdio às ideias e gostos dominantes de seu tempo. Acredita-se, diante disso, que esses posicionamentos foram fortalecidos e motivados pelo desenvolvimento histórico da subjetividade e por seu perene anseio por liberdade.

Esse entendimento constitui uma das principais vias do presente enfoque, já que possibilita verificar que a ironia permite produzir o belo de modo inédito e, além disso, manifestar um posicionamento político-social de forma camuflada ou dissimulada, preservando, assim, a liberdade artística e individual. Guiada por essa pressuposição, a análise tentará lançar alguma luz sobre a maneira como o estabelecimento definitivo da subjetividade e o surgimento de um novo regime de sensibilidade se entrelaçam e impulsionam a ironia baudelairiana.

### **3.1 O sinuoso caminho da subjetividade**

A *sátira* deve, assim como a álgebra, operar apenas com valores abstratos e indeterminados, não com valores concretos ou grandezas definidas. No caso de homens vivos ela deve ser evitada tanto quanto

os exercícios de anatomia, sob pena de arriscar a pele e a vida deles.

Schopenhauer (2009, p. 68; grifo do autor).

Unir as pontas de distantes períodos históricos é tarefa das mais espinhosas e configura uma aventura capaz de estremecer até mesmo grandes historiadores e filósofos. Não seria possível, nesta breve visada da ironia na poesia e na crítica de Baudelaire, um mergulho analítico cuja profundidade facultasse tratar esse conceito a partir do ponto de vista filosófico, investigando, assim como fez Kierkegaard, desde seu aparecimento histórico até suas manifestações na contemporaneidade. É possível, no entanto, averiguar de que maneira a ironia presente na lírica baudelairiana se inspira no pensamento socrático e, a partir disso, simula seu combate ao pensamento sofístico e ao dito senso comum.

A ironia costuma se originar em momentos de fratura e questionamento e tem o potencial de produzir algo novo a partir da aniquilação completa de construções que se acreditavam sólidas e perenes. Trata-se, nesse sentido, de um recurso frequente em períodos nos quais se verifica a fricção ou atrito entre a ficção interna (circunscrita ao texto) e a ficção externa (imposta ou emulada pelos poderes dirigentes e, em especial, pela fé). Pressupõe-se, além disso, que, ao contrário de outros conceitos, a ironia é em si completa negatividade e não tem, por conseguinte, o

objetivo de produzir ou propor nada de real ou positivo. Sua intenção, caso seja possível lhe imputar ou definir uma, é se dissociar e corroer o concretamente instituído, navegando, desse modo, rumo ao nada, onde grassa a infinita liberdade da negatividade pura.

O sujeito negativamente livre não concebe qualquer amarra. Crê-se completamente suspenso e cercado de possibilidades, já que tudo é motivo e alvo para o exercício da crítica. As implicações e oportunidades propiciadas por esse estado expõem algumas das dimensões e dos caminhos da ironia, por conseguinte, nos levam a observar seu uso literário e as diversas atuações facultadas ao sujeito irônico. Todavia, visto que o conceito igualmente constituiu uma das maiores inovações introduzidas pelos autores românticos, parece oportuno comparar o uso do conceito por Baudelaire e na obra de alguns de seus predecessores, como Victor Hugo, por exemplo.

A inclusão de Hugo, além de propiciar um contraponto comparativo e estabelecer um ponto de ultrapassagem, permite verificar a ampliação da subjetividade ao final do Romantismo e seus efeitos em movimentos e escolas subsequentes, como, por exemplo, no Decadentismo. O fato de Victor Hugo pertencer a uma geração anterior e, além disso, ter atuado em prol do descerramento das regras clássicas e em muitos dos eventos históricos aludidos pela lírica

baudelairiana é mais do que suficiente para justificar sua presença, mas se deve acrescentar outro elemento a este contraponto comparativo: Hugo, assim como Lamartine, representava o arquétipo do bardo iluminador, do guia ou profeta que procurava orientar ou conduzir as massas. Um posicionamento que, como facilmente se deduz, diverge diametralmente do buscado por Baudelaire e, depois, por Rimbaud.

Note-se, a título de curiosidade, que a partir da segunda metade de *O conceito de ironia*, Kierkegaard concebe uma estreita conexão entre o movimento romântico e a ironia. O autor sugere - assim como o fazem também Suzanne Bernard, em *Le Poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, e Yves Vadé, em *Le Poème en prose et ses territoires* -, que o conceito participa intrinsecamente de seu poder transformador e constitui tanto seu principal impulso quanto o tom mais impressionante.

Efeito da ampliação da subjetividade e impulso ao avanço epistêmico e estético, o fortalecimento da ironia na entrada da modernidade aponta a inauguração, durante o período romântico, de uma nova maneira de apreender o sensível, elaborada com vistas a traduzir os sentimentos e ideias de uma era de grandes revoluções. Chamado por Rancière de regime estético, esse novo sistema de apreensão da sensibilidade ultrapassa os limites da arte e se imiscui à existência, propondo radicais transformações. Essas

modificações concernem tanto à produção estética e sua nova condição na sociedade burguesa - na qual se liberta de toda hierarquia de temas, gêneros e artes, porém é mercantilizada e permanece cerceada pelo senso comum e pelos mecanismos de controle -, quanto à realocação do literato e, em especial, à aquisição de voz e participação popular por parte do indivíduo comum a partir da queda do Antigo Regime.

Esse novo regime, em que se verifica a afirmação de uma faceta sensível crítica, emulada a partir da reflexão ou intuição individual, é possivelmente a foz de um longo processo de desenvolvimento da subjetividade, iniciado com Sócrates ainda na Antiguidade e cristalizado até o Renascimento, quando a redescoberta dos textos clássicos permitiu, assim como a caixa de Pandora, o silencioso voo da ironia pelo mundo. Para melhor deslindar essa nova ascensão do conceito e ilustrar parte de seu percurso, especialmente onde ele participa do nascedouro das bastardas formas modernas, destacamos certas características irônicas encontradas em dois autores cujas obras constituem alguns dos pontos mais salientes da longa escalada da subjetividade: Michel de Montaigne e Miguel de Cervantes.

Essa ação possibilita apresentar a faceta irônica que une Baudelaire e Hugo a esses escritores, a saber, o uso do humor como determinação ou instrumento de um posicionamento

contrário, dissonante ou crítico aos pressupostos e determinações da sociedade e do tempo. Observe-se, todavia, que não se pretende sugerir que esses autores se opunham aos regimes e sociedades em que estavam inseridos, mas sim que se verifica uma tensão entre as ideias presentes em seus textos e as que compunham o dito senso comum da época. Entende-se, desse modo, que é justamente essa fricção, incongruência ou distanciamento entre posições e pontos de vista que permite discernir o uso da ironia não apenas como um impulso criativo e expressão de um posicionamento histórico, mas ainda como um instrumento em prol da liberdade. Mais: além de propiciar a exposição de diferentes apreensões e usos do conceito, viabiliza-se a abordagem de outro tópico assaz importante para a presente argumentação, a saber, a conexão entre a ampliação da subjetividade e o avanço epistêmico e a inauguração de formas literárias alheias às regras clássicas.

Pode-se dizer, de modo a começar a exemplificar esses procedimentos e desdobrar tais pressuposições, que o primeiro desses autores, Michel de Montaigne, levou tão a sério a tentativa de conhecer a si mesmo que terminou por conceber uma forma literária aberta e livre, o *essai*. Analisando-se o método empregado na composição dessa forma, seus principais motivos e movimentos e, em especial, o contexto histórico de sua produção, percebe-se que a ironia de Montaigne não era apenas um traço de seu humor. Ela

atendia, segundo se supõe, ao objetivo de manter o autor em uma aparente suspensão, sem aderir a um determinado ponto de vista.

Uma conduta que, em vista da opressão e da violência da guerra religiosa na França da época, era capital para a manutenção da posição do senhor de Montaigne. Afinal, como se pode compreender, essa suspensão permitia, ao menos teoricamente, que o autor exercitasse a dialética e expusesse os diferentes pontos de vista de uma questão sem gerar uma síntese, deixando-a em aberto e, o que era mais importante, sem aderir ou assumir uma opinião definitiva ou um posicionamento claramente definido.

É o caso, por exemplo, do conhecido texto "Dos canibais", em que o nobre francês narra a visita de índios brasileiros à corte de Henrique II no século XVI, na cidade de Rouen. Em sua exposição, na qual discorre a respeito do que é ou não bárbaro, sobre as diferenças entre os costumes e a antropofagia, o autor chega a relativizar a suposta selvageria dos nativos americanos, uma vez que a analisa sob a luz da extrema violência praticada na guerra religiosa entre huguenotes e católicos. Ousa até mesmo apresentar duas (ele alega se esquecer da terceira) das três perguntas feitas pelos índios à corte francesa, nas quais os nativos sul-americanos questionavam a razão de uma criança governar homens adultos e, além disso, de um certo



percentual dos habitantes das cidades terem tanto, enquanto muitos tinham tão pouco.

Questões poderosas, capazes de impulsionar revoluções e instilar a corrosão do poder instituído. Contudo, apesar de mostrar alguma simpatia pelos índios, de expor aspectos controversos do conceito de selvageria e manifestar interesse nas observações ameríndias a respeito da sociedade francesa, Montaigne, ao final do ensaio, prefere pôr por terra todo o conteúdo levantado. A atitude atende, como se supõe, ao desejo de não se comprometer e, assim, produzir uma aparente suspensão negativa. Ressalte-se que, para realizar esse intento, Montaigne não titubeia ante a necessidade de aparentemente descartar os questionamentos e intuições postas em movimento: abraça o lado humorístico da ironia e, assim, termina por dizer: "Mas, por Deus, esses homens não usam calças!" (1972, p.104).

Estabelecendo um fim abrupto e mesmo decepcionante, a frase salienta, como se vê, a importância da cultura no estabelecimento da alteridade e na manutenção das distinções sociais. A ação ambígua e aparentemente despropositada leva a crer que, temendo possíveis represálias e cerceamentos à sua liberdade, o autor lançou mão da ironia para devolver tudo as coisas a seus respectivos lugares e, ao menos aparentemente, não fazer nada mais que recordar alguns fatos e ilustrá-los com comentários jocosos. Contudo, ao contrário da seta, cuja

materialidade obriga a cair, as ideias, quando lançadas no ar, permanecem em suspensão e impelem continuamente o movimento reflexivo.

Sublinhe-se novamente que Montaigne não objetivava negar ou questionar as ideias consagradas pela sociedade. Sobretudo não de um modo que o expusesse à linha de frente. Residia em seu interior, no entanto, a dúvida a respeito de certos pressupostos sacralizados e instituídos. Questões que pairavam no ambiente que ele respirava e movimentavam seu tempo, período no qual ressurgiu e se fortaleceu a subjetividade e o homem gradativamente ascendeu ao centro do pensamento. O antigo desejo de conhecer a si mesmo passou, a partir disso, a se configurar como uma reflexão que abarca não somente o homem, mas a época, a organização social e o papel ou atuação da individualidade em meio a essas forças. É oportuno observar, a esse respeito, a opinião de Costa Lima que, em *Limites da voz*, afirma ser presumível que

o conhecimento da situação em que vivia tenha levado Montaigne a um texto extremamente sinuoso e ambíguo. É contudo também viável que essa sua marca resultasse das vicissitudes próprias à composição da obra. Visando de início à glória do amigo morto, tivera de se tornar o retrato compósito de uma ausência e de um corpo presente; pensado de início sob o respaldo das autoridades dos antigos, não menos deles se descartara. Em seu lugar, enquanto superfície visível, presença e procura, não há senão o inédito eu que escreve (1993, p. 34; grifo do autor).

Visto que a reflexão sobre algo se viabiliza por meio de um distanciamento a partir do qual se exerce a alteridade, deduz-se que somente é possível o questionamento ou a interpretação de uma subjetividade quando esta se destaca ou se diferencia da totalidade, da massa informe, aderente e desprovida de unicidade. O destaque, quando realizado por meio de uma dissonância e não de uma sobrelevação, faz com que se abrace, mesmo involuntariamente, a negatividade através da diferenciação e do distanciamento ou, dito de outro modo, da marginalização.

Segundo se supõe, uma das principais características do posicionamento negativo é a não realização ou obtenção de um valor positivo, por meio do qual se produzisse ou concebesse algo, como constituiria, por exemplo, a produção efetiva de conhecimento acerca do conceito de barbárie ou uma proposta de transformação ou aperfeiçoamento social. As proposições levantadas por Montaigne recaem sobre si mesmas e, como se indicou, descambam no humor, sem gerar nada a não ser a pura liberdade do indivíduo, o que, conseqüentemente, lega à recepção o encargo de interpretar as ideias levantadas e postas em movimento.

Em decorrência disso, sobressaem semelhanças e proximidades entre o ensaio e o poema em prosa rapsódico, característico da fábula negativa. A primeira, como se pode deduzir, é a intenção, comum a ambos, de estimular e

promover a reflexão sem, todavia, alcançar ou produzir um parecer conclusivo ou fechado. Essa ação constitui uma prática que, à primeira vista, objetiva e se encerra no próprio exercício, isto é, na vivificação conjunta das faculdades em uma conformidade a fins subjetiva e desprovida de interesses. Afinal, até onde se vê, os gêneros recordam, discernem e relacionam fatos e ideias sem, contudo, examiná-los, classificá-los e esgotá-los em vista de uma finalidade ou proposição, como faria, por exemplo, o texto analítico ou de cunho científico.

Entende-se, contudo, que essa ação, apesar de pretender figurar como mero entretenimento ou exercício pessoal e aparentemente não resultar em nada, atende ao menos a um objetivo: colocar as ideias em movimento e, assim, instilar a gradativa corrosão do que se supõe ser errado, torto ou ultrapassado. Acrescente-se, além disso, que a liberdade resultante dessa atitude despretensiosa constitui a segunda característica comum ao ensaio e ao poema em prosa que se deseja sublinhar, a saber, a falta de delimitações formais preestabelecidas e de qualquer tipo de hierarquização com relação a temas e motivos.

O ensaio de Montaigne e o poema em prosa rapsódico se servem das mais variados temáticas e elementos e, *a priori*, não respeitam qualquer métrica ou delimitação formal. Propensos ao debate e à correlação entre ideias, fatos e sentimentos, movimentam seus elementos e objetos sem,

todavia, pretender dissecá-los ou conhecê-los a fundo. Uma vez que se mostram desprovidos de qualquer outra obrigação além de entreter, podem, caso seja de seu interesse, parar ou concluir o relato quando outro assunto se mostra mais interessante ou simplesmente acreditam ter chegado ao fim do que queriam dizer. Movidos pelos mutáveis interesses da sensibilidade, alimentam-se da multiplicidade da experiência e sua constante volatilidade. Postulam, assim, não apenas a natureza fragmentária da existência e da apreensão de conhecimento, mas também sua brevidade e incipiência. Parece profícuo recordar, de maneira a cerzir o impulso criativo à propensão reflexiva, a afirmação de Baudelaire, em "O pintor da vida moderna", de que, para o autor,

todo o universo visível é apenas um armazém de imagens e de signos aos quais a imaginação deverá atribuir um lugar e um valor relativos; é uma espécie de alimento que a imaginação deve digerir e transformar. Todas as faculdades da alma humana devem subordinar-se à imaginação, que as requisita simultaneamente (1988, p. 84).

Pressupõe-se, assim, que tais gêneros postulam um posicionamento aparentemente suspenso ou desprovido de finalidade com o intuito de abrir vias expressivas não regidas ou cerceadas pelos mecanismos de controle, capazes de abrigar o debate reflexivo e, se possível, impulsionar o avanço epistêmico e estético. Distingue-se, desse modo, o motivo de anteriormente se afirmar que a ironia serve aqui

ao propósito de manter os autores em suspensão: como se mostrou, a natureza humorística e não proponente desse conceito faculta apontar e agitar ideias sem, entretanto, exigir que se alcance ou se produza algo de concreto.

Passando-se agora ao encontro do poema em prosa com as fronteiras e predisposições de outro gênero bastardo e, assim, à visualização de outra faceta do conceito, verifica-se, com Miguel de Cervantes e seu *Dom Quixote*, o mencionado poder de corrosão irônico através da sátira. Deve-se destacar, já de saída, que a ironia de Cervantes se imiscui ao fazer literário e corrói a forma da qual parte, ou seja, o romance de cavalaria. As aventuras de D. Quixote marcam o início do processo de aglutinação da épica pela subjetividade, expondo uma tendência da era moderna, na qual, segundo Georg Lukács, em *A teoria do romance*, “a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (2000, p. 55). As batalhas saem dos grandes campos e se transferem para o interior do homem, guiadas pelo afã de descobrir os profundos recônditos da alma e discernir o que é determinado pelos instintos e o que pode ser iluminado pela razão. Os embates entre realidade e fantasia, entre a materialidade de Sancho Pança e os sonhos de D. Quixote, terminam por sugerir uma equivalência entre os homens e seus desafios frente às dificuldades da

existência. A narrativa de Cervantes ensina que há tanto mediocridade na vida de um fidalgo quanto nobreza na existência de um servo. E essa equivalência, que abarca a dicotomia razão versus paixão própria ao ser humano, se aprofundará a partir do autor espanhol, seguindo o desenvolvimento da subjetividade e o avanço histórico e vindo a desaguar na eleição do operário como herói da lírica baudelairiana.

Aviste-se, portanto, que as inovações trazidas por Cervantes vão muito além da assimilação de um modelo formal e da concepção de um novo gênero literário. Resultam, em conjunto, no que se acredita ser o primeiro exemplar do romance, mas prenunciam, em separado, transformações em pelo menos três áreas. A primeira e mais evidente, é, como já se disse, a expressão de uma nova etapa da subjetividade. Problematizada na relação de Quixote com Sancho e as demais personagens e, ainda, distinguida em sua loucura pelos romances de cavalaria, a gradativa amplificação da subjetividade na era moderna denuncia a morte dos heróis e o crescente desejo, manifestado pelo cidadão comum, de participar diretamente de sua sociedade.

Observe-se, nesse sentido, que Quixote, em sua loucura, concebe seu título e, assim, afirma não apenas sua pretensa ascensão social como seu direito de agir violentamente e participar de ações que, teoricamente, seriam prerrogativas ou obrigações de indivíduos

autorizados pelo Estado. As indicações, desde a introdução do romance, de que Quixote é um louco pouco perigoso, dado que sua sandice concerne à vida e aos romances de cavalaria, serve, segundo se supõe, ao objetivo de compor uma personagem múltipla e liberta de certas amarras sociais. Afinal, Quixote é perspicaz no tratamento de diversos assuntos, entretanto, insano e alucinado em tudo aquilo que diz respeito à vida cavalheiresca. Esse artifício, através do qual se evidencia a segunda área contemplada pelas inovações de Cervantes, atende em especial ao propósito de compor a imagem de um indivíduo inocente ou, ao menos, não culpável, dada sua enfermidade, com o conseqüente distanciamento da realidade.

A distinção da peculiar natureza de Quixote satisfaz ainda ao propósito de salvaguardar a liberdade de Cervantes diante da severa ação dos mecanismos de controle na Espanha da Contrarreforma. A loucura do cavaleiro se configura, portanto, como um mecanismo de duplo funcionamento, em que por um lado se aponta que tudo o que ele afirma não deve ser levado a sério e, por outro, se permite que ele estimule, em seu desvario, a crítica e a sátira do contexto social de sua época. Costa Lima, em *O controle do imaginário & A afirmação do romance*, afirma a este respeito que



a violência, a infração da norma legal importa para concretizar o que chamamos acima de o paradoxo do primeiro romance moderno: ele se recusa a explorar a "heroicização épica" para que conviva com as situações do cotidiano, entre as quais se encontra o choque do protagonista com a norma vigente. Isso, entretanto, levanta de imediato uma questão: dada a rigidez das instituições censóreas, que se mantêm sob Filipe III, como as autoridades reagiam à ilegalidade de muitas das ações do protagonista? É sabido o papel então concedido ao louco como declarador de incômodas verdades. Cervantes aproveita-se da tópica, convertendo seu protagonista no louco peculiar que sabemos: fora dos assuntos de cavalaria, ele raciocina como discreto e agudo. A licença outorgada ao louco transforma-se em meio de denúncia da ordem estabelecida, sem que se perca a cobertura da licença. Se a concessão ao louco é uma ficção legitimada, ao transgredi-la Cervantes engendra uma ficção denunciadora de uma ficção acomodaticia (2009, p. 224).

Cerne do segundo aspecto contemplado pelas inovações de Cervantes, o uso da burla indica o atrito entre as ficções interna e externa, conseqüentemente termina por expor a derrocada do império colonialista. Note-se, a esse respeito, que a fixação de Quixote pelos romances de cavalaria constitui apenas o primeiro indício de apego a um passado luminoso. Evidencia-se, ao longo da narrativa, o contraste entre o país empobrecido, desprovido de desenvolvimento interno, e o reino dourado e decadente de uma aristocracia que ainda se beneficiava das riquezas extraídas além-mar. A obra termina por denunciar, de maneira intuitiva e não evidente, à revelia de seu autor e sem intenção predefinida, que os rumos adotados pela organização social malograram e o império caminha resolutamente para sua ruína. Em razão disso, vislumbram-se

dois aspectos igualmente presentes nos poemas rapsódicos de Baudelaire, a saber, a marcante melancolia e a acidez da sátira.

Discernível no amor de Quixote por romances de cavalaria, a melancolia expressa, como se disse anteriormente, não apenas o saudosismo em relação a uma época ou condição passada, mas a suspeição de que o que se vive poderia ser melhor ou se encontra aquém do tempo idealizado. Trata-se, portanto, de um sentimento que favorece a incongruência e a crítica sem, todavia, configurar um posicionamento diretamente contrário ou oposto às ideias e rumos defendidos pelos poderes dirigentes. Algo que, segundo se supõe, faculta uma cooperação harmoniosa com a sátira, procedimento que constitui o núcleo do terceiro aspecto das inovações de Cervantes que se deseja destacar.

A sátira, reconhecida por sua liberdade e por procurar ironizar e ridicularizar instituições, costumes e ideias, é tradicionalmente vista como um discurso espirituoso em que se exerce, de maneira bem humorada, a crítica. É curioso notar, diante da aproximação que ora se faz entre o poema em prosa e o romance, que, em sua etimologia latina, o termo *satira* (proveniente do latim tardio *satura*, que significa mistura) sugere uma composição mesclada, isto é, escrita em prosa e verso. É especialmente interessante pensar que, a partir de Cervantes e do *Quixote*, esse

procedimento possivelmente passa a indicar o horizonte do romance e, por conseguinte, a conseqüente amplificação do uso da prosa e definitiva separação da poesia, como, aliás, aponta Costa Lima ao afirmar que "o romance moderno recusa o molde da fábula e prefere a sátira" (2009, p. 21).

Desponta, como se vê, uma bifurcação a partir da qual o desenvolvimento dos gêneros toma, por fim, rumos diferentes. Saliente-se, portanto, que, originados e potencializados a partir da ampliação da subjetividade, essas formas de expressão bastardas optam, a partir desse ponto, por vias distintas em seu avanço. É possível dizer, estabelecendo-se uma comparação, que, enquanto a poesia gradualmente toma distância da epopeia, fortalece o lirismo e opta pela fábula para apresentar postulações ou reflexões de cunho didático ou moral, o romance abraça a sátira e a ironia para corroer a rigidez das regras e estruturas consagradas e, por fim, vem a se destacar por sua extrema liberdade e maleabilidade.

Não é à toa, portanto, que termina por se consagrar como a via expressiva mais popular do campo das letras. Afinal, como se sabe, ao contrário da poesia, que permaneceu, apesar das inovações e durante longo tempo, regida e delimitada pelas regras clássicas, o romance preferiu abrir uma via inédita e se lançar, aparentemente sem rede de proteção, ao julgamento do gosto e dos mecanismos de controle.

Pode-se dizer, visualizando esse processo por outro ângulo e, ao mesmo tempo, resumindo de maneira abrupta séculos de pequenos avanços, que o romance iniciou o processo de assimilação das formas clássicas muito antes da poesia. Observe-se, desdobrando-se essa suposição, que, como demonstra o *Quixote*, o gênero assimilou o romance de cavalaria e evidenciou o desejo de compor uma epopeia moderna antes de sucumbir à sátira e constatar, como posteriormente fez a poesia, que o tempo não era mais dado a heróis.

Crê-se ser oportuno, uma vez que foram apresentadas, em linhas gerais, as contribuições de Montaigne e Cervantes ao desenvolvimento de gêneros literários desprovidos de raízes clássicas, sintetizar as diferentes facetas da ironia utilizadas pelos autores e discernir alguns de seus resultados. Cabe dizer, nesse sentido, que, enquanto Montaigne se serviu da ironia para pleitear uma posição aparentemente neutra e suscitar a reflexão sem obter ou manifestar uma opinião clara e consolidada, Cervantes se aproveitou da vertente mais ácida e crítica do conceito para praticar veladamente a sátira e instalar a corrosão das ideias, costumes e instituições de sua época.

Indica-se, portanto, não apenas a diversidade de uso, como o contraste entre os graus ou, se se preferir, tonalidades da ironia. Observe-se, de modo a diferenciar tais sentidos, que, ao servir à proposição dialética de

Montaigne, a ação do conceito termina ou estanca antes de ultrapassar as fronteiras de uma suposta neutralidade. O procedimento deixa as ideias e os fatos levantados em suspensão e, como se apontou, tenta equilibrar o impulso crítico por meio de um humor leve e jocoso, relegando à recepção a eventual produção de uma síntese.

Pode-se dizer, assim, que, se com Montaigne a comicidade irônica é delimitada pelo tom familiar, com Cervantes ela adquire causticidade e se torna sátira, o que permite incitar a crítica e a corrosão de tudo o que se supõe torto, errado ou meramente ultrapassado. Essa mudança de tom, na qual transparece a ampliação da subjetividade na era moderna e o desejo individual de opinar e participar dos rumos sociais, configura a encruzilhada que separa o caminho da emergência das formas bastardas. Mais: sublinha a conexão entre a aparição de novas vias de expressão e o uso da ironia em momentos de crise e tensão social.

Tal pressuposição conecta Baudelaire e Rimbaud aos autores renascentistas e, ao mesmo tempo, remete à afirmação de Rancière de que o regime estético das artes “funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma” (2013, p. 33). Impõe-se verificar, uma vez que se distingue a importância da ironia frente à ação dos mecanismos do controle, o posicionamento e as condições dos

literatos nos diferentes regimes e suas possibilidades criativas.

### **3.2 O papel do literato e o uso da ironia na produção do belo**

O escritor consome e não produz, mesmo que tenha decidido servir com os seus escritos aos interesses da comunidade. Suas obras permanecem gratuitas, portanto inestimáveis; seu valor de mercado é fixado arbitrariamente. Em certas épocas recebe uma pensão; noutras, cabe-lhe uma percentagem sobre a venda dos livros. Mas não há, na sociedade atual, nenhuma medida comum entre a obra do espírito e a sua remuneração percentual, como também não havia entre o poema e a pensão régia no Antigo Regime.

Jean-Paul Sartre (2006, p. 65).

A primeira medida que se faz necessária, ao se comparar o uso da ironia em dois períodos diferentes e levar em conta que a tensão entre autor e sociedade constituía um de seus principais motivos, é distinguir o posicionamento dos agentes envolvidos e verificar como se dava a dinâmica dessas forças. Os autores do Classicismo provinham, como é amplamente sabido, da aristocracia ou eram por ela mantidos através do mecenato. Aninhados pelo poder dirigente, esses autores quase sempre eram de origem nobre, como Montaigne, ou se alçavam à classe burguesa por suas relações com a aristocracia, como é o caso de Cervantes. A recepção se restringia a um seletto grupo de especialistas ou semiespecialistas, portanto configurava um público esclarecido, delimitado e ativo, que exercia um

controle permanente sobre as criações. Pode-se compreender, diante dessas circunstâncias, que os autores eram coagidos a permanecer alinhados com a ideologia de seu tempo, embora nem sempre conseguissem.

A exposição desses fatores - a partir dos quais se observa que a ação da sensibilidade na criação ou tentativa de apreensão do belo faz com que a arte não se submeta e propicie, à revelia do autor, o surgimento de novos motivos e questionamentos - possibilita que se trate dos materiais que compõem o belo e das dificuldades encontradas em sua apreensão. Afinal, o belo é resultado do livre jogo entre imaginação e entendimento, como explicita Schiller em *A educação estética do homem*, ao dizer que

a beleza é certamente obra da livre contemplação, e com ela penetramos o mundo das Ideias - mas sem deixar, note-se bem, o mundo sensível, como ocorre no conhecimento da verdade. Esta é o puro produto da abstração de tudo o que é material e contingente, objeto puro no qual não deve subsistir limitação alguma do sujeito, pura espontaneidade, sem mescla de atitude passiva (2013, p. 120).

Observe-se que Schiller separa, seguindo o proposto por Kant na *Crítica da faculdade do juízo*, os caminhos que levam ao belo daqueles perseguidos por quem busca a verdade. Essa atitude permite a compreensão de tópicos importantes a respeito da ironia e suas manifestações atreladas ao grotesco e ao mal. Em primeiro lugar, o belo não pode ser uma totalidade, visto que está fundeado no

sensível e este, além de volátil, é suscetível à ação de múltiplos agentes da realidade histórica em que se origina. Separado da verdade e, por conseguinte, do bem, o belo voa livre e surge onde bem lhe apraz, inclusive no seio do mal.

Isso conduz a argumentação à indicação de Sócrates, em *O banquete*, de que Eros é um *daemon* e não um deus, dada sua incompletude e não apropriação do belo. Essa proposição sugere que Eros é responsável por estimular o movimento e a conexão entre mortal e imortal, o que faz com que sua influência paire sobre deuses e homens e, assim, exponha as diferenças entre o sublime, produto da totalidade e perfeição divinas, e o belo, fruto do esforço dos homens na tentativa de homenagear ou se aproximar dos deuses. Compreende-se, portanto, que ao narrar, através de Diotima, o surgimento de Eros a partir do encontro de Poros (Caminho) e Penia (Penúria) no natalício de Afrodite, Sócrates lhe concedia os atributos de ambos e o interpretava como estímulo, busca e, sobretudo, falta ou carência de algo. Este último aspecto, referente à perene insatisfação, é o que ora permite supor que através de Eros se atinge apenas o belo em sua constante fuga, jamais o sublime, cujas placidez e perenidade provêm da totalidade e de sua serena completude. Esse entendimento separa o belo do sublime e aponta a participação do sentimento de incompletude no desenvolvimento do primeiro e, assim,



possibilita divisar os outros agentes que participam de sua composição, como a época, a cultura, a moral e as paixões.

Observe-se, com relação a isso, que Baudelaire tenta, através de sua teoria da duplicidade do belo, estabelecer uma concepção racional e histórica e, desse modo, refutar a concepção do belo como algo único e absoluto. Sua breve teorização indica que a ação do sensível faz com que o belo se reporte à realidade histórica da qual se origina e, dessa forma, dela se alimente. Isto não significa, no entanto, que a ela se harmonize, mas que seu nascimento se viabiliza a partir de seu substrato, possibilitando tanto a apreensão quanto a reformulação de muitos de seus sentidos e proposições. Salienta-se, além disso, que o elemento perene e imutável do belo exige algo como uma modelagem, tradução ou interpretação de acordo com os usos e gostos ditados pela cultura, de modo a se tornar apreciável e digerível pela recepção de cada época. Assim, de acordo com a teoria baudelairiana, os elementos do tempo e da sociedade constantemente se impregnam da tradição e ciclicamente terminam por propor novas feições ou caminhos ao belo. O que nos devolve à distinção entre os literatos e à constatação de que, em suas obras, a ironia se alimenta, de maneira variável, dos posicionamentos e sentidos propostos por suas respectivas sociedades e épocas.

Ao mencionar a necessidade de um "envelope divertido" sem o qual o "manjar divino" poderia se tornar indigesto ou

até mesmo não apropriado à natureza humana, Baudelaire indica a ação do gosto e, por conseguinte, dos fatores econômicos na produção literária durante a modernidade. Agentes que, a partir desse período, defrontarão o literato com suas necessidades materiais e o reconduzirão à sua classe de origem, coagindo-o a desempenhar novas funções. Jean-Paul Sartre afirma, em *Que é literatura?*, que a burguesia anseia por ser esclarecida, quer criar ideologias que justifiquem e consolidem sua posição de liderança e, por isso, oprime o escritor, realocando-o no edifício do utilitarismo burguês e obrigando-o a produzir obras com as quais se identifique. Financiada por um público real, radicalmente diferente do seleto grupo de especialistas do Classicismo, o autor se vê obrigado a optar entre escrever voltado para o gosto, à procura da aclamação pública e do retorno financeiro, ou renegar a recepção de seu tempo e pleitear a glória póstuma, preservando sua liberdade na busca de feições originais do belo.

Destaque-se, todavia, que em ambos os casos se verifica o ressentimento do literato diante de seu rebaixamento social e a manifestação do desejo de se reerguer, de pairar, livre e sem amarras, sobre todas as classes, em uma marginalização objetiva e subjetiva. Esse sentimento delinea a tensão entre autor e sociedade e, mais uma vez, propicia, requer ou estimula o uso da ironia. Alcançamos, em vista disso, o ponto em que precisamos

esclarecer os papéis desempenhados pela ironia durante o período romântico e distinguir os diferentes procedimentos de Victor Hugo e Baudelaire nesse sentido.

### **3.3 A fina flor da ironia romântica francesa**

A ironia liberta ao mesmo tempo a poesia e o poeta. Mas para que isso possa acontecer é preciso que o próprio poeta domine a ironia.

Kierkegaard (2013, p. 329)

Para melhor diferenciar as linhas de atuação e os objetos de análise, recordamos, seguindo o entendimento do poeta Paul Claudel, em *Réflexions sur la poésie*, que a renovação do verso francês ocorreu a partir da revitalização da antiga paixão oratória gaulesa e da introdução de novos usos e motivos, sem que inicialmente houvesse a necessidade de descarte de formas consagradas pelo Classicismo, como o alexandrino ou o soneto. Na realidade, o que ocorreu foi justamente o contrário, já que essas formas serviam magistralmente às tiradas de Victor Hugo e dos demais românticos franceses. Verifica-se, nesse sentido, que sua regularidade não só propiciava a perfeita acomodação de alguns dos procedimentos favoritos da poesia romântica francesa - como a repetição e a enumeração -, como aumentava as possibilidades da rima. Algo que reforça novamente a compreensão de que as maiores inovações formais se deram a partir da criação do poema em prosa e da

tentativa de romper com as regras e fronteiras entre as artes, ação que, como se sabe, propiciou novas interpretações e experimentações artísticas.

O que ora se pretende sublinhar é que a força desse sopro renovador provém tanto da crise da representação ocasionada pelo recrudescimento da subjetividade na Idade Moderna quanto das múltiplas revoluções registradas nos mais diversos campos da existência. Assim, apesar de sua primeira face se deixar ver nos dilemas e transformações registradas na esfera técnica da arte - como os enfrentados pela pintura diante da introdução da fotografia -, seu impulso primordial brota dos questionamentos e revoluções surgidos no interior do homem e em sua relação com a sociedade e os poderes instituídos.

A partir disto é possível discernir algumas das correntes que participavam da aspiração romântica por originalidade e notar como seu encontro na lírica baudelairiana promove e até mesmo requer o uso da ironia. Assim, dado que o objetivo da análise é verificar o uso da ironia e esta, como se compreende, se origina ou é motivada pelo posicionamento e manifestação de uma subjetividade frente a seu contexto histórico e social, é necessário postergar a investigação da forma poética e, no presente, focar as correntes de pensamento que moviam a ironia baudelairiana.

O caminho parte do conceito de *antiphysis* e seu objetivo de reparar as falhas e mazelas oriundas da natureza e promover o aperfeiçoamento do gênero humano. Essa corrente tem por motivação o mito do progresso e a presunção da perfectibilidade humana. Atrelado ao racionalismo e ao positivismo, o conceito atinge seu ápice no início do século XIX e engendra uma forma de existência artificial e materialista, voltada para as necessidades e exigências do sistema produtivo industrial. Sartre, ao investigar algumas das ideias encontradas na lírica de Baudelaire, afirma que

o que parece agir bem mais profundamente sobre o pensamento de Baudelaire do que a leitura das *Noites de São Petersburgo* é a grande corrente antinaturalista que vai de Saint-Simon a Mallarmé e Huysmans atravessando todo o século XIX. A ação combinada dos saintsimonianos, dos positivistas e de Marx fez nascer nas proximidades de 1848 o sonho de uma *antinatureza*. A expressão original de *antinatureza* é de Comte; na correspondência de Marx e Engels se encontra aquela de *antiphysis*. As doutrinas são diferentes, mas o ideal é o mesmo: trata-se da instituição de uma ordem humana diretamente oposta aos erros, às injustiças e aos mecanismos cegos do mundo natural. O que distingue essa ordem da "Cidade dos Fins" que Kant concebia no fim do século XVIII e opunha ao estrito determinismo é a intervenção de um fator novo: o trabalho. Não é mais pelas luzes da Razão que o homem impõe sua ordem ao universo; é pelo trabalho e, singularmente, pelo trabalho industrial (1969, p. 129; grifos do autor, tradução nossa).

Sublinha-se a importância dessa corrente de pensamento durante o período romântico com o intuito de explicitar algumas das linhas de força que impeliam o movimento e

verificar de que maneira a oposição ou anuência a essas propostas definiam os posicionamentos de Victor Hugo e Baudelaire frente à sociedade francesa. Esse procedimento permitirá esclarecer o desenvolvimento e as diferenças entre suas atuações irônicas e a ampliação da subjetividade após o fracasso das propostas de reformulação social e o definitivo abate da esperança de felicidade ou renovação. Nesse sentido, retornando à questão geracional que separa os poetas, faz-se necessário destacar que, enquanto Baudelaire é crepuscular, situado na extremidade final do movimento romântico francês, Hugo participa, mesmo que tardiamente, de seu início. Mais: é possível dizer que Hugo, com sua longevidade e prolífica produção, o atravessa quase inteiramente, transitando de renovador a cânon. Baudelaire, no entanto, apesar de falecer precocemente e haver produzido bem menos que Hugo, representa um momento de fratura, no qual se vislumbram os desenvolvimentos estéticos que moldariam novas feições do belo e viriam a inspirar inúmeras produções literárias subsequentes, como a de Rimbaud.

Para melhor discernir os diferentes procedimentos dos poetas e, no caso de Hugo, apontar como ocorre uma mudança de sua linha de atuação após os acontecimentos da esfera política francesa, em especial o golpe de Estado de 1851, basta ensejar uma comparação entre a atuação do poeta como

gênio ou guia iluminador das massas e o caráter profético negativo da ironia. Kierkegaard afirma, nesse sentido, que

o irônico é profético, pois aponta sempre para frente, para algo que está em vias de chegar, mas não sabe o que seja. Ele é profético, mas se orienta, se situa ao contrário do profeta. O profeta anda de mãos dadas com seu tempo e a partir deste ponto de vista vislumbra o que há de vir. O profeta está, como se observou anteriormente, perdido para sua própria época, mas isto só porque está mergulhado na sua visão. O irônico, pelo contrário, apartou-se das fileiras de seu próprio tempo e tomou posição contra este. Aquilo que deve vir lhe é oculto, jaz atrás dele, às suas costas; mas a realidade a que ele se opõe como inimigo é aquilo que ele deve destruir (2013, p. 261).

Os poetas da geração de Hugo, herdeiros da tradição do gênio, abraçaram o propósito de transformar a sociedade e seu tempo, o que fez, em muitos casos, com que assumissem a posição de guias iluminadores da massa, líderes a conduzir o povo rumo ao esclarecimento. Sobressai, dentre os tópicos presentes nessa orientação, a promessa de transformação e de equidade social suscitada pela Revolução Francesa.

Esses sentimentos, que gradativamente perdem fôlego e se modificam ao longo das diferentes guinadas do processo revolucionário, transparecem na produção literária dos autores e promovem diversas mudanças, tanto na relação com a sociedade e seus poderes quanto em suas obras. As viradas políticas, quando conjugadas à produção literária, permitem distinguir ao menos duas faces e direções da ironia de Hugo: uma direcionada à demolição das regras que cerceavam

e, portanto, tentavam obstruir o surgimento de uma nova feição do belo e outra dirigida às esferas política e histórica.

Hugo, assim como Lamartine e outros literatos de sua geração, se posiciona, em um primeiro momento, como um guia e, assim, caminha no mesmo sentido da sociedade, exercendo a ironia de forma branda e voltada para os objetivos comumente pleiteados. Uma atitude que denota, como se supõe, que ele ainda acreditava na reformulação dos rumos sociais e na possibilidade de aperfeiçoamento do gênero humano através da ação direta dos cidadãos na esfera social. Mais: possivelmente otimista em relação ao futuro, mostrava-se convencido de seu papel de iluminador das massas e se imputava a obrigação de participar efetivamente no processo revolucionário, o que, por fim, o levou a mesclar seus objetivos artísticos às ideias políticas que pregava e defendia.

Para melhor discernir a transformação da ironia de Hugo e deslindar seus diferentes caminhos, desenvolvemos uma breve comparação entre algumas de suas obras, buscando, assim, cerzir o paulatino crescimento de sua acidez e causticidade de acordo com os acontecimentos da esfera política. Essa ação possibilita notar, por exemplo, que em *Notre-Dame de Paris* (lançada em 1831, ano seguinte à explosão da primeira revolta socialista da história) sua ironia flutua levemente sobre a questão do altruísmo e as



múltiplas possibilidades de interpretação e apreensão da beleza. Ela envereda pelas searas do grotesco e suscita uma valorização ou distinção do que é o bem e de que maneira essa ideia participa ou não do belo. Sublinhando sentimentos como a compaixão e pleiteando, ainda que inconsistentemente, a aceitação das diferenças entre cidadãos, Hugo aponta para os perigos do pré-julgamento através da fisionomia sem, todavia, reivindicar direitos iguais ou reparações para as populações e indivíduos discriminados na sociedade francesa.

Saltando-se alguns anos, verifica-se que a ironia de Hugo permanece direcionada aos resquícios do Antigo Regime, cujas forças foram reavivadas após a Restauração. Assim, embora dê pequenas demonstrações de força e combatividade, como as vistas no drama *Le Roi s'amuse*, de 1832, a ironia hugoana ainda não apresenta a mordacidade verificada após o golpe de Estado de 1851, quando a decepção com a esfera política e, em particular, com Luís Bonaparte, conduziu o autor ao exílio.

Uma vez estabelecido o distanciamento e a decepção, a subjetividade pôde, enfim, abraçar a negatividade e se declarar livre para agir como bem lhe aprouvesse, o que, segundo se entende, finalmente permitiu a grande virada irônica do autor. Algo que se comprova com *Napoleão, o pequeno*, texto em que Hugo narra os acontecimentos que conduziram ao golpe de Estado e no qual apresenta todo o

poder corrosivo de sua ironia. Saliente-se, portanto, que a ironia de Hugo é potencializada tanto pela frustração de suas expectativas quanto pela marginalização objetiva e subjetiva a que é submetido, gerando, como se vê, uma condição na qual a tensão impulsiona a criação artística.

Ao atingir este ponto, alcançamos o fio que permite unir os diferentes aportes teóricos abertos a respeito da ironia, de modo a verificar como o conceito propicia a assunção de um posicionamento histórico crítico e a preservação da liberdade individual na busca ao belo. Convém destacar, tecendo uma comparação entre Hugo e Baudelaire, que o procedimento irônico deste último, ao contrário do apresentado por Hugo, sempre se pautou pela descrença com relação ao futuro do gênero humano e pela oposição às bandeiras do progresso e do utilitarismo.

O posicionamento marginalizado de Baudelaire decorre da consciência de suas limitações e oportunidades, ou seja, provém tanto da inigualável sensibilidade do lírico quanto de sua arguta consciência crítica, sobretudo em vista de seu posicionamento crepuscular em relação ao movimento romântico e ao espaço reservado à sua lírica. Cabe ainda discernir, de modo a rematar a exposição de alguns aspectos da ironia e da renovação formal lírica durante o romantismo francês, alguns dos motivos e tons poéticos trabalhados por Baudelaire, o que se fará a seguir.

### 3.4 O lirismo em negativo

Então, querida, dize à carne que se arruína,  
Ao verme que te beija o rosto  
Que eu preservarei a forma e a substância divina  
De meu amor já decomposto!  
Baudelaire (1985, p. 177).

A última estrofe do poema "Uma carniça" realiza um dos principais objetivos da lírica baudelairiana: a produção de novas facetas do belo a partir do manuseio e remodelação de elementos considerados inúteis, desprezíveis ou repugnantes. Essa proposta, possivelmente uma das características mais marcantes de Baudelaire, atende tanto à intenção romântica de buscar a originalidade quanto ao desejo lírico de manifestar oposição aos ideais utilitários e uniformizantes da sociedade. Percebe-se, além disso, que ela impulsiona uma nova maneira de apreender ou visualizar a beleza, cujos procedimentos, segundo se entende, terminaram por diferenciar sua lírica da produzida por seus contemporâneos e por expressar a chegada de um novo regime de apreensão da sensibilidade.

Destaque-se, neste breve panorama da faceta irônica de Baudelaire, que esse procedimento se origina e se desenvolve em uma subjetividade identificada com a negatividade, o que faz com que o poeta parta de uma posição marginal em sua tentativa de alcançar o belo. Registra-se, a partir dessa ação, a tensão entre o literato

e a sociedade, por conseguinte o uso da ironia na defesa ou preservação da liberdade individual.

Sabe-se que, ao se analisar a ferramenta, naturalmente se conhecem os motivos ou razões que justificam seu uso. Assim, ao se verificar a estreita identificação da subjetividade baudelairiana com a negatividade, torna-se possível observar alguns dos pressupostos que subjazem à sua marginalização, como a ideia de pecado original católico, o repúdio ao utilitarismo burguês e a oposição à dissolução individual proposta pelo sistema produtivo industrial. Isso permite discernir, no cair das luzes, tanto as características que unem Baudelaire a Sócrates enquanto indivíduos irônicos quanto as que o separam de Victor Hugo. Destaque-se, nesse sentido, que além do posicionamento crepuscular e da oposição exercida pelo senso comum em suas respectivas épocas, Sócrates e Baudelaire compartilhavam uma total identificação com a negatividade. Note-se, portanto, que, ao contrário de Hugo, eles não transitaram do polo positivo ao negativo. Mantiveram-se alinhados e definitivamente opostos às orientações e objetivos dos poderes dirigentes em suas respectivas épocas. Suas ideias fomentaram a corrosão e a derrocada de antigos edifícios e, dessa maneira, chocaram e instigaram a ira dos defensores do senso comum. Sua potência residiu, portanto, na oposição consciente e no posicionamento absolutamente crítico, o que fez com que não

atuassem como proponentes ou guias e sim como sujeitos irônicos, isto é, indivíduos que almejam a suspensão e a liberdade ofertadas pela pura negatividade.

Engana-se, no entanto, quem pensa que a partir de suas posições nada foi gerado. Afinal, como se indicou com Montaigne e o ensaio, a negatividade estimula continuamente a reformulação de ideias e pressupostos e, com isso, põe toda a realidade em movimento. Percebe-se, assim, que se por um lado não se pretende construir, por outro se divisa claramente o objetivo de demolir os antigos edifícios e, a partir de suas ruínas, semear o nascimento do novo. Recorde-se, nesse sentido, a afirmação de Kierkegaard de que para o sujeito irônico “a realidade perdeu toda a sua validade, ela se tornou para ele uma forma incompleta que incomoda ou constrange por toda parte. O novo, por outro lado, ele não possui. Apenas sabe que o presente não corresponde à ideia” (2013, p. 261).

A subjetividade de Baudelaire se alinha, portanto, ao posicionamento demonstrado por Sócrates enquanto negação e tensão frente à realidade. Esse alinhamento representa uma guinada na radicalização da subjetividade durante o século XIX. Contribuem para esse acirramento e essa ampliação da subjetividade as múltiplas transformações registradas no período e os rumos tomados pela organização social humana, configurando, desse modo, o que Jacques Rancière denominou de regime estético das artes.

Parece ser profícuo, próximo ao fim da exposição dos diferentes perfis e moldes da atuação irônica e, sobretudo, retornando ao enfoque do poema em prosa, distinguir certas diferenças entre os poemas rapsódicos de Baudelaire e nuançar, em vista do exposto, as sutis gradações da ironia baudelairiana. A ação objetiva indicar o gradual descarte de uma delimitação fixa em vista do fortalecimento da narratividade e do debate reflexivo, assim como expor seus efeitos e problemas.

Sublinhe-se que a comparação não será entre os poemas "artísticos" e "rapsódicos" de Baudelaire. Afinal, em vista do que se pretende enfocar, não faria sentido incluir em tal visada os textos ditos "artísticos". Ela se circunscreve aos frutos que participam do último grupo e, uma vez que aproveita o exemplo vislumbrado no capítulo anterior, isto é, "O velho saltimbanco", se configurará a partir do contraste entre o molde, a configuração e os procedimentos presentes e apontados nesta peça e os vislumbrados em "Espanquemos os pobres", composição que também integra *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa* e se pode ler abaixo:

Durante quinze dias confinei-me em meu quarto e me cerquei de livros que estavam na moda naqueles tempos (há dezesseis ou dezessete anos); quero falar de livros em que se trata da arte de tornar os povos felizes, sábios e ricos em vinte e quatro horas. Tinha eu digerido - engolido, quero dizer - todas as elucubrações de todos os empresários da felicidade pública - dos que aconselham a todos os

pobres a se fazerem escravos e dos que persuadiam que eles são reis destronados. Ninguém acharia surpreendente que eu entrasse então em um estado de espírito vizinho da vertigem ou da estupidez.

Pareceu-me, somente, que eu sentia, confinado, no fundo do meu intelecto, o germe obscuro de uma ideia superior a todas as fórmulas de curandeiras que eu, recentemente, vira, folheando no dicionário. Mas isso só era a ideia de uma ideia, algo de infinitamente vago.

E saí com uma grande sede. Porque o gosto apaixonado por más leituras engendra uma necessidade proporcional de grandes ares e de muitas bebidas refrescantes.

Quando ia entrar num bar, um mendigo estendeu-me o chapéu com um desses inesquecíveis olhares que derrubariam tronos, se o espírito remoesses a matéria e o olho de um hipnotizador fizesse amadurecer os motivos.

Ouvi, ao mesmo tempo, uma voz que me cochichava ao ouvido, uma voz que reconheci bem; era a voz de um bom Anjo ou um bom Demônio, que me acompanha por todos os lugares. Se Sócrates tinha seu bom Demônio, por que eu não havia de ter o meu bom Anjo, e por que não teria eu a honra, como Sócrates, de obter um brevê de loucura, assinado pelo sutil Lélut e pelo bem informado Baillarger?

Existe essa diferença entre o Demônio de Sócrates e o meu, pois o de Sócrates só se manifestava a ele para proibir, advertir, impedir, e que o meu dignava-se a aconselhar, sugerir, persuadir; o meu é um grande afirmador, o meu é um Demônio de ação, um Demônio de combate. Ora, sua voz cochichava isso: "Quem for igual ao outro que o prove e só é digno de liberdade quem a sabe conquistar".

Imediatamente saltei sobre meu mendigo. Com um único soco fechei-lhe um olho, que, em um segundo, tornou-se inchado como uma bola. Quebrei uma unha ao partir-lhe dois dentes, e como eu não me sentisse bastante forte, tendo nascido de compleição delicada e tivesse pouca prática de boxe, para desancar aquele velho, peguei-o com uma das mãos pela gola de seu casaco e com a outra lhe agarrei a garganta e me pus a sacudi-lo, vigorosamente, cabeça contra a parede. Devo confessar que já havia previamente inspecionado os arredores com uma olhada e havia verificado que naquele subúrbio deserto eu me achava, por algum tempo, fora do alcance de qualquer policial.

Tendo, em seguida, dado um pontapé em suas costas, bastante enérgico para lhe quebrar as omoplatas, botei por terra aquele sexagenário enfraquecido; peguei, então, um grosso galho de árvore, que estava jogado no chão, e bati nele com a energia obstinada dos cozinheiros que querem amolecer um bife.

De repetente - ó milagre! Ó alegria do filósofo que verifica a excelência de sua teoria - vi esta antiga carcaça se virar, se levantar com uma energia que eu jamais suspeitaria que houvesse numa máquina de tal modo danificada, e, com um olhar de raiva que me pareceu de bom augúrio, o malandro decrépito jogou-se sobre mim, socou-me os dois olhos, quebrou-me quatro dentes e, com o mesmo galho de árvore, bateu-me fortemente. Pela minha enérgica medicação, eu lhe havia restituído o orgulho e a vida.

Então, eu lhe fiz sinais enérgicos para que compreendesse que eu considerava nossa discussão terminada e, levantando-me com a satisfação de um sofista de Pórtico, lhe disse: "Meu senhor, o senhor é meu igual! Queira dar-me a honra de aceitar que eu divida minha bolsa consigo, e lembre-se: se você é realmente filantropo, que é preciso aplicar, em todos os seus confrades, quando eles lhe pedirem esmolas, a mesma teoria que eu tive o sofrimento de experimentar sobre suas costas".

Ele me jurou que havia compreendido a minha teoria e que obedeceria aos meus conselhos (2016, pp. 81-2).

"Espanquemos os pobres" foi escrito por Baudelaire em 1865 e publicado apenas postumamente, em 1869. Tecido com a linguagem de uma notícia de folhetim, o texto narra um encontro casual entre o poeta e um mendicante à porta de um cabaré. A situação infeliz, corriqueiramente aproveitada como estímulo ao debate acerca das injustiças sociais, é descrita com o matiz dos contos detetivescos e o espírito próprio às conspirações e insurgências.



Trata-se de uma peça em que se vislumbra a estratégia da fábula negativa e os objetivos descritos pela estética antiburguesa de Oehler. E, para iniciar a exposição dos fundamentos dessa pressuposição, cabe destacar a aproximação entre o poema em prosa e as formas e táticas jornalísticas, dentre as quais sobressaem o uso do título como chamariz e a evidente estrutura narrativa, que oscila entre a cobertura cotidiana da realidade, a crônica e a coluna de opinião.

Note-se, todavia, que, diferentemente do vislumbrado em "O velho saltimbanco", nesta composição os parágrafos não figuram como quadros animados dotados de poder descritivo e certa independência. Em "Espanquemos os pobres" o uso excessivo da narratividade reduz drasticamente o grau de poeticidade e estabelece um encandeamento, o que torna a peça mais próxima de um texto em prosa - como a crônica, o conto ou a fábula - do que de um poema em prosa de fato.

Anunciando imediatamente o objetivo de promover o debate e a reflexão acerca das questões político-sociais e dos rumos adotados pela sociedade francesa, Baudelaire relata, no início da composição, que saía de uma quinzena na qual estivera imerso em textos que "tratavam da arte de fazer os povos felizes, sábios e ricos em vinte e quatro horas". Explica que, após assimilar as divergentes teses daqueles que se ocupam da "felicidade pública", encontrava-

se aturdido e próximo da vertigem ou da estupidez, possivelmente por conta da evidente disparidade entre as teses: umas aconselhavam "todos os pobres a se fazerem escravos" e outras os persuadiam de que eram "reis destronados". Desnorteado e possivelmente cindido entre as receitas, o poeta sente germinar, no fundo de seu intelecto, uma ideia que distingue como superior a todas as fórmulas estudadas, contudo, ainda se trata de "algo de infinitamente vago", anunciado e agitado, segundo se supõe, apenas para despertar o interesse da recepção e estimulá-la a acompanhar o relato.

Introduzida a ideia e o conteúdo que devem constituir e figurar no que Mallarmé denominou de "miroitement en dessous", ou, em tradução livre, "espelhamento por baixo" do texto baudelairiano, o poeta passa à ação de modo a entreter os leitores e apresentar os demais elementos e personagens do relato. Conta que, com o discernimento obscurecido pelo esforço e pela má qualidade das leituras, tentava entrar em uma casa noturna, quando um mendigo lhe lançou um desses olhares "inesquecíveis, que seriam capazes de revirar os tronos, caso o espírito remoesse a matéria e o olho de um hipnotizador fizesse amadurecer os motivos".

Com os nervos abalados pela situação inesperada, o lírico subitamente começa a ouvir uma voz sussurrar ao ouvido. Reconhece que se trata do bom anjo ou bom demônio que o acompanha por todos os lugares e, a partir disso,

inicia uma comparação entre si e Sócrates, pensador que se dizia aconselhado por uma entidade.

A aproximação com o filósofo tem singular importância para a interpretação do texto e, pode-se dizer, constitui uma das principais motivações desta etapa investigativa. No intuito de discernir a potência de seus efeitos, o autor, ao se identificar com Sócrates, sugere alguns entendimentos: o primeiro indica que, como Sócrates, ele parte da ignorância ou, dito de outro modo, da intuição (previamente figurada na ideia superior e, no entanto, ainda vaga que agita seu intelecto) em sua tentativa de encontrar uma saída para as teses e questões estudadas. Uma atitude que sugere que, assim como o filósofo, ele se apresenta como irônico ou questionador, isto é, alguém que deseja descobrir o que constitui o conhecimento e a realidade subjacente aos fatos e, desse modo, intenta colocar as ideias em constante movimento. Algo que é feito, como se deduz, sobretudo pela crítica e pelo questionamento.

Percebe-se, enfocando-se outro aspecto derivado da comparação com Sócrates, que a transformação ou remodelagem do *daemon* em um anjo ou demônio pressupõe não apenas o contínuo fortalecimento da subjetividade como a participação da cosmogonia católica na composição. O que denuncia, por conseguinte, a presença, ainda que silenciosa e simplesmente sugerida, dos mecanismos de controle. Essa

impressão é reforçada logo a seguir, quando se vislumbra que o poeta deseja obter, assim como Sócrates e, diga-se de passagem, Rousseau, Tasso, Pascal e Swedenborg, o atestado de loucura fornecido pelos médicos alienistas Lélut e Baillarger, presentes na última frase do parágrafo.

Saliente-se, de maneira a conectar a vertente crítica do poema em prosa à predileção do romance pela sátira, que, afirmando-se louco, o poeta pleiteia a sanção dada a Quixote e reivindica a liberdade de apontar verdades incômodas. Portanto, demonstra ter plena consciência, como Sócrates, dos perigos à sua volta, contudo, como se percebe no parágrafo seguinte, a natureza bélica de seu bom anjo incita-o continuamente ao conflito. Diante disso, o lírico compara as diferentes atitudes das entidades e constata que "o pobre Sócrates tinha apenas um *daemon* proibidor", enquanto que o dele, além de grande incendiário, é "um *daemon* de ação, um *daemon* de combate".

A entidade prega, aos cochichos, que o ancião, ao invés de assistência, precisa redescobrir o próprio brio. Afirma, com o ar de quem se diverte com o incêndio a consumir o circo, que "quem for igual ao outro que o prove e só é digno de liberdade quem a sabe conquistar". Uma frase que, segundo o autor, inflama seu ânimo e termina por deixá-lo fora de juízo, levando-o à tentativa de aplicar no sexagenário combalido uma brutal surra.

A narrativa volta à ação no sétimo parágrafo, em que o poeta ataca a garganta do indigente e lança-o contra um muro, imobilizando-o completamente. Trazendo uma pitada de humor e tentando suavizar a brutalidade descrita, Baudelaire afirma que, apesar de dominar o oponente, tem a natureza frágil e pouca prática no boxe, o que, em sua opinião, permite que se valha de um tronco para tentar quebrar as omoplatas do velho enfermo e, enfim, pôr termo à situação.

Longe de demonstrar a insensatez ou a impetuosidade do louco, o autor revela argúcia ao verificar se existe alguma viatura policial nos arredores antes de lançar os primeiros golpes e pouco a pouco sentir a alquebrada ossada rachar. Prossegue com a agressão até que, próximo de seu funesto propósito, algo subitamente acontece. O bardo conta, não sem entusiasmo e comicidade, que, de repente, constatou a excelência de sua teoria: a antiga carcaça recobrou forças inimagináveis e o surpreendeu com um olhar de raiva que, em sua opinião, "pareceu de bom augúrio".

Na sequência, devolvendo-lhe a lição aplicada, o decrepito sem-teto mostra ter reagido bem ao remédio aplicado, como indica o lírico ao dizer que "pela minha enérgica medicação, eu lhe havia restituído o orgulho e a vida". Uma vez que o ancião recupera o ânimo e as forças, o poeta suplica, "com sinais enérgicos", que se encerre a contenda. Comprovada a teoria, procura sintetizar

ironicamente os pressupostos da sociedade burguesa industrial e do bom senso reacionário de seus contemporâneos, o que o leva a dividir sua bolsa com o medicante e, além disso, a pedir que aplique em seus confrades a mesma teoria que teve "o sofrimento de experimentar sobre suas costas".

Ao fim percebe-se que o demônio e a teoria cooperam para delinear um cenário em que todos, oprimidos e opressores, caminham em direção a um fim comum: a degradação e o definitivo eclipsar da espécie humana. Assim, embora ateste um esforço para modificar esse destino e queira acreditar na possibilidade de mudanças, o lírico se mostra cético e profundamente pessimista.

Sugere-se desse modo que, sem o desenvolvimento sensível do homem, toda e qualquer tentativa de esclarecer e dirimir as desigualdades terminará por gerar novas formas de oprimir e perpetuar esse processo degenerativo. O que possivelmente se extrai do episódio narrado é que a teorização, além de propor caminhos divergentes, se encontra distante da realidade, portanto propõe ou sugere ações que, na prática, não significam grande coisa ou, dito de outro modo, não resultam em soluções ou saídas reais. Explica-se: se a finalidade ou a lição subjacente à "ideia superior" do lírico consistia tão somente na aplicação de uma surra, mesmo que com o intuito de fazer o indigente recobrar o brio e a coragem, a ação, como, aliás, denuncia

o tom irônico e satírico, se mostra uma falácia. Mais: percebe-se claramente que ela atende ao preconceito e à luta entre classes e, desse modo, persegue o objetivo, próprio à ideia de massificação e diluição da individualidade pregada pelo mito de progresso, de eliminar qualquer elemento divergente, dispensável ou simplesmente poluente em nome da "ordem" sonhada pela sociedade burguesa pós-industrial.

Acrescente-se, de maneira a exemplificar e contradizer o resultado supostamente favorável da aplicação da "teoria" ou "ideia superior" do poeta, que qualquer indivíduo ou animal, uma vez acuado e espancado, se torna capaz de reagir, sobretudo quando pressente o fim da própria existência. Esse ato, que possivelmente pode ser interpretado como a aquisição ou encontro de coragem, é, nada mais, nada menos, do que um derradeiro impulso em prol da própria preservação.

Apesar de a "lição" ter findado em uma reação do oprimido, portanto em uma reviravolta, certamente configura uma descarga violenta e covarde do ódio e do preconceito entre classes. Esses sentimentos - isto é, o ódio, aversão ou simplesmente atrito entre os diferentes extratos sociais - constituem o núcleo ou cerne de todo o texto e, pode-se dizer, determina o contínuo fracasso das teorias que pretendem tornar os povos "felizes, sábios e ricos em vinte e quatro horas".

Voltando-nos à análise da forma, verificamos que o autor se distende em demasia e, como ocorre em "O velho saltimbanco", usa a tática da fábula negativa para, nos últimos parágrafos, simular a obtenção ou encontro de uma moral ou ensinamento. Sublinhe-se que "Espanquemos os pobres" também tem dez parágrafos e, a partir do oitavo, inicia a indicação desse suposto conteúdo moral, como, aliás, se vislumbra na frase: "De repente - ó milagre! Ó alegria do filósofo que verifica a excelência de sua teoria".

O nono parágrafo traz, por fim, a mensagem ou o conteúdo moral sugerido pelo poeta desde o início. Sublinhe-se que o poeta age aqui como o típico burguês: é violento, pratica e estimula a brutalidade e o ódio ao menos favorecido, mas, uma vez que este reage e lhe devolve a agressão recebida, sua atitude e seu discurso se transformam imediatamente. Covarde, temeroso de não suportar receber o troco, ele rapidamente desce de sua posição e passa a acenar com a promessa de igualdade quando confrontado. Predispõe-se até mesmo a dividir com o indigente a própria bolsa, como se vê na segunda metade do nono parágrafo: "Meu senhor, o senhor é meu igual! Queira dar-me a honra de aceitar que eu divida minha bolsa consigo".

Salienta-se, por fim, que a ação aparentemente resulta no assistencialismo e na assunção de uma falsa atitude de



tutela ou preocupação burguesa para com as classes marginalizadas e menos favorecidas. Um resultado que, segundo se deduz, devolve as coisas aos seus lugares e, assim, se configura se não como um impasse ou aporia, certamente como uma tensão insuperável, característica, aliás, da modernidade.

Note-se, além disso, que o autor não conseguiu, ao contrário do poema vislumbrado no capítulo precedente, potencializar o lirismo por meio da condensação dos elementos evocativos ou da composição de quadros animados. Possivelmente devido ao avanço da doença que o afligia e da crescente pressão dos credores - que, ao fim de sua vida, forçaram a se mudar constantemente -, Baudelaire não conseguiu, como antes, se esmerar no polimento e na concentração dos motivos, o que terminou por levá-lo a recorrer, com mais frequência e menos acerto, à narratividade da prosa. Suzanne Bernard acrescenta, com relação a isso, que

estas transformações no sentido da platitudo denunciam o mesmo que muitos outros poemas do último período: uma falta de fôlego, um esgotamento da imaginação criativa (Baudelaire se esforçará em vão para chegar ao fim de seu "livro maldito"), um tipo de beco sem saída, pressentido tanto no prosaísmo quanto na própria concepção de sua coletânea, que afrontava Baudelaire sem trégua. Percebe-se claramente que, em seus últimos anos de vida, Baudelaire não dispõe mais de força criativa para impor à sua matéria uma determinação artística (1959, p. 119; tradução nossa).

Alcança-se, conjuntamente à indicação da queda da energia criativa de Baudelaire, o fim desta etapa argumentativa. Convém destacar alguns dos tópicos apresentados. O primeiro deles evidentemente é o uso da ironia, que, como se procurou mostrar, constitui um elemento de ação múltipla: propicia um posicionamento histórico crítico, estimula a corrosão do antigo e o florescimento do novo e, o que é mais importante, age em prol da liberdade dos autores.

Componente e impulso comum às formas bastardas e desprovidas de raízes clássicas, a ironia, ao participar e ganhar importância na renovação das formas expressivas aponta o entrelaçamento e cooperação entre o avanço estético e os desenvolvimentos epistêmico e subjetivo. Enfocada através da concepção e do debate das delimitações de um novo gênero, denuncia as agruras e angústias que cercam o indivíduo moderno. Afinal, como se tentou demonstrar, sugere tanto o fortalecimento da subjetividade e o desejo de participar dos rumos da organização social quanto o cerceamento da opinião questionadora diante da ação dos mecanismos de controle. Partícipe da revitalização dos diferentes gêneros literários, mostra-se fundamental para o contínuo avanço estético e para o exercício reflexivo perseguido por algumas das feições do poema em prosa.

O segundo e último aspecto merecedor de destaque é a persistente oscilação desse último gênero poético entre duas orientações ou predisposições principais: ordenação criativa e liberdade anárquica. Verifica-se, nesse sentido, que, apesar de procurar, como Bertrand, encontrar uma métrica ou medida fixa para suas criações, Baudelaire se deixa seduzir pela parcela prosaica da forma e, sobretudo em vista dos problemas que o acometem ao fim da vida, não consegue concentrar e adensar o lirismo em torno de seus motivos e elementos poéticos. Algo, aliás, que contribui para a distinção, em seus poemas em prosa, entre as composições "artísticas" e "rapsódicas" e, como se deduz, a adoção da tática da fábula negativa.

Caminho em que se privilegia o prosaísmo, o transbordamento subjetivo e a especulação reflexiva, a liberdade anárquica costuma aproximar o gênero de outras formas modernas, como o ensaio, o conto e o romance. Da mesma forma, expõe tanto algumas das novas ambições poéticas quanto alguns dos percalços de sua renovação, a começar pelo atrito entre narratividade e poeticidade. Problema, questão ou desafio, a dosagem entre as diferentes parcelas e predisposições subjacentes a este último gênero poético foi encarada e até certo ponto superada por Rimbaud, como se tentará demonstrar a seguir.

### Uma interseção de trajetórias

Quero desvelar todos os mistérios: mistérios religiosos ou naturais, morte, nascimento, futuro, passado, cosmogonia, nada. Sou mestre em fantasmagorias.

Rimbaud (2015, p. 45).

Descrever o fortalecimento da subjetividade e investigar de que maneira sua expressão motiva a criação de um último gênero poético se assemelha, por vezes, a uma empresa quixotesca, em que se distinguem fantasmas e se enfrentam moinhos. Afinal, a aparência insondável de alguns de seus impulsos e motivações frequentemente faz com que se perscrute sombras e se avance tão só por meio da cerzidura de aproximações e correspondências.

Ocorre, no entanto, que o fenômeno em foco, apesar de constituído por estímulos e elementos de natureza individual e fugidia, felizmente se plasmou em objetos cuja origem e trajetória são passíveis de se verificar. Exige-se apenas, em vista da constituição etérea de alguns dos objetos analisados, que se elabore um método para sua visualização e apresente a arquitetura da argumentação, salientando seus tópicos mais importantes e sinalizando como e aonde se pretende chegar.

Pensando-se no que ora se propõe, isto é, delinear o entrecruzamento de fronteiras e o flerte do poema em prosa com as demais formas literárias desprovidas de raízes

clássicas, torna-se claro que o entrelaçamento entre processos nuançado, alcança, aqui, o ponto em que é absolutamente necessário desembaraçar seus fios investigativos. Assim, apesar de correrem em órbitas paralelas e se entrecruzarem em lugares decisivos, tal como fazem as correntes do átomo, as linhas analíticas deverão, pois, ser seccionadas para que se ilumine o traçado de suas trajetórias e se conheça a constituição de seus pressupostos teóricos. Mais: a sinalização das vias de investigação visa esclarecer a metodologia que será empregada e destacar as interseções entre os diferentes desenvolvimentos, sublinhando sua congruência e mútua cooperação.

A discriminação proposta se inicia a partir da observação de um desses eixos de intensa confluência. E, em consequência disso, postula um primeiro argumento norteador, em decorrência do qual se desenvolverão e se conectarão as demais compreensões.

Parte-se, assim, do entendimento de que cada indivíduo vive, sente e se expressa de maneira particular e consoante as condições e os estímulos que lhe são apresentados e permitidos. Extrai-se, em vista dessa percepção, que o literato está *em situação* em seu tempo e lugar e, desse modo, se verifica certa *tensão* em sua relação com os poderes instituídos e o senso comum de seus contemporâneos (cf. Sartre, 2006). Goethe, em *Doutrina das cores*, fornece

uma arguta descrição dessa condição desafiante ao afirmar que

em todo o mundo sensível, tudo depende em geral da relação dos objetos entre si, mas principalmente da relação que o objeto mais importante da terra, o homem, estabelece com o resto. Assim, o mundo se cinde em duas metades, e o homem se posiciona como sujeito ante o objeto. É aí que a experiência extenua o homem prático e a especulação o pensador, ambos sendo desafiados a uma batalha que não terá trégua nem desfecho (2013, p. 117).

O reconhecimento dos diferentes graus de tensão entre o indivíduo e a organização social instituída, velada ou diretamente, as fronteiras sancionadas à criação literária, o compartimento social que o literato deve ocupar e as contribuições que dele se espera. Figuram, dentre as principais e mais facilmente reconhecidas forças dessa estrutura, as transformações da organização social, a realocação do escritor após a ascensão da burguesia e a longa ação dos mecanismos de controle sobre a produção estética.

Estes últimos, de ordem religiosa e político-social, são os responsáveis por interligar o recrudescimento da subjetividade à elaboração do poema de prosa e levam a argumentação a vislumbrar alguns fatos provenientes do esforço para a legitimação do romance e o conseqüente abandono das regras e formas clássicas. Observe-se, a esse respeito, que, segundo se acredita, existe uma relação de causa e efeito entre a ação dos mecanismos de controle e a

criação de subterfúgios de produção literária calcados no logro e na negatividade. Entende-se, nesse sentido, que a ação do controle influi diretamente na elaboração de novas estratégias de produção e no desenvolvimento de formas inéditas, isto é, ainda não legisladas e cerceadas pelo uso consagrado e tido como modelar.

Cabe verificar, assim, que estímulos e acontecimentos promoveram a criação e uso desses estratégias e de que maneira participam do desenvolvimento do poema em prosa. Veja-se, adiantando-se um exemplo de como a ação do controle estimula a elaboração de ardis ou estratégias de produção inéditos, que se pode relacionar o uso da burla e da sátira no romance à criação da estética antiburguesa e, a partir disso, verificar sua influência na composição de algumas modalidades (ou expressões) do poema em prosa. O que torna oportuno observar, relacionando-se o impulso criativo à situação do literato em sua sociedade e frente às constantes transformações de seu tempo, a afirmação de Octavio Paz, em *A outra voz*, de que

pela boca do poeta fala - advirto: *fala*, e não escreve - a *outra voz*. É a voz do poeta trágico e a do bufão, da solitária melancolia e da festa, é a risada e o suspiro, a voz do abraço dos amantes e a de Hamlet diante do crânio, a voz do silêncio e a do tumulto, louca sabedoria e sensata loucura, sussurro de confiança na alcova e cheiro de multidão na praça. Ouvir essa voz é ouvir o próprio tempo, o tempo que passa e que, apesar disso, volta transformado em umas quantas sílabas cristalinas (2001, pp. 73-4; grifos do autor).

Guarde-se, porém, o desdobramento desses temas para o momento adequado e visualize-se, no presente, que o percurso teórico almejado subentende a luta por legitimação da forma romanesca e pretende distinguir as fronteiras e as possibilidades do poema em prosa a partir do definitivo rompimento das regras clássicas. Pretende-se focar, desse modo, as modalidades, as estratégias e os objetivos visualizados e trabalhados nesse último gênero poético por Baudelaire e Rimbaud.

Visto, contudo, que se pode contestar a pressuposição de que o poema em prosa surge em decorrência do processo de legitimação do romance, os motivos que a justificam devem, pois, ser mencionados e devidamente esclarecidos. Observe-se, assim, que esse argumento parte da compreensão de que a produção poética se encontrava severamente submetida às regras clássicas e, antes do romance e seu pleito por legitimação, não manifestava esforços significativos no sentido de inovar, sobretudo no que concerne à forma.

Sublinha-se, portanto, a percepção de que a poesia adentrou a era moderna regida pelas delimitações e objetivos promulgados pelas *poéticas* dos antigos. Estas, uma vez redescobertas, instituíram e delimitaram os parâmetros, limites e motivos da produção poética até o fim do Classicismo. Convém recordar que nem mesmo o movimento romântico francês foi capaz de promover inovações formais, dada a facilidade com que conseguiu ajustar seus novos



motivos e procedimentos a formas clássicas consagradas, como o soneto. Apenas em seu ocaso é que, como já se disse, Baudelaire redefiniu os limites e as possibilidades do poema em prosa e finalmente abriu uma nova via formal para a lírica.

O poeta parisiense não será o foco principal desta etapa da análise, mas um episódio vivido por ele constitui um marco importante do entrelaçamento entre o controle do imaginário, o romance e a criação do poema em prosa, portanto, servirá como exemplo do cruzamento de processos que aqui se procura observar. Esse nó górdio, certamente mais difícil de desatar que descrever, oferece uma de suas pontas no processo de censura enfrentado por Baudelaire e Gustave Flaubert em 1857.

Essa infeliz e evidente ação do controle, da qual Flaubert e *Madame Bovary* saem incólumes, penaliza Baudelaire e, como indica a carta enviada ao editor Arsène Houssaye, subjaz ao início de sua busca por uma forma poética em prosa. Reconheça-se assim que, dentre as motivações que conduzem ao nascimento do poema em prosa, figura um gesto concreto de cerceamento do imaginário. Mais: esse ato entrelaça o surgimento do poema em prosa ao processo de legitimação do romance e à luta contra os mecanismos de controle. Entende-se, acompanhando novamente o raciocínio de Octavio Paz, em *A outra voz*, e, além disso,

conectando a busca por libertação à postura ou predisposição crítica da poesia moderna, que

na tradição de crítica e de rebeldia da modernidade, a poesia ocupa um lugar ao mesmo tempo central e excêntrico. Central porque, desde o começo, foi parte essencial da grande corrente de crítica e subversão que atravessou os séculos XIX e XX. Quase todos os nossos grandes poetas têm participado num momento ou outro desses movimentos de emancipação. Mas a singularidade da poesia moderna consiste em que tem sido a expressão de realidades e aspirações mais profundas e antigas que as geometrias intelectuais dos revolucionários e as prisões de conceitos dos utopistas. Em um de seus extremos, a poesia toca a fronteira elétrica das visões e das inspirações religiosas. Por isso, tem sido, alternadamente e com parecido extremismo, revolucionária e reacionária (2001, p. 139).

O segundo impulso investigativo, de ordem tanto metodológica quanto teórica, provém do entendimento de que, a partir de Baudelaire, o poema em prosa se desenvolve através de uma aproximação com o romance e não como uma evolução ou desenvolvimento do poema versificado e, assim, carrega muitas de suas proposições e objetivos. Na tentativa de desvelar essa suposição, parte-se do entendimento de que o poema em prosa partilha, em certa medida e até determinado ponto de sua trajetória, do objetivo romanesco de formular uma epopeia moderna. Esse estímulo, evidente sobretudo no mencionado costume de se realizarem traduções (falsas e verdadeiras) de poemas épicos para a prosa ao longo dos séculos XVI e XVII, é sobremaneira importante para o reconhecimento de algumas

das modalidades poéticas que participam de sua composição e para que se entenda como finalmente se chegou às suas atuais dimensões, objetivos e usos.

Esse estímulo inicial é gradualmente reformulado e, assim, passa a dar lugar a uma estratégia de produção que em muitos aspectos se assemelha a uma espécie de fábula negativa. Denomina-se como fábula negativa uma composição poética dotada de estrutura narrativa que, apesar de estimular e sugerir a possibilidade de se obter um ensinamento ou conteúdo moral, finda por colocar ideias em movimento e deixar possíveis conclusões em suspenso, a serem formuladas pela recepção.

Essa última modalidade ou estratégia de composição utiliza com frequência a ironia e figura em diferentes textos da história recente do poema em prosa, desde o *Gaspar da noite*, de Bertrand, passando, entre outros, pelo "Espanquemos os pobres", de Baudelaire, até chegar a *Uma temporada no inferno* e a *As iluminações*, de Rimbaud. Trata-se, portanto, de uma configuração avançada desse gênero híbrido, na qual já se divisa sua separação dos objetivos e proposições romanescos. Pode-se dizer, com relação a isso, que enquanto o romance prosseguiu avançando através da reformulação da sátira e da aglutinação da épica, o poema em prosa optou por adular ironicamente a fábula e flertar com o folhetim e o ensaio. Destaca-se, em certas passagens da *Temporada*, a mescla entre as novas intenções e

ambições poéticas e o prenunciado gosto de Rimbaud por proposições e feições de diferentes formas artísticas, como, por exemplo, se verifica no terceiro parágrafo de "Alquimia do verbo", no qual o poeta afirma que

gostava das pinturas idiotas, em portas, decorações, telas circenses, placas, iluminuras populares; a literatura fora de moda, o latim da igreja, livros eróticos sem ortografia, romances de nossos antepassados, contos de fadas, pequenos livros infantis, velhas óperas, estribilhos ingênuos, ritmos ingênuos (2015, p. 63).

Acrescente-se, a respeito do longo caminho de desenvolvimento do poema em prosa junto ao processo de legitimação do romance, que entre as raízes profundas desse último gênero poético figuram também elementos, motivos e procedimento absorvidos de outras modalidades poéticas e prosaicas, dentre as quais convém novamente destacar a balada medieval e o romance de cavalaria. Perceba-se, em vista dessas suas raízes profundas, que, para melhor observar a evolução do poema em prosa, é necessário uma visualização comparativa, por meio da qual se contraste as aspirações de seu período embrionário com os objetivos de seu estágio avançado.

Neste ponto, em que começa a despontar a metodologia da análise, surge a oportunidade de explicar de que maneira se verificará a amplificação da subjetividade seguindo a ascensão do poema em prosa. Crê-se, a esse respeito, que a única forma de se aferir o fortalecimento subjetivo é,

novamente, através de um olhar comparativo que sublinhe avanços, rompimentos e mudanças de posicionamento catalisadas ou promovidas pelo fenômeno em foco. Assim, para nuançar esse processo, se comparará algumas obras, procedimentos e estratégias de produção originados na entrada da era moderna e próximos da redescoberta dos textos clássicos com um exemplar emblemático da configuração recente do poema em prosa em que se registra um impetuoso transbordamento lírico, a saber, *Uma temporada no inferno*, de Rimbaud.

Ressalte-se, todavia, que esta obra de Rimbaud ainda não configura o estágio mais avançado de sua contribuição para o desenvolvimento do poema em prosa, já que, segundo se crê, este tem seu ponto de ignição com *As iluminações* e a tentativa (possivelmente inspirada em Bertrand) de fazer a poesia se aproximar da pintura. *As iluminações* expõem o domínio da forma e um objetivo definido, a criação de poemas que remetam ou se assemelhem a quadros, ou, ainda melhor, aos *painted plates* que figuram no subtítulo, enquanto que *Uma temporada no inferno* configura uma visceral expressão subjetiva marcada pela experimentação formal e por uma evidente postura anárquica. Esses aspectos sobressaem em certas passagens da *Temporada* nas quais o jovem poeta mescla o discurso em prosa a composições em versos e expõe algumas de suas angústias, como ocorre, por

exemplo, na terceira parte de "Alquimia do verbo", em que afirma ter terminado por

considerar sagrada a desordem do meu espírito.  
Estava ocioso, com febre; invejava a felicidade dos animais - as larvas, que representam a inocência dos limbos, as toupeiras, o sono da virgindade!  
Meu caráter se azedava. Dizia adeus ao mundo em espécies de canções:

Canção da Torre mais alta

Que venha, que venha  
A hora da paixão.

Tenho tido paciência,  
Nunca esquecerei.  
Temores e dores  
Para os céus se foram  
E uma sede insana  
Tolda as minhas veias

Que venha, que venha  
A hora da paixão.

Estou como o campo  
Entregue ao olvido,  
Crescido e florido  
De joios, resinas,  
Ao bordão selvagem  
Das moscas imundas.

Que venha, que venha  
A hora da paixão (2015, pp. 69-71).

A opção por focar inicialmente *Uma temporada no inferno* decorre, assim, tanto dos objetivos visados quanto das evidentes diferenças entre este tratamento da forma e das fronteiras do poema em prosa e o vislumbrado em *As iluminações*. Note-se, portanto, que, além de se seguir a cronologia de aparição das obras (Rimbaud começou a escrevê-las no mesmo período, mas a *Temporada* ganhou contornos finais antes, em 1872, enquanto *As iluminações*

foram finalizadas apenas em 1874), acompanha-se o desenvolvimento desse último gênero poético até o encontro de seus limites e objetivos atuais.

Acrescente-se, de modo a reforçar as motivações metodológicas e teóricas subjacentes a essa decisão, que a presente etapa analítica pretende examinar inicialmente questões, objetivos e transbordamentos próprios a uma fase do desenvolvimento do poema em prosa que, como se disse, ainda não é a última ou a mais atual. Esse estágio, avançado, porém ainda intermediário, foi marcado pelo flerte da poesia com a linguagem e os procedimentos de outras formas, como o folhetim, o ensaio e o romance. Ele apresenta questões e objetivos superados na composição de *As iluminações*, mas que devem ser trazidos à tona, para que, assim, se identifique os caminhos que levaram o poema em prosa à sua derradeira configuração com Rimbaud.

Convém assinalar, dentre as questões mais relevantes dessa fase, a oposição entre narrativa e poeticidade e a persistência do antigo objetivo de deleitar e instruir. O exame desses tópicos é central e subjaz à ideia de uma interseção entre as trajetórias das formas literárias bastardas, isto é, desprovidas de raízes clássicas. Esses temas configuram um eixo que viabiliza a abordagem dos demais tópicos visados e a visualização panorâmica desse estágio do desenvolvimento do poema em prosa. Além disso, possibilitam que a argumentação torne a esclarecer como se

procurará verificar a amplificação da subjetividade concomitantemente ao escrutínio do percurso do poema em prosa.

O objetivo horaciano de deleitar e simultaneamente instruir constitui uma das principais e mais frequentes motivações para o excesso do uso da narrativa e para a conseqüente perda de poeticidade. Trata-se, como se sabe, de uma diretriz de origem clássica que adquiriu novo e pujante impulso a partir do Renascimento. A hipótese que ora se levanta é de que esse objetivo não somente sobrevive ao rompimento das regras clássicas como adquire um último ímpeto positivo com os autores românticos e com a possibilidade de reformulação e reparo das desigualdades sociais. Ocorre, porém, que, após o fracasso dos sonhos de felicidade e transformação suscitados pela Revolução Francesa, o intuito de deliciar e simultaneamente esclarecer envereda pela via negativa e gradativamente assume o perfil da crítica. A vanguarda da revitalização poética caminha, nesse ponto e em certo sentido, atrelada ao posicionamento político-social do literato. O poeta profeta, iluminador das massas, é substituído pelo ocioso dos bulevares, pelo caçador de versos e marginais, pelo espião, pelo conspirador. Uma mutação ou transição de comportamento captada por Walter Benjamin, em *Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, e prenunciada já na figura do *flâneur*, como se verifica no trecho em que o



filósofo afirma que, dentre os novos tipos e atuações inauguradas pela modernidade,

havia também o *flâneur*, que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade. Ocioso, caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. Protesta igualmente contra a sua industriiosidade. Por algum tempo, em torno de 1840, foi de bom-tom levar tartarugas a passear pelas galerias. De bom grado, o *flâneur* deixava que elas lhe prescrevessem o ritmo de caminhar. Se o tivessem seguido, o progresso deveria ter aprendido esse passo (1991, pp. 50-1; grifos do autor).

A postura, como a mensagem, acompanha as transformações e desilusões do mundo e transita da luz às sombras. Se antes ela era proposta ou caminho, agora sussurra a dúvida, a suspeita de que o que se tem não condiz com o que se deseja e deve ser arrasado. O poeta, que caminhava à frente, segue atrás. Não dispõe de certezas, apenas se opõe ao rumo adotado pela sociedade e tenta fazer com que outros também o questionem. Resta-lhe, antes de definitivamente abandonar a tentativa de instruir e de promover a educação estética do homem sonhada por Schiller, abraçar e exercer a crítica, ainda que velada ou novamente codificada.

Aviste-se, assim, que a expressão dessa mudança de posicionamento terminará por configurar o que antes se denominou como fábula negativa. Cabe ainda esclarecer como essa transição de comportamento, partícipe de uma etapa avançada do desenvolvimento do poema em prosa, faculta à

argumentação a oportunidade de cerzir a ação do controle e a busca por novas formas expressivas ao fortalecimento da subjetividade.

Observe-se, portanto, que a proposta de instruir e agradar constitui o liame através do qual se pode correlacionar os mecanismos de cerceamento ao posicionamento político-social dos literatos e ao desenvolvimento do poema em prosa. A origem clássica dessa proposta, sua persistência e, sobretudo, as muitas vezes em que foi reafirmada e novamente impulsionada por agentes do controle - como em *A arte poética*, de Boileau-Despréaux, por exemplo - facultam a visualização comparativa de dois diferentes sistemas de apreensão da sensibilidade e o contraste entre obras, estratégias de produção e atuação dos autores.

Recorde-se que, apesar de sua aparente "boa intenção", a incumbência de instruir deleitando frequentemente serviu como instrumento de cerceamento da criação poética. Pode-se até mesmo dizer, em vista da menção a Boileau-Despréaux, que, uma vez subserviente à racionalidade utilitária e aos arbítrios do gosto, esse objetivo foi sobremaneira utilizado para crivar e justificar a produção de certa modalidade poética, muitas vezes através da distinção de uma possível função ou utilidade. Compreende-se que a finalidade e o conteúdo da instrução, assim como os limites do deleite, eram severamente delimitados e orientados pelos

mecanismos de controle. É curioso notar que, em meio à defesa e ao elogio das postulações clássicas, Boileau-Despréaux evidencia, a contragosto, o uso da burla e do logro como instrumentos da liberdade criativa e vetores da revitalização literária, como se verifica na passagem em que aconselha que

qualquer que seja o tema sobre o qual o senhor escreva, evite a baixeza: o estilo menos nobre tem, entretanto, sua nobreza. Sem levar em consideração o bom senso, o burlesco descarado enganou imediatamente os olhos e agradou, por sua novidade (2012, p. 17).

Apesar de sua resiliência e de conseguir se acomodar no romance e em outras formas em prosa, como o ensaio e o conto, a orientação de instruir e agradar foi pouco a pouco se tornando depreciada, sobretudo após seu desgaste com o Romantismo e o movimento *arte pela arte*. Até que a divisa foi suplantada, juntamente com as demais orientações clássicas, por outras predisposições e objetivos. Contudo, antes de ser definitivamente abandonada, ela teve seu propósito subvertido por autores como Baudelaire e Rimbaud e, segundo se crê, passou a figurar se não como fantasmagoria ou possibilidade, certamente como provocação.

Entende-se, assim, que, ao adentrar o novo regime de apreensão da sensibilidade, em que a princípio se encontra livre para buscar tão somente a fruição estética, a criação literária pode, caso seja de seu interesse, intentar

promover ou simplesmente sugerir a aquisição de um ensinamento ou conteúdo moral. Sabe-se, no entanto, em vista da longa utilização desse recurso, que o anseio de defender uma ideia ou oferecer uma lição se opõe ao valor estético de uma obra. Assim torna-se profícuo observar a afirmação de Schiller, em *A educação estética do homem*, de que

a necessidade de agradar submete o poderoso ao delicado tribunal do gosto; ele pode roubar prazer, mas o amor tem de ser uma dádiva, e só pode conquistar este prêmio mais alto mediante a forma, nunca mediante a matéria. É preciso que ele pare de comover o sentimento como uma força e de pôr-se diante do entendimento como fenômeno: tem de conceder liberdade (2013, p. 133).

É possível afirmar, correlacionando-se esse juízo o *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*, de Baudelaire, ou a *Uma temporada no inferno*, de Rimbaud, que as peças mais fracas dessas obras são justamente aquelas que claramente encampam a defesa ou promoção de uma ideia. Mais: discerne-se a mesma perda de poeticidade em poemas em prosa de Aloysius Bertrand e de Baudelaire em que se verifica a narrativa de um episódio ou fato simular a cobertura objetiva e cotidiana feita pelo folhetim. Percebe-se, em ambos os casos, a oposição entre poeticidade e narrativa ou, pode-se dizer, entre a poeticidade e a propensão à intelecção e à clareza própria da prosa.

Sublinhe-se, todavia, que através do enfoque dessa limitação se reconhece não apenas o contínuo desenvolvimento do poema em prosa como a inflexão a partir da qual ele se alça a um novo patamar. Note-se, retornando à arquitetura da análise, que ele serve aqui como mote para a visualização da reconfiguração dos objetivos poéticos e do posicionamento político-social dos autores ante a transição entre os sistemas de apreensão da sensibilidade.

Deve-se recordar, com relação a isso, que a argumentação segue o proposto por Jacques Rancière em *A partilha do sensível* e, desse modo, pressupõe a existência de diferentes regimes de apreensão da sensibilidade ao longo da história humana. Cabe reafirmar, assim, que a proposição de instruir e deleitar, uma vez concatenada aos objetivos teóricos visados, permite cerzir o regime representativo e o regime estético.

O enfoque do que se supõe ser uma gradativa subversão da proposta horaciana possibilita ressaltar a ação tenaz do controle e, conseqüentemente, visualizar a concepção de diferentes estratégias de produção literária e atuação dos literatos. Aviste-se, de modo a esclarecer como se descreverá isso, que a análise examina obras nas quais se percebe a referida intenção de iluminar e agradar colidir e apontar a fricção ou o dissenso entre as ficções que Luiz Costa Lima, em *O controle do imaginário e a afirmação do romance*, distingue como interna e externa.

Neste ponto, em que por fim se avizinha o cerne da argumentação, convém sublinhar algumas das qualidades, características e objetivos que fundamentam a seleção de *Uma temporada no inferno*, de Rimbaud, e da *Comédia*, de Dante. A primeira especificidade, assaz comentada, é a contribuição dos textos para a emergência do poema em prosa, os quais, portanto, serão considerados tanto no tocante ao seu posicionamento histórico quanto à participação nesse processo. A segunda, não menos importante e decorrente da primeira, é que as obras selecionadas discrepam das demais produções literárias, suas contemporâneas ou não, e configuram verdadeiros saltos no que tange ao desenvolvimento e à revitalização das formas literárias. Acrescente-se, por fim, que, dado o longo período de tempo em que se desenrolam os diferentes fenômenos observados, a seleção e a delimitação dos objetos proporcionam uma melhor visualização do percurso analítico e dos objetivos visados.

#### **4.1 Pontos de salto e ruptura**

Em meio ao reino terrível das forças e ao sagrado reino das leis, o impulso estético ergue imperceptivelmente um terceiro reino, alegre, de jogo e aparência, em que desprende o homem de todas as amarras das circunstâncias, libertando-o de toda a coerção moral ou física.

F. Schiller (2013, p. 133).

A procura de um entre-lugar, em que as diferentes e complementares faculdades humanas poderiam finalmente comungar e cooperar, sintetiza, de certa maneira, tanto a genealogia quanto os principais objetivos do poema em prosa. Esse último gênero poético, situado entre a poesia e a prosa, configura-se não uma interseção ou ponto de encontro entre as trajetórias das formas literárias, certamente uma terceira via, a partir da qual se divisa o novo e o dissonante.

Entende-se, nesse sentido, que, dado seu posicionamento de vanguarda, a busca pelo inédito necessariamente emula a dissonância, isto é, o soar diverso ao comumente produzido e ao sancionado pelos mecanismos de controle. Deduz-se, por conseguinte, que caso queira de fato alcançar um novo patamar estético, a tentativa de obter uma feição original do belo deve sobrepujar o comodismo mimético e, se não romper, ao menos ludibriar as amarras do cerceamento.

Note-se, relacionando-se esse entendimento à concepção do poema em prosa e ao processo de legitimação do romance, que as obras partícipes do desenvolvimento desses gêneros bastardos são singulares e dissonantes, seja frente às suas contemporâneas seja no que tange às tentativas de classificação. Distinguidos por sua unicidade e seu brilhantismo, esses textos configuram verdadeiros saltos no que concerne ao avanço e à revitalização das formas

literárias e, segundo se crê, apenas podem ser reunidos ou perfilados em uma espécie de constelação, na qual se agrupam e se correlacionam as cintilantes produções literárias ditas de gênio.

A concepção kantiana do conceito de arte esclarece a natureza do salto ao afirmar que a poesia viabiliza a cooperação harmoniosa e desinteressada entre as distintas faculdades de apreensão do conhecimento e, assim, pode impulsionar o aperfeiçoamento do homem. Entende-se, todavia, que Kant não objetivava discernir os motivos subjacentes à dissonância e unicidade dos grandes títulos. Sua intenção era estabelecer uma ponte entre o entendimento e a sensibilidade e não verificar de que modo a tensão entre o literato, os seus contemporâneos e os mecanismos de controle motiva a concepção de obras díspares, nas quais se reconhece certo atrito entre a ficção interna, promovida pelo texto, e a ficção externa, imposta e comumente sustentada pela fé e pelos demais poderes instituídos.

Convém esclarecer que dentre as grandes obras se enfocará e se correlacionará, em busca e em razão dos objetivos anteriormente mencionados, a *Comédia*, de Dante Alighieri, e *Uma temporada no inferno* e *As iluminações*, de Arthur Rimbaud. Sublinhe-se que a argumentação conecta tais textos pressupondo a dissonância não apenas como efeito da busca por originalidade e inovação, mas como expressão do clamor por liberdade.



Evidentemente, esse anseio por libertação não se circunscreve à esfera da produção estética. Provém, antes de tudo, do atrito entre o avanço epistemológico e a restrição à liberdade de pensamento e expressão. Exercido inicialmente pela Igreja católica, o controle do imaginário será, conjuntamente à subversão da orientação de deleitar e instruir, não apenas o pano de fundo em que se moverá a análise, mas um de seus principais fios condutores. É profícuo observar, a esse respeito, que, segundo Luiz Costa Lima, em *O controle do imaginário & a afirmação do romance*, o controle,

em princípio, está sempre implícito, pois não há sociedade sem regras, e onde há regras há controle. Mas ele não assume um aspecto visível e marcante se a instituição ou a sociedade que o ativa não está em crise, ou sob sua iminente ameaça (2009, p. 21).

Saliente-se, em vista da citação, que cada uma das obras selecionadas corresponde a um distinto ponto de salto e ruptura, em que as transformações na organização social e na ordem do pensamento demandam não apenas a abertura de uma nova via expressiva, mas a renovação dos meios de apreensão da sensibilidade. Trata-se, portanto, de textos do interstício, ou seja, frutos originados em momentos de crise e reformulação matizados pela transição entre regimes sensíveis.

O fato de trazerem tons, orientações e perspectivas de diferentes períodos explica parcialmente seu distanciamento frente às produções que lhes são contemporâneas e indica a raiz de sua dissonância. Mostra, além disso, que constituem pontos salientes dos diferentes estágios de desenvolvimento dos gêneros e formas literárias. Mas ainda não discerne de que maneira a ação dos mecanismos de controle incentiva a concepção de novas estratégias literárias e termina por catalisar o avanço estético.

Para se verificar como isso ocorre, é necessário observar não apenas o posicionamento dos autores frente aos poderes e aos instrumentos de cerceamento de suas respectivas épocas, mas reconhecer a natureza e os efeitos de suas transgressões. Aviste-se, assim, tomando a *Comédia* como exemplo, que, dentre as ousadias de Dante, o que de fato fez sua obra virar alvo de dissenso não foi sua constituição híbrida e épico-teológica, mas sim o conagraçamento entre pagãos e cristãos e a afirmação de um posicionamento político. É oportuno sublinhar que essa dissensão se amplifica e se faz notar tardiamente, a partir de um recrudescimento do controle, como esclarece Costa Lima, ao afirmar que

as contradições já se mostravam na *Divina commedia*. Mesmo no sacro poema, Dante não separava de antemão cristãos e pagãos; fazia com que Virgílio fosse convocado para guiá-lo no além; reservava para filósofos e poetas anteriores à vinda de Cristo o território especial do limbo. Era então favorecido

pela vitória incontestada do cristianismo. Mas, no momento em que, no Renascimento, se aquecem, se inflamam os debates políticos e a Igreja toma partido, a condescendência passa a ser malvista. As contradições eram o visível sinal de que algo de novo se preparava (2009, p. 24).

Convém recordar, em vista do intuito de relacionar a concepção de formas híbridas ao conceito de dissonância e à ação dos mecanismos de controle, alguns aspectos e circunstâncias que subjazem à elaboração da *Comédia*. O primeiro, vislumbrado na congregação de pagãos e cristãos no limbo e, entre outros exemplos, na escolha de Virgílio como guia, subentende a revalorização da cultura e do pensamento da Antiguidade clássica e, desse modo, sublinha a tentativa de conjugar o avanço epistemológico promovido pela redescoberta dos textos antigos ao pétreo conteúdo da cosmogonia católica.

O choque entre os desenvolvimentos epistêmico e subjetivo e a concepção de mundo constitui, nesse caso, o cerne do atrito entre a ficção interna, “a que manifesta um *como se assumido*” (cf. Costa Lima, 2009, p. 50), e a ficção externa, “isto é, realizada fora do âmbito de uma obra de arte” (idem, p. 36). Ressalte-se, entretanto, que isto ocorre não porque Dante transgride os preceitos do dogma, o que ele certamente não faz, mas porque a *Comédia* descreve um mundo em ruínas prenunciando sentidos, posicionamentos e grandes controvérsias.

Uma circunstância que, segundo se crê, se repete e se verifica igualmente nos demais textos contemplados pela análise. Afinal, como é possível observar, dada as devidas proporções e distintas naturezas, as três obras foram produzidas em momentos de crise e reorganização social. Pode-se dizer, traçando um paralelo entre Dante e Rimbaud, que, enquanto o mundo do florentino chegava ao ocaso, e não apenas por conta da disputa entre as cidades-Estado italianas, o poeta francês constatava o fracasso das promessas de reformulação social suscitadas pela Revolução Francesa e acompanhava a derrocada de Napoleão III levar a guerra às cercanias de Charlesville.

Acrescente-se, de modo a aproximar ainda mais esses autores, que ambos produziram a partir de situações de clara marginalização. Todavia, é evidente que, dada a origem e a condição social de Dante, o jovem lírico francês era-lhe, ao menos no que concerne à simplicidade e posição periférica do berço, superior. Nascido provinciano e depauperado, Rimbaud percorreu uma trilha extremamente acidentada em sua tentativa de alcançar os centros e meios de produção estética.

Mas é preciso lembrar que a inspiração do autor florentino igualmente floresceu em dias sombrios. Afinal, sua obra magna foi escrita no exílio e próximo ao fim de sua existência. Entende-se, em vista disso, que, expatriado por sua atuação contra os interesses da Roma pontifícia e

abandonado por seus compatriotas e antigos partidários, Dante estava não apenas em *tensão* com a sociedade, dirigentes e contemporâneos, como se encontrava em uma situação que, segundo define Sartre em *Que é literatura?*, configura uma evidente marginalização objetiva e subjetiva. Camuflada aos olhos do leitor, a condição de Dante transparece apenas em metáforas cuidadosamente meditadas, como se discerne na passagem em que Beatriz, suplicando a Vírgilio que guie Dante até seu encontro, narra que um amigo,

desamparado pelo destino, teve o seu caminho interrompido na vertente descampada e perigosa. Receio que já esteja tão perdido que não haja mais como socorrê-lo, por tudo o que no céu eu tenho ouvido. Segue, pois, e com tua poderosa eloquência, ajuda-o (2002, p. 14).

Pressupõe-se, entendendo-se o desamparo e a interrupção do caminho como analogias para o fim da ascendente carreira política de Dante, que a negatividade e a consequente liberdade dessa condição possivelmente o estimularam a ousar e, assim, produzir o inédito e o dissonante. Ressalte-se novamente que apesar de mesclar gêneros, procedimentos e objetivos diversos, o autor florentino em nenhum momento ultrapassa as fronteiras do imaginário católico. Além de se manter fiel e subserviente à doutrina cristã, o literato se empenha em seguir as principais diretrizes promulgadas pelas poéticas dos

antigos. Uma delas, a proposta de simultaneamente deleitar e instruir, foi executada com tanto esmero e objetividade que sua obra terminou por sintetizar a visão de mundo de seu tempo.

Sublinhe-se, em vista da aproximação entre esse preceito clássico e o imaginário católico, que esses elementos são frequentemente associados e utilizados pelos mecanismos de controle. Cães de guarda do cerceamento, eles permitem relacionar e contrastar a *Comédia* a *Uma temporada no inferno*, assim como distinguir alguns de seus procedimentos.

Observe-se, desse modo, que Dante promove o objetivo do *aut prodesse aut delectare* de maneira positiva, ou seja, de fato se esforça para condensar sua erudição e produzir um fruto capaz não apenas de deleitar, mas de realmente instruir. Fica claro, portanto, que não apenas cumpre com o que se esperava de um homem de sua instrução e classe social, como é fiel ao avanço epistemológico, apesar ou a despeito das circunstâncias políticas e religiosas da época. Saliente-se, todavia, que a mescla entre o volátil conteúdo do avanço epistemológico e a pétrea letra da cosmogonia católica é muitas vezes viabilizada através de uma sutil ironia. Por sinal, isto é particularmente perceptível no canto VI do Purgatório, quando Dante compara, com certa amargura, a situação de sua Florença com o passado glorioso de antigas cidades gregas:

Atenas e Esparta, que a elevada altura foram guinadas por leis e instituições, curto progresso tiveram se comparadas contigo, que te acostumaste a ver revogadas em novembro leis promulgadas em outubro. Quantas vezes, em muito pouco tempo, foram transformados leis, moedas, usos e costumes; transtornado o quadro dos cidadãos. E se sabes julgar com acerto, concluirás que bem te assemelhas a doente que no leito se agita constantemente, procurando em vão alívio para a dor (2002, p. 170).

Registre-se, diante da passagem, que, apesar de o autor exercer a crítica aos rumos e pressupostos de sua sociedade, o dissenso em torno de sua obra emerge posteriormente, quando a amplificação do atrito entre as ficções interna e externa demanda uma atuação mais enérgica dos mecanismos de controle, com a conseqüente concepção de novos estratagemas de produção literária. Supõe-se que através desses ardis é que por fim emergem as formas bastardas e desprovidas de raízes clássicas, como o romance, o ensaio e o poema em prosa.

A partir do momento que o cerceamento torna absolutamente vital dissimular e codificar qualquer sinal de dissonância, é que se inicia o caminho que culminará na estética antiburguesa apontada por Dolph Oehler, em *Quadros parisienses*, e no procedimento que aqui se denomina como fabulação negativa. Como se sabe, a fábula negativa é uma composição poética dotada de estrutura narrativa que simula pretender produzir ou conduzir a um ensinamento ou conteúdo moral sem, todavia, cumprir com tal objetivo.

Acredita-se que Rimbaud, seguindo o caminho aberto por Baudelaire, subverte a divisa clássica de instruir deleitando e a toma como impulso para a concepção de uma nova estratégia de produção literária, em que procura pintar as cores difusas de suas "visões". Reunindo predisposições subjetivas à elaboração de um método e à definição de um posicionamento, o jovem lírico não apenas pressupõe o logro como possível catalisador do entendimento, como declara que a poesia moderna tem ambições metafísicas.

Antes, porém, de se contrastar os procedimentos de Dante e Rimbaud e continuar a tratar da fábula negativa, é oportuno mencionar outro aspecto que possibilita correlacionar seus textos, a saber, o uso do imaginário católico e seu atrito com o desenvolvimento gnosiológico e as transformações na organização social. Veja-se que ambos os autores protagonizam não apenas incursões ao inferno, mas igualmente histórias de derrocada e, ao menos no caso do italiano, de possível redenção. Percebe-se, além disso, que ambos reconhecem e expressam tanto a complexificação da realidade quanto o avanço epistêmico, seja através da menção à localização de expoentes do pensamento e da arte nos domínios divinos, como faz Dante, seja por meio de afirmações diretas a esse respeito, como faz Rimbaud, logo ao início da *Temporada*, em "Sangue ruim", ao afirmar que



Oh! A ciência! Tudo recomeçou. Para o corpo e a alma. - o viático, - tem-se a medicina e a filosofia, - os remédios de boas mulheres e as canções populares bem arrumadas. E os divertimentos dos príncipes e os jogos que eles proibiam! Geografia, cosmografia, mecânica, química!... A ciência, a nova nobreza! O progresso. O mundo marcha! Por que não haveria ele de girar? (1981, pp. 48-9).

Supõe-se, correlacionando-se os textos aos eventos históricos e biográficos que os cercam, que, após ocorrerem fatos extremamente infelizes em suas vidas, os autores utilizam a imagem de uma mítica descida ao reino dos mortos para expressar suas ideias e sentimentos diante da complexificação da existência. Isto se torna particularmente evidente quando Rimbaud, em "Noite no inferno", declara: "não creio no inferno, pois estou nele. É a execução do catecismo. Sou escravo de meu batismo. Pais fizeram a minha desgraça e a de vocês. Pobre inocente! - O inferno não pode acometer os pagãos" (2015, pp. 41-3).

Desdobrando-se o contato do conteúdo da Antiguidade clássica, ou seja, de parte do mundo pagão à cosmogonia católica, percebe-se que a *Comédia* subsume o enredo do mito de Orfeu, em que um poeta desce ao inferno em busca da amada perdida. A observação desse paralelo permite distinguir que em ambas as narrativas o amor sensual é desafiado pela fé no que atestam os deuses.

Orfeu, para recuperá-lo, deve sair do Tártaro sem olhar para trás, confiando, como lhe foi dito, que sua falecida esposa o segue e será mais que uma sombra. Dante,

sem explicar a razão de seu infortúnio, é testado durante a descida aos círculos infernais e vem a ser aceito, tanto nos domínios divinos quanto novamente nos caminhos que levam à redenção, por graça de Beatriz, um amor perdido ainda em sua infância.

Compreendida como um fruto derradeiro e maior, a *Comédia* se mostra, portanto, uma magnífica conjugação entre talento literário e profunda erudição. Acredita-se, em vista de sua arquitetura singular e da diversidade de seu conteúdo, que Dante, ciente de sua condição e de seu tempo, objetivou elaborar uma narrativa em que pudesse não apenas apresentar sua visão acerca do pensamento de sua época e dos rumos de sua sociedade, como defender sua trajetória, seu posicionamento e suas ideias. Algo, aliás, prenunciado na passagem, extraída do Canto XI do Paraíso, em que o poeta declara:

Ó traiçoeira ambição humana! Como são falsos os argumentos com que os homens prendem-se ao chão! Uns se escondem atrás de leis; outros atendem a aforismos; uns fazem-se sacerdote; outro governa valendo-se de força ou de fraude; dedicando-se ao roubo; a gerir negócios; consumindo-se em orgias; dando-se ao ócio. Mas eu, liberto destas inclinações, com Beatriz, alcei-me ao Céu, e fui acolhido com glória (2002, p. 330).

Ao se perceber a preocupação do autor florentino com a própria figura participar da elaboração da obra, surge a oportunidade de contrastar as descrições que Dante e Rimbaud fazem de si mesmos e observar de que modo a

recepção (ou a suposta falta dela) as influencia. Note-se, assim, que, enquanto Dante se descreve como obstinado, como alguém incumbido de uma missão divina, portanto passível de ser redimido e salvo, Rimbaud se apresenta não apenas como terrivelmente amaldiçoado, mas como pecador inveterado e subversivo radical. O jovem lírico deixa isso particularmente claro ao afirmar, nas últimas frases do poema que abre a *Temporada*:

Ah! pequei demais: - Mas, caro Satã, por favor, um cenho menos carregado! e esperando algumas pequenas covardias em atraso, como aprecia no escritor a falta de faculdades descritivas e instrutivas, lhe destaco estas assustadoras páginas do meu bloco de condenado eterno (2015, p. 19).

A postura de Rimbaud diverge da assumida por Dante não apenas em graus como em sentidos. Sem guia, sem buscar o amor e aparentemente sem temer, o poeta expõe, de maneira anárquica e incendiária, suas ideias, seus crimes e sua condenação. Não procura polir a própria imagem e esconder as imperfeições, ao contrário: seu procedimento se calca no choque e na experimentação e é propositalmente caótico e visceral.

Dotada de ambições metafísicas, sua tentativa de moldar uma nova expressão poética não se circunscreve apenas à reação contra a prosódia clássica ou à busca puramente formal e artística por feições originais do belo. Ela traz consigo um novo método de produção poética, no

qual o poeta deve, antes de tudo, se tornar um *voyant*. Para se alçar a esse posto e alcançar a almejada "vidência", o poeta deve se submeter a um profundo desregramento de todos os sentidos. Segundo acredita e descreve em carta a Paul Demeny, aquele que pretende se tornar *voyant* deve experimentar

todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele procura a si mesmo, esgota em si todos os venenos para não guardar que as quintessências. Inefável tortura na qual se carece de toda fé, de toda força sobre-humana, na qual ele se torna, dentre todos, o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito - e o supremo Sábio! -, pois assim chega ao *desconhecido!* (1946, p. 254; grifos do autor, tradução nossa).

A citação deixa ver que Rimbaud pressupõe ser necessário se não uma nova atuação, ao menos uma reorientação da postura dos poetas. Esse novo posicionamento decorre das novas ambições e objetivos líricos, conseqüentemente traz consigo novas estratégias. Porém seria contraditório esperar do autor algo parecido como uma poética ou ensaio que contasse com uma exposição sistemática de seus conceitos e estratégias de produção, já que o que se pode chamar de seu "método" receita justamente o contrário. A carta a Demeny, conhecida como "Lettre du voyant", além de ser o mais próximo disso, traz um esclarecimento breve, porém muito interessante das diferentes atuações "visionárias" distinguidas por ele em autores como Victor Hugo, Lamartine e Baudelaire e, desse

modo, é o que permite compreender algumas de suas opiniões a respeito dos caminhos e possibilidades do lirismo na modernidade.

A concepção do poeta como *voyant* é central para se notar a transição ou redefinição da atuação dos autores diante dos novos sentidos e proposições poéticas. Crê-se, além disso, que ela conecta a subversão do intento de instruir deleitando ao que parece ser a elaboração de uma espécie de iluminação negativa.

Observe-se, nesse sentido, que Rimbaud, partindo dos primeiros românticos, parece crer que estes "foram *voyants* sem se dar bem conta disso" (1946, p. 256; grifo do autor, tradução nossa). Ele discerne que Lamartine, um dos que melhor representam o arquétipo do poeta profeta ou iluminador das massas, "é algumas vezes visionário, mas estrangulado pela forma antiga" (idem), enquanto que Victor Hugo, apesar de muito sisudo, brilha e igualmente se mostra visionário em obras como *Os castigos* e *Os miseráveis*.

Já os segundos românticos, como Théophile Gautier, Leconte de Lisle e Théodore de Banville, são, ao contrário, considerados verdadeiramente *voyants*, porém, em sua opinião, Baudelaire é, de fato, o primeiro a "inspecionar o invisível e ouvir o inaudito como diferente de retomar o espírito das coisas mortas" (1946, p. 257; tradução nossa). Deve-se salientar, porém, que apesar de considerar o lírico parisiense o rei dos poetas e "um verdadeiro deus" (idem;

grifos do autor), Rimbaud o censura por ter vivido em um meio muito artístico e termina por dizer que "a forma [...] nele é mesquinha" (idem).

Pressupõe-se, à luz dessas breves e enigmáticas distinções, que para o jovem lírico não cabia mais aos poetas atuarem como guias, profetas ou iluminadores. Tampouco utilizar formas e estratégias de produção reconhecidamente ultrapassadas. O *voyant* deve agir como Prometeu e novamente roubar o fogo. Mas este material ígneo, catalisador da reflexão, é não apenas maleável mas também informe. Exige-se, dado o desafio de manuseá-lo, que aquele que se pretende "vidente" se torne um demiurgo, um artífice proscrito capaz de modelar suas criações de improviso e sem seguir parâmetros preestabelecidos, afinal "as invenções do desconhecido reclamam formas novas" (idem).

Vê-se, portanto, que Rimbaud discerne uma inequívoca relação entre a atuação dos poetas em um novo regime de apreensão da sensibilidade e a abertura de novas vias expressivas. Provavelmente por conta da acuidade dessa percepção e de seu esforço nesse sentido, o autor ocupa um espaço de destaque no desenvolvimento do poema em prosa. Suzanne Bernard, em *Le Poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, parece ratificar esse entendimento ao afirmar que ele é o primeiro a

sublinhar vigorosamente a relação de necessidade entre a nova fórmula poética e a pesquisa do desconhecido que torna a poesia moderna, mais que uma forma artística, uma tentativa metafísica; em seguida, porque procurou, unindo o exemplo ao princípio, se tornar ele mesmo "ladrão do fogo" e gerou um modelo de poema em prosa inteiramente original em concepção e técnica (1946, p. 151; tradução nossa).

Divise-se, portanto, que Rimbaud opera e estimula uma dualidade que é própria do poema em prosa. Afinal, como se pode verificar, esse último gênero poético se constitui a partir do amálgama e da congruência de pulsões que, apesar de distintas, são todavia complementares. Entende-se, além disso, que é próprio desse híbrido conjugar ou mesclar proposições aparentemente antagônicas e, a partir disso, tentar constituir ou circunscrever um todo, tal qual um eclipse ou o encontro e a interseção entre rios e trajetórias. Vistos assim, o que são o caos e a ordem senão faces distintas de uma mesma moeda?

Dentre os principais impulsos para o conagraçamento e entrecruzamento de proposições subjacentes a essa forma bastarda figura o objetivo de compor uma nova, e desta vez afiada, língua encantatória. Dadas a dimensão e a complexidade de suas ambições, ela procura acomodar as caóticas pulsões da sensibilidade à intelecção e à ordenação expositiva perseguidas pela prosa. Evidencia-se, portanto, que o escrutínio do sensível configura a origem de todo o caos, entendendo-se este em sua acepção grega, ou seja, como abismo primordial e fonte do *inconnu*.

O *voyant* procura, através dos desregramentos dos sentidos, distinguir elementos e estímulos originados ou projetados a partir do desconhecido e interpretar sentidos e direções. O subversivo radical objetiva implodir os instrumentos de cerceamento, denunciar as injustiças e mazelas provenientes da complexificação da existência e definitivamente enterrar as formas e regras ultrapassadas. Mas apenas o demiurgo, o artífice capaz de moldar ordenadamente a partir do maligno ou do caótico é de fato capaz de criar um cosmos autossuficiente.

Em decorrência disso, compreende-se, que, talvez por não observarem a congruência entre as diversas atuações do jovem lírico e as pretensões intrínsecas ao poema em prosa, algumas interpretações a respeito de Rimbaud oscilam entre dois polos, sublinhando ora o "caos", ora o seu "sistema". Suzanne Bernard afirma, a esse respeito, que, na realidade, existem

forças menos contrárias que complementares. E se acaso se admite que é precisamente ao coração de uma tal dualidade (anarquia destrutiva - criação ordenada) que o poema em prosa acha [...] seu princípio e sua razão de ser, se torna mais fácil compreender por que Rimbaud, em quem essas forças são levadas até o paroxismo, deveria conduzir esse gênero à sua realização mais deslumbrante (1946, p. 153; tradução nossa).

frente à dualidade subjacente ao que se supõe ser o "método" de Rimbaud, deduz-se que o autor procurava se desvencilhar das convenções estilísticas e abreviar ou



tornar mais direta a tradução de suas visões. É nesse sentido que afirma, ainda na carta a Demeny, que o poeta ladrão do fogo "deve fazer sentir, apalpar, escutar suas invenções; se o que ele traz *lá de baixo* tem forma, ele dá forma; se é informe, ele produz o informe. Encontrar uma língua" (1946, p. 255; grifos do autor, tradução nossa). Portanto, não se trata de perseguir a originalidade a todo custo, mas de encontrar meios de transmitir intacta a mensagem proveniente do *desconhecido*.

É oportuno ressaltar, diante da descrição desse objetivo, a prerrogativa, no processo criativo de Rimbaud, dada à visão. Crê-se, sobretudo em decorrência do conceito de *voyant*, que esse sentido, em suas diferentes acepções, é central em seu método, por conseguinte configura uma possível chave interpretativa para suas criações.

Observe-se, desenvolvendo-se esse argumento, que seu primeiro e mais notório uso descreve a visão como vidência, um fenômeno que subentende tanto a antecipação ou visualização em avanço quanto a capacidade de discernir o que comumente não é visto. Entendida como meio ou instrumento capaz de sugerir desenvolvimentos futuros, ela se conecta à necessidade de abrir novas vias expressivas e estimula o posicionamento de vanguarda e a busca por originalidade. Vista como a faculdade de distinguir o que normalmente foge às retinas, conjuga o mergulho metafísico

e o escrutínio da sensibilidade à argúcia crítica e à complexificação da realidade.

Todavia, deve-se ter em mente que a vidência, ao contrário do que parece ocorrer com o discurso profético, usualmente constitui uma conexão errática e intermitente com o impalpável. Enquanto a profecia costuma apresentar uma estrutura narrativa completa, a vidência frequentemente é não apenas fragmentária, como desconexa e farta em fantasmagorias.

Mais: a profecia subentende uma conexão com o divino. Aquele que se pretende profeta, uma vez encarregado dos desígnios divinos, constitui-se um instrumento de uma entidade superior, um mensageiro. A vidência ou predição vulgar, ao contrário, é extremamente difusa, habitualmente não esclarece por completo sua mensagem e quase sempre oculta seu remetente. Mostra-se, até onde se pode perceber, uma intromissão, uma tentativa de espionagem dos planos celestiais.

Ao se relacionar suas diferentes naturezas e modos de operação ao poema em prosa e ao posicionamento dos poetas, imediatamente se chega a alguns entendimentos. Veja-se, contrastando seus procedimentos, que o profeta é proponente, isto é, apresenta-se como alguém convencido das possíveis benesses de um plano ou objetivo e, desse modo, busca sua implantação a todo custo.

Já o *voyant*, moderno ladrão do fogo, figura como espião ou subversivo. Desprovido da obstinada convicção do profeta e cômico de sua incapacidade de discernir a totalidade, opera a partir das sombras e da sugestão, reservando-se o direito de errar e de não ter respostas. Suas criações são baseadas em intuições e questionamentos. Desprovidas de grandes pretensões iluminadoras, constituem pequenos focos de luminosidade e trabalham com a ideia de fragmento.

Suzanne Bernard afirma, nesse sentido, que

o único êxito que os poetas podem esperar é de conseguir não descrever, mas *sugerir* o desconhecido; o poema se torna uma espécie de intercessor: "É simultaneamente *pela* poesia e *através* da poesia... que a alma entrevê os esplendores além da tumba", segundo a fórmula retomada de Poe por Baudelaire em suas *Novas notas sobre E. Poe*. É pela associação de ideias e de imagens, pelo halo poético envolvendo as palavras, pela magia do ritmo em uma palavra, pela *alquímia do verbo*, que o poeta franqueará ao leitor as portas de marfim que dão acesso ao mundo desconhecido (1946, p. 157; grifos do autor, tradução nossa).

O conceito de fragmento é particularmente importante para a delimitação formal do poema em prosa e para a composição da fabulação negativa. Crê-se, no que concerne à estratégia de produção literária, que a incompletude própria ao fragmentário possibilita associar a vidência buscada pelo *voyant* à ação que os autores esperavam da recepção. Especialmente se se pensar que, em vista da

incapacidade humana de apreender a totalidade, a ideia de fragmento promove um esforço metonímico, no qual o diminuto, inacabado ou parcial aponta para a totalidade inapreensível.

Visto no que tange à forma, o conceito estimula a unidade poética em prosa a buscar a concisão e, como o ensaio e a filosofia, desfrutar da liberdade de não apenas começar por onde bem entender, como se encerrar sem precisar esgotar seu objeto. Partícipe da fábula negativa, esse procedimento lega à recepção o encargo de desenvolver ou suplementar, caso seja de seu interesse, as intuições, ideias e questionamentos postos em movimento pela negatividade.

A associação entre concisos lampejos de ilustração e a ideia de fragmento é particularmente evidente em *As Iluminações*. Deve-se observar que esses lampejos entrelaçam significações e áreas diversas. Destaca-se, dentre estas, a conexão entre a "visão", entendida aqui não apenas como faculdade visual, mas como intuição - isto é, como uma velocíssima operação racional não registrada pela superfície do entendimento -, e a expressão artística.

Presente no que parece ser uma tentativa de aproximar a poesia da pintura, a prerrogativa visual possui uma importância singular na composição da última obra de Rimbaud. É interessante notar, concatenando-se a estratégia de produção ao domínio dos usos e possibilidades desse novo

gênero, que, diferentemente do que ocorre na *Temporada*, em *As iluminações* é possível vislumbrar o "sistema" imaginado pelo autor e deduzir algumas de suas intenções.

Os poemas de *As iluminações* primam pela concisão e brevidade. Rimbaud, demonstrando maturidade literária e domínio da forma, evita longas digressões como as vistas na *Temporada* e busca tornar cada unidade poética um todo autônomo e fechado. É possível dizer, associando-se o rígido respeito das delimitações formais aos motivos e ao "método" perseguidos pelo autor, que os textos procurem figurar como quadros ou mesmo como os *painted plates* do subtítulo da obra. Yves Vadé, em *Le Poème en prose et ses territoires*, igualmente sublinha essa congruência e reciprocidade entre a forma e a prerrogativa dada à visão, ao dizer que "a dominância visual faz com que muitos destes textos se assemelhem a quadros animados e mesmo a iluminuras, uma das conotações possíveis, em inglês como em francês, da palavra 'illuminations'" (1996, p. 60; tradução nossa).

Para melhor exemplificar o que se argumenta e, além disso, se verificar esta metodologia de produção diretamente, isto é, a partir do próprio texto, se comparará dois poemas: "Festa de inverno" e "Guerra". Distinguidos por sua brevidade e potência imagética, esses textos permitirão discernir, segundo se crê, os procedimentos e objetivos poéticos descritos. Acrescente-se

que a comparação entre eles possibilitará diferenciar as composições em que Rimbaud usa o subterfúgio da fabulação negativa daquelas nas quais o lírico se atém simplesmente ao objetivo de compor um quadro animado. Observe-se primeiramente a "Festa de inverno":

A cascata soa atrás das cabanas de ópera-cômica. Girândolas se prolongam nos pomares e nas alamedas vizinhas do Meandro - os verdes e os vermelhos do crepúsculo. Ninfas de Horácio penteadas à moda do Primeiro Império - Rondas Siberianas, Chinesas de Boucher (1981, p. 116).

Claramente descritivo, o texto prima, como se pode notar, pela concisão e pelo entrelaçamento de poderosas imagens. Seu título conecta uma festividade à estação anual própria ao recolhimento e, assim, antecipa a melancolia e o saudosismo que nortearão o poema. A composição do ambiente lírico reforça essa impressão ao suscitar um clima onírico campestre, particularmente nítido através das duas primeiras frases, dados o soar da cascata e o contraste entre o esplendor natural dos pomares e a cor rubra do poente.

O poeta, como bom prestidigitador, não esquece, todavia, de indicar que aquilo que descreve é uma farsa ou mera ilusão. Um ardil que tem por fim promover o exercício conjunto das diferentes faculdades humanas a partir de um estado de contemplação desprovido de interesse. Para tanto, ele conjuga elementos e períodos históricos distintos - na

tentativa de suscitar a suspeita por parte do receptor -, e, além disso, fornece indicações diretas de suas pretensões.

As "ninfas de Horácio penteadas à moda do Primeiro Império" apontam para a intenção quem sabe "meta-artística" da composição, isto é, o objetivo de transgredir as fronteiras entre as artes e, assim, tornar o poema parecido com uma pintura. Note-se, nesse sentido, que a presença do autor romano faz recordar a premissa do *ut pictura poesis*, por conseguinte sublinha a intenção de ultrapassar, ou simplesmente ignorar, as tradicionais delimitações impostas às artes. Rimbaud parece ratificar essa impressão ao mencionar, ao fim da mesma frase, o nome de François Boucher (1703-1770), pintor francês conhecido por pintar cenas pastorais e mitológicas de caráter decorativo.

Vê-se, portanto, que o texto não pretende suscitar, como a fabulação negativa, o questionamento e a crítica. Trata-se de uma composição que almeja aproximar a poesia da pintura e figurar, como já foi dito, como um quadro. Caso diverso do poema "Guerra", como se pode ver:

Criança, certos céus aperfeiçoaram minha ótica: todos os caracteres matizaram minha fisionomia. Os Fenômenos se sublevaram. - Atualmente, a inflexão eterna dos momentos e o infinito das matemáticas me perseguem por este mundo no qual experimentei todos os êxitos civis, respeitado pela infância estranha e por afeições enormes. - Penso numa Guerra, de direito ou força, de lógica bem imprevista. É tão simples como uma frase musical (1981, p. 124).

Compreende-se, em vista da postura assumida pelo poeta, que essa composição constitui um exemplo da conjugação do subterfúgio da fabulação negativa ao objetivo de compor quadros poéticos. Os tons que a colorem são plúmbeos e cataclísmicos, como o conflito histórico. E, talvez por serem os horrores da guerra indescritíveis, o desejo de expor cede lugar à mensagem.

A primeira frase evidencia que ele se expressa a partir de uma posição de experiência, como demonstram a caracterização da recepção como infante e a menção às marcas do vivido em sua fisionomia. O acúmulo de vivências e a conseqüente aquisição de sapiência são sublinhados pela referência ao aperfeiçoamento de sua ótica. Entende-se que, além de novamente salientar a prerrogativa visual, "ótica" sugere um olhar parcial, isto é, uma interpretação que não abrange o todo e que se desenvolve a partir de um posicionamento.

O conteúdo da "visão" surge, assim, não apenas delimitado pela capacidade individual como concatenado à explicação de como o poeta adquiriu sua maturidade e refinou o alcance de sua visada. A emergência dos "fenômenos", a inflexão eterna dos momentos e a onipresença da matemática são os elementos que prenunciam e suscitam a "vidência" lírica, através da qual se distingue a aproximação de um conflito sem precedentes. O vislumbre destes indícios, conjuntamente à afirmação dos êxitos civis



e a revelação de uma infância estranha, constitui, ao que parece, uma tentativa de evidenciar a singularidade da experiência do emissor e novamente nuançar sua sensibilidade ímpar.

Curiosamente, ao final do conciso texto, a complexidade da visão é contrastada com a simplicidade da frase musical. É evidente, todavia, que não há nada de simples nessas operações. Certamente uma ironia, a dissonância entre a complexidade cruel de uma guerra e a harmonia simples da frase musical é, segundo se crê, uma prerrogativa que o poeta *voyant* se atribui para manifestar o desejo de encontrar uma expressão inaudita. Afinal, não basta acondicionar o conteúdo das visões em orações belas e límpidas; é preciso moldar toda uma nova língua encantatória.

Observe-se, portanto, que a nova expressão, trabalhada em minúcias, deve conjugar a plural e intrincada descrição de elementos da pintura ao soar límpido e conciso da frase musical. Essa proposição entrelaça, portanto, a ancestral vocação do lirismo para a melodia aos novos objetivos estéticos, que intentam, como se disse, aproximar a poesia da pintura.

O grau de poeticidade de "Guerra" é, como se pode ver, superior ao encontrado em muitos poemas da *Temporada* em que Rimbaud igualmente faz uso do ardil da fabulação negativa. Entende-se, nesse sentido, que o autor avistou a fricção

entre narratividade e poeticidade, por conseguinte se esmerou no tratamento dos motivos poéticos e em sua acomodação diante da necessidade de delimitar os sentidos da forma, vindo a primar pela concisão e brevidade e, sobretudo, por evitar a digressão e o debate psicológico.

Compreende-se, contudo, que apesar desses esforços, a poeticidade de "Guerra" é ainda inferior à vislumbrada em "Festa de inverno". E, como não se pode deixar de reconhecer, isso se deve, segundo se crê, justamente à persistência, ainda que subvertida, do objetivo de deleitar e instruir contido na fábula negativa.

Convém dizer que, até onde se avista, o futuro do poema em prosa aponta para uma maior dissolução dessa proposição sem, no entanto, erradicá-la por completo. Percebe-se, é bem verdade, que ela frequentemente incide sobre os frutos de menor brilho, que, contudo, ainda assim guardam uma potência que não deve ser subestimada.

#### **4.2 Fragmentos do amor fraternal: o entrelace entre poesia e filosofia**

A forma perfeita e acabada das ciências tem de ser poética. Cada proposição tem de ter um caráter autônomo - um indivíduo inteligível por si, invólucro de uma inspiração chistosa.

Novalis (1988, p. 114).

A predisposição oracular constitui uma prerrogativa ancestral da poesia e denuncia sua conexão com a filosofia. Móvel da fabulação negativa, essa propensão frequentemente conduz o poema em prosa às fronteiras do ensaio e de formas expressivas destinadas à argumentação filosófica. Destaca-se, em vista do uso do conceito de fragmento por esse último gênero poético, sua aproximação com o *witz*, o aforismo e o adágio, moldes ou composições que costumam primar por constituírem unidades autônomas, por sua brevidade e sua diversidade temática. Convém acrescentar que esse flerte é uma via de mão única, já que, segundo Friedrich Schlegel, em *O dialeto dos fragmentos*,

também a filosofia é o resultado de duas forças conflitantes, poesia e práxis. Onde estas duas se interpenetram por completo e se fundem numa coisa só, surge a filosofia; se ela de novo se desagrega, se torna mitologia ou se lança de volta à vida. A sabedoria grega se formou a partir de poesia e legislação. A suprema filosofia, suspeitam alguns, poderia novamente se tornar poesia, e é mesmo uma experiência conhecida que naturezas comuns só começam a filosofar, a seu modo, quando param de viver (1997, p. 101).

Os irmãos Schlegel certamente buscaram aproximar, em alguns de seus frutos, a filosofia da poesia. Sem esquecer a prerrogativa dada por Kant à poesia, atribui-se ao conceito de fragmento - tornado molde e catalizador da argumentação filosófica e da forma poética - essa reaproximação entre o lirismo e a rainha das ciências. Constante ao longo da história, o enlace entre filosofia e

poesia muitas vezes fez com que poetas abandonassem o lirismo e se dedicassem exclusivamente à investigação gnosiológica, seguindo possivelmente o caminho trilhado por Platão. O caminho inverso, isto é, a tentativa de tornar a filosofia mais próxima da poesia e da sensibilidade, é uma ação moderna que ainda não conseguiu reunir um grande número de participantes. Encampada especialmente pelos primeiros românticos alemães, a tentativa de revalorizar o conteúdo sensível ante a hegemonia da razão impulsionou a elaboração de atuações poético-filosóficas e unidades formais mais maleáveis, aptas a um tempo de grandes contrastes e incessantes transformações. É oportuno observar, a esse respeito e como indício da aproximação entre o filósofo e o poeta *Voyant*, o aforismo 123 de *Pólen*, no qual Novalis afirma que

nada é mais poético que recordação e pressentimento, ou representação do futuro. O presente costumeiro vincula ambos por limitação - nasce contiguidade, por solidificação - cristalização. Há, porém, um presente espiritual - que identifica ambos por dissolução - e essa mescla é o elemento, a atmosfera do poeta. Não espírito é matéria (1988, p. 103).

A composição, semelhante a um poema em prosa na concisão e uso da linguagem, parece se referir diretamente ao método do *voyant*. Afinal, como se percebe, Novalis aponta e pressupõe a aquisição de ambições metafísicas pela poesia e, em vista disso, distingue certa "vidência" por

parte do poeta, que descreve como pressentimento e representação do futuro.

Contudo, Novalis novamente sugere que o escrutínio do desconhecido não se confunde com a profecia, pois não prima pela clareza, ao contrário: é notoriamente fantasmagórico e carrega inúmeras sugestões desconexas. Entende-se, diante de sua pouca nitidez e evidente incompletude, que as "visões" jamais conduzirão a uma real iluminação. Trata-se apenas de potentes provocações, descargas elétricas que devem animar e impulsionar a reflexão e o escrutínio do sensível.

Essa compreensão novamente conduz a argumentação às tentativas de promover a capacidade crítica e o esclarecimento por meio de estratégias de produção literária centradas no logro. É profícuo observar, com relação a isso, o que se supõe ser outro exemplo da proximidade entre o poema em prosa e as formas do debate filosófico além de mais uma indicação do entrelaçamento e da desconfiança entre as faculdades de apreensão do conhecimento, a saber, o aforismo § 35 de "Aurora: pensamentos sobre os preconceitos morais", texto das obras incompletas de Friedrich Nietzsche:

*Sentimentos e sua origem nos juízos.* - "Confia em teu sentimento!" - Mas sentimentos não são nada de último, originário, por trás dos sentimentos há juízos e estimativas de valor, que nos foram legados na forma de sentimentos (propensões, aversões). A inspiração que provém do sentimento é

o neto de um juízo - e muitas vezes de um falso juízo! - e, em todo caso, não de teu próprio juízo! Confiar em seu sentimento - isto significa obedecer mais ao seu avô ou à sua avó e aos avós deles do que aos deuses que estão *em nós*: nossa razão e nossa experiência (1996, p. 146; grifos do autor).

Os aforismos de Nietzsche e de Novalis se aproximam da forma do poema em prosa pela concisão e a brevidade, assim como por configurarem unidades autônomas e autossuficientes. É evidente que lhes falta a poeticidade necessária para que se tornem composições líricas. Todavia, como é possível perceber, o conteúdo de suas mensagens parece dialogar diretamente com as pressuposições levantadas acerca do poema em prosa e da "vidência" do poeta.

Ao reforçar a desconfiança em relação à sensibilidade, Nietzsche distingue os novos deuses que guiarão o poeta *voyant* e demiurgo: a razão e a experiência individuais. Mais: ao sublinhar que tais divindades se encontram em nosso interior, aponta para o mergulho e o exame do abismo primordial, isto é, do *inconnu*.

É evidente que o pensador valoriza a racionalidade frente à sensibilidade, porém, como se extrai de sua própria argumentação, o que ele descreve é, na verdade, um círculo vicioso, em que juízos falsos são transmitidos por sentimentos e novamente produzidos. Entende-se, portanto, que o filósofo estimula a desconfiança com relação aos frutos sensíveis, apesar de mencionar que a origem do

engano provém da concepção de juízos falsos, ou seja, de um erro ou engano no uso e na afirmação de sua estimada razão.

A nebulosa entre as faculdades mais uma vez favorece a atuação da imaginação e, conseqüentemente, do *voyant*. Afinal, sem dispor de respostas ou soluções, esse disseminador de intuições e pressentimentos tem na irreverência e na ironia suas maiores aliadas. Seu principal intento, uma vez que se trata de um provocador, consiste em agitar as ideias e despertar a suspeição e o questionamento. Diga-se, em sua defesa, que ele jamais afirma ser verdadeiramente sábio, muito pelo contrário: é comum vê-lo resumir o conteúdo de seu conhecimento a mergulhos epistêmicos esporádicos e não sistemáticos. Algo que novamente remete à constituição fragmentária do interesse e da formação do conhecimento, como, aliás, se verifica na terceira parte de "Vidas", texto de Rimbaud contido em *As iluminações*:

Num sótão em que me encerraram aos doze anos, conheci o mundo, illustrei a comédia humana. Num celeiro aprendi a história. Em certa festa noturna, numa cidade do Norte, reencontrei todas as mulheres dos antigos pintores. Numa velha travessa em Paris, ensinaram-me as ciências clássicas. Numa magnífica residência rodeada por todo o Oriente, terminei minha imensa obra e atingi minha insigne solidão. Misturei meu sangue. Meu dever me foi restituído. Não é preciso mais pensar nisso. Sou realmente de além-túmulo, e não tenho mensagens (1981, p. 92).

O trecho novamente evidencia que essa predisposição a esclarecer é gerada a partir da sensibilidade e, assim, não

se predispõe a organizar e produzir um conteúdo epistêmico positivo. Trata-se, portanto, de uma modalidade de iluminação baseada na intuição ou pressentimento e frequentemente inspirada no uso socrático da ignorância. A captação do conteúdo epistêmico acompanha não apenas os erráticos deslocamentos como a diversidade de interesses do poeta. Caleidoscópio de informações variadas, a compilação de conteúdos tem, por fim, pouca valia, uma vez que, ao retornar do além-túmulo ou do *inconnu*, o *voyant* não dispõe de qualquer mensagem.

A falta ou inconsistência do conteúdo levantado, lembra a célebre afirmação de Sócrates acerca de sua própria ignorância, cristalizada na frase: "Só sei que nada sei", e propicia que se aproxime o poema em prosa, em sua expressão voltada para o esclarecimento, do *witz* dos primeiros românticos. Tal aproximação se viabiliza por dois aspectos: a referida intenção de simular e promover a aquisição de um ensinamento ou conteúdo moral e a semelhança entre suas estratégias de produção e suas delimitações formais.

A brevidade e a concisão constituem as características mais evidentes a unir o poema em prosa ao *witz*, mas existem algumas outras que devem ser destacadas. A ideia de fragmento talvez constitua a mais importante. O conceito é central para a reflexão e, assim, estimula e sugere moldes



tanto para a expressão poética quanto para a organização e disseminação do conteúdo epistemológico.

Existe, segundo se crê, uma relação direta entre a potência compactada dessas formas breves e a compreensão de que o homem jamais alcançará a totalidade do conhecimento. Entende-se que, dadas nossas limitações, somos capazes de absorver o conhecimento apenas por meio de sua partição em módulos ou pequenas porções. Uma vez absorvidos, os fragmentos gnosiológicos estabelecem sinapses junto aos conteúdos preexistentes e pouco a pouco formam uma imensa rede, que constantemente é ampliada.

Característica comum às estratégias de produção do poema em prosa, do *witz* e do aforismo, a criação de unidades reduzidas, independentes e extremamente potentes, semelhantes a pílulas de esclarecimento ou a fagulhas encapsuladas, aponta também para o novo perfil da recepção. Destaca-se, além da ampliação do público-leitor e seu crescente gosto por temas frívolos ou por aquilo que supõe ser a "verdade", o progressivo esforço de reduzir as dimensões das obras literárias e comprimir seu conteúdo, de modo a torná-las mais fáceis de apreender, publicar e vender. Resultado não apenas do volátil interesse dos leitores como de sua crescente aversão por discursos complexos e intrincados, a condensação e a fragmentação foram particularmente incentivadas e apreciadas como procedimentos literários a partir da inauguração e

desenvolvimento de formas bastardas, como o ensaio e o romance.

Convém ainda discernir, sobretudo com relação à circulação do poema em prosa e do *witz*, que essas composições frequentemente foram reunidas e publicadas em folhetins, coletâneas e revistas, veículos que, como se sabe, apreciam e estimulam não apenas a brevidade, concisão e autonomia das peças, como a diversidade temática e sua capacidade de atrair leitores. Importa sublinhar que se percebe não apenas uma congruência entre este viés do desenvolvimento das formas e o novo estágio da recepção, como uma evidente relação de causa e efeito.

O uso da ironia e de sua corrosiva comicidade como impulso à criação e à assunção de uma postura crítica mais uma vez aproxima o *witz* do poema em prosa. Friedrich Schlegel, novamente em *O diálogo dos fragmentos*, discerne, a esse respeito, que

a filosofia é a verdadeira pátria da ironia, que se poderia definir como beleza lógica: pois onde quer que se filosofe em conversas faladas ou escritas, e apenas não de todo sistematicamente, se deve obter e exigir ironia; e até os estóicos consideravam a urbanidade uma virtude. Também há, certamente, uma ironia retórica que, parcimoniosamente usada, produz notável efeito, sobretudo na polêmica; mas está para a sublime urbanidade da musa socrática, assim como a pompa do mais cintilante discurso artificial está para uma tragédia antiga em estilo elevado. Nesse aspecto, somente a poesia pode também se elevar à altura da filosofia, e não está fundada em passagens irônicas, como a retórica. Há poemas antigos e modernos que respiram, do início ao fim, no todo e nas partes, o divino sopro da

ironia. Neles vive uma bufonaria realmente transcendental (1997, pp. 26-7).

Mais que reforçar o conagraçamento e flerte entre filosofia e poesia, a citação sublinha a importância de elementos determinantes para a elaboração do poema e para a renovação poética, como a urbanidade, a ironia e, em especial, as novas ambições metafísicas do lirismo. Sublinha-se, portanto, a mencionada congruência entre os avanços epistêmico e literário e sua adaptação à complexificação da realidade e às constantes transformações da organização social.

Convém registrar, dessa maneira, que o entrelaçamento entre os processos de desenvolvimento não apenas requer e impulsiona a revitalização das formas como aponta suas vias futuras. A brevidade, concisão e autonomia das peças constituem, juntamente com a diversidade de motivos e temas, algumas das orientações que guiarão as produções poéticas a partir da modernidade. Destinadas a um público que dispõe de pouco tempo, paciência e interesse, as novas formas devem trazer o fôlego da urbanidade: serem ágeis, múltiplas e, em sua maioria, moldadas para curtos e velozes deslocamentos.

Exige-se, para que tenham sucesso, que tragam não apenas uma potência retesada, como o aspecto de jogo: a provocação, o choque e o logro devem atrair para que o desvelamento do conteúdo surpreenda como uma descarga

elétrica. Comparáveis a fagulhas ou luminescências, esses frutos, originados em um novo regime de apreensão da sensibilidade e resistentes à dissolução individual proposta pela racionalidade, configuram algumas das mais modernas vias para o desejado aperfeiçoamento do homem através da iluminação sensível.

Aproximando-se do término da argumentação, é oportuno observar, de modo a conectar o conteúdo levantado e apontar as intenções presentes e futuras da revitalização poética, um derradeiro poema em prosa de Rimbaud. Penúltimo poema de *As iluminações*, "Democracia" figura como um adeus não apenas do poeta à literatura, mas do sonhador à promessa de felicidade:

A bandeira tremula na paisagem imunda, e nossa gíria abafa o tambor.

Nos centros alimentaremos a mais cínica prostituição. Massacraremos as revoltas lógicas.

Aos países inundados e que cheiram a pimenta! - a serviço das mais monstruosas explorações industriais e militares.

Adeus aqui, não importa onde. Recrutados da boa vontade, teremos a filosofia feroz; ignorantes para com a ciência, extenuados para o conforto: e que este mundo rebente! É a verdadeira marcha. Para a frente, a caminho! (1981, p. 138).

Rimbaud abandona o sonho de viver de e para a literatura, para se alistar na legião dos homens dominados pela razão utilitária. Mercenários do grande capital, eles tremulam a bandeira da "democracia" e da "liberdade"

enquanto disseminam a destruição e fomentam golpes de Estado. São colonizadores e impiedosos. Por onde passam legam um rastro de violência e degradação, como denuncia o segundo parágrafo: "Nos centros alimentaremos a mais cínica prostituição. Massacraremos as revoltas lógicas".

O poeta identifica a coerência das revoltas massacradas, mas se encontra a serviço da exploração e do massacre, isto é, da contínua ação usurpadora promovida pelos países europeus em nações tropicais e em desenvolvimento, em lugares que "cheiram a pimenta!". Disfarçados de arautos do progresso e do desenvolvimento, os defensores da "democracia" são, na verdade, instrumentos das "mais monstruosas explorações industriais e militares".

Derrotado pela materialidade e constante complexificação da existência, Rimbaud se despede da promessa de felicidade e da postura crítica, para se entregar em definitivo à sangrenta tentativa de acumular capital. O último parágrafo de "Democracia" sublinha tanto seu adeus às letras quanto sua rendição às ideias promovidas pela indústria sob a égide do progresso. De um país qualquer, vítima da ganância, ele acena sua desistência e declara sua aderência ao positivismo, a "filosofia feroz", que impulsiona as desalmadas invasões capitalistas.

Já sem qualquer esperança, resta-lhe apenas a certeza, já apontada por Baudelaire, de que o mundo dos homens

caminha resolutamente rumo ao caos e à ruína. Desiludido, entregue ao materialismo e à dissolução individual, o lírico vocifera contra o mundo antes de entregar sua pena e sucumbir ao capitalismo selvagem e desmedido: “que este mundo rebente! É a verdadeira marcha. Para a frente, a caminho!”.

A desistência de Rimbaud põe fim a uma etapa da renovação lírica e evidencia a gradual aproximação de um novo estágio da complexificação da realidade. Desencadeado por um trauma ainda maior - a Primeira Guerra Mundial -, esta etapa do desenvolvimento literário trouxe novos sentimentos e questões, que, no entanto, são assunto para outra investigação. Passe-se, portanto, à conclusão da presente análise.

## Conclusão

Ousa ser sábio. É necessário ânimo forte para combater os empecilhos que a inércia da natureza e a covardia do coração opõem à instrução. O mito antigo representa, não sem sentido, a deusa da sabedoria surgindo completamente armada da cabeça de Júpiter, pois suas primeiras ocupações são guerreiras. Já ao nascer ela tem de travar um árduo combate contra os sentidos, que não querem ser arrancados de seu doce repouso.

F. Schiller (2013, p. 46).

Se à aurora desperta o entendimento, é ao ocaso que a sensibilidade espraia suas asas. Enamoradas, as duas faculdades divergem e flertam como apenas apaixonados sabem fazer. Enlace dos mais conturbados, seu amor, apesar de duradouro, é antes tormenta que regato. Traem-se, oprimem-se e ferozmente argumentam. Chega-se a acreditar que o atrito e a mútua provocação configuram tanto os fundamentos quanto os fins de sua conflituosa relação.

Ao longo da presente tese procurou-se demonstrar que, apesar de sua frequente dissonância, entendimento e sensibilidade são como partes assimétricas que se encaixam para formar um todo. Aparentemente harmonioso, uma vez que superficialmente constitui uma unidade autônoma, o cosmos em que congriam e colidem perfaz, se não um híbrido, um ser cindido, no qual as pulsões divergentes e, todavia, complementares se reúnem e, por vezes, a seu bel-prazer e desprovidas de interesses, cooperam e frutificam.

Tema do primeiro capítulo da análise, intitulado "Entre luz e sombra", o complexo relacionamento entre o

sensível e o racional foi observado à luz de seus distintos anseios e procedimentos, enquanto partícipe dos objetivos e da concepção do poema em prosa. Procurou-se destacar, na correlação entre as faculdades de conhecimento e esse último gênero poético, o potencial e a pluralidade do hibridismo e as muitas maneiras de se suscitar, promover ou impulsionar a aquisição de conhecimento.

Objetivou-se, assim, distinguir os diferentes meios de se promover vislumbres de iluminação ou esclarecimento e relacioná-los aos aspectos mais salientes do poema em prosa, como a urbanidade e a sua composição singular. O destaque dessas características teve por intuito iniciar a exposição das circunstâncias e motivos que levaram à emergência dessa forma híbrida, na qual se percebem duas antagônicas operações agindo em sintonia e em prol de um mesmo objetivo. É possível dizer, de modo a sintetizar o que se afirma, que o anseio de conduzir à aquisição de um ensinamento ou conteúdo moral por meio do escrutínio da sensibilidade é catalisado pela tentativa de iludir e dissimular através da intelecção e da propensão à clareza características da prosa.

Pensando-se a dualidade e a inversão de sentidos por meio de conceitos como luz e sombra, claridade e escuridão, iniciou-se o deslinde da formação do poema em prosa mediante a visualização em paralelo das proposições inatas - e preponderantemente visíveis - dos campos e áreas



literárias por ele associados, como prosa e poesia, razão e sensibilidade. Buscou-se demonstrar que a subversão e o uso da prestidigitação, assim como a tentativa de harmonizar e justapor áreas e predisposições distintas, são intrínsecos à forma, isto é, esses ardis e procedimentos não apenas participam como constituem alguns dos principais propósitos de sua elaboração. São, de fato, seus mais férteis propulsores, já que requerem e estimulam a elaboração não apenas de novos tons e posicionamentos, como de subterfúgios de produção inéditos.

Objetivou-se aduzir, desse modo, os motivos e as predisposições subjacentes à forma poética em prosa e gradualmente apresentar o cenário e o estágio dos desenvolvimentos epistemológico, subjetivo e estético em que ela emergiu. Partindo das traduções, reais e falsas, de poemas épicos para a prosa, passando pela diferenciação entre prosa poética e poema em prosa, chegou-se, por fim, à reorientação e remodelagem, realizada por Baudelaire, do gênero inaugurado por Aloysius Bertrand.

Vislumbrou-se, a partir de Baudelaire, que, dentre as novas posturas líricas, se manifestava não apenas a oposição à hegemonia da razão prática e à prerrogativa da verdade, mas a consciência crítica do repúdio do gosto ao discurso eminentemente cifrado do poema versificado e o cerceamento do imaginário promovido pelos mecanismos de controle. Procurou-se indicar, diante disso, que os novos

tons e pretensões observados no poema em prosa provêm tanto da acuidade crítica e da percepção dos autores dos rumos sociais e históricos de suas sociedades quanto da tentativa de revitalizar o lirismo e assegurar-lhe alguma visibilidade frente à ascensão do romance.

Entende-se, nesse sentido, que o anseio de contrapor a vivificação conjunta das faculdades a partir do sensível à opacidade do anseio de iluminar exclusivamente através da racionalidade tem por fim promover a equidade e a harmonia entre as capacidades para, quem sabe, catalisar o aperfeiçoamento humano. Sabe-se, todavia, que para que esse enlace funcione, é preciso, dada a intempestiva relação entre os amantes, uma mediadora. Elegeu-se, para a função, a mais venturosa das capacidades, a imaginação. Baudelaire, em o "Salão de 1859", sublinha sua influência sobre as demais e, assim, tece-lhe o seguinte elogio:

Que misteriosa faculdade é esta rainha das faculdades! Ela alcança todas as outras; excita-se e envia-as ao combate. Às vezes se assemelha às outras ao ponto de confundir-se com elas, e, no entanto, é sempre ela mesma, e os homens que não provoca são facilmente reconhecíveis por não sei que maldição que seca suas produções como a figueira do Evangelho (1988, p. 74).

Ave que não se pode aprisionar, a imaginação adentrou a era moderna em uma posição inferior à poderosa razão. Contudo, uma vez constatada sua imprescindível participação no exercício das demais faculdades, ela gradativamente recuperou distinção. O restabelecimento de parte de seu

prestígio por Kant e a compreensão de que a poesia é um meio em que as capacidades humanas concordam em uma conformidade a fins subjetiva terminaram por apontar, talvez involuntariamente, a incidência da ampliação da subjetividade na produção estética e no posicionamento do indivíduo diante dos rumos e ideais defendidos ou promulgados pela organização social. Fenômeno distinguido desde a entrada na era moderna, mas particularmente saliente após a derrocada do Antigo Regime, o recrudescimento subjetivo se conecta ao anseio por encontrar uma nova forma expressiva e, desse modo, à inauguração de um novo regime de apreensão da sensibilidade que subentende, entre outras coisas, novas atuações dos literatos.

Foco do segundo capítulo, chamado "A subjetividade como forma", a conexão entre o fortalecimento subjetivo e a busca por feições inéditas do belo levou a argumentação a verificar como os mecanismos de controle do imaginário e a complexificação da realidade incorrem na abertura de novas vias criativas. Destacou-se, inicialmente, a concepção de estratégias de produção literária a partir de uma postura crítica ou questionadora. Objetivou-se, em seguida, expor a renovação dos motivos e tons poéticos realizada pelo Romantismo e narrar o nascimento da feição contemporânea do poema em prosa.

O objetivo de descrever a concepção desse híbrido conjuntamente ao avanço epistêmico e ao fortalecimento da subjetividade encontrou no preceito délfico do *gñoti sautón* o fio capaz de cerzir o surgimento das formas bastardas ao atrito entre o desenvolvimento gnosiológico e a ação dos mecanismos de controle. Buscou-se demonstrar, através do exame de procedimentos e estratégias encontradas nas obras de autores como Michel de Montaigne e Miguel de Cervantes, que as expressões literárias desprovidas de raízes clássicas partem, em seus processos criativos e em busca de inovar, de certas motivações em comum.

A primeira, como se pode supor, é a mencionada tentativa de desvelar e conhecer o próprio homem. Promulgado pela frase que figurava à entrada do templo de Delfos, esse anseio pressupõe a necessidade de ouvir e tatear o imenso abismo do *inconnu*, como diria Rimbaud, e, além disso, que o homem sempre parte, em seu anseio de conhecer, da completa ignorância.

A partir desse ponto, em que se tornou possível relacionar a redescoberta dos textos clássicos e a passagem do homem ao centro do pensamento ao surgimento de novas formas expressivas, discerniu-se a importância e o papel da ironia para o poema em prosa e para a revitalização da forma poética. A notória participação da ironia em diferentes formas e subterfúgios, como a burla e a sátira, levou a argumentação a examinar as variadas atuações

propiciadas por esse conceito na oposição às diretrizes defendidas pelos poderes instituídos e aos ditames do gosto e do senso comum.

O enfoque de alguns dos diversos graus e atuações permitidas pela ironia, desde seu uso por Montaigne e Cervantes, passando pelos autores românticos até chegar à acidez subversiva de Baudelaire e Rimbaud, permitiu perceber que o conceito participa da revitalização de todos os gêneros bastardos e configura um eficaz instrumento de defesa contra os mecanismos de controle. Compreendeu-se, assim, que a ironia desempenha um papel fundamental na preservação da liberdade criativa e individual do autor, ao mesmo tempo que se mostra um elemento estrutural do poema em prosa. Algo que se torna particularmente evidente quando o gênero faz uso do ardil da fabulação negativa.

O destaque de algumas características da ironia teve por fim comparar a renovação empreendida pela geração romântica e o salto promovido por Baudelaire e Rimbaud através de um elemento comum que, segundo se entende, foi gradualmente tonificado e redirecionado. Sugerindo uma modificação de posicionamento, a ironia possibilitou indicar a transição do poeta profeta ou iluminador para o poeta marginal, conspirador de cafés e espião de bulevares. Convém dizer, no entanto, que, uma vez que nesse ponto a análise ainda se concentrava nas delimitações e reorientações promovidas por Baudelaire, se descreveu essa

mudança de comportamento com as cores detetivescas do flâneur, sem, todavia, prenunciar o *voyant* de Rimbaud.

Explique-se, com relação a isso, que seria fácil contrapor o *voyant* ao poeta profeta à moda de Victor Hugo e Lamartine. Contudo, segundo se crê, existe uma gradação nessa transição que não poderia ser ignorada, dado seu papel no discernimento e na delimitação das possibilidades e fronteiras da forma lírica em prosa. Procurou-se descrever, assim, se não uma escala ascendente, uma linha sucessória, na qual cada geração acrescentou um degrau, uma feição ou um tom ao desenvolvimento do poema em prosa e de sua verve irônica. Divise-se, além disso, que nesse estágio da argumentação era preciso iniciar o tratamento do atrito entre o avanço epistêmico e o controle do imaginário. É profícuo verificar, ante a menção a este desafio, a afirmação de Costa Lima, em *O controle do imaginário & a afirmação do romance*, de que se

*recordarmos que os reformadores cuidavam antes de recuperar a pureza ética e de fé que a Igreja perdera do que de estimular a liberdade do pensamento, compreenderemos melhor o clima em comum hostil em que nasce o pensamento moderno (2009, p. 33; grifos do autor).*

Núcleo de "O longo voo da ironia: de Sócrates a Baudelaire", terceiro capítulo da tese, o enfoque da assunção e expressão de um posicionamento histórico questionador permitiu tratar das circunstâncias político-

sociais da realocação do literato e, a partir disso, apontar a importância do poema em prosa e das novas estratégias de produção literária para as ambições do lirismo à época. Entende-se, no que concerne ao avanço das formas literárias, que, uma vez esgotado o sopro renovador do movimento romântico e ampliada a suspeição do público com o discurso cifrado do poema versificado, apenas a concepção de uma "nova língua encantatória", que unisse a clareza da prosa à imersão sensível, poderia novamente catapultar o desenvolvimento lírico.

Buscou-se indicar, no intuito de nuançar esse entrecruzamento de motivações e circunstâncias, a congruência entre o desejo de provocar e suscitar a reflexão aos ardis utilizados por Baudelaire e Rimbaud para atrair e enredar a recepção, como a estética antiburguesa descrita por Dolph Oehler, em *Quadros parisienses*, e o que se denominou como fabulação negativa. Tentou-se demonstrar que esses autores buscaram resolver o atrito entre o anseio de promover o questionamento através da sensibilidade e a veneração dos receptores pela "verdade" conjugando, em uma forma híbrida, a "vidência" e os demais frutos extraídos do *inconnu* aos procedimentos descritivos e narrativos da prosa.

O discernimento de um posicionamento de oposição e crítica, através da ironia, aos rumos ditados pelo mito do progresso e, de maneira intuitiva, a tudo aquilo que o

poeta supunha torto, falso ou maléfico na existência propiciou estabelecer, através da menção direta de Baudelaire a Sócrates em "Espanquemos os pobres", uma conexão entre a maiêutica e o subterfúgio de promover a suspeição e a crítica através do logro e da corrosão humorística. Estabelecendo-se um paralelo entre as atuações do grego e do francês contra as ideias promovidas pelo senso comum de suas respectivas épocas recordou-se a antiga relação entre a filosofia e a poesia, assim como o papel desta última como um ancestral meio de transmissão de conhecimento.

Tentou-se, assim, entrelaçar a vocação lírica para provocar e questionar ao anseio humano de investigar e conhecer suas origens e possibilidades. Essa costura facultou que se indicasse a proximidade e os frequentes cruzamentos entre as fronteiras do ensaio e do poema em prosa. Alinhavados pela ironia, esses transbordamentos e incursões são vistos com irrefutáveis traços de parentesco. Afinal, segundo se compreende, a concepção de outras formas bastardas (como o ensaio, o conto e o poema em prosa) decorre do processo de afirmação do romance e da passagem do homem ao centro do pensamento.

Note-se, portanto, que já se prenunciava, nesse ponto da argumentação, os procedimentos que mais adiante seriam apontados como partícipes da fábula negativa e da postura do poeta como demiurgo e *voyant*. Todavia, como ainda era



necessário elucidar a natureza e a potência da revitalização promovida pelos autores românticos, objetivou-se deslindar a inovação dos tons e motivos poéticos e a definitiva libertação das regras clássicas promovidas pela geração de Victor Hugo. Uma vez percebido o alcance de seu avanço, tornou-se possível distinguir com clareza a ultrapassagem realizada por Baudelaire e Rimbaud.

Convém recordar que se procurou ainda apontar a aglutinação e a participação da linguagem do folhetim, sobretudo em sua cobertura dos fatos cotidianos, na composição do poema em prosa e na fabulação negativa. Subterfúgio utilizado por Aloysius Bertrand e posteriormente redimensionado e potencializado por Baudelaire, o uso do molde da notícia e da narrativa folhetinesca contribuiu significativamente para a estratégia de chocar e enredar a recepção a partir do logro. Utilizadas para distrair e desarmar a resistência da recepção, a forma e a linguagem jornalísticas se coadunaram perfeitamente à postura detetivesca do flâneur e às suas intenções conspiradoras.

Expostos os usos e a importância da ironia para a revitalização e renovação da forma poética e salientada a significativa contribuição de Baudelaire para a concepção de uma forma inédita, preparou-se o terreno para o tratamento das novas possibilidades e sentidos dados por Rimbaud ao poema em prosa. É profícuo verificar, em vista

dessa nova ultrapassagem e da mencionada incapacidade romântica de produzir uma forma inédita, a afirmação de Jacques Rancière, em *A partilha do sensível*, de que

há essa outra ideia de vanguarda que se enraíza na antecipação estética do futuro, segundo o modelo schilleriano. Se o conceito de vanguarda tem um sentido no regime estético das artes, é desse lado que se deve encontrá-lo: não do lado dos destacamentos avançados da novidade artística, mas do lado da invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir (2012, p. 43).

Assunto tratado em “Uma interseção de trajetórias”, quarto capítulo do presente trabalho, a correlação entre a complexificação da existência e a produção de obras dissonantes ou díspares foi inicialmente observada à luz da ideia kantiana de gênio e através da comparação entre a *Comédia*, de Dante Alighieri, e a *Temporada no Inferno*, de Arthur Rimbaud. Entendendo-se a dissonância como o posicionamento e o soar diverso ao estabelecido pelo senso comum e pela tradição e, desse modo, como via ou matriz de uma perspectiva inédita e inaudita, objetivou-se demonstrar que as obras contempladas configuram verdadeiros saltos, tanto no que diz respeito ao pensamento de suas respectivas épocas, quanto no que concerne à produção literária e à sua revitalização.

Procurou-se observar as diferentes etapas que perfazem a natureza desse pulo ou avanço, desde o impulso e o voo até a aterrissagem e a retomada. O que significa que se

intentou destacar e comparar as características e estratégias comuns a Dante e a Rimbaud que, segundo se compreende, exprimem a conexão entre o desenvolvimento da ideia de inferno, a complexificação da realidade e a abertura de novas vias para o belo. Atente-se, nesse sentido, que, apesar de o pano de fundo da argumentação tratar da cosmogonia católica e sua adaptação às constantes transformações na ordem da existência, o que de fato se procurou sublinhar foi o atrito entre as novas ideias e sentimentos desencadeados pela passagem do homem ao centro do pensamento e o cerceamento expressivo imposto pelo senso comum e pelos poderes constituídos.

Para tanto, enfocou-se o preceito horaciano do *aut prodesse aut delectare* e se procurou contrastar os diferentes procedimentos de Dante e Rimbaud diante dessa divisa. Essa ação teve por objetivo cerzir a messiânica e ancestral vocação poética de instruir e provocar o questionamento, comum e subjacente tanto ao *gñothi sautón* quanto ao uso do conceito de ironia, ao exame da participação dos mecanismos de controle na abertura de novas vias expressivas e na concepção da fábula negativa. Ela facultou discernir uma relação entre a produção de obras dissonantes e o atrito entre as ficções interna e externa (cf. Costa Lima, 2009) em sociedades em períodos de crise e reformulação.

Tornou-se possível, assim, apresentar alguns objetivos e intenções perseguidos por Rimbaud e desvelar não apenas a natureza e a constituição do que se entende por a fabulação negativa como indicar sua menor poeticidade diante de outros procedimentos criativos ambicionadas nessa etapa de desenvolvimento do poema em prosa. Isso permitiu esboçar uma comparação entre *Uma temporada no inferno* e *As iluminações* e, assim, nuançar como o jovem lírico conseguiu fazer esse gênero híbrido galgar um novo patamar estético.

Inicialmente, procurou-se tratar da explosão subjetiva e do amplo uso da narratividade na *Temporada* para, em consequência disso, sublinhar como a aquisição de maturidade e de maior consciência das possibilidades e delimitações formais do poema em prosa facultou a Rimbaud entrever os rumos e espaços reservados ao avanço do lirismo. Distingue-se e convém mencionar, dentre os pontos mais importantes examinados, a fricção entre narratividade e poeticidade.

Fenômeno particularmente evidente no subterfúgio da fabulação negativa e em outras feições do poema em prosa, sobretudo naquelas em que se verifica a defesa ou a promoção aguerrida de uma ideia e, assim, uma aproximação com as fronteiras do ensaio e do conto, o maior uso da narrativa resulta, segundo se supõe, em um menor grau de poeticidade. Procurou-se demonstrar, através da breve visualização comparativa entre a *Temporada* e *As*

*iluminações*, que Rimbaud, uma vez cômico disso, objetivou superar esse efeito colateral conjugando a premência de encontrar uma nova expressão poética às ambições metafísicas do lirismo. O que levou, por sua vez, a argumentação a examinar a figura do poeta *voyant* e a verificar o desejo de aproximar a poesia da pintura.

O tratamento da "vidência" e da atuação do poeta como *voyant* permitiu à análise realizar uma dupla costura: por um lado se pôde finalmente cerzir os aportes à assunção de diferentes posicionamentos poéticos e ao anseio de questionar e instruir e, por outro, se conseguiu, segundo se crê, divisar as novas propostas e fronteiras da forma. Ressalte-se que a prerrogativa dada à visão, subjacente tanto à "vidência" quanto à aproximação da poesia com a pintura, foi o liame por meio do qual se alinhavou, por fim, as diferentes picadas teóricas abertas ao longo da argumentação.

Observe-se, com relação a isso, que se buscou realizar duas operações: A primeira consistia em correlacionar a natureza errática e fragmentária da "visão" às ambições metafísicas da lírica e, a partir disso, apontar o esforço de concisão e estrita delimitação da forma subentendido na proposta de compor "quadros poéticos animados" semelhantes a "iluminuras". Já a segunda objetivava contrapor a maturidade e o domínio do gênero poético vislumbrado nas

iluminações ao furioso e anárquico transbordamento subjetivo visto na *Temporada*.

Esta última proposta tinha por fim não apenas apresentar a dualidade do que se supõe ser o "método" de Rimbaud como, ainda, verificar os diferentes moldes e feições do poema em prosa. Buscou-se distinguir, assim, os efeitos e as possibilidades dos dois caminhos ou propostas, a saber, a aproximação com a poesia e a persistência do ardil da fábula negativa.

Viu-se, desse modo, que, por privilegiar a descrição e a composição de imagens, o objetivo de compor quadros poéticos promove a poeticidade e aponta a importância da concisão e da estrita delimitação para a forma. A resiliência da fabulação negativa indica, por outro lado, que a poesia jamais abrirá mão de sua faceta messiânica e do pleito de iluminar via sensibilidade. Mais: ela incessantemente prenuncia o flerte entre a filosofia e a poesia e aponta o parentesco entre a unidade poética em prosa e formas como o *witz*, o adágio e o aforismo. Proveniente da mesma interseção em que se imbricam e desenvolvem as demais formas bastardas, esse relacionamento pode ser atribuído às frequentes incursões desse gênero híbrido pelas fronteiras do ensaio.

Sublinhe-se, por fim, que, uma vez redimensionada e recodificada, a unidade poética em prosa se aproxima não apenas do aforismo e do *witz* romântico, como, em sua versão

e modelos contemporâneos, até mesmo do haikai. Alinhavados os tópicos e cerzidos os caminhos abertos pela argumentação, restou apenas um tema a ser elucidado: por que se identificou esta resistência da sensibilidade como a última barricada do lirismo. Mas isso se fará a seguir.

### **A última barricada**

Nas cidades, o barro me parecia de repente vermelho e negro, como um espelho quando o lampião é removido no quarto vizinho, como um tesouro na floresta! Boa sorte, exclamava e via um mar de chamas e de fumos no céu; e, à esquerda, à direita, todas as riquezas em labaredas como um bilhão de centelhas.

Rimbaud (2015, p. 31).

Último bastião da resistência citadina, a barricada não resistiu ao progresso e à chegada dos tanques. Derrotados pelas reformas arquitetônicas do barão de Haussmann e pela crescente obtusidade e alienação, o poder questionador e o desejo de transformação social foram gradualmente silenciados não apenas pela eficaz ação dos mecanismos de controle, mas pela chegada de novos e maiores traumas.

Resquícios de um tempo, as barricadas, assim como as feições do poema em prosa abordadas, pertencem e dialogam com um determinado período, superado, em distância, dor e criatividade, por novas expressões, objetivos e ambições poéticas. Pode-se compreender, desse modo, que o título da

tese decorre do pertencimento e da intensa correspondência entre esses moldes do poema em prosa e uma determinada etapa do desenvolvimento da organização social humana. Assim, mais que indicar a confluência entre os avanços epistêmico e subjetivo e sua relação com a complexificação da realidade, a referência a um período e modo de vida tem por fim indicar o tempo e as circunstâncias da definitiva afirmação do poema em prosa.

Registre-se, portanto, que não se deseja de modo algum declarar extinta a resistência do lirismo à opressão da racionalidade. O que se procura é apontar a modificação do terreno, o recrudescimento da violência e a transformação das estratégias de luta.

As barricadas sucumbiram ante a abertura das grandes avenidas, que franquearam a passagem dos tanques e cavalos e sufocaram os gritos de revolta e indignação. O rolo compressor do progresso conseguiu mais uma vez asfaltar a sensibilidade e enfraquecer o poder de questionamento. Mas o mundo não para de girar e a complexa organização social humana apresenta sempre uma nova fratura.

Resultado de feridas ainda pungentes e tramas e males ainda mais complexos, as novas feições da resistência lírica brotam como flores no asfalto. São resilientes e radioativas como apenas os sobreviventes de inúmeras guerras e genocídios podem ser. Diante de sua inédita atuação e aguerrida combatividade, o mínimo que se pode



dizer é que suas estratégias evoluíram drasticamente desde a precária luta em barricadas.

Existe, por certo, a lírica da última trincheira, o poema das baionetas e o verso-metralhadora das revoluções de vanguarda. Cada um representa, a seu modo, uma face e uma etapa da perene resistência do lirismo à diluição individual e à obliteração sensível propostas pela racionalidade e insufladas pelo mito do progresso. Convém observar, a respeito dessa constante necessidade de se plasmar e expressar os diferentes estágios do avanço epistêmico e subjetivo, a afirmação de Wolfgang Iser, em *O fictício e o imaginário*, de que

se a literatura permite, pois, formar a plasticidade humana, sua existência assinala uma tendência para a objetivação; essa tendência, no entanto, não pode assumir nenhuma figura definitiva: a superação de limites é a condição de sua manifestação. Se a literatura converte essa plasticidade em forma, o desdobramento desta se torna o espelho do homem que sempre tenta superar-se a si mesmo. Por este motivo ela é aquele meio que não só pretende algo, como também mostra que tudo que é determinado é ilusório, inscrevendo um desmentido até nos produtos de sua objetivação. Só assim seu caráter protético se atualiza. Talvez essa seja a verdade da literatura. Só assim ela resiste a uma consciência que a desmascara como aparência, por já não poder descartá-la como mero engano (1996, p. 8).

Devaneios de caminhantes solitários, como gostaria Rousseau, os frutos abordados em nossa análise figuram como fagulhas de uma fogueira. Lamparinas de boêmios e espiões, as composições são luminescências de um tempo anterior à

luz elétrica e à opacidade interpretativa dos veneradores da "verdade". Elas nutrem uma relação singular com as sombras e conspirações e se opõem à transformação do homem em um autômato produtivo. A matéria escura de sua composição denuncia, assim, não apenas o progressivo desencanto do mundo, mas o sepultamento da magia pela ciência inquisidora.

São pomos do interstício. Frutos da passagem entre períodos e de quando se teve a oportunidade de reparar as mazelas e injustiças oriundas da natureza e da vilania humana e se promover um aperfeiçoamento do homem. Derrotados, junto com as barricadas e o sonho de Rimbaud de viver de e para a literatura, esses objetivos servem de impulso ao estudo do belo, o duelo em que, segundo Baudelaire, em "O confiteor do artista", "o artista grita de medo antes de ser vencido" (2016, p. 10).

Diga-se, por fim, que o poema em prosa permanece como uma via pouco explorada e ainda plena de possibilidades. Trata-se, como se procurou demonstrar, de um molde projetado para as novas ambições líricas, após o desgaste e a diminuição do poder de combatividade do poema versificado. O que torna oportuno verificar, diante de suas estratégias de produção e do novo perfil da recepção, a afirmação de Novalis, em *Pólen*, de que

o verdadeiro leitor tem de ser o autor amplificado. É a instância superior, que recebe a causa já preliminarmente elaborada da instância inferior. O sentimento, por intermédio do qual o autor separou os materiais de seu escrito, separa novamente, por ocasião da leitura, o que é rude e o que é formado no livro - e se o leitor elaborasse o livro segundo sua ideia, um segundo leitor apuraria ainda mais, e assim, pelo fato de a massa elaborada entrar sempre de novo em recipientes frescamente ativos, a massa se torna por fim um componente essencial - membro do espírito eficaz (1988, p. 103).

Sublinha-se o papel da recepção para que se possa apontar, ainda que de maneira breve e já ao cair das luzes, algumas das possibilidades do poema em prosa na contemporaneidade. Observe-se, nesse sentido, que as pouquíssimas determinações e delimitações prescritas ou, dito de outro modo, aconselháveis para o manuseio dessa forma bastarda se coadunam com justeza às características e exigências do tempo em que vivemos. Afinal, em uma sociedade que venera a velocidade e a recepção demonstram pouco interesse e muita desconfiança em relação ao discurso cifrado, a concisão e a brevidade são qualidades extremamente valorizadas. Mais: essas delimitações, juntamente com a independência e a autonomia das peças, são fundamentais para a disseminação e o alcance de público através dos novos meios de comunicação, como as redes sociais, por exemplo.

Verdadeiro celeiro de novos artistas, as novas mídias criam a possibilidade de alcançar a recepção de forma praticamente gratuita, algo extremamente importante para

autores cujas obras não despertam interesse comercial e, por conseguinte, não dispõem de meios de impressão e divulgação. Alternativa ao cada vez mais fechado mercado editorial, esses veículos acomodam facilmente formas e moldes ígneos, como o poema em prosa. Destinado a textos curtos e potentes, o espaço cibernético serve com precisão ao desenvolvimento e à divulgação do poema em prosa, ao qual faculta um futuro. Aguarda-se apenas a aparição dos novos demiurgos, daqueles que serão capazes de sintetizar esse complexo tempo de barbárie e tecnologia.

## Referências

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ARISTÓTELES. *Política*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

\_\_\_\_\_. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Tradução de Suzi FranklSperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris: Robert Laffont, 1980.

\_\_\_\_\_. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução de Paulo M. Oliveira. Rio de Janeiro: Athena, 1937.

\_\_\_\_\_. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. *A modernidade de Baudelaire*. Organização de Teixeira Coelho. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

\_\_\_\_\_. *Um comedor de ópio*. Rio de Janeiro: Newton Compton, 1992.

\_\_\_\_\_. *O poema do haxixe*. Rio de Janeiro: Newton Compton, 1996.

\_\_\_\_\_. *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Tradução de Alessandro Zir. Porto Alegre: L&PM, 2016.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose. De Baudelaire jusqu'a nos jours*. Paris: Librairie Nizet, 1959.

BERTRAND, Aloysius. *O Gaspar da noite*. Brasília: Thesaurus, 2003.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 2000.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

\_\_\_\_\_. *Modernismo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1975.

CALASSO, Roberto. *A folie Baudelaire*. Tradução de Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

CLAUDEL, Paul. *Réflexions sur la poésie*. Paris: Gallimard, 1963.

DANTE, Alighieri. *A divina comédia*. Tradução de Fábio M. Alberti. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

DESCARTES, Michel. *Discurso do método*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Tradução de Matheus Corrêa. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

\_\_\_\_\_. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

FICHTE, Johann Gottlieb. *A doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010.

FROIDEVAUX, Gérald. *Baudelaire: représentation et modernité*. Paris: José Corti, 1989.

GAUTIER, Théophile. *Baudelaire*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Boitempo, 2001.

GIDE, André. *Prétextes*. Paris: Mercure de France, 1963.

GOETHE, Johann Wolfgang. *A doutrina das cores*. Tradução de Marco Geraude Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

\_\_\_\_\_. *Fausto*. Tradução de Sílvio Meira. Rio de Janeiro: Agir, 1968.

HEINE, Heinrich. *Prosa política e filosófica de Heinrich Heine*. Tradução de Eurico Remer e Maura R. Sardinha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2008.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

HORKHEIMER, Max. *Eclipse da razão*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Centauro, 2002.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Pinguim, 2011.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Tradução de JohannesKretschmer. 2ª edição. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

JACOBY, Russel. *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

JUNQUEIRA, Ivan. *Ensaios escolhidos: de poesia e poetas*. São Paulo: A Girafa, 2005.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.



KIERKEGAARD, Søren Aabye. *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis: Vozes, 2013.

KRISTEVA, Julia. *Les pouvoirs de l'horreur*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

KOYRÉ, Alexandre. *Do mundo fechado ao universo infinito*. Tradução de Donaldson M. Garschagen. Rio de Janeiro: Forense-Universitária; São Paulo: Edusp, 1979.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. "Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper". In: *Revista da UFG*, junho de 2008.

LINS, Ronaldo Lima. *Crítica da moral cansada*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

LINS, Vera. *O poema em tempos de barbárie e outros ensaios*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

\_\_\_\_\_. *Poesia e crítica: uns e outros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril, 1972.

\_\_\_\_\_. *Os ensaios: uma seleção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.

OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses (1830-1848): estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*. Tradução de José Marcos Macedo, Samuel Tintan Jr.. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

\_\_\_\_\_. *A outra voz*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Atena, 1956.

\_\_\_\_\_. *O banquete*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

\_\_\_\_\_. *Apologia de Sócrates*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

PRÉVOST, Jean. *Baudelaire*. Paris: Mercure de France, 1953.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução de Mario Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2012.

\_\_\_\_\_. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RIMBAUD, Jean-Arthur. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1946.

\_\_\_\_\_. *Uma temporada no inferno & Iluminações*. Tradução de Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

\_\_\_\_\_. *Uma temporada no inferno*. Tradução de Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 2015.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

\_\_\_\_\_. *O contrato social*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

\_\_\_\_\_. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2006.

\_\_\_\_\_. *Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1947.

SHAKESPEARE, William. *Comédias e sonetos*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2013.

\_\_\_\_\_. *Do sublime ao trágico*. Tradução de Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Tradução de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2009.

VADÉ, Yves. *Le poème en prose et ses territoires*. Paris: Belin Sup, 1996.