

Francisco Edli de Oliveira Sousa

Uma Leitura de *Canções sem Metro:*

a partir do diálogo com a obra de Baudelaire



**Uma leitura de *Canções sem Metro*:
a partir do diálogo com a obra de Baudelaire**

Presidente da República

Dilma Vana Rousseff

Ministro da Educação

Henrique Paim

Universidade Federal do Ceará – UFC

Reitor

Prof. Jesualdo Pereira Farias

Vice-Reitor

Prof. Henry de Holanda Campos

Editora UFC

Diretor e Editor

Prof. Antônio Cláudio Lima Guimarães

Conselho Editorial

Presidente

Prof. Antônio Cláudio Lima Guimarães

Conselheiros

Prof^ª. Adelaide Maria Gonçalves Pereira

Prof^ª. Angela Maria R. Mota de Gutiérrez

Prof. Gil de Aquino Farias

Prof. Italo Gurgel

Prof. José Edmar da Silva Ribeiro

Francisco Edi de Oliveira Sousa

**Uma leitura de *Canções sem Metro*:
a partir do diálogo com a obra de Baudelaire**



Fortaleza
2014

Uma Leitura de *Canções sem Metro*: a partir do diálogo com a obra de Baudelaire

© 2014 Copyright by Francisco Edi de Oliveira Sousa
Impresso no Brasil / Printed In Brazil

Todos os Direitos Reservados

Editora da Universidade Federal do Ceará – Edições UFC
Av. da Universidade, 2932 – Benfica – Fortaleza – Ceará
CEP: 60.020-181 – Tel./Fax: (85) 3366.7766 (Diretoria)
3366.7499 (Distribuição) 3366.7439 (Livraria)
Internet: www.editora.ufc.br – E-mail: editora@ufc.br

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Moacir Ribeiro da Silva

REVISÃO DE TEXTO

Autor

NORMALIZAÇÃO BIBLIOGRÁFICA

Luciane Silva das Selvas

PROGRAMAÇÃO VISUAL E DIAGRAMAÇÃO

Thiago Nogueira de Freitas

CAPA

Valdiano Araújo Macedo

Editora Filiada à



Associação Brasileira das
Editoras Universitárias

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Bibliotecária Luciane Silva das Selvas CRB 3/1022

S6961 Sousa, Francisco Edi de Oliveira
Uma leitura de canções sem metro: a partir do diálogo com a obra de Baudelaire / Francisco Edi de
Oliveira Sousa - Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.
249 p. ; 21 cm. (Estudos da Pós-Graduação)

ISBN: 978-85-7485-183-9

1. Análise do discurso literário. 2. Pompéia, Raul, 1863-1895 - Crítica e interpretação. 3.
Baudelaire, Charles, 1821-1867 - Crítica e interpretação. I. Título.

CDD B869.1

*Para as mulheres da minha vida.
No olhar de vocês se encontra...
o que realmente me importa.*

AGRADECIMENTO

Agradeço, em especial, a Martine Kunz...
pelas lições de arte e pela amizade!

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- 1 FIGURA 1 – RETRATO DE RAUL POMPEIA,
por Modesto Brocos29
- 2 FIGURA 2 – RETRATO DE BAUDELAIRE,
por Gustave Courbet 111
- 3 FIGURA 3 – ILUSTRAÇÃO DE G. DORÉ PARA A DIVINA
COMÉDIA (“Inferno”, V, v. 127-138).....217

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
PARTE I – CANÇÕES SEM METRO	21
APRESENTAÇÃO	23
CANÇÕES SEM METRO	29
PRÓLOGO	31
I Vibrações	33
II Amar	41
III O ventre	49
IV Vaidades	59
V Infinito	71
PARTE II – UMA LEITURA DE CANÇÕES SEM METRO	83
INTRODUÇÃO	85
DIALOGISMO E REPERTÓRIO DE UM TEXTO	90
O DIALOGISMO DE MIKHAIL BAKHTIN	91
O REPERTÓRIO DE UM TEXTO	98
CAPÍTULO 1 – A FORMAÇÃO DE HORIZONTES DE SENTIDO EM CANÇÕES SEM METRO A PARTIR DE RELAÇÕES DIALÓGICAS COM A OBRA DE CHARLES BAUDELAIRE	111
1.1 Vibrações	114
1.1.1 Verde, esperança	141
1.1.2 Amarelo, desespero	142

1.1.3 Azul, ciúme	144
1.1.4 Roxo, tristeza	147
1.1.5 Vermelho, guerra.....	148
1.1.6 Branco, paz.....	151
1.1.7 Negro, morte.....	152
1.1.8 Rosa, amor	154
1.1.9.....	158
1.1.10.....	162
1.1.11 Catábase: <i>Canções sem metro</i> , Baudelaire e <i>A divina comédia</i>	164
1.2 Amar	170
1.2.1 Inverno	170
1.2.2 Primavera	172
1.2.3 Verão	173
1.2.4 Outono.....	180
1.2.5 Ilusão renitente.....	184
1.2.6 Catábase: <i>Canções sem metro</i> no segundo círculo infernal	185
1.3 O ventre.....	185
1.3.1 Catábase: <i>Canções sem metro</i> no terceiro círculo infernal.....	191
1.4 Vaidades.....	192
1.4.1 Vozes da vida	193
1.4.2 A arte	194
1.4.3 Mefistófeles	199
1.4.4 História de amor	201

1.4.5	Revoluções	202
1.4.6	Esperança	203
1.4.7	Veritas	204
1.4.8	Deserto	205
1.4.9	Hamlet	205
1.4.10	<i>Canções sem metro</i> chega ao “purgatório”	207
1.5	Infinito	209
1.5.1	Rumor e silêncio.....	209
1.5.2	Ontem e Hoje.....	210
1.5.3	Vulcão extinto, Os continentes e Os deuses	210
1.5.4	Transit.....	211
1.5.5	Solução	212
1.5.6	Tormenta e bonança e Conclusão	213
1.6	Conclusão do capítulo	214
CAPÍTULO 2 – <i>CANÇÕES SEM METRO</i> E O LEITOR		217
CONSIDERAÇÕES FINAIS... OU A BIBLIOTECA DE POMPEIA		239
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS		245

INTRODUÇÃO

Que outrosejactem das páginas que escreveram;
 a mim me orgulham as que li.
 (Borges –
 Elogio dasombra, “Um leitor”).

Vindas de alguém reconhecido por seus escritos, as palavras da epígrafe podem parecer estranhas... talvez porque muitas vezes esqueçamos que um escritor é antes um leitor. Além de a leitura ser um passo inicial da escritura, de certo modo o ato de escrever se confunde com o de ler, e o ato de ler se confunde com o de reescrever. Poderíamos até imaginar autor, texto e leitor amalgamados no ato da leitura, pois aqueles de fato nascem ante os olhos deste. Tal pensamento exprime-se de forma interessante, quase religiosa, em um livro de Alberto Manguel (1999, p. 208), quando se discute a relação entre escritor e leitor:

Trata-se de uma relação frutífera, mas anacrônica, entre um criador primordial que dá à luz no momento da morte e um criador *post-mortem*, ou melhor, gerações de criadores *post-mortem* que possibilitam que a criação fale e sem os quais toda escrita está morta. Desde os primórdios, a leitura é a apoteose da escrita.

Em outra parte, o mesmo autor expõe um depoimento de Sartre sobre seu diálogo com os livros:

Tal como Platão, passei do conhecimento para seu objeto. Via mais realidade na idéia do que na coisa. Era

nos livros que eu encontrava o universo: digerido, classificado, rotulado, meditado, ainda assim formidável (MANGUEL, 1999, p. 23).¹

Indiretamente, essas palavras desvelariam um “engano” de Platão: em sua cosmologia, o filósofo concebe um mundo inteligível e um sensível; no livro X de *A república*, estendendo tal concepção à arte mimética, considera-a capaz de atingir somente um nível de verossimilhança, constituindo uma “imitação” da “imitação do artífice”, portanto ainda mais distante da verdade original; dessa maneira, a criação mimética tornaria a arte algo “falso”, uma ilusão perigosa por afastar o homem do ideal². Felizmente (e Platão talvez o soubesse), ao invés de afastar o homem a um terceiro grau do plano inteligível, a criação literária (mimética) tão temida forja a mais concreta experiência do mundo das ideias; como transparece no testemunho de Sartre, a leitura afirma-se o ideal platônico de apreensão do conhecimento, uma ascese ao universo luminoso das ideias. Embora questione os artistas miméticos, autores de um terceiro nível de aparências, a obra de Platão revela-se cada vez mais poética... mais verdadeira.

Tais reflexões nos colocam diante da arte da leitura. Escrita e leitura nascem juntas, uma não tem sentido sem a outra; no entanto a teoria e a crítica literárias pouco percebem as possibilidades de trabalho com essa segunda criação de uma obra. Algumas vezes tangenciada por teorias e métodos de in-

¹ Platonicien par état, j'allais du savoir à son objet; je trouvais à l'idée plus de réalité qu'à la chose, parce qu'elle se donnait à moi d'abord et parce qu'elle se donnait comme une chose. C'est dans les livres que j'ai rencontré l'univers: assimilé, classé, étiqueté, pensé, redoutable encore [...] (*Les mots*, I, “Lire”, 1964, p. 44).

² Essas reflexões de Platão envolvem questões mais largas, como um questionamento do modelo de ensino então praticado (fundado na poesia como “material didático”, sobretudo na homérica) e a própria afirmação da filosofia nesse domínio.

investigação, somente no século XX o potencial dessa arte passa a ser explorado de modo mais fecundo: os primeiros passos desse processo são dados nas décadas de quarenta e cinquenta pela sociologia da literatura, preocupada com a relação social entre as obras e o público e o papel do gosto literário na repercussão de uma obra³; logo em seguida, nos anos sessenta e setenta, impulsiona essa tendência o *reader-response criticism*, propondo uma estilística pautada em laços afetivos entre leitores e obras⁴; enquanto isso, surgem na Alemanha duas correntes que consolidam a abordagem do texto a partir de sua interação com o leitor, abrindo caminhos mais produtivos à investigação literária, são elas a estética da recepção e a teoria do efeito estético.

Com a estética da recepção, lançada em uma palestra proferida a 13 de abril de 1967 (intitulada “O que é e com que fim se estuda história da literatura?”), com a qual abre as atividades letivas da Universidade de Constança, Hans Robert Jauss desloca o foco da análise para a recepção histórica de textos literários e para a experiência estética do leitor; com tais princípios, propõe uma revisão da história da literatura.

O desenvolvimento da teoria do efeito estético também cabe a um membro da “Escola de Constança”, Wolfgang Iser. Prenunciada no livro *Der implizite Leser* (1972) – em que concebe o leitor implícito –, essa teoria se conforma integralmente em *Der Akt des Lesens – Theorie ästhetischer Wirkung* (1976). A principal diferença em relação às demais abordagens da interação texto-leitor reside no foco de análise: a teoria do efeito

³ Referências importantes são os trabalhos de Robert Escarpit (principalmente *Sociologie de la littérature*, de 1958) e L. L. Schücking (*The Sociology of Literary Taste*, de 1944; mas seu impacto sentiu-se de fato com a primeira edição americana, de 1966).

⁴ Nessa linha, podemos destacar Stanley Fish (*Surprised by Sin: the reader in Paradise Lost*, de 1967) e M. Rifaterre (*La production du texte*, de 1979).

estético examina essa interação a partir da obra, e não de um leitor efetivo. Segundo Iser, as estruturas de um texto condicionam, até certo ponto, sua leitura: prefiguram sentidos e efeitos estéticos e orientam a participação do leitor.

Tais abordagens do fato literário resguardam a sensibilidade do trabalho crítico, algumas vezes ameaçada por métodos coercitivos: pautando-se na arte da leitura, o crítico se torna mais um dos leitores, mais um dos “recriadores” da obra investigada... e sua análise constitui apenas uma das leituras possíveis. Segundo Beth Brait (1994, p. 13), Bakhtin já defendia esse pensamento:

Bakhtin diz, de diferentes maneiras e em diferentes momentos dessas memórias escritas e preservadas em arquivos, que *a investigação é necessariamente um diálogo e que a compreensão se instaura a partir da atuação de duas consciências, de dois sujeitos discursivos.*

Justificamos, assim, o título deste livro, eis nossa tarefa: propor uma leitura de *Canções sem metro* (1900), de Raul Pompeia (1863-1895), uma leitura orientada por uma abordagem do texto a partir de sua interação com o leitor.

Embora se trate de uma composição burilada ao longo dos últimos doze anos da vida de seu autor, que nela depositava as principais esperanças de seu reconhecimento artístico, é pouco conhecida, e a crítica em geral a considera um fracasso daquele que escreveu o prestigiado romance *O Ateneu* (1888). Ledo Ivo (1963, p. 91) comenta as aspirações e o suposto fracasso da obra:

E as *Canções sem metro*, que ocuparam na vida de Pompéia o mesmo papel do *Livre* da ambição metafísica de Mallarmé, documentam, apesar de seu malogro,

uma das maiores aventuras estéticas já realizadas na literatura em língua portuguesa: o empenho obsessivo de criar uma obra que representasse uma visão órfica do Universo, e fosse uma recriação verbal do cosmo.

Um ideal artístico elevado, uma dedicação intensa à criação literária e a ousadia de adotar as veredas incipientes e “perigosas” do poema em prosa não devem ser esquecidos, essa obra merece uma nova leitura, até mesmo para chegarmos a conclusões a respeito de seu “malogro”. *Canções sem metro* ainda deve ter algo a dizer...

Pois é característico dos textos literários que não percam sua capacidade de comunicação depois que seu tempo passou; muitos deles ainda conseguem “falar” mesmo depois que sua “mensagem” se tornou histórica e sua “significação” se trivializou (ISER, 1996, p. 40).

E desejamos que tal obra fale antes de nós ao leitor deste livro. Por essa razão, antes de nossa leitura, oferecemos, na parte I, o texto integral de *Canções sem metro*, a fim de que o leitor tenha com ela sua própria experiência. Em seguida, na parte II, que se divide em dois capítulos, fundamentamos e desafiámos nossa leitura.

PARTE I

CANÇÕES SEM METRO

APRESENTAÇÃO

Um círculo de trevas, a realidade; esquecê-la é consolar-se. Desvairado pelas derrotas da realidade, o espírito evade-se para a embriaguez. Arte é a grande embriaguez do belo consolador.

(Raul Pompeia –
Canções sem metro, “A arte”).

Nos primeiros anos da década de 1880, através das páginas de jornais, um escritor começa a oferecer aos leitores pequenas doses de embriaguez artística... são poemas em prosa, são os primórdios da obra mais tarde intitulada *Canções sem metro*, de Raul d'Ávila Pompeia.

Esse autor escolhe a ambivalência e o caminho ainda obscuro do poema em prosa, seguindo, sobretudo, os modelos de *Gaspard de la nuit – fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* (1842), de Aloysius Bertrand, e *Le spleen de Paris* (1869), de Baudelaire. A esses dois Ledo Ivo (1963, p. 77) acrescenta obras de Mallarmé e sugere as de Rimbaud; e Afrânio Coutinho (1982, p. 19-20) indica ainda uma possível influência:

Outra ligação provável de Pompéia é com Lautréamont, o conde franco-uruguaio, de nome Isidore-Lucien Ducasse (1846-1870), cujo livro, *Chants de Maldoror* (1874), a crítica francesa, por ocasião do lançamento da tradução de *O Ateneu* (1980), comparou-o ao livro de Pompéia, assinalando o parentesco entre os dois. É possível, portanto, que também as “canções” reflitam essa influência, se Pompéia o leu na sua fase de São Paulo. Não há dúvida que há muita marca nas “canções” do

poema em prosa desabusado e extravagante do Conde.⁵

Repercutindo essas e outras leituras, as pequenas composições de Pompeia consolidam o gênero do poema em prosa na literatura brasileira.⁶

Em 1884, o escritor encanta-se com as “canções” e resolve dedicar-lhes mais cuidados, desenhos... Os textos são publicados em periódicos enquanto o escritor os burila, procurando uma forma ideal às suas intenções artísticas; por esse motivo, muitos deles são publicados mais de uma vez, com algumas modificações. Além do *Jornal do Comércio*, de São Paulo, Afrânio Coutinho (1982, p. 15) cita diversos outros veículos de divulgação:

Reproduziu dez delas em 1888 e 1889, em *A Galeria Ilustrada* de Curitiba, Paraná. A partir de 1885, deu-lhes publicação no Rio de Janeiro, nos periódicos *Gazeta da Tarde*, *Treze de Maio*, *A Semana*, *A Rua* e, ainda em São Paulo, em *A Província* e *O Estado de São Paulo*, e também no *Diário de Minas*, de Juiz de Fora, e *A Província do Espírito Santo*.

Mais tarde, textos já publicados reaparecem agrupados sob um mesmo título, alguns refeitos... Assim, em março de 1889, a revista *Treze de Maio* estampa em suas páginas dez composições reunidas em torno do título “Vibrações”; outros agrupamentos vêm, como “Excertos” (em dezembro de 1892 e janeiro de 1893) e “Espectro sentimental” (de janeiro a abril de 1895). São indícios de um livro de poemas em prosa que Pompeia arquiteta pacientemente ao longo dos últimos doze anos

⁵ No mesmo livro (p. 20, n. 3), Coutinho cita um estudo de Leyla Perrone-Moisés (1980) sobre essa influência.

⁶ Segundo Xavier Placer (1962 apud COUTINHO, 1982, p. 23, n. 7), o precursor desse gênero na literatura brasileira seria Vitoriano Palhares (1840-1890) com o livro *As noites da virgem* (1868).

de sua vida; seleciona as “canções” de acordo com o plano do livro, cria ilustrações para cada uma... em seu íntimo prepara sua “grande obra”. Porém a morte o leva antes de ver seu sonho realizado: suicida-se em 25 de dezembro de 1895. O amigo Coelho Neto (1926 apud COUTINHO, 1982, p. 28) tem algo a dizer a esse respeito: “O seu ideal era dar as ‘canções’ em edição de luxo, ilustrada por ele próprio. Dias antes da sua morte, visitando-me na Rua Silveira Martins, ainda me falou desse sonho”.

Nessa época em que o vemos em casa de Coelho Neto, o livro está pronto, ao menos quanto aos textos, como demonstra a informação a seguir, de Afrânio Coutinho (1982, p. 16):

Que Pompéia intentava lançar em livro as “canções” não há dúvida, como se pode depreender da folha escrita, com sua letra e assinada, levando a seguinte declaração:

Canções sem metro

Esboçadas em 1883, publicadas em diversos jornais algumas delas.⁷

f o r m a d e f i n i t i v a

Raul Pompéia

Felizmente a obra sobrevive à tragédia que acomete seu autor: cinco anos após a morte de Pompeia, em 1900, vem à luz a primeira edição do livro *Canções sem metro*. Segundo Cou-

⁷ Coutinho (1982, p. 15 e 23) acredita que as primeiras “canções” teriam sido publicadas no *Jornal do Comércio*, de São Paulo, em 1883. No entanto, o próprio Coutinho (1982, p. 105-106) apresenta dois textos que fariam parte das “canções” publicadas em jornais (e não utilizadas na versão definitiva do livro) sem indicação da fonte de publicação e datados de 1881. Com base nisso e na confusão entre as “canções” e os contos do autor, Sônia Brayner (1979) e Marciano Lopes e Silva (2002) levantam a hipótese de 1881 ser o ano inicial da publicação das “canções”.

tinho (1982, p. 16), a publicação acontece por intermédio da mãe do autor e de um amigo:

Falecido, um seu amigo, o jornalista João Andréa, a pedido da genitora de Raul, editou, em 1900, um pequeno volume reunindo um grupo de “canções” certamente selecionado e organizado pelo Autor e deixado pronto, pois se sabe que ele pretendia publicá-las. Muitas outras, porém, ficaram dispersas nos jornais e revistas.

Não é a sonhada edição de luxo, ilustrada por ele próprio, trata-se de um pequeno volume com cerca de oitenta páginas contendo apenas os textos e um índice... nenhuma ilustração. A edição é confeccionada na Tipografia Aldina, rua da Assembleia, 96, Rio de Janeiro, sob os cuidados de João Andréa. Esse amigo, aliás, tem a importante precaução de registrar que o livro é publicado tal qual Pompeia o arquitetou. Essa garantia de fidelidade acompanha a primeira edição em uma folha à parte, com a nota que segue, apresentada por Coutinho (1982, p. 17):

12 de abril

Esta data, que é a do aniversário natalício do Raul Pompéia, pareceu-me a melhor para dar publicidade às *Canções sem metro* do glorioso artista.

Desempenhando essa missão que me foi delegada pela veneranda mãe do inesquecível Raul, desvanço-me o requinte de escrúpulo que fiz presidir à fiel reprodução dos originais do impecável autor do Ateneu, tendo nesse trabalho o valioso concurso de Américo Moreira e Colatino Barroso.

Abroquelado, pois, contra a possível suspeita de uma temerária colaboração na obra de Raul Pompéia, assino esta folha, assim destacada, para que nem mesmo se dê a intromissão do nome de um amigo neste livro de arte.

João Andréa.

Depois o livro é reeditado por Elói Pontes (1941), Ledo Ivo (1963) e Afrânio Coutinho (1982) – esse último, além das integrantes do livro organizado pelo autor e publicado pela primeira vez em 1900, transcreve quase todas as “canções” que circularam em periódicos, muitas das quais são versões anteriores dos textos selecionados para a obra definitiva. Infelizmente, essas edições reproduzem “erros” da primeira (essencialmente nas epígrafes). O texto de *Canções sem metro* que oferecemos a seguir resulta de um cotejo entre a primeira edição e a de Afrânio Coutinho; corrigimos equívocos nas epígrafes, formatamos os textos em prol da clareza e “atualizamos” a língua portuguesa.

Pronto o livro, é o momento de abri-lo... deixemos que nos conte o resto, o que guarda em seu interior.

CANÇÕES SEM METRO



Foto 1 – Retrato de Raul Pompeia (c. 1904), por Modesto Brocos (1852-1936)
Arquivo Público Mineiro (PE-150)

PRÓLOGO

Les paroles qui composent le vers n'ont par elles-mêmes aucune mesure déterminée; elles n'en ont une qu'à partir du moment où elles sont prononcées dans un temps mesuré: ce qui est mesuré, ce n'est donc pas le vers, mais le temps, et la science de la mesure, la Métrique, telle que nous l'entendons dans son sens vraiment général et scientifique, peut s'appliquer à toute mesure du temps, quel qu'en soit l'agent rythmique, danse, chant ou parole.

(*Paul Pierson – Métrique naturelle du langage, "Introduction"*).

I

VIBRAÇÕES

VIBRAÇÕES

Comme des longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

(C. Baudelaire –
Les fleurs du mal, “Correspondances”).

Vibrar, viver. Vibra o abismo etéreo à música das esferas; vibra a convulsão do verme, no segredo subterrâneo dos túmulos. Vive a luz, vive o perfume, vive o som, vive a putrefação. Vivem à semelhança os ânimos.

A harpa do sentimento canta no peito, ora o entusiasmo, um hino, ora o adágio oscilante da cisma. A cada nota, uma cor, tal qual nas vibrações da luz. O conjunto é a sinfonia das paixões. Eleva-se a gradação cromática até à suprema intensidade rutilante; baixa à profunda e escura vibração das elegias.

Sonoridade, colorido: eis o sentimento.

Daí o simbolismo popular das cores.

Verde, esperança

A impetuosa alegria da terra, à passagem de Flora, a primavera verde, compromisso maternal do outono e da opulência.

Náufragos no mar.

Sem pão, sem rumo. Em roda, o gume afiado do horizonte, a reverberação do sol nas águas e o silêncio solene da calma-ria. A vela do barco, flácida, pendente – imagem do abatimento. Ligeira viração depois; denso nevoeiro... quatro dias!, sudário de brumas que envolve o barco, elimina o céu. Vão acabar assim,

amortalhados na bruma. Um ramo, apenas, sobre as águas, um ramo cor da esperança. Salvos! Adivinha-se o continente salvador através da névoa e o panorama verde das florestas.

Amarelo, desespero

Ouro e sol; ouro, o desespero da cobiça, sol, o desespero da contemplação: a cor dos ideais perdidos.

Sobre o leito, o cheiro mau das chagas era como uma antecipação da morte. Descamava-se a pele em crostas ásperas sobre o grude do pus. Ela morria, alcançada pelo sorteio inexorável da Peste. À porta, o anjo negro da maldição; longe, a espavorida caridade.

Ali, na parede, havia flores adornando um retrato de moço. Simples lembrança da Páscoa, flores da aleluia, colhidas numa escapada de amantes. Amor não faz quaresma... Cobertas de ouro as árvores... Ela também triunfante: ouro sobre o esplendor adorado do sexo... Agora fitava as flores secas. Junto dela, o filho, pequeno animal sem vontade, sem vida, que lhe chegava aos lábios um copo d'água.

Sobrara-lhe um filho dos desperdícios do passado, para vigiar-lhe a agonia. Ninguém mais, ninguém mais, nem Deus com ela: apenas as flores do desespero e aquele copo d'água de vez em quando, que ela sorvia como uma medicina amarga de lágrimas...

Azul, ciúme

Céu e oceano, a soledade sem fim. O ciúme é isolamento, queixa sem ecos do coração solitário.

Ao despertar, estava só na triste câmara. Enferma e abandonada! Calcadas aos pés as juras de ontem, como destroços de um ídolo quebrado. Fronteira ao leito, a janela parecia alar-

gar-se mais e mais para mostrar o firmamento. Sob o reflexo azul bem sonhara Rosita o abandono, eles felizes numa concha de safira, levados à flor do grande lago, docemente, cantando, docemente, se a barcarola os levasse. Morreu, fechando na pálpebra a estampa diurna daquele azul fundo, deserto.

Roxo, tristeza

Tinta tomada à palheta do ocaso e às flores da morte.

Alegre, ela. Muita luz no espaço; bailava no ar o cântico sereno da manhã; na relva os arbustos orvalhados tinham um pequenino sol em cada folha. Somente as violetas sofriam, pungidas pelo dia.

Outra manhã, tudo mudado. Na atmosfera, um torpor gélido e sombrio. Os extremos da paisagem gastam-se na cerração como as orlas de uma pintura velha: nem sol nem pássaros na relva.

Agora, órfã.

As violetas revivem, as melancólicas, desabrochando em suspiros, sob as lágrimas da chuva.

Vermelho, guerra

Sangue, cólera, vinganças, os hinos marciais, golpes, o incêndio, vermelho o manto dos tiranos e Marte, o astro dos combates.

Da casinha à beira-mar, olhos em febre, a velha mãe arguia a distância. Lá, mergulhara o vapor que lhe roubava o filho para a guerra. A tarde passa e a noite; a velha, imóvel, marmorizada na dor, como uma escultura do *Stabat Mater*.⁸

⁸ Hino do século XIII (em geral atribuído ao franciscano Jacopone da Todi (séc. XIII-XIV), cujo nome latino, Iacoponus, apareceria no capítulo IV de *Canções sem metro*, na epígrafe do texto “Veritas”).

E vem a aurora, uma aurora brutal de chama e sangue. A mãe do soldado caiu como morta.

Ouvira, das bandas da aurora, um grito de morte, e a voz perdida do agonizante era a voz do filho.

Branco, paz

Arminho imaculado e virginais capelas, o sagrado leito das mães, o rosto calmo dos mortos, os tranquilos fantasmas.

“Terminada a luta, minha boa Irene. Torno a ver-te enfim e aos queridinhos. Ver-me-ás também. Como se fica velho neste ambiente de pólvora queimada!”

Dizia assim a carta, datada do acampamento. Irene ergueu os olhos para a tarde, os olhos rasos de pranto. Expirava o crepúsculo na ditosa agonia dos patriarcas, lenta e mansa; errava no ocidente a neblina lúcida da última hora, saudade apenas do dia extinto. A estrela plácida das tardes parecia olhar a terra; em frente alava-se a lua, e o luar noctâmbulo ia, pelos caminhos, semeando a difusão suavíssima da paz.

Irene abandonou-se ao êxtase contemplativo, gozando o crepúsculo, como se lhe invadissem o sentimento a letargia edênica do anoitecer.

Negro, morte

O contraste da luz é a noite negra.

Sente-se na epiderme a carícia do calefrio; envolve-nos um clima glacial; estranha brisa penetra-nos, feita de agulhas de gelo. Em vão flameja o sol a pino. Sente-se dentro na altura a noite negra, invernosa, polar; sofre-se o contato da Sombra. Tudo trevas, sinistramente trevas. O dia, resplandecente na alvura dos edifícios, produz o efeito da prata nos catafalcos. Ve-

mos as flores, o prado. Monstros! Reclamam a carne do pé que os pisa; o verme sôfrego espreita-nos através da terra... Rir?! Mas o riso tem a cruel vantagem de acentuar, sob a pele, a caveira...

Há destas escuras noites no espírito.

Rosa, amor

O sorrir das virgens, e o adorável pudor, e a primeira luz da manhã.

Esta criança pensativa. Acompanha com a vista o revoar dos pombos; escuta o misterioso segredo dos casais pousados. Vive-lhe ainda no semblante a candura da infância e nos formosos cabelos o cáldido aroma do berço. Súbito, duas pombas partem. Vão. Longe, são como pontos brancos no azul; o bater das asas imita cintilações: vão, espaço afora, estrelas enamoradas.

A cismadora criança experimenta a vertigem do azul, e a alma escapa, sedenta de amplidão, e voa ao encaço das estrelas.

Há noites de pavor nas almas, há belos dias igualmente e gratas expansões matinais, auroras de rosa como em Homero.

Há também nas almas o incolor diáfano do vidro.

Dinheiro, amor, honraria, sucesso, nada me falta. O programa das ambições tracei, realizei. Tive a meu serviço a inteligência estudiosa do Ocidente e a sensualidade amestrada do Levante. Tive por mim as mulheres como deusas e os homens como cães. Nada me falta, e disto padeço. Todos dizem “aspiração!”, e eu não aspiro. Todos sentem a música do universo e a harmonia colorida dos aspectos. Para mim só, vítima da saciedade!, tudo é vazio, escancarado, nulo como um bocejo.

Os dias passam, que vou contando lento, lento, torturado pela implacável cor de vidro que me persegue.

Há, enfim, a coloração indistinta dos sentimentos, nas almas deformadas.

Veio de longe, muito longe, mísero! Teve outrora um céu, uma pátria, muitas afeições, a cabana da aldeia. Agora só tem o ódio. O ódio mora-lhe no peito, como um tigre na fumaça. Tiraram-lhe a pátria, a companheira, votaram-lhe à morte os filhos, as filhas à torpeza; deram-lhe em compensação... Mostrava a face preta, o sangue a correr. Quem são os teus algozes?

– Os homens brancos.

Ele odeia os homens brancos; odeia a torre aguda, ao longe, como um punhal voltado contra os céus; odeia o trem medonho de fogo e ferro, que muge e passa, troando, escândalo do ermo.

II

AMAR

Inverno

Ya la esperanza a los hombres
 Para siempre abandonó:
 Los recuerdos son tan solo
 Pasto de su corazón.

(*J. de Espronceda –
 El diablo mundo, prólogo*).

Inverno! inverno! inverno!

Tristes nevoeiros, frios negrumes da longa treva boreal, descampados de gelo cujo limite escapa-nos sempre, desesperadamente, para lá do horizonte, perpétua solidão inóspita, onde apenas se ouve a voz do vento que passa uivando como uma legião de lobos, através da cidade de catedrais e túmulos de cristal na planície, fantasmas que a miragem povoam e animam; tudo isto, decepções, obscuridade, solidão, desespero e a hora invisível que passa como o vento, tudo isto é o frio inverno da vida.

Há no espírito o luto profundo daquele céu de bruma dos lugares onde a natureza dorme por meses, à espera do sol avaro que não vem.

Nem ao menos a letargia acorda ao clarão de falsas auroras, nem uma vez ao menos a cúpula unida das névoas abre um postigo para o outro céu, a região dos astros. Nada! Nada! Procuramos encontrar fora de nós alguma coisa do que nos falta, e os pobres olhos cansados não vão além dos cabelos brancos que caem pela frente; sofre-se o desengano do inverno que da fria choupana contasse ver a seara loira dos bons dias por entre as franjas de neve que os tetos babam ao frio.

Tudo sombrio e triste. Triste o derradeiro consolo do inverno que embriaga entretanto como o último vinho dos condenados: a recordação dos dias idos, a acerba saudade da primavera.

Primavera

The fields breathe sweet, the daisies kiss our feet,
Young lovers meet, old wives a-sunning sit,
In every street these tunes our ears do greet:
Cuckoo, jug-jug, pu-we, to-witta-woo!
Spring, the sweet spring!

(*Thomas Nashe –
A pleasant comedy called summer's last will and
testament*, “Spring, the sweet spring!”).

A boa Hermínia sentiu o remorso do crime. Para restituir à natureza o pássaro fora preciso roubá-lo à senhora. E fitava o ponto do espaço onde vira sumir-se, como uma bala de ouro, o canário absorvido pela vasta alegria bonançosa do azul. Fizera bem? Fizera mal?

Sentia-se no ambiente a franca liberdade das brisas; em torno de cada flor brincava livremente um perfume; livres, passavam no ar as folhas secas, as pétalas soltas; no alto, muito em cima, voavam as nuvens dispersas como um bando de águias indomáveis; embaixo, no campo, as próprias árvores, servas da gleba, presas pela contingência da seiva, açoitavam-se mutuamente, arremessavam-se punhados de flores, em doida alegria, no gozo da relativa liberdade.

As próprias rochas, símbolo da passividade necessária, engastadas no solo, as altivas rochas, realizavam a liberdade onipotente da inércia esmagando Sísifo invisível, sob o esforço eternamente vitorioso do inexorável peso. Sobre todo este concerto de liberdade, dominava apenas a festiva soberania da Primavera.

Ah!, não era crime, não!, restituir o canário à natureza que o produzira livre, livre como os perfumes, como as folhas secas e as pétalas soltas, livre como a nuvem, livre para voar, cantar, como são livres as árvores para florescer, as rochas para esmagar!

Mas esquecia Hermínia que também lhe era vedado o gozo das primaveras; havia também um céu que em vão a chamava, havia um mundo de expansões que lhe reclamavam a alma ardente de donzela.

Entre as expansões primaverais e o seu espírito interpunha-se a vontade dos homens, rude e fria, como uma grade de ferro. Não lhe pertencia a formosura do corpo nem a vida da alma – pobre escrava!

E andava, tola!, a protestar contra a escravidão dos canários.

Verão

La Débauche et la Mort sont deux aimables filles,
Prodigues de baisers et riches de santé,
Dont le flanc toujours vierge et drapé de guenilles
Sous l'éternel labeur n'a jamais enfanté.

(C. Baudelaire –
Les fleurs du mal, “Les deux bonnes sœurs”).

O verão é o êxtase do fogo.

Desabrocha francamente a primavera púbere. O esplendor viçoso das formas da juventude aguarda a carícia da asa do estio que aquece e fecunda. Chega então a festa do amor, a orgia do fogo.

Fulge no abrasado zênite o sol, como um troféu de espadas nuas, e a natureza enleada pelas serpentes da lascívia estival debate-se à luz, vencida – bela amante que sucumbe ao amor carnívoro, pungente de um semideus guerreiro, na própria tenda de campanha, bêbedo ainda do furor do recontro, excitado pelo cheiro cruento da matança.

Ser amada assim! Suspirava a selvagem Rute, meiga e aérea criança, no fundo misterioso do sangue.

Amor de verão!

Viver a intensidade mortal da vida, arder, arder e morrer, como o fogo que cresce, cresce e de si mesmo morre, enfermo do seu triunfo.

O outono

... comme des fruits d'automne,
D'enfants beaux et vermeils la table se couronne.

(A. Brizeux –
Marie, “Le mois d’août”).

Levou-as o vento, há muito, as flores virgens da primavera; o noivado do estio passou também.

Hoje a natureza dorme num grande descanso prometedor, extenuada pela lascívia das manhãs estiadas. Os ramos pendem sopesando intumescidos frutos, e os frutos, gordos de seiva e carne, parem no ar como pequeninos ventres – maternidade sem ventura!, a morrer no chão e a nutrir da própria morte a vida das sementes.

E, na estação dos frutos, vão passar almas de mães, ao sol dos pomares, comprimindo o seio contra os lábios dos recém-nascidos.

Melancólicas em sua ventura, cismam e olham pálidas o fausto melancólico do outono, que ostenta a vida enérgica dos rebentos na carne morta dos frutos dispersos.

Almas mortijas de outono, pálidas, mas ingênitias. Querem talvez saber para que nasce o inocente grelo matricida do destroço pútrido de um fruto. Querem saber a que voraz conviva aproveita o banquete opíparo do outono.

Flores da primavera, estos fecundo do verão, germens benditos do outono, virgindade, formosura, amor, maternidade e depois a mortalha do inverno!

Ninguém vos dirá por que renasce do triste inverno a verde primavera...

Ilusão renitente

E tu, lenta ginestra,
Che di selve odorate
Queste campagne dispogliate adorni,
Anche tu presto alla crudel possanza
Soccomberai...

(G. Leopardi –
Canti, “La ginestra”).

Estranho sonho. Cataclismo inaudito assaltou a natureza. A espessura trágica de uma noite extraordinária invadiu o espaço como se de asas de corvo se fizesse o firmamento. Nesta sombra, espantoso sepulcro!, jaz aniquilado o universo.

Desconcertadas as leis do mundo, rota a máscara das cores, desarmadas as perspectivas, reina a definitiva realidade cega do pavor. O nada, irmão da treva e do caos, revela-se em toda a grandeza do prestígio brutal, negativo, incontestável. Cessou o tumulto animado das transformações; o conflito dos átomos foi substituído por uma pacificação profunda; o fogo e a água, confundidos no acordo de uma destruição mútua e simultânea, renunciaram ao velho antagonismo de elementos rivais. Não mais a vida dos vermes na entranha do cadáver, não mais a vida dos astros no vácuo; nem há mais astros no céu nem há mais vermes na terra: o demônio do aniquilamento sustou a marcha sideral das esferas!

Nem uma lasca de túmulo a nos lembrar mais os homens, nem um aerólito perdido a recordar os planetas, nem uma fugitiva centelha que diga dos consumidos sóis. A efeméride dos aspectos, no tempo, cessou.

O tempo e o espaço imanentes numa só uniformidade, sem soluções, sem sucessões, realizam a hipótese do termo absoluto.

Resolveu-se enfim a universal comédia das formas, das superfícies, das ilusões...

Como um pássaro envolvido inesperadamente no turbilhão da borrasca, vivia, entretanto, o meu sentimento, no meio da consumação geral das coisas.

Estranho sonho!

E eu vi, senti nascer das trevas um clarão suavíssimo, semelhante ao luar que vem do céu, rasgando uma por uma as bambolinas pesadas da tempestade.

Era a luz de um olhar...

Nem tudo pusera!

Este simples clarão saciava-me como se fosse a concentração da vida universal roubada aos seres, ou o espírito errante das constelações extintas!

III

O VENTRE

O mar

Et cuncta, in quibus spiraculum
Vitae est in terra, mortua sunt.
(*Gênesis*, VII, 22).

Outrora, contra a maldade humana, indignou-se o mar. Ingênuo moralista, educado na contemplação constante das serenas esferas, sentiu que era muita a perversão dos homens.

E os homens com terror viram erguer-se contra eles a cólera das águas. O mar cresceu, cresceu.

Conspiradas com o mar, engrossaram as torrentes, e as cataratas das nuvens desabaram. Correram as crianças para as mães; as mulheres, com o pavor no olhar, seminuas, cabelos ao vento, buscavam os amantes suplicando socorro, recordando na súplica os consumidos tesouros de carícias; evadidos da floresta alagada, fraternizavam no pânico os animais bravios com os homens. Os grandes da terra, em delírios de orgulho, ameaçavam com o punho, brandindo gestos de vingança.

O mar implacável subiu, a topar com as nuvens.

Hoje o mar é outro. As quilhas rasgaram-lhe a virgindade indômita. O divino justiceiro de outro tempo, experimentado e velho, fez-se cúmplice dos homens. Anda agora a transportar, de terra em terra, sobre as abatidas espáduas, o fardo das ambições e das tiranias.

A floresta

... Perché mi scerpi?
Non hai tu spirito di pietate alcuno?
Uomini fummo, e or siam fatti sterpi.
(Dante –
A divina comédia, “Inferno”, XIII).

À floresta! Visite-se de perto a tribo de troncos viris e rudes, retesando músculos de colosso sob o córtex empedernido, para sustentar os espantosos ramos, e essas terríveis plantas hostis, agachadas na treva, guardando a fronteira à república das árvores, e os tímidos arbustos, perecendo miseráveis, estiolados e raquíticos, imersos na exuberância da grande vegetação. Vê-se o conflito silencioso e formidável da selva na ascensão para a luz; braços convulsos, torcidos como serpes, aferrados uns aos outros em titánias de esforço, desesperados na extrema tensão; garras coléricas no ar; frentes furadas de Polifemo; torsos e quadris, nodosidades que mostram vagamente ombros enormes na sombra; joelhos de atletas, dorsos fenomenais de fera, perfis de humano espanto, dragões de pesadelo esboçados na escuridão. E sobre o tumulto escuro das ambições, coroando a vitória, o sol, a desejada luz brilhante e pura!

E a traição luminosa das floridas lianas que se elevam graças e envolvem no carinho, e cingem, enlaçam, cativam nas tramas de flores o mais válido madeiro, o grande patriarca de toda aquela geração de troncos; surpreendamo-las, traidoras, abraçando o colo ao gigante, amorosas e mortíferas, haurindo, insaciáveis, o esplendor másculo dos ramos, vicejando, ridentes, sobre o troco vitimado que vai tombar ao primeiro abalo da invernia.

À floresta! Quando vier a borrasca, veremos a fantástica turba debatendo-se, esporeada pelo granzizo; ouviremos o vasto gemido das árvores arquejantes, tentando derrancar-se à

fixidez fatal das raízes sob o flagelo das rajadas – esse gemido singular, humano, de miséria!

Os animais

Et praesit piscibus maris et volatilibus caeli
Et bestiis universaeque terrae,
Omni que reptili quod movetur in terra.
(*Gênesis*, I, 26).

“Vosso rei!”, proferiu Jeová, entregando o Homem à criação.

A imagem de argila acordou pouco a pouco num frêmito de vida que lhe percorreu suavemente os membros. O olhar do homem abriu-se claro, infantil e nobre. Era ainda a majestade cândida do olhar dos anjos. Para dar caminho ao Rei, abriram-se dóceis os penhascos; as franças debruçaram-se, formando grinaldas festivas em arcarias triunfais; irromperam em pressa dos cálices as pétalas das flores, como lábios, para sorrir-lhe aos pés – matizaram a relva, os prados, em grande gala. Chegaram os animais. Cada qual ofertou ao Homem, em tributo, o que julgava melhor das dádivas do Criador. Veio a águia e ofereceu as asas e os estímulos elevados; o leão ofereceu a juba arrogante e a majestade selvagem; o tigre ofereceu as garras e a sede de sangue; o elefante, a força colossal; o símio, a malícia; a raposa, a sagacidade; a serpente, o veneno e as linhas curvas; o cão, a leal vileza; a hiena, os instintos da traição; o asno, a perseverança; o cavalo, o dorso e a celeridade; o avestruz, o poderoso estômago e a cobiça; o bode, a luxúria; o porco, o próprio ventre e a torpeza; o pombo, a alvura das penas; o cisne, o derradeiro canto; o pavão, a vaidade; o rato, a rapacidade – perícia prática do instinto.

O Rei apossou-se de tudo. Estava transformado o anjo de argila.

E a natureza unânime aclamou esse monstro.

Os minerais

... et replete terram, et subiicite eam...
(*Gênesis*, I, 28).

SATÃ (*curvando-se para a terra*): “Filhos do fogo! A cobiça dos mortais vai devassar o reino subterrâneo, que é partilha vossa. Mão temerária violará as secretas jazidas, irá perturbar o repouso e a paz, direito vosso, depois das fulgurantes batalhas dos primeiros dias. Sereis extorquidos à tranquilidade do natural destino, substituídos à vaidade humana insaciável.”

O OURO: “Serei o trono dos tiranos para oprimir os homens.”

O FERRO: “Serei a espada dos conquistadores.”

O SALITRE: “Serei o raio da guerra.”

O DIAMANTE: “Coroarei de estrelas o sexo para perdê-lo. Serei o esplendor funesto do sexo. Coroarei a Devassidão.”

O MÁRMORE: “Serei o sarcófago. Serei nas estátuas ironia, crueldade nas lápides.”

A TERRA: “Serei miasmas e vermes.”

Entretanto a indústria pujante atacou a mineração do planeta.

Indústria

Que la fournaise flambe, et que les lourds marteaux,
Nuit et jour et sans fin, tourmentent les métaux!

(*A. Brizeux* –
Marie, “Hymne I”).

O homem bate-se contra o mundo. Cada força viva é um inimigo. À parte a luta das paixões, trava-se na sociedade a batalha perene das indústrias.

Combate-se contra o tempo que atrasa e contra a distância que afasta.

A locomotiva atravessa as planícies como um turbilhão de ferro; a rede nervosa da telegrafia cria a simultaneidade e a solidariedade na face do globo; o *steamer* suprime o oceano; o milagre de Gutenberg precipita em tempestade as ideias, reduzindo o esforço cerebral; exacerbam-se os ímpetos produtores do solo, com a energia vertiginosa das máquinas. Vibram as cidades ao rumor homérico das caldeiras. Cada dia, o combate ganha uma nova feição e o ventre fecundo, o ventre inexaurível das forjas, para as novas pugnas, produz novas armas.

Bendita febre industrial!

Bendito o operário, mártir das indústrias!

Estenda-se por todo o firmamento o fumo que paira sobre as cidades, vele aos nossos olhos os abismos da amplidão e os signos impenetráveis das esferas.

Comércio

TÍTULOS... COTAÇÕES... CÂMBIO...

Concorram os produtos do Oriente, marfins da África, sedas luxuosas da fauna polar; concorra o gênio industrial da Europa; concorra a uberdade virginal do Novo Mundo – toda a matéria-prima de que fazem ouro os alquimistas do dia! Esteriliza-se o solo, talam-se os campos extenuados, devastam-se as minas. Não de acabar os futuros campos, não de acabar as futuras minas... Criemos ouro!

É preciso que o ouro circule pela superfície do planeta como circula o sangue no corpo. Tudo se faça em ouro. Seja ouro a justiça, ouro as lágrimas dos oprimidos, ouro a honra,

ouro a pureza, ouro a dignidade humana! Acabadas as caxemiras, vendamos a carne que elas cobriram. Ouro! Mais ouro!

Quando não houver mais trigo para os pães, faremos pães de ouro; quando o planeta, exausto, fragmentar-se no vácuo, um novo planeta, de ouro, dará refúgio à humanidade expatriada, mas triunfante!

Famoso alarma dos iluminados videntes do dia.

O ventre

A atração sideral é uma forma do egoísmo. O equilíbrio dos egoísmos, derivado em turbilhão, faz a ordem nas coisas.

Passa-se assim em presença do homem: a fúria sedenta das raízes penetra a terra buscando alimento; na espessura, o leão persegue o antílope; nas frondes, vingam os pomos assassinando as flores. O egoísmo cobiça a destruição. A sede inabrandável do mar tenta beber o rio, o rio pretende dar vazão às nuvens, a nuvem ambiciona sorver o oceano. E vivem perpetuamente as flores, e vivem os animais nas brenhas, e vive a floresta; o rio corre sempre, a nuvem reaparece ainda. Esta luta de morte é o quadro estupendo da vida na terra; como o equilíbrio das atrações ávidas dos mundos, trégua forçada de ódios, apelida-se a paz dos céus.

A fome é a suprema doutrina. Consumir é a lei.

A chama devora e cintila; a terra devora e floresce; o tigre devora e ama.

O abismo prenhe de auroras alimenta-se de séculos.

A ordem social também é o turbilhão perene ao redor de um centro. Giram as instituições, gravitam as hipocrisias, passam os Estados, bradam as cidades... O ventre, soberano como um deus, preside e engorda.

A noite

... le ciel
Se ferme lentement comme une grande alcôve,
Et l'homme impatient se change en bête fauve.
(C. Baudelaire –
Les fleurs du mal, “Le crépuscule du soir”).

Chamamos treva à noite. A noite vem do Oriente como a luz. Adiante, voam-lhe os gênios da sombra, distribuindo estrelas e pirilampos. A noite, soberana, desce. Por estranha magia revelam-se os fantasmas de súbito.

Saem as paixões más e obscenas; a hipocrisia descasca-se e aparece; levantam-se no escuro as vesgas traições, crispando os punhos ao cabo dos punhais; à sombra do bosque e nas ruas ermas, a alma perversa e a alma bestial encontram-se como amantes apalavrados; tresanda o miasma da orgia e da maldade – suja o ambiente; cada nova lâmpada que se acende, cada lâmpada que expira é um olhar torvo ou um olhar lúbrico; familiares e insolentes, dão-se as mãos o vício e o crime – dois bêbedos.

Longe daí a gemedora maternidade elabora a certeza das orgias vindouras.

E a escuridão, de pudor, cerra-se, mais intensa e mais negra.

Chamamos treva à noite – a noite que nos revela a sub-natureza dos homens e o espetáculo incomparável das estrelas.

IV

V A I D A D E S

Vozes da vida

Ne me demandez point quelle est cette province,
Ni le nom de son prince:
Vous le saurez quand il en sera temps.

(*Molière –
Psyché*).

O CÉU: “Volta-te para o alto, olhar humano, e adora a magnificência da imensidade! Colhe as inspirações do teu gênio que aqui reluzem com as estrelas no império infinito!”

A TERRA: “Baixa do firmamento o olhar maravilhado e contempla o verde oceano da pradaria, animado pelo espírito alado do vento, rebentando em flores, explodindo em bosques – erupções violentas de uberdade! É aqui o teatro dos vivos dramas do sol e das baladas em sonho do luar.”

O MAR: “Sou a imagem do céu, espelho de suas cóleras, eco de seus clamores; partilho das ovações da aurora e do desalento inexprimível das tardes. Quando, pelas noites límpidas, sorri o firmamento estrelado, brilham-me também no seio as constelações.”

AS CIDADES: “Homem, nós somos as filhas da tua grandeza!”

A CARNE: “Eu sou o amor.”

O HOMEM: “Falai, calúnias queridas, realidade! Mentil! Não é preciso que eu saiba que tu és, céu, a decepção do espírito; terra, o impaciente túmulo; mar, a impotência revoltada; cidade, o anfiteatro da miséria; carne, a veste precária de alguns ossos.”

A arte

Qui travaille de ses mains, pense, parle et écrit tout à la fois; et si, dans la république de l'esprit, il existe des places réservées pour les intelligences supérieures, l'homme de style doit céder la place à l'homme d'action.

(Proudhon –
Idées révolutionnaires,
“Ce que la révolution doit à la littérature”).

Um círculo de trevas, a realidade; esquecê-la é consolar-se. Desvairado pelas derrotas da realidade, o espírito evade-se para a embriaguez. A arte é a grande embriaguez do belo consolador.

Cantou com os pastores da primitiva humanidade, suavizando-lhes o rigor dos ásperos dias; educou-se nas montanhas do Oriente e emigrou para a Europa. Engrandecida pela força do gênio, ganhou mil formas, expandiu-se em todas as direções – estrela imensa! – clareando o orbe inteiro e o recesso das almas, confortando, com o divino eflúvio, os corações deprimidos. Semelhante ao fogo, o êxtase consome-se no próprio ardor. Passa a embriaguez dos sentidos, passa o entusiasmo inteligente da investigação; ficam a saciedade, a descrença, a fadiga, a morte. Extinta a chama, cinzas.

Os transportes do belo, não. A floresta das ilusões, assaltada pelo inverno, esfolha-se folha a folha; a arte persiste. Desfere ainda, em pleno extermínio das energias, o canto vitorioso do seu entusiasmo.

Farol de Leandro, imortal e culminante, domina impávido o naufragar das eras.

Feliz quem pode abismar-se no tempo ao clarão desse facho!

Mefistófeles

Dá balanço ao teu cérebro, Fausto. Quanto resta das torvas insônias? O pobre crânio de um sábio! Como esta cabeça calva de esqueleto te olha rindo! Observa.

A sonda da investigação entrou pelo mistério; foram devassados os antros, flageladas as trevas, arguidas as esfinges; a imaginação, de asa larga, alteou-se à região etérea, cruzando as órbitas dos sóis. Abre agora o in-fólio sórdido. Em que deram tantas canseiras espirituais? A contemplação arrogante da luz deixou-te cego! Anda, pois! Desiste do empenho... Sem asas de águia, as águias rastejariam. Não te iluda o surto aparente da inspiração! Em verdade, o espírito rasteja. A inteligência, queres saber!, é o próprio inferno. O espírito vê pelos olhos do corpo. A inteligência tem apenas o olhar... dos olhos.

Queres mundo mais vasto? Recolhe-te ao coração.

O êxtase é uma decepção singular que nos prostra para cima.

História de amor

An amor dolor sit,
An dolor amor rit,
Utrumque nescio!
Hoc unum sentio:
Iucundus dolor est,
Si dolor amor est.⁹

Viviam sob os céus, doidos de amor, o Homem e a Onda.
E o Homem disse:

– Eu amo a Onda; amo-a em seus lânguidos folgedos com Anfitrite e as Nereidas; amo-a na inconstância, nas trai-

⁹ Poema medieval atribuído a Bernard de Clairvaux (séc. XI-XII).

ções, nas femininas iras de tormenta. Extasio-me a vê-la nadando, nua, no mar manso, cabeleira flutuante, estrelada de ardentias, o luar vestindo-lhe em fina prata as néveas espáduas e os flancos; ou na batalha, ativa, bela guerreira!, atacando em grita com as irmãs os atrevidos penedos do litoral durante a aspérrima invernia. A Onda conduz-me a tesouros secretos de âmbar, coral e pérolas; paços suntuosos de ouro e nácar; jardins fantásticos, onde em cardume os peixes passam como as aves do céu. Quando me contempla, imita no olhar a profundidade do espaço; para me aparecer, cinge o colo de raios solares; às vezes, toma ao Oriente a estrela-d'alva e mostra-ma na mão. Que te poderia oferecer, ó minha amada, a troco do teu amor e do teu olhar?

– O teu amor!

O Homem precipita-se à Onda, e a Onda, regaço de esmeraldas, o acolhe no amor e na morte.

Revoluções

Iluminada por um raio do dia, uma pedra do alicerce entreviu a orgulhosa métopa que encimava o edifício. Lá estava perto das nuvens, opulenta de raros labores, frondosa de acantos, proferindo pela boca de cem figuras um hino de orgulho.

A ALTA MÉTOPA: “Tenho a soberania incontestável da eminência; sobre mim, as águias apenas e o céu imenso. Em redor de mim, como uma guarda invisível, revoa a vertigem. Fazem-me a corte os alados perfumes, e as andorinhas lisonjeiras, e os carinhosos pombos. Com a lança de platina afronto o raio que me hostiliza; os vendavais raivosos nada podem contra a

solidez granítica dos alicerces; e o dia olímpico visita-me primeiro com os eflúvios virgens, antes de dar aos campos a manhã.”

A PEDRA DO ALICERCE: “Basta, dragões soberbos! Toda a vossa grandeza celebrada começa de baixo, cá, das vis espáduas minhas. Sepulta para sempre no âmago obscuro do solo, convivo miseravelmente com os vermes repulsivos e os gases da podridão. Há, lá em cima, o céu e o vento, e o sol; por mim, passam fraternalmente as enxurradas e o esgoto. Mas ai de ti!, faustosa pedra!;, ai dos gloriosos dragões!;, se eu me agitar no subsolo humilde da minha cova!”

A PEDRA LAVRADA: “Cantai, dragões, cantai a glória! Murmure embora o alicerce. A lei do triunfo é o júbilo! A base é firme, fiel pela força do esmagamento. A grandeza oprime, imobiliza, confirma e garante. Cantai, dragões! Acima de nós, o céu e o sol e as águias supremas. Abaixo de nós, à sombra da nossa altura, as instituições dos homens e o altar dos deuses!”

A PEDRA DO ALICERCE: “Pesada, esta opressão de orgulho! Chega-me apenas a força dos ásperos flancos para suste a mole da opressão. Sina terrível: suportar! Mas, ai!, pedra maldita e triunfante, resta-me a compensação do rancor. Oprime! Eu odia-rei! Granito são os teus majestosos dragões esculpidos; é granito este informe rochedo subjugado. Resta-me a convicção audaz de que, trocadas as posições, eu saberia igualmente, transformada e exaltada, sopear-te, alicerce indigno da luz!;, e triunfar!”

O céu e o sol ouviam e meditavam a disputa das pedras, o mesmo céu, o mesmo sol que têm assistido às incompreendidas revoluções dos homens.

Esperança

Sonnez, sonnez toujours, clairs de la pensée!

(Victor Hugo –
Les châtiments, VII).

Aí vem a luz. Nodosa-se de sangue a madrugada como o cenário de uma hecatombe; o sol desponta apunhalando as nuvens com uma explosão de dardos.

Analogia das revoluções. Às vezes, a noite congloba no levante a resistência das sombras; quer enfrentar o sol que chega, ambicioso e sanguinário, como MacBeth. Louca obstinação da noite! Através das nuvens destroçadas e em sangue, o dia!

Cantai, clarins das alvoradas! Vasta escuridão afronta ainda o oriente das esperanças humanas.

Está por travar-se a batalha definitiva da grande aurora. Conclua-se a tragédia secular da liberdade!

Veritas

Haec carnis gloria, quae tantum penditur,
Sacris in litteris flos foeni dicitur;
Ut leve folium, quod vento rapitur.
Sic vita hominis luci subtrahitur.¹⁰

Tal qual a aurora, pode ser o crepúsculo da tarde – sanguinolento; mas lá o sangue da aurora é fecundo; o sangue do ocidente é morto.

¹⁰ Raul Pompeia teria atribuído essa composição a Iacoponus, mas sua autoria é hoje considerada incerta.

Vai pouco a pouco tombando o sol. A noite, emboscada além dos montes, espera. Súbito, desdobra-se a grande asa. E cai assassinado o dia, ensanguentando o firmamento. Veste-se de crepe a natureza. Morre a alegria dos pássaros; não se distingue mais a festa universal das cores. A monotonia da noite iguala tudo na difusão do invisível e do obscuro. Ao fundo do bosque, como o soluço feito ave, canta o pavoroso mocho. O orvalho em lágrimas debulha das flores e dos ramos. A lua, em vez de iluminar, triste plagiária do sol, anda a evocar dos túmulos os lêmures dos espectros.

É noite; desfecho trágico do ocaso, depois da cruenta gênese da aurora.

Salve sol da Justiça, ideal das revoluções!

Deserto

Sovra tutto 'l sabbion, d'un cader lento,
Piovean di foco dilatate falde

(Dante –
A divina comédia, “Inferno”, XIV).

Cerca-nos, como um círculo de desespero, a devastação do areal, uniforme, afogueada.

“Adiante! Adiante!”

Sempre o areal seco, estéril, ardente. De espaço a espaço, dolorosa ironia!, a viração, que devera aliviar a tortura do abrasamento, vem aumentar a calma e levanta no ar um nevoeiro de cinzas ardentes – pulverização de fogo! Apenas o grito selvagem do gipaeto fala no céu e vem, como maldição, quebrar o silêncio mortal da planície.

“Adiante! Adiante”

Ainda a perspectiva inexorável das areias sem fim. A terra respira fogo, o horizonte bafeja fogo; fogo despede o céu, imensa cúpula de revérbero. Oprime-nos a luz do dia como um anátema...

Ah!, temos chegado!

Abençoado seja o deus de Mafoma e dos desertos. Já se avista ao longe, sobre as areias, a face de pedra das pirâmides. Lá estão, na extrema perspectiva, os desejados túmulos!

Grata consolação! Ver as pirâmides!

Está próximo o termo da jornada. Animadores túmulos!

Hamlet

Words, words, words.

(*Shakespeare* –

Hamlet, ato 2, cena 2).

Realmente, vãs e nulas são as palavras!

Homem, universo, vida, eternidade... Qual o significado deste vocabulário esquivo? A sabedoria dos séculos acumulou palavras e palavras, definindo o mundo por um sistema pretensioso de sons. Sob a combinação cromática das sílabas, como no invólucro impenetrável das aparências, o mundo vive e defende-se, indefinido sempre, absurdo e misterioso. A investigação dos vocábulos, arrogante e impotente, ruidosa e revoltada, levanta-se, ofega, arroja-se e retrai-se – cóleras doidejantes do mar assanhado contra o promontório. O mistério da escarpa rebelde vai zombando do embate. Vocifera e brama o oceano. O seu destino é esse; o destino da rocha é triunfar. Tanto vale, em suma, a energia do granito como a impotência do mar. Rugem as ondas e tombam... por que não vencem? E a pedra... por que triunfa?

Vãs e nulas são as palavras, Hamlet; mas a obscuridade que as degrada é essa mesma sombra invulnerável e tremenda, alma negra do universo, tormento perpétuo do teu cérebro.

V

INFINITO

Rumor e silêncio

... Così tra questa
 Immensità s'annega il pensiero mio;
 E il naufragar m'è dolce in questo mare.
 (G. Leopardi –
Canti, “L'infinito”).

Ouvis, lá abaixo, o rumor da cidade, a grita dos homens, o estridor dos carros, o tropel dos ginetes, o fragor das indústrias? Ouvis de outra banda a voz do arvoredado, os pássaros saudando a tarde, o vento angustiando a harpa eólica das frondes? Ouvis esse clamor ingente que as ondas mandam? É a sinfonia da vida.

Diz-se então que o silêncio é a morte.

Multiplicai esses rumores. Agravai o tumulto industrial dos homens na paz com as perturbações estrepitosas da guerra; reforçai as vozes da floresta e do mar; juntai-lhes a solene toada das catadupas, o pungente mugir dos oceanos lanceados pelo temporal, as explosões elétricas do raio, a crepitação fragorosa dos gelos derrocados pelo primeiro sopro da primavera polar, o garganteio monstruoso dos vulcões inflamados; fazei rugir o coro das catástrofes humanas e dos cataclismos geológicos.

Dizei, depois, onde mais intensa é a vida e maior o assombro, se embaixo ou lá em cima, no zimbório diáfano que a noite vai conquistando agora, na savana imensa onde transita a migração dos dias e viajam as estrelas, onde os meteoros vivem, onde os cometas cruzam-se como espadas fantásticas de arcanjos em guerra – na mansão dos astros e do sagrado silêncio do infinito?!

Ontem

Uma pedra, um epitáfio, é cada página da história. Embaixo dessas inscrições os séculos dormem. Poeira vil e saudades.

Todas as alegrias do dia de ontem e todas as lágrimas, conquistas e decepções, louros e espinhos, apoteoses e martírios, misérias, grandezas, fortunas, maldições, tudo reverteu em nosso proveito. Passou o tempo sobre o mundo; para nós ficou o legado das cinzas escassas. Por nossa vida, foram imoladas as gerações. Dos despojos dessas vítimas, herdeiros ferozes, nós hoje nos alimentamos, como vegeta o renovo na podridão que o gerou. Duro egoísmo viver das cinzas maternas! Mas está servido o banquete. Os séculos foram sacrificados em holocausto aos vindouros.

Fostes!

Vindouros somos nós!

Hoje

As lendas da navegação celebram o terror do Maelstrom: um abismo cavado nas águas, através do qual, como por formidável trombeta, assopra o gênio devastador dos cataclismos.

As ondas, tropa selvagem de leões, debatem-se doidamente, arqueiam o felino dorso, sacodem como alvíssima juba a espumarada e rolam rugindo no bátrato, devoradas pela vertigem. Ousa a embarcação temerária avizinhar-se do circo tremendo onde combatem os leões da tormenta; não há mais fugir.

A vertigem prende; a fome do vórtice reclama a presa. O navegador recolhe os remos.

À semelhança do barco na lendária voragem, nós vamos avante.

O futuro chama. Vingador escrupuloso do passado, vai viver de nós, como nós vivemos do dia de ontem. Avante! Avante! Lá vejo a aurora, a odiosa aurora, fauces em sangue da fera noturna que a escora. Ei-lo, o futuro hospitaleiro que nos convida.

Vulcão extinto

E quel medesmo, che si fu accorto
Ch'io domandava il mio duca di lui,
Gridò: “Qual io fui vivo, tal son morto!”
(Dante –
A divina comédia, “Inferno”, XIV).

Rasga-se a cratera à sombra do píncaro mais alto. Precipícios sem fundo; vai-se-nos a imaginação pelas fragas, a perder-se embaixo, impenetrável noite.

Antes de tombar sobre o vulcão este silêncio pesado, quanta vez tremeram as rochas ao rugido da lava fervente! Tentara o gigante em outros tempos incendiar a amplidão: o século o puniu.

Nada mais ficou dos grandes dias além das escarpas calcinadas, o velho esqueleto informe. Caíram para sempre os castelos de chamas que se erguiam sobre a cratera; extinguiram-se de vez as cenografias satânicas da conflagração; pereceu a memória das erupções triunfais!

Tudo agora está findo.

E para os espaços arreganha-se o caminho das lavas, imensa boca torcida na expressão de atroz agonia – brado estrangulado pela morte, apóstrofe muda e terrível, blasfêmia misteriosa da terra.

Os continentes

¿Ont ets? – I, ai!, on l’hermosa solia els cors atraure,
lo pèlag responia: – Jo l’he engolida anit;
fes-te enllà! entre les terres per sempre em vull ajaure;
Ai d’elles, ai, si m’alço per eixamplar mon llit!–

(J. Verdaguer –
L’Atlàntida, I).

Atlântida! Atlântida!

Onde estão agora as florestas, as torrentes caudais, as cidades, os reinos? Onde os homens, os rebanhos, as feras? Monumentos, grandeza, poderio, exércitos, ciências, e as gloriosas artes?... Onde jaz sepultado o gênio humano, fertilizador das regiões desaparecidas? Que é feito das próprias ruínas? Como foram consumidos os venerandos restos da arquitetura – fustes truncados, capitéis caídos? E os túmulos? As ossadas dispersas, que vão ficando das gerações no roteiro dos séculos? A própria morte morreu. E as montanhas, que suspeitávamos eternas, na audaciosa majestade da pedra, familiares entre a águia e o raio, como Júpiter Deus?!

Os monstros sabem talvez – os monstros do mar profundo, que nadam lendo pelos escombros imersos, o olhar pávido, na transparência noturna do abismo; mas guardam tenazmente o formidável segredo do seu espanto.

A face do oceano é muda como o mármore sem inscrições.

Debalde o sol agride com os raios irreverentes da luz a superfície da campã amplíssima. Os raios quebram-se, repelidos pela discrição lapidária do mistério. Debalde a tormenta devasta e sulca, chacal sacrílego!, com as furiosas garras a espessura esmagadora que se acama sobre o continente submerso.

Terror perene e indefinível dos continentes vivos: a interrogação permanece.

Os deuses

CREDO SOLAR

Las creencias que abandonas,
Los templos, las religiones
Que pasaron, y que luego
Por mentira reconoces,
¿Son, quizá, menos mentira
Que las que ahora te forjes?
(J. de Espronceda –
El diablo mundo, prólogo).

Donde vens, divino sol? Que ideal te propela à infinita jornada?

Vê!, teus raios penetraram a natureza como uma vida nova; sob o teu olhar, o magnânimo universo ressurgiu e rejuvenesce. Ouve!, há risos sob a relva e canções no arvoredo! É teu o ouro das asas do inseto; o verde dos bosques é teu; é teu o azul dos espaços. Todas estas pétalas que resplendem iriadas, recamando os prados, foram todas elas coloridas sob o minucioso pincel formado dos teus raios.

Que estranha potestade és tu, glorioso sol que me deslumbras?!

Sem a tua presença, toda esta paisagem jazera morta. Toda esta alegria me acorda o sangue e um vivo eflúvio de fulgor, astro onipotente, criador das cores e dos dias! Ah!, eu adoro o sol que é a força. Vem do mistério como os deuses e, como os deuses vem, como os deuses vai para o mistério. Por que buscar mais alto a Divindade?!

Eu creio no astro onipotente, criador dos dias e das cores.

Transit

Caeli enarrant gloriam Dei, et opera manuum
eius annuntiat firmamentum.

(*Psalm.*, XIX, 1).

À beira do agreste atalho um túmulo. Os cães visitaram-no; a cruz caiu. Fora da cova, de envolta com a terra, uma caveira parece intencionalmente voltada para o infinito. O osso recortado da face afeta o riso áspero e impertinente, a ironia fixa de todas as caveiras.

No espaço e na terra, noite fechada, calma absoluta; os astros olham vagamente agitando os cílios de prata. Há um murmúrio vago como a respiração do silêncio. Dir-se-ia ouvir o monólogo meditativo dos seres através da sombra.

O TÚMULO: “Das passadas arrogâncias nada encontras no invólucro do osso. Pura lama o cérebro estulto que concebeu dividir em tribos a inumerável vegetação das várzeas e das montanhas, dar nome a cada uma das rochas subterrâneas, inquirir o problema permanente das origens! Perderam-se os efêmeros atrevimentos. A vegetação do solo ubérrimo cresce como sempre, desordenada e festiva; o granito imortal ampara na espádua o teto das cavernas, indiferente à vaidade das teorias.”

UMA ESTRELA: “Moravam no crânio os sistemas, e os ideais eram como as constelações do céu; cada pensamento era um meteoro relampeando. O cérebro ditava leis; impunha-nos a geometria tirânica; marcava o índice do futuro; explicava o passado!... Vão-se os sistemas, apaga-se o astro das ideias, perecem as fórmulas com o cérebro. Nós, eternas como divindades, vivemos!”

Infinito coro longínquo das estrelas findas!
Salve, Século!

Solução

Para que mais, insensato?! Aqui venho eu da grande derrota. Baixei ao fundo dos problemas; visitei, com o verme, as entranhas da terra; com o vendaval, o horizonte; com as sibilas, os antros; com o albatroz, a fúria das tormentas; com o luar pálido, o coração da noite; com a estrela, o infinito; com os sonhos, a nuvem do passado. Deu-me luz o sol, deu-me firmeza o penhasco, deu-me eloquência o raio, deu-me asas o ciclone, deu-me arrojo o mar! Estudei, indaguei, auscultei, interpelei, evoquei, apostrofei; fui da apóstrofe à maldição, da maldição à blasfêmia. Arúspice sacrílego, cavei o ventre aos deuses! Sondei, sondei, sondei! Desafiei o gênio negro das metamorfoses; insultei as vertigens do abismo!...

E o gênio negro respondeu-me: – Nunca!

E eu li no abismo: – Nunca!

Tormenta e bonança

Les flots murmurent leur éternel murmure,
le vent souffle, les nuages fuient, les étoiles
scintillent, froides et indifférentes – et un fou
attend une réponse.

(H. Heine –
La mer du nord, trad. de G. de Nerval).

“Tabernáculo abandonado dos velhos deuses!”, bradava uma voz na tormenta.

“Céu profundo!, morada do terror e do silêncio! De que vale a luminária dos astros? É mais tenebroso o teu seio que as insondadas criptas das minhas profundezas. Oceano etéreo, onde os mundos nadam!, que ignotos litorais restringem o teu âmbito incalculável?

Onde vão parar as estranhas ondas e as correntes e os turbilhões que te convulsionam a espessura? Donde despedes o golpe do furacão que lacera as vagas?

Os homens, meus irmãos, desesperam-se comigo e inquirem. Sob a ameaça dos profetas, acobardaram-se, foram pedir pousada aos templos para o seu terror, tentaram propiciar-te pela lisonja.

E a imensidade embebeu o fumo inútil das aras. Aos homens replica o sarcasmo imortal da morte.

Que mão é esta que trucidada os homens, que flagela as vagas? Onde acoitas, ó céu!, esse fantasma adverso que os fere, que me fere?!”

Serenou o mar; estendeu-se-lhe à superfície a calma da prostração e a mudez. Flutua-lhe, à tona, a vasta tristeza habitual – decepção perpétua das perpétuas audácias do oceano.

Conclusão

(A FÁBULA DO CÉU)

Omnis mundi creatura
Quasi liber et pictura
Nobis est, et speculum:
Nostrae vitae, nostrae mortis,
Nostri status; nostrae sortis
Fidele signaculum.

(Alanus Insulanus).

Serena o mar...

Torna também o firmamento à limpidez da bonança. Ao mar, aos homens, reapareceu, sem mácula, a amplidão do azul.

Sem mácula!

Pode vir de novo a coorte dos nimbos travar o drama da tempestade.

Pode vir a estrela e prosseguir a jornada nômade que leva!

Venha, prossiga a neve, flameje o astro. Para a nuvem, risonha ou trágica, sombria ou luminosa, pejada de raios ou penetrada de luar, lá está o cenário franco. Para o astro, impassível, lá está o rumo das órbitas desimpedido!

Estrela, nuvem – nuvem que passa, estrela que arde.

Sobre o céu eterno destaca-se bem a antítese destas criações diversamente efêmeras do Mistério. Supremo ensino das coisas!

Em vivo contraste, sobre o fundo obscuro do tempo intermínimo – a nulidade real dos múltiplos aspectos cambiantes das existências.

O céu, como uma fábula, tem esta moralidade.

PARTE II

UMA LEITURA DE *CANÇÕES SEM METRO*

INTRODUÇÃO

Uma vez que o leitor fez sua própria leitura de *Canções sem metro*, apresentamos a nossa. A fim de efetuar-la conforme os ditames das abordagens do texto a partir de sua interação com o leitor, escolhemos a teoria do efeito estético como ferramenta analítica. Por tal razão, conheçamos um pouco melhor as concepções de Wolfgang Iser.

Dois termos conduzem suas reflexões: seleção e combinação.

A ideia de seleção já aparece quando a criação da obra principia, no ponto de vista do autor em relação ao mundo: “O texto literário se origina da reação de um autor ao mundo e ganha o caráter de acontecimento à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente que não está nele contida.” (ISER, 1996, p. 11). A reação ao mundo guia a seleção de elementos da realidade referencial para a elaboração da obra – esses elementos formam o repertório do texto. Por isso a seleção prenuncia uma realidade diferente, eliminando a identificação direta com a fonte do referencial; a nova perspectiva oferecida ao mundo dá ao texto o caráter de acontecimento.

Após a seleção, os elementos são combinados na arquitetura do texto. A combinação prefigura contextos dentro dos quais os elementos interagem, alargando seu campo semântico. Segundo Iser (1996, p. 12), tal processo gera uma desterritorialização semântica, responsável pelo efeito polissêmico experimentado pelo leitor:

Através disso, o caráter de acontecimento do texto, que se origina da *seleção* e da *combinação*, se comunica ao receptor. Por isso, o texto tem o caráter de acon-

tecimento, pois na seleção a referência da realidade se rompe e na combinação os limites semânticos do léxico são ultrapassados.

Contudo, essa polissemia precisa ser bem elaborada, senão destrói a consistência de significação do texto. Tal elaboração resulta de estruturas denominadas estratégias do texto, cujas funções Iser (1996, p. 159) assim define:

As estratégias precisam esboçar as relações entre os elementos do repertório, ou seja, delinear determinadas possibilidades de combinação de elementos, que são necessárias para a produção da equivalência. Elas também devem criar relações entre o contexto de referência do repertório por elas organizado e o leitor do texto, que deve atualizar o sistema de equivalência. As estratégias organizam, por conseguinte, tanto o material do texto quanto suas condições comunicativas.

O termo *equivalência* é muito oportuno: como o repertório compõe-se de elementos de várias unidades culturais, às vezes distantes no tempo e no espaço (o que gera uma assimetria entre o texto e o leitor), compete às estratégias torná-los membros funcionais de um mesmo sistema, a obra em questão, em outros termos, torná-los equivalentes.

Quanto à primeira função, as estratégias não devem determinar todas as possibilidades de combinação do repertório; do contrário a significação do texto poderia esgotar-se em uma leitura, e haveria pouco espaço para a contribuição do leitor. Em consequência, reiterando a citação, elas teriam duas funções primordiais: prefigurar horizontes de sentido em uma obra, dando-lhe uma consistência de significação e construir uma estrutura comunicativa que garanta e oriente a participação do

leitor na concretização dos horizontes de sentido prefigurados, denominada estrutura de apelo. O leitor interage com tal estrutura através de seu horizonte de expectativas, em outras palavras, através de um sistema de referências constituído de suas expectativas em relação à leitura, sua cultura e sua concepção de mundo, sendo essas condicionadas essencialmente pelo contexto histórico-social e por suas experiências pessoais.

Tais funções das estratégias sugerem dois objetivos a uma investigação literária apoiada na teoria do efeito estético; por conseguinte, nossa leitura de *Canções sem metro* gira em torno da formação de horizontes de sentido e de sua estrutura de comunicação com o leitor. Esses objetivos tornam-se mais específicos ao constatarmos que sua principal estratégia é o diálogo com outros textos. Então, de forma mais precisa, nossa leitura examina a formação de horizontes de sentido e a estrutura comunicativa de *Canções sem metro* a partir das relações dialógicas com outras obras.

Tal aspecto sugere outras possíveis ferramentas analíticas, como as teorias vinculadas à noção de mimese, o dialogismo (metodologia de criação e análise literária do filólogo russo Mikhail Bakhtin)¹¹ e as teorias das relações transtextuais, sobretudo com base nas formulações de Gérard Genette no livro *Palimpsestes* (1982). Dentre essas ferramentas, privilegiamos nesta leitura o dialogismo, por duas razões: a primeira (e determinante) seria o fato de haver uma grande proximidade entre a teorização proposta por Bakhtin (mais abrangente, de conotações filosóficas) e as estratégias dialógicas desenvolvidas em *Canções sem*

¹¹ Ao considerarmos o dialogismo uma estratégia de formação de sentido, não o deturpamos, de fato para esse fim caminha sua essência, como afirma Diana L. P. de Barros (1994, p. 2): “Em resumo, Bakhtin concebe o dialogismo como o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso.”

metro, que insinuam Pompeia, em sua biblioteca, dialogando com muitos autores sobre suas sensações, sua cosmovisão (bem caracterizado, o diálogo às vezes expõe nitidamente declaração e réplica); a segunda razão seria o fato de o dialogismo em grande medida abranger a mimese e as relações transtextuais e conviver sem problemas com uma terminologia dessas ferramentas. Assim, trabalhamos fundamentalmente com a teoria do efeito estético e com o dialogismo e empregamos eventualmente termos mais vinculados à mimese e às relações transtextuais – em particular, o termo “paratexto” é usado nesta leitura, pois designa a principal estruturação das estratégias dialógicas de *Canções sem metro*: com o texto interlocutor em epígrafe.

Em teoria, uma criação literária fundamentada em relações dialógicas amplia seu alcance de significação: em um diálogo, o sentido se conforma a partir da interação dos interlocutores; desse modo, quando uma obra estabelece diálogos com outra(s), os horizontes de sentido aumentam, nascem do confronto das mensagens envolvidas e dependem ainda de como elas são interpretadas pelos interlocutores – inclusive o autor e os receptores, que passam a ser partícipes desse processo comunicativo.

Em *Canções sem metro*, a grande diversidade de relações dialógicas multiplica os horizontes de sentido, o que tornaria demasiada uma análise da formação de sentido envolvendo todos os diálogos percebidos por nosso horizonte de expectativas; além disso, nossa intenção primordial quanto a esses objetivos é demonstrar possibilidades da prefiguração de sentido a partir de estratégias dialógicas. Por tais motivos, decidimos escolher uma obra interlocutora que atendesse bem a esse propósito... e *Canções sem metro* escolheu por nós, fazendo-nos ouvir várias vezes em seus textos

vozes de criações de um mesmo escritor, falamos do diálogo com a obra de Charles Baudelaire. Aliás, um de seus discursos abre o capítulo inicial do livro de Pompeia, são versos de “Correspondances”, soneto de *Les fleurs du mal* (1857).

Refletir a leitura e a influência de Baudelaire nas duas últimas décadas do século XIX não é privilégio apenas de *Canções sem metro*. Esse autor se mostra tão determinante à consolidação de tendências que então avultam que Massaud Moisés (1966, p. 48-49) afirma: “[...] é a presença de Baudelaire que assinala a transição entre a poesia romântica, ou mesmo a parnasiana, e a poesia de nítidos acentos simbolistas”.

Agora podemos delinear os contornos definitivos dos objetivos desta leitura: a partir de relações dialógicas com a obra de Charles Baudelaire, examinamos a formação de horizontes de sentido e a estrutura comunicativa de *Canções sem metro*.

Em decorrência desses objetivos, modulam-se esta introdução e os capítulos desta segunda parte.

A introdução finca bases teóricas necessárias ao desenvolvimento dos objetivos (sobretudo do primeiro); aprofunda, pois, o conhecimento do dialogismo e da noção de repertório de um texto, ligada à teoria do efeito estético.

O capítulo 1 contempla o primeiro objetivo desta leitura, a formação de horizontes de sentido a partir de relações dialógicas com a obra de Charles Baudelaire; aqui o crítico assume seu papel de leitor e acontece propriamente uma leitura de *Canções sem metro*.

O capítulo 2 retoma a teoria do efeito estético, em especial no que tange às estratégias textuais e ao processo de interação com o leitor, para desenvolver o segundo objetivo: uma análise da estrutura comunicativa de *Canções sem metro* arquitetada pelas estratégias dialógicas.

Dialogismo e repertório de um texto

Não há território interior no domínio cultural: ele está inteiramente situado sobre fronteiras, fronteiras que passam por todo lugar, através de cada momento seu, e a unidade sistemática da cultura se estende aos átomos da vida cultural, como o sol se reflete em cada gota. Todo ato cultural vive por essência sobre fronteiras: nisso está sua seriedade e importância; abstraído da fronteira, ele perde terreno, torna-se vazio, pretensioso, degenera e morre.

(Bakhtin–
Questões de literatura e de estética, p. 29).

O pensamento de Bakhtin transforma a obra literária na sala de estar de um diálogo cultural; uma nova criação artística resgata, continua, renova conversas velhas... Voltando essa reflexão para a poética da leitura, também podemos ver na criação de uma obra uma leitura de outras unidades de sistemas culturais... Esse diálogo-leitura ressalta a importância de se estudar a relação de uma obra com o universo extratextual.

Em *Canções sem metro*, o diálogo com outras obras torna-se procedimento artístico, estratégia de formação de sentido. Por isso, antes de efetuarmos uma leitura desse livro, aprofundamos neste capítulo o conhecimento do dialogismo e do aspecto da teoria do efeito estético que lida mais de perto com a relação entre uma obra e o extratextual, a noção de repertório de um texto. Fincamos aqui fundamentos para a leitura a ser feita, sobretudo para o desenvolvimento do capítulo seguinte, que analisa a formação de sentido a partir das relações dialógicas com a obra de Charles Baudelaire.

O dialogismo de Mikhail Bakhtin

Uma só voz nada termina e nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência.

(Bakhtin –
Problemas da poética de Dostoiévski, p. 257).

As palavras acima, escritas acerca do diálogo nos romances de Dostoiévski, revelam a importância concedida por Mikhail Bakhtin à relação do eu com o outro. Dos desdobramentos dessa relação brota o dialogismo. Para conhecê-lo melhor, seguiremos sua evolução nos estudos do autor.

Segundo Robert Stam (1992), a relação entre o eu e o outro ganha relevo na produção intelectual de Bakhtin entre 1918 e 1924, aparecendo em vários ensaios sobre “Arte” e “Responsabilidade”. Tempos depois, a questão mostra-se definitivamente um dos polos de seu pensamento quando vêm à luz os livros *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929) e *Problemas da poética de Dostoiévski* (1929).

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Bakhtin conclui ser o fenômeno social da interação verbal a verdadeira substância da língua. Em meio às reflexões que conduzem a essa afirmação, delineia-se o *diálogo*. Para seguirmos a trilha desse raciocínio, interessa-nos mais de perto a segunda parte do livro, intitulada “Para uma filosofia marxista da linguagem”. Inicialmente se definem duas orientações do pensamento filosófico-linguístico: a primeira caracteriza-se como um subjetivismo individualista, muito ligada ao Romantismo; a segunda aborda a língua como um sistema de formas fonéticas, gramaticais e lexicais, independente de suas realizações individuais, trata-se de um objetivismo abstrato, modernamente refletido

no estudo da *langue* preconizado por Saussure – essa corrente liga-se ao Racionalismo e ao Neoclassicismo.

Preocupado com o aspecto social da linguagem, Bakhtin concentra-se sobretudo nas acepções da primeira orientação. A base analítica do subjetivismo individualista seria a enunciação monológica, o ato de fala individual. A partir de enunciação e ato de fala, chega a um termo mais geral: a expressão. Em suas palavras (1997a, p. 111):

Mas o que é afinal a expressão? Sua mais simples e mais grosseira definição é: tudo aquilo que, tendo se formado e determinado de alguma maneira no psiquismo do indivíduo, exterioriza-se para outrem com a ajuda de algum código de signos exteriores.

Logo em seguida, como desdobramento dessa definição, aponta duas peculiaridades da expressão (1997a, p. 111): “A expressão comporta, portanto, duas facetas: o conteúdo (interior) e sua objetivação exterior para outrem (ou para si mesmo).”

É importante salientar o novo alcance dado a esse conceito. A explanação de Bakhtin arruína uma independência entre plano do conteúdo e plano da expressão, pois se trata de uma questão ideológica: ele não admite conteúdo (como elaboração mental) sem uma objetivação externa, aquele não existe sem este. Tal dualismo indissolúvel da expressão tem ainda outro fator relevante, a objetivação exterior molda o conteúdo (1997a, p. 111): “É verdade que, exteriorizando-se, o conteúdo interior muda de aspecto, pois é obrigado a apropriar-se do material exterior, que dispõe de suas próprias regras, estranhas ao pensamento interior.” E, por sua vez, a objetivação externa é condicionada pela situação social mais imediata; e essa noção pragmática denuncia o direcionamen-

to da enunciação para outrem (ou para si mesmo). Surge o outro, o interlocutor.

Bakhtin passa a designar a expressão-enunciação com o termo *palavra* e, utilizando-o, estabelece a interação verbal, a relação do eu com o outro (1997a, p. 113):

Essa orientação da palavra em função do interlocutor tem uma importância muito grande. Na realidade, toda palavra comporta *duas faces*. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede *de* alguém, como pelo fato de que se dirige *para* alguém. Ela constitui justamente o *produto da interação do locutor e do ouvinte*. Toda palavra serve de expressão a *um* em relação ao *outro*.

Agora não só a situação mais imediata determina a objetivação externa, também o faz o interlocutor, a recepção.

De acordo com a linha de raciocínio analisada até aqui, Bakhtin rejeita a ideia de enunciação monológica do subjetivismo individualista, segundo a qual o centro organizador de toda expressão seria interior (1997a, p. 121):

Pelo contrário, a enunciação humana mais primitiva, ainda que realizada por um organismo individual, é, do ponto de vista do seu conteúdo, de sua significação, organizada fora do indivíduo pelas condições extraordinárias do meio social.

Apoiando suas reflexões em uma cosmovisão marxista, propõe uma abordagem social da língua pautada na interação verbal (1997a, p. 123):

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas lingüísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato

psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações.

De *interação verbal* a *diálogo*, temos apenas uma adaptação terminológica e uma delimitação do sentido que esse vocábulo adquire para Bakhtin (1997a, p. 123):

O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal de qualquer tipo que seja.

Desse modo se configura uma das grandes dicotomias estudadas por Bakhtin: monologismo *versus* dialogismo. E, passando da teoria à prática, ela fundamenta a análise da obra de Dostoiévski efetuada no livro *Problemas da poética de Dostoiévski*.

O monologismo na criação artística seria a concepção de uma obra a partir de uma visão de mundo da qual tudo emana, que tudo conduz, normalmente a do autor; dessa maneira, personagens, destinos... refletiriam a ideologia de uma cosmovisão única, como marionetes. Bakhtin critica a aplicação dessa teoria aos romances de Dostoiévski e defende a ideia de ser esse romancista o criador de um novo tipo de narrativa: o romance polifônico, cujas personagens teriam voz autônoma, ideologias que se confrontam e dialogam, inclusive com a do autor.

Disso resulta a noção de vozes sobrepostas em um mesmo discurso: polifonia. A percepção dessas vozes indicaria a orientação do discurso para outro(s), uma relação dialógica com outro(s) discurso(s)... Delineia-se assim o dialogismo.

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, estuda-se o dialogismo, sobretudo no capítulo “O discurso em Dostoiévski”. Nas considerações prévias sobre o discurso e sua abordagem na linguística e na análise literária, Bakhtin firma as possibilidades das relações dialógicas; uma vez que nos faça ouvir a voz de um outro, a relação dialógica pode se manifestar em um único vocábulo de um enunciado... em um enunciado inteiro... enfim:

Lembremos, para concluir, que, numa abordagem ampla das relações dialógicas, estas são possíveis também entre outros fenômenos conscientizados desde que estes estejam expressos numa matéria signíca (1997b, p. 184).

E, depois dessas considerações, faz alusão a alguns fenômenos artísticos (a estilização, a paródia, o *skaz*¹² e o diálogo) em que a relação com outros discursos é determinante para uma compreensão. Nesse passo, o dialogismo revela sua capacidade de ampliar o horizonte de significação de uma obra (1997b, p. 185):

Apesar das diferenças substanciais, todos esses fenômenos têm um traço comum: aqui a palavra tem duplo sentido, voltado para o objeto do discurso enquanto palavra comum e para um *outro discurso*, para o *discurso de um outro*.

Articulando essa dupla orientação da palavra, fazendo-nos ouvir a voz de outro(s), um texto obtém um caráter polisêmico. Daí advém uma importante ressalva feita por Bakhtin (1997b, p. 185) em relação à análise de textos concebidos com base nesse processo dialógico:

¹² Nota do autor (1997b, p. 185): “Tipo específico de narrativa estruturado como narração de uma pessoa distanciada do autor (pessoa concretamente nomeada ou subentendida), dotada de uma forma de discurso própria e *sui generis*.”

Os referidos fenômenos têm um significado profundo e de princípio. Requerem um enfoque totalmente novo do discurso, enfoque esse que ultrapasse os limites da costumeira abordagem estilística e lingüística. O enfoque comum toma o discurso nos limites de um *contexto monológico*, sendo que o discurso é definido em relação ao seu objeto (por exemplo, à teoria dos tropos) ou em relação a outras palavras do mesmo contexto, do mesmo discurso (a estilística no sentido restrito).

A criação através do dialogismo se define e, agora, nessa ressalva, exige uma nova abordagem analítica. Esse enfoque novo volta-se para a formação de sentido em objetos artísticos. Edward Lopes (1994, p. 69) assim se refere à valorização desse potencial proporcionada à investigação literária pelo dialogismo:

Tendo, bem ou mal, acertado contas com o formalismo e com o marxismo, Bakhtin vai deslocar o centro de gravidade da teoria da literatura ao marcar sua posição relativamente ao problema capital das incumbências dela: a tarefa da teoria da literatura não é pinçar, na obra literária, os “reflexos” da realidade extraliterária, como proclamavam os marxistas, nem chegar a descobrir como o texto foi construído, como queriam os formalistas – *era, antes, tentar compreender como ocorre, nos textos da literatura, a produção do sentido: como o discurso literário vem a significar o que significa?*

O caminho para o estudo de obras fundamentadas nas relações dialógicas está aberto. Outra ressalva merece ser feita. Lendo essa última citação, não pensemos que a investigação estilística e a linguística dos textos devam ser rejeitadas; de modo algum, elas na verdade, ganham uma nova dimensão: uma vez que um termo ou uma construção estilística pode ser indício de relações

dialógicas, de polifonia, a investigação estilística e a linguística podem ser reorientadas para atuar como instrumento de análise dialógica e polifônica.

Na quarta e última subdivisão do capítulo “Diálogo em Dostoiévski”, Bakhtin detém-se no diálogo real entre personagens das narrativas de Dostoiévski. Como resultado dessa apreciação, o dialogismo expande seus domínios. Até aqui ele engloba reflexões em torno da filosofia da linguagem, da pragmática, da linguística e da estilística, elevando a interação verbal à categoria de verdadeira substância da língua, e já sugere seu potencial na criação e na investigação artística. Agora, além dessa acepção, insinuando-se por veredas existenciais e psicanalíticas, manifesta-se como condição para que o homem se revele integralmente (1997b, p. 256-257):

Não, aqui o homem não apenas se revela exteriormente como se torna, pela primeira vez, aquilo que é, repetimos, não só para os outros mas também para si mesmo. Ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina.

Com o acréscimo desses relevos, o dialogismo torna-se um conceito de grande abrangência, comporta uma teoria da linguagem, uma reflexão existencial e psicanalítica sobre a condição humana, um processo de criação e análise artística.

Algumas dessas acepções se encontram nesta leitura de *Canções sem metro*: sua arquitetura artística evidencia o processo de criação dialógica, e esse fator justifica uma investigação pautada também no dialogismo.

E esse processo de criação pede o estudo dos textos interlocutores selecionados do universo cultural, os quais compõem o repertório de uma obra, cuja relevância para uma

abordagem literária voltada para a interação do texto com o leitor examina-se a seguir.

O repertório de um texto

A atividade estética não cria uma realidade inteiramente nova. Diferentemente do conhecimento e do ato, que criam a natureza e a humanidade social, a arte celebra, orna, evoca essa realidade preexistente do conhecimento e do ato.¹³

(Bakhtin –
Questões de literatura e de estética, p. 33).

Essa reflexão de Bakhtin aconselha o exame das referências culturais convidadas para a arquitetura de um objeto artístico: a arte evoca uma realidade preexistente. Tais referências fazem parte do que normalmente se denomina conteúdo de uma obra. Bakhtin (1998, p. 35) utiliza a mesma terminologia e nos deixa uma concepção que servirá de base para reflexões posteriores:

Nós, de pleno acordo com o uso tradicional da palavra, chamamos de conteúdo da obra de arte (mais precisamente do objeto estético) à realidade do conhecimento e do ato ético, que entra com sua identificação e avaliação no objeto estético e é submetida a uma unificação concreta, intuitiva, a uma individualização, a uma concretização, a um isolamento e a um acabamento, ou seja, a uma formalização multiforme com a ajuda de um material determinado.

Essa citação é bem conveniente, pois alude à importância de uma apreciação das referências da obra de Baudelaire

¹³ O “ato” corresponde ao “ato ético”, definido no texto “*como a relação do dever para com a realidade*”, p. 32.

convidadas para a confecção de *Canções sem metro*. Sem o conhecimento do conteúdo subjacente ao discurso do interlocutor, deixaríamos de compreender muitos significados de uma interação verbal. Os textos convidados são vistos inicialmente antes de ingressarem na obra... como se fôssemos na entrada do recinto onde acontece o diálogo interrogando cada um, descobrindo o que trazem como referencialidade original. Em seguida, durante a investigação da formação de sentido, a partir de relações dialógicas, verificamos como esse conteúdo atua em *Canções sem metro*; porque depois que os diálogos começam, como afirma a citação acima, tudo se submete a novas combinações, à funcionalidade da arquitetura artística dessa obra.

Essa noção de conteúdo postulada por Bakhtin se relaciona com o que Wolfgang Iser considera o repertório de um texto. A ideia de repertório engloba a de conteúdo e vai mais longe; ao redor de sua concepção, fatores importantes da criação artística são abordados. Um primeiro aspecto aparece nestas palavras de Iser (1996, p. 130): “O repertório cobre aqueles elementos do texto que ultrapassam a imanência deste.”

Na abordagem de uma obra literária proposta por Iser, pautada na leitura, essa relação com o extratextual manifestada no repertório liga-se diretamente à formação de situações comunicativas entre texto e leitor, como nos atos de fala comuns (1996, p. 129):

O que no uso cotidiano dos atos da fala é dado de antemão deve ser antes construído diante do discurso ficcional. Em consequência, os textos ficcionais devem trazer consigo todos os elementos que permitem a constituição de uma situação entre texto e leitor.

Com isso, Iser nos fornece outra justificativa para investigarmos o repertório de um texto: os elementos que a obra seleciona do universo cultural são submetidos à funcionalidade de sua arquitetura artística e oferecidos ao leitor para a concretização de situações comunicativas, tornando-se determinantes para o sucesso dessa interação.

Com esse relevo, a noção de repertório evoca uma dimensão pragmática do texto literário, pois cabe a esse campo de estudo averiguar a eficácia do discurso em uma situação comunicativa. Para analisar as condições de sucesso ou fracasso de uma interação verbal, a pragmática precisa abordar o discurso em ação, como um ato de fala; isso implica considerar o contexto em que o discurso se manifesta. Dentre as condições postuladas pela pragmática para o sucesso de uma interação verbal, algumas são essenciais: os interlocutores devem dominar um mesmo código linguístico, estar dispostos a interagir no contexto formado e usar convenções socioculturais adequadas ao seu conhecimento de mundo e à situação.

Considerando tais condições satisfeitas, interessa-nos mais de perto observar o contexto. Em uma interação verbal comum, entre interlocutores reais, o contexto possui um caráter dinâmico, constituindo uma sucessão de eventos, ou de estados da situação; esse caráter dinâmico cria um problema para a investigação, pois o objeto em estudo se modifica no tempo. Na interação de um texto literário com um leitor, isso evidencia consequências mais sérias. Em uma situação comunicativa comum, a mudança de estado do contexto resulta da relação declaração-réplica, que muda, como se diz, o rumo da conversa. Já no diálogo entre obra e leitor, a formação do contexto depende muito mais da obra, dos elementos e das

combinações que ela oferece; desse modo, em vez de ser uma decorrência natural de uma interação, a mudança de estado da situação é conduzida pela obra; além disso, a própria mudança de contexto é conduzida pela obra. Esse aspecto relativo à formação do contexto dificulta a comunicação com os leitores e proporciona complicações à aplicação da pragmática ao discurso literário. Para corroborar tal ideia, leiamos Dominique Maingueneau (1996, p. 31):

De um modo geral, qualquer comunicação escrita é frágil, pois o receptor não partilha a situação de enunciação do locutor. Atinge-se um paroxismo com os textos literários, que alcançam públicos indeterminados no tempo e no espaço. É claro que, quando elaboram seus textos, os autores devem ter bem em mente um certo tipo de público, mas faz parte da essência da literatura a obra poder circular em tempos e lugares muito afastados dos de sua produção. Essa “descontextualização” é o correlato da ambigüidade fundamental da obra literária, que perdura fechando-se sobre si, submetendo-se a regras bem mais coercitivas que as da linguagem comum. Essa estruturação forte faz estourar a univocidade da interpretação e multiplica as possibilidades de conexão entre as unidades do texto.

Além de confirmar a complexidade da situação comunicativa que se ergue entre texto e leitor, Maingueneau nos lembra outro enfoque: esse contexto peculiar manifesta-se um dos fundamentos da ambigüidade de um texto literário, pois há uma relação direta entre a estruturação de situações comunicativas e os eixos de sentido de uma obra. E, indo mais longe, as últimas palavras do trecho acima falam de “estourar a univocidade da interpretação”, de multiplicar “as pos-

sibilidades de conexão entre as unidades do texto”... Nessas expressões de Maingueneau, percebemos ser a estruturação de situações comunicativas também responsável pelo efeito polissêmico de uma obra.

Com base em reflexões da pragmática, notamos que o domínio do contexto é determinante para a constituição de sentido em uma interação verbal, em outros termos, para o “êxito” da comunicação. E, em sua intervenção, Maingueneau relaciona a estruturação do contexto com a ampliação do alcance de sentido da obra. Agora o repertório demonstra sua importância: a concretização de eixos de sentido e efeitos estéticos prefigurados em uma obra somente acontece se o leitor interagir com os contextos nela prefigurados; e os elementos estruturados, combinados, transformados na prefiguração desses contextos são justamente aqueles selecionados do universo cultural. Assim, o estudo do repertório revela-se um alicerce para investigarmos a formação de sentidos de uma obra, principalmente de uma que emprega estratégias dialógicas.

No ato da leitura, para que o leitor interaja com os contextos prefigurados e concretize eixos de sentido e efeitos estéticos, os elementos do repertório, ao menos alguns, precisam ser familiares ao seu conhecimento de mundo – convém lembrar a condição preconizada pela pragmática segundo a qual o conteúdo de uma interação comunicativa deve ser comum aos interlocutores. O discurso literário, como já vimos, não contempla todas as normas da pragmática, obviamente muitos elementos do repertório não são familiares aos leitores, e o grau de familiaridade varia de leitor para leitor. O repertório do texto então se apresenta como um campo de referências através do qual o leitor pode interagir com a obra, concretizar contextos prefigurados e produzir eixos de sentido e efeitos

estéticos. Logo, se seus elementos forem muito estranhos ao leitor, a leitura fica sem âncora, difícil ou mesmo impossível.

A noção de familiaridade como via de acesso ao texto também aparece em Bakhtin, que a nomeia *reconhecimento*. Esse filólogo condiciona a percepção estética ao reconhecimento experimentado pelo horizonte de experiência do leitor (1998, p. 40):

Se este *reconhecimento que penetra em tudo* não existisse, o objeto estético, ou seja, o que é artisticamente criado e percebido, fugiria a todas as ligações da experiência, quer seja teórica, quer seja prática, como foge o conteúdo de um estado de anestesia total, do qual nada se pode lembrar, dizer, e que não se pode avaliar (pode-se avaliar o estado, mas não o seu conteúdo). Do mesmo modo a criação e a contemplação artísticas, privadas de qualquer participação na possível unidade do conhecimento, não atravessadas por ela nem reconhecidas do interior, transformar-se-iam simplesmente num estado isolado de inconsciência, de cuja existência pode-se ficar sabendo somente *post factum*, pelo tempo que flui.

De acordo com sua teoria, Bakhtin atribui a esse reconhecimento o *status* de prova de que a obra em questão integra o universo cultural.

Considerar que a percepção estética de uma obra também depende da familiaridade de seu repertório e do reconhecimento experimentado pela experiência do leitor nos inspira uma antiga discussão: que elementos deveriam ser selecionados para o repertório de um texto, a fim de lhe proporcionar sucesso em qualquer época, a historicidade? Não vamos entrar diretamente nesse terreno fugidio, contudo uma questão é inevitável: a historicidade de uma obra dependeria também da capacidade que seu repertório teria de interagir com o maior número pos-

sível de leitores, superando as barreiras da distância no tempo e no espaço. Em decorrência, o fracasso de uma obra pode estar intimamente ligado à inacessibilidade de seu repertório, ideia bem reforçada pela última citação de Bakhtin: se as unidades do universo cultural não forem reconhecidas no interior da obra, ela se torna um estado isolado de inconsciência.

Com isso, a familiaridade constitui uma noção importante para o repertório, relativa ao diálogo com o extratextual e com o leitor: os referenciais selecionados auxiliam na interação com o texto conforme o grau de familiaridade para cada leitor. O familiar é, pois, a mão conhecida que puxa o leitor para o desconhecido mundo arquitetado na obra.

Os referenciais selecionados desvelam outro fato. Como dissemos na introdução da segunda parte deste livro, Iser considera o texto literário uma reação do autor ao mundo, ofertando-lhe uma visão particular, e essa reação se revela inicialmente na seleção dos elementos que vão compor o repertório (1996, p. 11):

Em princípio, a reação do autor ao mundo, que se manifesta no texto, rompe as imagens dominantes no mundo real, os sistemas sociais e de sentido, as interpretações e as estruturas. Por isso, cada texto literário comporta-se seletivamente quanto ao mundo dado, no interior do qual ele surge e que forma sua realidade de referência. Quando determinados elementos dela são retirados e incorporados ao texto, eles experimentam a partir daí uma mudança de sua significação. Nesse sentido, a seleção, a partir da qual se constrói o texto literário, possui o caráter de acontecimento, e isso porque ele, ao intervir em uma determinada organização, elimina sua referência.

Nessa citação, destaca-se inicialmente o verbo *romper*, associado ao artista: a criação literária provoca uma ruptura da referencialidade original e a reorganiza no universo da obra. O autor não deveria, portanto, ser excluído de sua obra, que seria uma maneira particular de ver o mundo – como afirma Bakhtin (1998, p. 69):

O objeto estético é uma criação que inclui em si o criador: nela o criador se encontra e sente intensamente a sua atividade criativa, ou ao contrário: é a criação tal qual aparece aos olhos do próprio criador, que a cria com amor e liberdade (é verdade que não é uma criação a partir do nada, ela pressupõe a realidade do conhecimento e do ato, que ela apenas transfigura e formaliza).

A seleção revela-se o primeiro passo da ruptura da referencialidade. Ao recortar somente determinados elementos do universo cultural, o autor rompe a identificação direta desses elementos com os contextos originais, para depois inseri-los em novos contextos prefigurados na obra. Os recortes experimentam um novo uso, daí Iser falar em mudança de significação, e Bakhtin assegurar que a obra transfigura e formaliza a referencialidade sobre a qual se ergue.

Tal ruptura, esse novo uso... enfim, essa transfiguração de significados concede aos elementos selecionados um caráter indeterminado, sua função subordina-se agora às combinações arquitetadas pelas estratégias do texto para a prefiguração de eixos de sentido e efeitos estéticos, embora não deixem de evocar o contexto do qual foram recortados. Segundo Iser (1996, p. 130):

Desse modo, os elementos do repertório assumem, ao mesmo tempo, formas diferentes no texto. Eles ofere-

cem o pano de fundo de que se originaram. Mas ao mesmo tempo o novo ambiente libera a capacidade relacional das normas usuais ou dos elementos das convenções que no velho contexto não eram subordinados à sua função. Por isso, o elemento do repertório não é plenamente idêntico nem a sua origem, nem a seu uso, e, à medida que tal elemento perde sua identidade, o aspecto individual do texto se revela.

Novo ambiente, novo uso, caráter indeterminado, subordinação a funções na arquitetura artística do texto... Essas noções deixam para trás a seleção e já nos mostram o repertório sendo transfigurado na obra literária. É importante considerarmos um pouco a organização das referências selecionadas na prefiguração de contextos.

Indeterminação... essa palavra não soa bem aos ouvidos da pragmática, para quem o êxito da comunicação estaria intimamente ligado à redução das indeterminações do contexto. Isso significa dizer que as possibilidades de sucesso da interação verbal aumentam à medida que aumenta o grau de familiaridade do repertório utilizado na prefiguração das situações comunicativas. Por essa razão, uma interação verbal comum procura diminuir as indeterminações, procura uma estabilidade. E essa, segundo a teoria dos atos da fala, depende principalmente da aceitabilidade das referências empregadas; por isso cresce à proporção que o contexto tende a referências sincrônicas, válidas no momento do ato comunicativo para todos os interlocutores. Tal tendência do contexto, em busca de estabilidade, a pragmática denomina estrutura vertical.

Quanto a esse aspecto, o discurso ficcional mais uma vez se revela complexo em relação à interação verbal comum e a uma abordagem pragmática. Como vimos, a obra pode

oferecer ao leitor situações comunicativas cujas convenções do repertório pertençam a outras épocas – não mais válidas no momento da leitura – ou, ainda que contemporâneas, válidas para sociedades não familiares ao leitor. Desenvolvendo essa ideia, Iser (1996, p. 114) contrapõe à estrutura vertical das referências na interação verbal comum uma estrutura horizontal no texto literário:

A validade da convenção tem uma estrutura vertical e sua função depende da permanência desta. Essa forma de validade é problematizada no discurso ficcional não porque careça de convenções, pois nesse caso não se relacionaria mais com a convenção, senão porque rompe o valor, verticalmente estabilizado, das convenções e as organiza horizontalmente. Isso significa que o discurso ficcional faz uma seleção das mais diferentes convenções que existem no mundo histórico. Ele as reúne como se pertencessem ao mesmo conjunto.

Iser se refere a essa particularidade como “despragmatização” e a considera uma “dimensão pragmática” do discurso literário.

Em síntese, os elementos do repertório podem ser recordados de fontes as mais distintas e organizados horizontalmente na prefiguração de contextos. Um bom exemplo constitui a epopeia de Camões, uma criação mimética que tomou como modelo obras de outras épocas, de outros lugares: em *Os lusíadas*, o mundo antigo e a Renascença, o ocidente e o oriente desfilam lado a lado; Vênus, Marte, Baco, Júpiter, deuses da Antiguidade interferem no destino de navegadores portugueses, arautos da cristandade renascentista; e a viagem segue a estoutro mundo chamado Calicute, terra de samorim, de catual, de mouros, de nomes e de usança novos (*Os lusíadas*, VII, v. 20).

Infelizmente, precisamos deixar Camões e retomar a rota. Essa complexa organização horizontal do repertório na prefiguração das situações comunicativas de uma obra literária dificulta a formação de uma consistência de sentido e exige do leitor um horizonte de expectativas muito abrangente.

Por outro lado, o processo que se inicia na seleção dos elementos do repertório, com a ruptura da referencialidade original, e agora se conclui com a organização horizontal desses elementos na prefiguração de contextos de uma obra literária, serve como o terreno adubado em que as estratégias do texto lançam suas sementes. Sobre essa terra fértil, a arquitetura artística de uma obra planta a estrutura de vazios e indeterminações que exige a participação da consciência imaginativa do leitor para uma concretização de eixos de sentido e efeitos estéticos. O novo uso, as novas combinações concedem aos elementos do repertório um caráter polissêmico... Nesses sulcos, nasceria a historicidade de uma obra literária.

Portanto, ao destacarmos nessa parte a importância do estudo do repertório, como reação que o autor oferece ao mundo através de seleção e pano de fundo formado com sua referencialidade original, alicerçamos a análise das relações dialógicas com a obra de Baudelaire como estratégias artísticas de *Canções sem metro* e deixamos o terreno pronto para, depois dessa análise, chegarmos a algumas conclusões acerca da influência do repertório dessa obra de Pompeia para sua leitura.

O exame dos elementos selecionados da obra de Baudelaire para o diálogo com *Canções sem metro*, todavia, não é feito aqui, mas durante a análise das relações dialógicas, à medida que eles sejam evocados.

Nas linhas finais desta introdução, deseja se posicionar um leitor, talvez um leitor diferente, porque seu diálogo

com a obra é mais lento, acompanhado de pesquisas... e deve produzir outro texto... para outros diálogos. Relembramos: o estudo que se inicia constitui apenas uma leitura de *Canções sem metro*. Ao longo dele, tomamos o cuidado de evitar a perigosa antecipação, que geralmente envolve o objeto em apreço em uma camisa de força, deixamos que a obra fale em primeiro lugar, nos conduza... e essa relativa liberdade é profícua: as páginas de *Canções sem metro* e seus diálogos com obras de Baudelaire nos levam a leituras paralelas, caminhos não imaginados antes de tudo começar.

Cabe uma última ressalva quanto às citações. Além de textos de Baudelaire, muitas das leituras paralelas são fornecidas na íntegra, embora esse procedimento contrarie a recomendação de se evitar longas citações. A opção por transcrever textos na íntegra deve-se à natureza deste estudo, pautado na poética da leitura, o qual pretende proporcionar a maior quantidade possível de leituras aos que enveredam pelas páginas seguintes.

Capítulo 1

A FORMAÇÃO DE HORIZONTES DE SENTIDO EM CANÇÕES SEM METRO A PARTIR DE RELAÇÕES DIALÓGICAS COM A OBRA DE CHARLES BAUDELAIRE



Retrato de Baudelaire (c. 1848), por Gustave Courbet (1819-1877)
Museu Fabre de Montpellier

Mas os livros são somente ocasiões para a poesia.

(Jorge Luis Borges–
Esse ofício do verso, p. 11).

Agora o dialogismo e a noção de repertório de um texto se unem para intentarmos nosso primeiro objetivo: analisar a formação de horizonte de sentidos a partir das relações dialógicas entre *Canções sem metro* e a obra de Charles Baudelaire. Além desses, entra em cena um terceiro instrumento analítico: o universo do leitor que conduz esta leitura... e que a limita, felizmente.

Em essência, segue-se o seguinte processo: identificado o discurso alheio cuja voz ecoa em um poema em prosa de *Canções sem metro*, ele é considerado um elemento do repertório dessa obra, e aspectos de sua referencialidade original relevantes ao contexto do diálogo são analisados; em seguida, a leitura do texto de *Canções sem metro* em questão concretiza horizontes de sentido prefigurados pela relação dialógica.

O termo *poesia* (do grego *poiesis*) possui uma acepção inicial de “criação”, “ação de fazer”; se iluminarmos com essa acepção a frase da epígrafe, Borges transforma o leitor em criador de uma obra. E essa é a lição da teoria do efeito estético: a obra de fato nasceria no ato da leitura.

Tal reflexão também serve de álibi a nossa leitura, nossa criação: *Canções sem metro* é a ocasião para a poesia que vivenciamos... e que desvela os horizontes de sentido e os efeitos estéticos das páginas seguintes.

1.1 Vibrações

Céu e oceano, a solidade sem fim.
(Raul Pompeia –
“Vibrações”, “Azul, ciúme”).

No centro da página, apenas uma palavra: “Vibrações”. Passamos a folha, e ouve-se um discurso... uma estrofe do soneto “Correspondances”, de Charles Baudelaire. Depois fala o enunciador de *Canções sem metro*... talvez um diálogo já se estabeleça.

Antes, porém, de investigarmos essa possível relação dialógica, façamos algumas considerações sobre o sujeito do discurso. Que voz, logo no início da obra, profere “Vibrar, viver. Vibra o abismo etéreo à música das esferas; vibra a convulsão do verme, no segredo subterrâneo dos túmulos”? Seria a voz de Raul Pompeia? Seria uma ficção? Essa questão passa pelo gênero da obra, o poema em prosa: o fato de estar no limiar entre a prosa e a poesia oferece mais opções às estratégias discursivas, no entanto aumenta as dificuldades para a determinação o sujeito do discurso, pois a voz condutora ora seria função do texto (o que seria mais próprio da prosa), ora seria a enunciação de um autor (o que seria mais próprio da poesia). Nesta leitura, consideramos o sujeito do discurso de *Canções sem metro* uma função do texto, mesmo que se reconheçam, nas enunciações, particularidades da biografia do autor.

Feita essa ressalva, abordemos as relações dialógicas. O capítulo “Vibrações” inicia-se com a voz de um texto de Baudelaire; esse discurso, o segundo quarteto do soneto “Correspondances” (quarto poema da primeira parte de *Les fleurs du mal*, intitulada “Spleen et idéal”), não é citado, aparece em forma de epígrafe, de paratexto. Isso protege sua integridade – e aproxi-

ma um possível diálogo de uma situação real, como se houvesse dois interlocutores. Quando lemos o discurso próprio de “Vibrações”, ouve-se a voz de “Correspondances” já no primeiro parágrafo, sobretudo na expressão: “Vive a luz, vive o perfume, vive o som, vive a putrefação”. Com isso, esse discurso se orienta ao da epígrafe, e o diálogo se estabelece. Dessa forma, o conteúdo pertinente a “Correspondances” é o primeiro elemento da obra de Baudelaire convidado para o repertório de *Canções sem metro*. Façamos então o estudo de sua referencialidade original, conheçamos um pouco dos significados que ele traz para o texto de Pompeia. Eis o texto integral:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisser parfois sortir de confuses paroles;
L’homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l’observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répendent.

Il est des parfums frais comme des chairs d’enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
– Et d’autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l’expansion des choses infinies,
Comme l’ambre, le musc, le benjoin et l’encens
Qui chantent les transports de l’esprit et des sens.¹⁴

Esse poema explora a teoria das correspondências, para a qual Baudelaire oferece uma nova dimensão. Essa teoria di-

¹⁴ Felizmente, os textos de Baudelaire apresentados neste livro possuem traduções bem acessíveis em língua portuguesa; por essa razão, não as fornecemos.

fundiu-se com o livro *De caelo et de inferno* (1758), do místico sueco Emmanuel Swedenborg, e repercutiu tanto que chegou a constituir uma das bases do idealismo romântico. Tal obra não consistia em uma criação filosófica propriamente dita, mas na síntese de várias doutrinas, destacando-se o platonismo, sobretudo no que tange às relações entre um plano ideal e um sensível. Dela interessa-nos a ciência das correspondências:

Em uma palavra, todas as coisas que existem na Natureza, da menor à maior, são correspondências. São Correspondências porque o Mundo natural, com tudo o que o constitui, existe e subsiste conforme o Mundo espiritual, e um e outro conforme o Divino [...] (*De caelo et de inferno* apud GOMES, 1994, p. 38).

As manifestações no plano físico seriam então signos da comunicação entre os dois mundos. E, para compreender as mensagens celestiais, o homem precisaria decifrar os dois sentidos das manifestações no mundo físico: o natural e o espiritual. Swedenborg denomina *Palavra* essa linguagem simbólica entre a divindade e o homem:

[...] daí resulta que, através das correspondências, o homem estabelece comunicação com o céu; de fato, os Anjos do céu não pensam, como o homem, conforme as coisas naturais; por isso, quando o homem está na ciência das correspondências, ele pode estar com os Anjos no que concerne aos pensamentos da sua mente, e assim unir-se a eles no que diz respeito ao seu homem espiritual ou interno. É para que haja conjunção do céu com o homem que a Palavra foi escrita através de puras correspondências, de fato, todas e cada uma das coisas que estão na Palavra se correspondem: portanto, se o homem estivesse na ciência das correspondências, ele compreenderia a Palavra no seu

sentido espiritual, e com isso poderia conhecer os arcanos dos quais não distingue nenhum traço literal [...] (*De caelo et de inferno* apud GOMES, 1994, p. 38-39).

Parece não ser fácil estabelecer o diálogo entre o céu e o homem. Ingressar na ciência das correspondências para compreender os significados espirituais das manifestações do mundo físico exigiria o cultivo do *ser anterior*, o desenvolvimento de uma percepção muito mais intuitiva do que racional.

O Romantismo adotou esses preceitos de Swedenborg e, a partir deles, cultuou a seguinte dualidade: a projeção do mundo celestial no físico. Isso produziu no espírito romântico uma busca de elevação ao divino, um transcendentalismo.

Baudelaire utilizou largamente tal concepção romântica, tanto em sua criação artística quanto em seus posicionamentos críticos. Em *L'art romantique* (1852), recorre aos princípios das correspondências para conceituar a genialidade literária de Théophile Gautier:

Se pensarmos que a esta maravilhosa faculdade Gautier acrescenta um imenso conhecimento interior da correspondência e simbolismo universais, que coleciona todas as metáforas, compreenderemos por que pode definir de modo crescente, persistente e infalível a atitude misteriosa que os objetos da criação mantêm ante os olhos do homem. Há na palavra, no *Verbo*, alguma coisa sagrada que nos proíbe fazê-la um jogo de azar. Usar sabiamente uma linguagem significa praticar uma espécie de feitiçaria evocativa. (apud BALAKIAN, 1985, p. 30)

Quanto a “Correspondances”, já o título sugeriria uma continuidade dos pressupostos de Swedenborg, mas então afloram as vicissitudes do espírito de Charles Baudelaire –

capazes de enfoques diferentes do mesmo tema, às vezes até contraditórios –, e a ideia das analogias universais ganha uma nova dimensão. Nesse soneto, ele ainda emprega os princípios da comunicação simbólica: a natureza expressando-se através de signos cuja compreensão permitiria aos “iniciados” compartilhar da linguagem que une todas as coisas. O primeiro quarteto não traz uma ideia nova, a expressão de uma natureza viva não é privilégio da poesia de Baudelaire, e anuncia uma divergência em relação à teoria de Swedenborg: a natureza não aparece como significante de uma *Palavra* divina, o poema caminha no plano terreno, prega a interação entre o homem e a natureza. Esse nível horizontal, aliás, é recorrente na poesia de Baudelaire; comentando o poema “Invitation au voyage”, Jean-Pierre Richard (1955, p. 103) escreve o seguinte:

Esse Infinito não comporta, vê-se, qualquer característica celeste; não contém a vertigem de uma verticalidade, nem o apelo de uma transcendência; ele recobre apenas uma totalidade terrestre; encarna plenamente a horizontalidade das coisas.¹⁵

Esse processo comunicativo, contudo, não se expõe o tempo todo, e sua linguagem não é explícita, provam tais afirmações o advérbio “parfois”, o qualificativo “confuses” e o fato de se tratar de uma floresta de símbolos. Nesse contexto, também merece destaque o adjetivo “familiers”, caracterizando o olhar que a natureza endereça ao homem: no olhar da natureza haveria algo familiar ao homem... Este se reconheceria naquela... porque aquela expressaria o interior deste.

O segundo quarteto desenvolve o primeiro, abre os véus e

¹⁵ Cet Infini ne comporte, on le voit, aucun caractère céleste; il ne contient pas le vertige d'une verticalité, ni l'appel d'une transcendance; il recouvre seulement une totalité terrestre; il incarne pleinement l'horizontalité des choses. (Tradução nossa).

penetra nessa comunicação simbólica. As palavras parecem ecos ouvidos ao longe e que ainda se confundem (“se confondent”, expressão que reforça o sentido de “confuses paroles”). A noção de *eco* insinua vozes refletidas em todas as coisas, preparando a ideia do verso seguinte: através de correspondências, todas as coisas da natureza compõem uma unidade. E as correspondências expostas atingem o homem através dos sentidos: “parfums, couleurs, sons”... Estamos diante da lei das analogias universais, um caminho aberto não só aos sentidos, também à imaginação do poeta, para que ela se apodere de tudo, seja conduzida de uma coisa a outra... até o infinito – como afirma Richard (1955, p. 102):

A lei da analogia universal pode, pois, ser interpretada como uma espécie de perpétuo *convite à viagem*: ela propõe à imaginação seguir, através de uma rede sensível de correspondências, o trajeto de uma significação única que circularia e aprofundar-se-ia de objeto em objeto para voltar enfim, inteiramente intumescida de uma riqueza acumulada, a se perder em sua fonte primeira.¹⁶

E se tudo se reflete e interage, os sentidos humanos também vão misturar as sensações, acarretando sinestésias. Esse processo atinge, inclusive, as noções de tempo e espaço: no verso “Vaste comme la nuit et comme la clarté”, o adjetivo “vaste” aplica-se à *noite* e à *claridade* e permite interpretações temporais, espaciais, visuais...

Quanto à composição artística, esse quarteto introduz o recurso das comparações: “comme”... “comme”... “comme”... Ora, se a linguagem é confusa, imprecisa, nada mais coerente

¹⁶ La loi d'universelle analogie peut donc s'interpréter comme une sorte de perpétuelle *invitation au voyage*: elle propose à l'imagination de suivre, à travers le réseau sensible des correspondances, le trajet d'une signification unique qui circulerait et s'approfondirait d'objet en objet pour revenir enfin, toute gonflée d'une richesse accumulée, se perdre en sa source première. (Tradução nossa).

do que tentar expressá-la através de comparações. Além disso, através de um jogo de comparações que se estende até o final do poema, Baudelaire sugere um modo para fazer com que a natureza, segundo a lei das analogias universais, reflita os estados de espírito dos seres.

O primeiro terceto concretiza esses princípios, elege os perfumes e com eles dá vazão à linguagem sinestésica e às comparações: os sentidos humanos são excitados, as sensações se misturam para tentar definir as essências. A importância do perfume, aliás, não se restringe a esse poema. Richard (1955, p. 107) comenta seu emprego na obra de Baudelaire:

Essa volatilidade, ou, como diz melhor Baudelaire, essa *sutilidade*, esse poder que o perfume possui de espalhar sua substância em uma infinidade de moléculas impalpáveis fazem dele um mensageiro ideal por ser absolutamente inapreensível.¹⁷

O perfume então evoca o inacessível, torna algo presente mesmo em sua ausência. Além disso, sua capacidade de se expandir em infinitudes de moléculas irmana todas as coisas... e ainda insinua grande intimidade em uma relação, desempenhando assim especial papel no contexto das correspondências. E é esse o tema inicial do segundo terceto: “l’expansion des choses infinies”. O poema termina com o perfume alcançando o homem. Com a mente e os sentidos enlevados (“les transports de l’esprit et des sens”), o ser também se volatiliza, se expande e pode enfim abraçar todas as coisas, compreender a linguagem simbólica das correspondências.

¹⁷ Cette volatilité, ou, comme dit mieux Baudelaire, cette *subtilité*, ce pouvoir que le parfum possède d’éparpiller sa substance en une infinité de molécules impalpables font de lui un messager idéal parce qu’absolument insaisissable. (Tradução nossa).

Não devemos ver no termo “esprit” um correlato de alma, o que conduziria essa “iniciação” ao processo intuitivo do Romantismo. Para Anna Balakian (1985, p. 35-36), ao utilizar “esprit”, Baudelaire se referiria à atividade intelectual, à mente. E, direcionando essa ideia para a criação artística, ele concederia à razão o “controle” do processo criador. Corroborando essa afirmação, Balakian (1985, p. 35) transcreve um trecho de uma carta escrita por Baudelaire, em 1856, endereçada a Alphonse Toussenel, na qual alia a imaginação à inteligência:

Venho dizendo há muito tempo que o poeta é sumamente inteligente, que é a própria inteligência – e que a imaginação é a mais científica de todas as faculdades, porque só ela compreende a analogia universal ou o que a religião mística chama “correspondência”.

Além desses significados, o poema “Correspondances” representa um dos momentos mais fecundos de reflexão poética de Baudelaire, autor que pensou a arte... a de seu tempo e a de outras épocas, a sua e a de outros autores. Tal atitude reflexiva não se restringiu à crítica, estendeu-se à sua poesia. Na “Introdução” de uma das edições de *Les fleurs du mal*, Claude Pichois (BAUDELAIRE, 1972, p. 23) comenta:

A dificuldade que ele experimenta ao se aproximar da Beleza, ao mantê-la sob seus olhos – ela esteve nele! – tem em Baudelaire outra consequência: essa poesia é reflexiva. Ela é reflexão do poeta sobre a natureza e a função da poesia: as vinte primeiras peças das *Flores do mal* pertencem a essa ordem da reflexão poética, bem como *A morte dos artistas*, e outros ainda, como tam-

bém alguns dos *Pequenos poemas em prosa*. A poesia torna-se objeto para ela própria.¹⁸

Os vinte poemas iniciais citados por Pichois pertencem à primeira subdivisão do livro, intitulada, como dissemos, “Spleen et idéal”. Esse título alude ao movimento pendular resultante da reflexão poética que oscila entre a busca do ideal e a angústia da impotência. O poema “L’idéal” (XVIII) se refere à procura desse anseio poético: “Car je ne puis trouver parmi ces pâles roses / Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal”. Os fracassos nessa busca conduzem muitas vezes aos sentimentos característicos do *spleen*, que assim se revela na composição LXXVIII (“Spleen”):

– Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
Défilent lentement dans mon âme; l’Espoir,
Vaincu, pleure, et l’Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

Nesse contexto, “Correspondances” representa um momento entusiasmado de “idéal” e delinea uma reflexão acerca do papel do poeta e da expressão poética diante de um mundo tecido através de analogias universais.

Agora podemos ressaltar os principais aspectos da nova dimensão postulada por Baudelaire para a teoria das correspondências. Entre as diversas concepções, destacam-se: a ruptura do fio romântico que une a terra ao céu e o estabelecimento de outra dualidade, a interação do homem com a natureza;

¹⁸ La difficulté qu’il éprouve à s’approcher de la Beauté, à la maintenir sous ses yeux – fût-elle en lui! – a en Baudelaire une autre conséquence: cette poésie est réflexive. Elle est réflexion du poète sur la nature et la fonction de la poésie: les vingt premières pièces des *Fleurs du Mal* appartiennent à cet ordre de la réflexion poétique, comme *La Mort des artistes*, et d’autres encore, comme aussi quelques-uns des *Petits Poèmes en Prose*. La poésie devient à elle-même son objet. (Tradução nossa).

a percepção sensitiva da natureza e sua posterior elaboração intelectual; a sinestesia como instrumento que aproxima a expressão humana e a da natureza, permitindo o diálogo.

Esses preceitos seriam aclamados como embriões do Simbolismo. Nessa estética, a relação romântica entre o céu e a terra, projeção do mundo divino no real, cede lugar à interação do interior humano com o exterior, a expressão de um estado de espírito através das manifestações do mundo sensível. E nesse processo a sinestesia atua como código de acesso do homem: interligando os sentidos, ela os torna também uma unidade; desse modo, a sensibilidade humana e a natureza passam a falar uma linguagem semelhante. E então sobe ao palco a racionalidade, para interpretar os signos dessa comunicação – ou, em outro nível, para elaborar poeticamente essa concepção do universo.

Contudo ainda estamos no reino das teorias e especulações filosóficas, a herança real que o Simbolismo recebe desses princípios de criação manifesta-se primordialmente na expressão poética: em vez de decifrar símbolos em uma interação com a natureza, o poeta cria uma linguagem simbólica, sugestiva, para exprimir seu estado de espírito e sua cosmovisão. Essas primícias mais tarde ecoarão em fundamentos de Mallarmé para o Simbolismo:

[...] já os parnasianos tomam a coisa e mostram-na inteiramente: com isso, carecem de mistério; tiram dos espíritos essa alegria deliciosa de acreditar que estão criando. Nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema, que consiste em ir adivinhando pouco a pouco: sugerir, eis o sonho. É a perfeita utilização desse mistério que constitui o símbolo: evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado d'alma, ou,

inversamente, escolher um objeto e extrair dele um estado d'alma, através de uma série de decifrações. ("Poesia e sugestão" apud GOMES, 1994, p. 102).

Vejam agora como essa referencialidade original funciona em *Canções sem metro*, como o discurso dessa obra dialoga com esses aspectos da teoria das correspondências.

O primeiro período do discurso próprio de *Canções sem metro* profere "Vibrar, viver". Esses verbos que vibram no começo ecoam o entusiasmo do poema de Baudelaire, fazem com que "Correspondances" continue no texto de Pompeia. Essa euforia prossegue no período seguinte: "Vibra o abismo etéreo à música das esferas". E, em um movimento ascendente, ergue-se ao etéreo; porém, nessa ascensão, bruscamente a vibração oriunda de "Correspondances" é golpeada por outra: "vibra a convulsão do verme, no segredo subterrâneo dos túmulos". Do viver aos túmulos, do etéreo ao subterrâneo, a elevação é podada pelo declínio; e o golpe responsável por essa queda parte do discurso próprio de *Canções sem metro*. Em seguida, a voz de "Correspondances" retorna: "Vive a luz, vive o perfume, vive o som". Porém essa enunciação exultante mais uma vez tem a cera de suas asas derretida pela voz de *Canções sem metro*: "vive a putrefação". E essa mesma voz arre-mata o parágrafo: "Vivem à semelhança os ânimos".

Com essas duas vozes no texto de Pompeia, dois movimentos se instalam: um pendular, denunciando a relação dialógica na estrutura textual, ora a voz do texto de Baudelaire, ora a do texto de Pompeia; outro vertical (elevação e queda), revelando o aspecto ideológico do diálogo. Essa arquitetura bivocal parece tão consciente que beira um diálogo real entre duas mentalidades, com declaração e réplica.

Retomando a análise, quando diz "Vivem à semelhança os ânimos", o discurso atinge o humano e, inserindo o

ânimo nessa montanha russa de vibrações, prepara o tema seguinte: o sentimento.

No segundo parágrafo, prosseguem os movimentos apontados, agora relacionados à música, vibração do som: o entusiasmo de “Correspondances” expressa-se através de um hino; ao seu lado surge a cisma de *Canções sem metro* em um adágio. E nesse momento o texto traz à tona a lei das analogias universais: “A cada nota, uma cor, tal qual nas vibrações da luz”. Ou, invertendo e incluindo os ânimos: a luz vibra e produz cores diferentes; as cores correspondem a notas, a composições musicais; e essas, a estados de espírito. A ideia contida na expressão “sinfonia das paixões” reflete a alternância de estados de espíritos resultante das paixões. Em seguida, a gradação da cor retoma o movimento vertical. Quanto aos movimentos: no curso ascendente, o adjetivo “rutilante” denuncia outra vez o entusiasmo do poema de Baudelaire; no descendente, encontra-se a “profunda e escura vibração das elegias”, com o termo “vibrações” filiando-se ao título desta parte, e a lamentação característica das elegias aludindo ao estado de espírito do texto de Pompeia. No entanto, nessa passagem também ressoa a voz de “Correspondances”: notemos como “profunda e escura” faz ouvir “une ténébreuse et profonde unité”. Desse modo, além dos movimentos pendular e vertical, as vozes se sobrepõem... como se o discurso de *Canções sem metro* agarrasse o de “Correspondances” e o puxasse para baixo, para afundar na terra apinhada de vermes.

Perfume *versus* música e cor. “Correspondances” privilegia o perfume... o que se espalha e interliga todas as coisas. “Vibrações”, por sua vez, relaciona à música e à cor os estados de espírito: “Sonoridade, colorido: eis o sentimento”. E, por fim, alude a convenções culturais que ligam cores a sentimentos: “Daí o simbolismo popular das cores”. Esse último verso nos encaminha a um

palco onde se veem ensaios da vida, o que de certo modo ironiza as ideias expostas no poema de Baudelaire: o Ideal, a elevação buscada para que o ser compreenda a linguagem que une todas as coisas, as analogias universais, também é puxado para baixo com a expressão “simbolismo popular”, para se defrontar com a vida real. Nessa linha de raciocínio, a “rejeição” do perfume também se torna significativa. Em “Correspondances”, o perfume simboliza uma expansão maior do ser, ideal poético, e permite a participação nas analogias universais. O discurso de “Vibrações” contestaria essa expansão ideal do ser e essas correspondências infinitas e sugeriria que todos os seres somente alcançam essa profunda unidade na queda, na finitude... quando se tornam repasto aos vermes. *Canções sem metro* assumiria uma vocação para o abismo – o que Baudelaire chamaria de *gouffre*. Vale lembrar, nesse momento, que o movimento vertical, aqui denunciando uma relação dialógica, já existe em Baudelaire, marcado, como vimos, pela oposição das concepções de *spleen* e *idéal*. Então, se “Correspondances” é um momento de *idéal*, no diálogo com esse poema, *Canções sem metro* tenderia ao *spleen*.

Aludimos à ideia de *gouffre* na poesia de Baudelaire... uma nova porta se abre na obra desse autor. Sabemos que convém conhecer a referencialidade original dos elementos evocados para o diálogo; por isso, persigamos agora a noção de *gouffre*. Começamos analisando o poema LXXVI de “Spleen et idéal”, intitulado justamente “Spleen”:

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

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

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

Rien négale en longueur les boiteuses journées,
Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
L'ennui, fruit de la morne incuriosité,
Prend les proportions de l'immortalité.
– Désormais tu n'ès plus, ô matière vivante!
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux;
Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.

Nesse poema eclode uma sensação gigantesca de tédio, de saturação. Uma vez que o novo não surge, vive-se do passado, de lembranças: “J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans”. A ausência do novo faz os dias se arrastarem sem distinção; um dia é igual a setecentos dias, um dia dura setecentos dias... e, ao fim de setecentos dias, passou-se um dia apenas. Então o espírito se sente saturado, parece não haver mais mistérios, mais segredos a desvendar, como se tivesse vivido demais (“mille ans”) e soubesse tudo. Várias metáforas descrevem essa sensação, como em “Je suis un cimetière abhorré de la lune”.

Em seguida surge o termo que define tal estado de espírito: “ennui”. Essa sensação de impotência retira o perfume de tudo, arrasta para a queda, identifica-se com o sol se pondo, a hora crepuscular... o crepúsculo do ser. Esse monstro ame-

drona desde o primeiro poema de *Les fleurs du mal*, intitulado “Au lecteur” (v. 29-40):

Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,
Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,
Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,
Dans la ménagerie infâme de nos vices,

Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde!
Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
Il ferait volontiers de la terre un débris
Et dans un bâillement avalerait le monde;

C'est l'Ennui! – l'œil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
– Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!

O *ennui*, essa pálida sensação de saturação, em grande parte oriunda da ausência do novo, tem duas acepções na obra de Baudelaire: refere-se à existência humana e à arte poética. O homem encontra-se abafado no meio de um deserto. Isso demonstra a sétima parte do poema “Le voyage” (CXXVI), pertencente à série intitulada “La mort” (v. 1-4):

Amer savoir, celui qu'on tire du voyage!
Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,
Hier, demains, toujours, nous fait voir notre image:
Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui!

Logo depois, o mesmo poema pergunta: “Faut-il partir? Rester?” (v. 5). Mas por onde fugir desse deserto, onde procurar o novo? Diante dessa questão, a oitava parte do mesmo poema propõe um caminho:

O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau!*

A poesia convoca a Morte para livrar o homem do *ennui*, a Morte capitaneando um barco que conduza à salvação... a Morte como Caronte a conduzir os desventurados aos infernos.

Na primeira estrofe destacada, o terceiro verso tem muitas conotações: “Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre”. O céu e o mar são dois símbolos recorrentes na poesia de Baudelaire: postos lado a lado indicam, entre outras coisas, elevação e queda, delineando a noção de *idéal* e *spleen*; são espaços imensos, com ares do infinito onde se procura arduamente o novo... Porém tudo parece negro como a tinta com a qual o poeta escreve os versos. Se pensarmos nessa imagem final como alusão metonímica ao fazer poético, insinua-se a ideia de o *ennui* ter alcançado também a Poesia; ideia que se confirma em uma carta que escreve para sua mãe no dia 3 de agosto de 1838, com 17 anos, citada por Claude Pichois:

Li somente obras modernas; mas essas obras de que se fala em toda parte, que possuem uma reputação, que todos leem, enfim, o que há de melhor; pois bem, tudo isso é falso, exagerado, extravagante, inflado! É sobretudo Eugene Sue que recrimino, do qual li apenas um livro, ele me matou de tédio. Tudo isso me desgosta. Somente os dramas, as poesias de Victor Hugo e um livro de Sainte-Beuve (*Volupté*) me divertiram. Estou completamente desgostoso da literatura;

na verdade, desde que sei ler, não encontrei uma obra que me agradou inteiramente, que eu pudesse amar do começo ao fim; em consequência, não leio mais (BAUDELAIRE, 1972, p. 8).¹⁹

O *ennui* afirma-se como uma das principais angústias do homem e um dos principais motivos do poeta, abafando um potencial que pulsa, debate-se no peito na ânsia de sair.. “Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!”

Não vamos investigar as causas dessa sensação; ela nos interessa aqui como propiciadora do *gouffre*, uma vez que, no final do poema, a Morte convocada pelo *ennui* se converte em Caronte, que conduz ao mergulho no *gouffre*...

Analisando vertentes existenciais, Richard (1955, p. 95) propõe a seguinte definição para o *gouffre* na poesia de Baudelaire: “Por *gouffre* compreendemos ao mesmo tempo a viuvez do mundo e o vazio interior da consciência, o espaço de êxtase e de vertigem que constitui o lugar da *espiritualidade* baudelairiana.”²⁰.

Talvez mais do que essa viuvez do mundo e esse vazio da consciência, o *gouffre* represente, como tentamos demonstrar, uma viagem que ofereça uma esperança de fuga dessas sensações, um caminho poético que conduza a algo novo; mesmo porque a poesia de Baudelaire não revela uma consciência oca, mas um ser cheio de potenciais (“remplis de rayons!”), abafados pelo *ennui*.

¹⁹ Je n'ai lu qu'ouvrages modernes; mais de ces ouvrages dont on parle partout, qui ont une réputation, que tout le monde lit, enfin ce qu'il y a de meilleur; eh bien, tout cela est faux, exagéré, extravagant, boursoufflé! C'est surtout à Eugène Sue que j'en veux, je n'ai lu de lui qu'un livre, il m'a ennuyé à mourir. Je suis dégoûté de tout cela. Il n'y a que les drames, les poésies de Victor Hugo et un livre de Sainte-Beuve (*Volupté*) qui m'aient amusé. Je suis complètement dégoûté de la littérature; et c'est qu'en vérité, depuis que je sais lire, je n'ai pas encore trouvé un ouvrage qui me plût entièrement, que je pusse aimer d'un bout à l'autre; aussi je ne lis plus. (Tradução nossa).

²⁰ Par *gouffre* entendons à la fois la viduité du monde et le creux intérieur de la conscience, l'espace d'extase et de vertige qui constitue le lieu de la *spiritualité* baudelairienne. (Tradução nossa).

Como em Dante, cabe à poesia salvar o homem. Baudelaire também invoca a viagem infernal, rumo ao desconhecido, agora para encontrar o novo. O mergulho no *gouffre* então adquire contornos de uma descida aos infernos, uma catábase poética. Para melhor compreendermos os significados dessa catábase, conheçamos sua fonte mítica: o mito de Orfeu e Eurídice.

Esse mito é um dos mais fecundos para a literatura, e sua primeira grande referência (e recorrência literária) é a catábase (do grego “o ato de descer”); relacionada ao mito de Orfeu, essa palavra significa a descida do herói ao inferno para resgatar a esposa perdida, Eurídice. Em síntese, a mais difundida versão desse mitologema relata o que segue. Possivelmente originário da Trácia, Orfeu era filho de Calíope, a mais importante das nove musas, e do rei Eagro. Poeta, cantor e músico, encantava a todos com sua voz e com o som de sua lira (ou de sua cítara). Participou da expedição dos Argonautas; no entanto, por sua fraqueza física, apenas marcava o ritmo para os remadores e com seu canto acalmava as tormentas ou, eventualmente, livrava os tripulantes do encanto de sereias, enfeitando-os antes com sua voz ainda mais agradável. Ao regressar dessa expedição, casou-se com a ninfa Eurídice, a quem considerava a metade de sua alma. Essa, certa vez, passeava nas margens de um rio da Trácia quando foi atacada pelo apicultor Aristeu. Tentando fugir, pisou uma serpente e foi picada, vindo a morrer. Inconformado, Orfeu desceu ao reino dos mortos para tentar resgatar a esposa; conduzia a esperança de que Hades e Perséfone compreendessem sua ousadia desesperada, já que outrora esse deus fizera algo semelhante, quando a paixão o inspirara a raptar Perséfone, filha da deusa Ceres. Com sua voz divina e o som de sua lira, encantou o mundo subterrâneo. Comovidos pela música, pela corajosa prova de amor e pelo argumento

irrefutável, Hades e Perséfone permitiram que o cantor levasse Eurídice. Contudo, havia uma condição: ele iria na frente e não poderia olhar para trás até deixarem aquele lugar, e a mulher haveria de segui-lo. Dessa forma ele começou a sair; porém, já quase na luz, a desconfiança e uma dúvida inclemente fizeram-no olhar para trás. No mesmo instante, Eurídice desapareceu ante seus olhos, dessa vez para sempre. Tentou voltar, mas Caronte o impediu. Não podendo esquecer a esposa, passou a rejeitar as demais mulheres. Então, sentindo-se ultrajadas pela indiferença de Orfeu, as mulheres da Trácia o esquartejaram.

Que significados esse mito revela?

Em primeiro lugar, destaca-se a perda e a conseguinte quebra da harmonia. Em uma relação, as partes devem perder a individualidade para compor um todo harmônico. Rompido o vínculo material com o ser amado, descer ao inferno para resgatá-lo significa mergulhar em si mesmo e estabelecer uma nova união com ele, um elo definitivo, mais elevado, um elo espiritual. Eis outra noção de catábase, ou mesmo a grande noção: o mergulho em si em busca de recuperar, através de um elo espiritual, a harmonia perdida, um paraíso perdido.

Junito Brandão (1992, p. 141-171) analisa esse mito. Para ele, ao olhar para trás, Orfeu revela seu apego à matéria, ou seja, sua incapacidade de se unir espiritualmente a Eurídice; nesse ponto, a desconfiança torna-se relevante, uma vez que impulsiona seu fracasso. Quanto ao despedaçamento do herói, Brandão diz ser um rito comum a muitas culturas, cuja finalidade é fazer com que o ser despedaçado renasça em uma forma superior de existência.

Sem dúvida, trata-se de um terreno fértil para a literatura. Percebendo o alcance existencial e o substrato simbólico desse rito, Mallarmé e Fernando Pessoa tentaram transformá-

-lo em concepção literária. Em relação ao poeta francês, Anna Balakian (1985, p. 68 e 70) comenta:

Para Mallarmé, o simbolismo significava então o oposto da representação, a sugestão o oposto da designação: o que é designado é finito, o que é sugerido é órfico, isto é, oracular, porque, como o oráculo, pode conter significados múltiplos. “Deve haver sempre um enigma na poesia”, declarou na mesma entrevista a Huret. Mallarmé gostava da palavra “órfico”; na véspera do estabelecimento oficial do *cénacle* simbolista escreveu a Verlaine, em sua carta autobiográfica, que desejava dar um significado “órfico” à vida.

Nesse fragmento, a sugestão aparece como o processo para se atingir um orfismo literário, uma arte não finita, oracular, com múltiplos significados. Temos o orfismo fundamentando a concepção simbólica de Mallarmé, um simbolismo órfico em busca de ampliar o horizonte de significação de uma obra.

Fernando Pessoa, por sua vez, vale-se de significados órficos para semear o Modernismo na literatura portuguesa. Não por acaso a revista que marca o início dessa estética chama-se *Orpheu*; não por acaso uma ânsia de harmonia busca algo perdido, sem o qual não é possível (*con*)viver, integrar-se ao mundo – como na poesia de Sá-Carneiro; não por acaso uma das principais características dos primeiros passos do Modernismo português é a fragmentação do ser – o despedaçamento de Orfeu após a perda definitiva do paraíso... não por acaso... Mas isso já é uma digressão, lenha para outras fogueiras...

Agora, depois de conhecermos alguns significados desse mito, vejamos aspectos da catábase em Baudelaire. Além da demonstração através dos poemas, essa temática já se insurge em um título que acompanha uma recolha do

futuro *Les fleurs du mal*, de 1848 a 1854: *Les limbes*. Tal expressão nos remete ao “Inferno” de Dante, do qual o “Limbo” constitui o primeiro círculo... Para o conhecermos melhor, deixemos que Virgílio diga a Dante e a nós que almas aí padecem e qual a pena:

Não perguntas que espíritos são estes? É bom que os conheças, antes de seguir adiante. Não pecaram, mas, embora possuindo méritos para entrarem no Céu, faltou-lhes o batismo, umbral da Fé em que, ditoso, crês. Viveram antes do cristianismo, portanto não tributaram a Deus a adoração devida. Eu sou um dos que por este modo penam. Por tal motivo, e não por qualquer defeito, perdemos o Paraíso. A nossa pena é simplesmente esta: arder em desejo, sem a esperança de saciá-lo (ALIGHIERI, 1992, “Inferno”, IV, v. 31-42, p. 28).

“arder em desejo, sem a esperança de saciá-lo”... Virgílio... ou Baudelaire? Parece que ouvimos Baudelaire. Essa voz também ecoa em sua obra; essa é a sensação do *spleen*, do *ennui*. Vimos ser esse o estado de espírito que impulsiona o poeta ao *gouffre*, à busca do novo. Não é de modo algum casual o título *Les limbes*, e se revela muito mais profunda a relação dessa poesia com a viagem dantesca, com a catábese.

Claude Pichois (BAUDELAIRE, 1972, p. 10-12) nos fornece outras evidências dessa relação, entre elas a semelhança dos cenários crepusculares da poesia de Baudelaire com os do “Limbo” de Dante e o fato de o poema “De profundis clamavi” ter aparecido no periódico *Le messenger de l’assemblée*, de 9 de abril de 1851, com o título “La Béatrix”, a Eurídice de Dante. Os dois primeiros versos desse poema são os seguintes: “J’implore ta pitié, Toi, l’unique que j’aime, / Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé.”

Por essas razões, Pichois (BAUDELAIRE, 1972, p. 15) afirma:

A descida aos infernos, são *As flores do mal* que a consumam. Então Baudelaire se torna verdadeiramente o discípulo desse Dante por quem Delacroix lhe havia comunicado seu ‘gosto irresistível’.²¹

Então, em *Les fleurs du mal*, Baudelaire realiza uma catábase: mergulha em si, convoca o *gouffre* para fugir do *spleen*, do *ennui*, para encontrar um ideal perdido... o novo, uma nova essência poética... e humana.

Com exploração psicológica e próxima de significados estudados no mito de Orfeu e Eurídice, essa viagem interior se delineia melhor no poema “L’homme et la mer” (XIV):

Homme libre, toujours tu chériras la mer!
La mer est ton miroir; tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame,
Et ton esprit n’est pas un gouffre moins amer.

Tu te plais à plonger au sein de ton image;
Tu l’embrasses des yeux et des bras, et ton cœur
Se distrait quelquefois de sa propre rumeur
Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage.

Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets:
Homme, nul n’a sondé le fond de tes abîmes,
O mer, nul ne connaît tes richesses intimes,
Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets!

Et cependant voilà des siècles innombrables
Que vous vous combattez sans pitié ni remord,
Tellement vous aimez le carnage et la mort,
O lutteurs éternels, ô frères implacables!

²¹ La descente aux enfers, ce sont *Les fleurs du mal* qui l’accomplissent. Alors Baudelaire se fait vraiment le disciple de ce Dante pour qui Delacroix lui avait communiqué son ‘gout irrésistible’. (Tradução nossa).

O mar se apresenta como um espelho em que o homem contempla sua alma. Em seguida, o espírito do homem define-se como um *gouffre*, não menos cruel que o mar. Assim o mar e o espírito humano se equivalem ao serem caracterizados como *gouffre*. O mar então se converte em uma porta de acesso aos infernos; e o mergulho no mar, espelho da alma, simboliza o mergulho interior. Mergulhar em sua imagem inicialmente contenta o homem, e o poema sussurra laivos narcisistas: o coração se sente feliz ao ouvir sua própria voz, embora rumoreje uma queixa indomável. Essa alusão ao narcisismo indica uma atitude reflexiva. Gaston Bachelard, no livro *A água e os sonhos*, nos leva a entender que um ser diante de uma superfície refletora busca a consciência de si, para algum objetivo. E, comparando o reflexo fornecido pelo espelho ao reflexo aquático, transcreve uma interessante passagem de “L’erreur de Narcisse” (LAVELLE apud BACHELARD, 1998, p. 24):

Se imaginarmos Narciso diante do espelho, a resistência do vidro e do metal opõe uma barreira aos seus desígnios. Contra ela choca a fronte e os punhos; e nada encontra se lhe der a volta. O espelho aprisiona em si um segundo mundo que lhe escapa, no qual ele se vê sem poder se tocar e que está separado dele por uma falsa distância, que pode diminuir, mas não transpor. A fonte, ao contrário, é para ele um caminho aberto [...]

A partir dessa linha de pensamento, Bachelard (1998, p. 24) traça um perfil desse tipo de imaginação que utiliza espelhos aquáticos: “O espelho da fonte é, pois, motivo para uma imaginação aberta. O reflexo um tanto vago, um tanto pálido, sugere uma idealização”.

Assim, essa alusão ao narcisismo indicaria o mergulho interior e a idealização que o poeta projeta sobre si (“Nos

cœurs que tu connais sont remplis de rayons!”) e sobre a sua arte. Porém o espelho aquático escolhido pelo poema é o mar, água normalmente turbulenta, que dificulta, ou mesmo inviabiliza a contemplação do ser. Com isso, essa escolha já anunciaria prováveis empecilhos à catábase; anúncio que se concretiza na terceira estrofe, em que o mergulho atinge regiões mais profundas, tenebrosas, ciumentas de seus segredos. E outra vez o mar e o íntimo do homem tornam-se equivalentes, suas características se confundem: o imo do homem recebe uma designação mais comum ao mar, “abîmes”; e o mar recebe traços mais humanos, “richesses intimes”.

Diante dessa dificuldade, o mergulho interior não consegue ver nas regiões mais profundas, misteriosas... são as águas insondáveis, e a catábase fracassa. O homem e seu íntimo continuam estranhos um para o outro ao longo dos séculos... eternos irmãos, rivais implacáveis.

Confirmando a exploração consciente do tema na obra, o poema seguinte se intitula “Don Juan aux enfers” (XV), do qual transcrevemos apenas a primeira estrofe:

Quand Don Juan descendit vers l'onde souterraine
Et lorsqu'il eut donné son obole à Charon,
Un sombre mendiant, l'œil fier comme Antisthène,
D'un bras vengeur et fort saisit chaque aviron.

Basta destacarmos a recorrência temática e simbólica, outra vez a viagem infernal se relaciona com uma onda, “l'onde souterraine”... o mar.

Voltando à análise do poema “L'homme et la mer”, a catábase em *Les fleurs du mal* parece esbarrar em dificuldades na ânsia de atingir seus objetivos psicológicos, existenciais: o homem não conseguiria estabelecer um elo mais elevado com seu

íntimo e se reencontrar, e reencontrar o mundo. Diante disso, como acontece com Orfeu, essa busca em Baudelaire acabaria em nostalgia; os ideais perdidos somente voltam nas lembranças, que surgem no poema “Le balcon” (XXXVI, de “Spleen et idéal”) como braços maternos acalentando a desventura:

Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses,
O toi, tous mes plaisirs! Ô toi, tous mes devoirs!
Tu te rappelleras la beauté des caresses,
La douceur du foyer et le charme des soirs,
Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses!

As duas últimas estrofes desse poema retomam mais claramente a angústia de “L’homme et la mer”, as dificuldades encontradas na realização da catábase: o abismo interior interdito à investigação do ser. E então a memória aparece como refúgio:

Je sais l’art d’évoquer les minutes heureuses,
Et revis mon passé blotti dans tes genoux.
Car à quoi bon chercher tes beautés langoureuses
Ailleurs qu’en ton cher corps et qu’en ton cœur si doux?
Je sais l’art d’évoquer les minutes heureuses!

Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,
Renaîtront-ils d’un gouffre interdit à nos sondes,
Comme montent au ciel les soleils rajeunis
Après s’être lavés au fond des mers profondes?
– O serments! ô parfums! ô baisers infinis!

A evocação das lembranças para alcançar paraísos testemunha um esforço da vontade (“Je sais l’art d’évoquer les minutes heureuses”), não a existência natural deles – o que sugere paraísos artificiais. Refletindo a consciência desse fato, o poema finda questionando se eles renascerão.

Ecoa assim um lamento na exclamação do verso final. Um ponto ainda merece destaque nessa última estrofe, em que encontramos uma das mais belas imagens tecidas para representar uma catábase bem sucedida: “Comme montent au ciel les soleils rajeunis / Après s'être lavés au fond des mers profondes”. Os sóis rejuvenescidos...

Embora esses poemas revelem, de certa forma, um fracasso existencial da catábase, essa descida aos infernos alcança um grande êxito, literário: como Eneias na *Eneida* de Virgílio, a imaginação poética de Baudelaire sai elevada; como sóis rejuvenescidos... retorna dos infernos com sua Eurídice, a essência nova buscada. E esse recurso consciente já se revela um motivo de sua arte no primeiro poema de *Les fleurs du mal*, “Au lecteur”:

C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!
Aux objets répugnants nous trouvons des appas;
Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas,
Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent.

Essa reflexão encontra interessante apoio em um comentário feito por Richard (1955, p. 103-104) acerca da noção de *infini* na poesia de Baudelaire, ilustrado com os poemas “Invitation au voyage” e o citado “Le balcon”:

Assim se vê o próprio homem baudelaíriano sempre se dividir entre desejo e nostalgia, expectativa e lembrança, esforçando-se para unir um ao outro, “aspirando sem cessar a *reaquecer suas esperanças*, e a elevar-se para o infinito”. Que ela chegue a fazer circular entre passado e porvir essas correntes de calor, essa continuidade de existência, que ela possa religar em profundidade a sombra interior à obscuridade das coisas,

que ela consiga enfim fazer rebrotar do insondável a alegria de uma realidade inteiramente nova, então a imaginação baudelaireana terá cumprido plenamente sua missão: ela terá demonstrado a infinita *fecundidade* do gouffre.²²

Além de demonstrar essa fecundidade imaginativa resultante do mergulho no *gouffre*, a poesia de Baudelaire deixa muitas outras sementes às gerações seguintes, como vimos a propósito da recepção de “Correspondances” pelo Simbolismo...

Também Raul Pompeia plantou algumas dessas sementes em *Canções sem metro*. No diálogo entre “Correspondances” e o texto introdutório de “Vibrações”, a voz entusiasmada daquele soneto almeja uma elevação, uma expansão infinita do ser a fim de se irmanar com todas as coisas; enquanto a voz do texto de Pompeia denuncia a queda, a presença castradora denuncia os vermes; a Morte se impõe nesse discurso, puxando tudo para o “segredo subterrâneo dos túmulos”. E essa leitura aproximou *Canções sem metro* de outra paragem da arte de Baudelaire, do *gouffre*... através do qual fomos conduzidos a uma fecunda catábase poética.

Contudo, enquanto a poesia de Baudelaire convoca a viagem infernal para livrar do *ennui*, do *spleen* a poesia e o ser, ainda não conhecemos motivações e consequências do *gouffre* em *Canções sem metro*, então continuemos a leitura de “Vibrações”.

O último trecho do texto inicial (“Daí o simbolismo popu-

²² Ainsi voit-on l'homme baudelaireien lui-même se partager toujours entre désir et nostalgie, espoir et souvenir, tâchant de les rejoindre l'un à l'autre, “aspirant sans cesse à *réchauffer ses espérances*, et à s'élever vers l'infini”. Qu'elle parvienne à faire circuler entre passé et avenir ces courants de chaleur, cette continuité d'existence, qu'elle puisse relier en profondeur l'ombre intérieure à l'obscurité des choses, qu'elle réussisse enfin à faire rejailir de l'insondable la joie d'une réalité toute neuve, et l'imagination baudelaireienne aura pleinement accompli sa tâche: elle aura démontré l'infinie *fécondité* du gouffre. (Tradução nossa).

lar das cores”) anuncia os pequenos textos seguintes, cujos títulos dão sequência ao diálogo entre “Correspondances” e “Vibrações” ao empregarem a linguagem sinestésica proposta por aquele poema, relacionando cores a sentimentos ou a signos que os evocam: “Verde, esperança”; “Amarelo, desespero”; “Azul, ciúme”; “Roxo, tristeza”; “Vermelho, guerra”; “Branco, paz”; “Negro, morte”; “Rosa, amor”; e os últimos dois textos, embora sem título, refletem sentimentos através do incolor e da cor indistinta.

1.1.1 Verde, esperança

Depois de constatar a queda, o ser votado aos vermes, esse título inspira uma ideia animadora: esse primeiro texto revelaria uma esperança ao Homem?

O parágrafo inicial demarca o tempo de um acontecimento que se vai narrar, a primavera, e semeia sentimentos de abrigo materno e opulência em relação à natureza, prenúncio do outono. Forma-se um pano de fundo exuberante e acolhedor, reforçando as expectativas criadas pelo título.

Em seguida, uma situação se apresenta: naufragos perdidos no mar, sem alimento. Queda brusca... E então o pano de fundo do primeiro parágrafo declara sua funcionalidade; diante dele a natureza se evidencia outra, arrebatada o alimento e o rumo, ameaça com a lâmina do horizonte, açoita com o sol, silencia quando se deseja o som e finalmente amortalha. Esse contraste entre o pano de fundo e o primeiro plano tende a revolver as sensações do leitor e a ampliar a ânsia de esperança. Além disso, continua o jogo de elevação e queda estabelecido no texto introdutório, prova estrutural das relações dialógicas que examinamos.

Com o terreno das emoções pronto, surge a esperança verde, um ramo sobre as águas. E todos gritam: “Salvos!”. Contudo, o ver-

bo que anuncia a salvação é *adivinhar*, cujo sentido afasta a noção de certeza. E essa atmosfera de dúvida cresce com a expressão “através da névoa”. Há mesmo um continente... ou os naufragos deliram? “Adivinha-se a salvação”... Haveria salvação para o naufrágio humano? Se houver, segundo o texto, significa apenas escapar da morte, continuar vivo... como as árvores das florestas adivinhadas através da névoa. Elimina-se a ideia de salvação como elevação humana; como ser inferior, o homem lutaria somente pela sobrevivência. “Correspondances” almeja a expansão do ser, uma elevação mística para que ele possa penetrar no domínio das analogias universais, percebendo a linguagem simbólica e velada que une todas as coisas. Aqui, de acordo com a posição anteriormente assumida ante esse poema de *Les fleurs du mal*, o ser é puxado para baixo, tem sua concepção limitada por uma cosmovisão materialista e pessimista.

Curiosamente, outro paralelo pode ser feito entre os textos em diálogo. Em “Correspondances”, logo no início, o homem encontra a natureza, e essa lhe estende olhares familiares, oferece-lhe a oportunidade de elevação. Em “Verde, esperança”, a natureza já se anuncia no primeiro parágrafo, acolhedora e pujante; e o homem também a encontra, mas está perdido em meio a uma natureza ameaçadora que lhe oferece uma única oportunidade, há de escapar da morte.

1.1.2 Amarelo, desespero

Ouro e sol. O texto se abre com esses elementos da natureza, a floresta de símbolos cujos significados o homem deve discernir. Eles refletem a princípio a cor amarela, e, expandindo-se com as analogias universais, aludiriam à cobiça, ao desejo de riquezas... desejos que, seguindo a mesma visão materialista e pessimista do texto anterior, despontam como ideais humanos, cuja perda propicia o desespero.

Em seguida, um quadro terrível é pintado com tintas naturalistas: uma mulher apodrece sobre uma cama; sua vida se esvai em desespero. A referência a uma “Peste” e a um “anjo negro da maldição” à porta da casa nos remete ao texto bíblico das sete pragas do Egito e insinua a ideia de tanto sofrimento ser um castigo... Por um pecado? E toda a caridade foge apavorada desse quadro, ficando o abandono... É a queda.

Novamente vemos o ser votado aos vermes... pela cobiça. Então, após a queda, ante o desespero dos ideais perdidos, com a mão da Morte a puxá-lo, resta um único alento: a memória. E os vestígios do passado invocam a “*mère des souvenirs*”: “Ali, na parede, havia flores adornando um retrato de moço”. E tais lembranças aos poucos desvelam a contemplação do sexo, exaltando a elevação do ser proporcionada pelos delírios carnavais: “Ela também triunfante: ouro sobre o esplendor adorado do sexo”... Elevação e a inevitável queda, que continua a reduzir o ser, a torná-lo cada vez mais insignificante: nesse texto, o filho da moribunda aparece como um “pequeno animal sem vontade, sem vida”.

A linguagem sinestésica do título e a recorrência desse movimento vertical dão sequência ao diálogo com “*Correspondances*”. Além desse, há indícios de uma nova relação dialógica: a invocação da “*mère des souvenirs*” como consolo ante o desespero abre caminhos para um diálogo mais abrangente com a obra de Baudelaire; vimos, por exemplo, como esse recurso desponta em “*Le balcon*”, ligado ao *gouffre* e à catábase. As relações dialógicas com a obra de Baudelaire se intensificam, e assim também se expande a significação de *Canções sem metro*.

Outro aspecto relevante é um substrato religioso que permeia o texto: alusão ao episódio de Moisés no Egito, à Páscoa, à Quaresma... No contexto em que se encontra, esse substrato religioso constitui uma ironia ao apego desesperado à religio-

sidade, costumeiramente demonstrado em momentos difíceis; isso transparece bem na frase que expressa a ideia de abandono completo do ser: “Ninguém mais, ninguém mais, nem Deus com ela”. Tal aspecto salienta uma cosmovisão materialista.

1.1.3 Azul, ciúme

Céu e oceano. Dando continuidade às analogias universais, as palavras da natureza outra vez abrem um texto: o céu azul e seu espelho, o mar. Aqui esses azuis imensos evocam a infinita solidão... causada pelo ciúme: uma mulher abandonada e doente em meio a juras quebradas.

De forma significativa, céu e oceano são dois símbolos muito caros à poesia de Baudelaire. Ao analisarmos a oitava parte do poema “Le voyage”, incluído na série “La mort”, destacamos o verso “Si le ciel et la mer sont noirs comme de l’encre”, no qual o céu e o mar aparecem lado a lado, como duas faces do infinito ansiado, também como elevação e queda. A ideia de infinito amarra esse texto de “Vibrações” à obra de Baudelaire, e aquele mais uma vez puxa esta para baixo, oferta apenas a face da queda: “a solidade sem fim”.

Retomando o texto, alarga-se ao pé da cama uma janela para o azul... e um momento feliz acena de um sonho distante, já pertencente ao passado (“Sob o reflexo azul bem sonhara Rosita o abandono”), já bafejado pela dúvida (“se a barcarola os levasse”), mais e mais irreal, menos e menos ânsia. Não se trata de um sonho de Rosita na hora final, não se trata de um instante de escapismo através do sonho... Rosita não sonha mais, sonhara. Trata-se da lembrança de um sonho do passado, evocada pelo narrador... como se quisesse confortá-la. E a morte implacável outra vez enterra esse débil suspiro da felicidade. Mais uma vida votada aos vermes.

Na poesia de Baudelaire, o céu desfolha muitos significados, que variam, inclusive, conforme seu aspecto: o céu negro ou crepuscular cobre o *ennui*; o céu azul em muitas ocasiões retrata o anseio de ascensão poética, como em “Élévation”, em outras tenta consolar o *spleen*. E, nesse último caso, normalmente o *azur* conclama o passado, as lembranças reconfortantes, ou uma impressão mística e pouco nítida de uma felicidade vivida outrora e então perdida, como se fosse outra vida. Essa sensação escorre do soneto “La vie antérieure” (XII, de “Spleen et idéal”):

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux,
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.

Les houles, en roulant les images des cieux,
Mélaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs
Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,

Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,
Et dont l'unique soin était d'approfondir
Le secret douloureux qui me faisait languir.

Essencialmente descritivo, o poema expõe em seu primeiro quarteto aspectos da residência que o eu lírico teria habitado por muito tempo. Sem especificações, as características apresentadas sugerem a arquitetura da Antiguidade clássica...

O segundo quarteto revela-se mais importante ao diálogo com “Azul, ciúme”. O céu e o oceano do princípio desse texto de “Vibrações” se reencontram no verso “Les houles, en roulant les images des cieux”. Esses dois símbolos (do infinito, da ascen-

são e queda, da evasão e do mergulho interior...) misturam-se, reúnem-se no mar, que, de acordo com o contexto, adquire o caráter de uma porta para um mergulho interior – como vimos por ocasião do poema “L’homme et la mer” (XIV). Com isso, a lembrança de uma vida anterior significaria muito mais um desejo interior de se transportar a um paraíso... perdido.

Essa reunião instaura as correspondências entre os elementos da natureza, que se manifestam no eu lírico (“refléte par mes yeux”): o mar oferece a sonoridade; o céu, o colorido. Desse modo, o ser penetra no domínio das analogias universais, a natureza expressa seus sentimentos, prenunciados pelo momento crepuscular (“couchant”). Tais vozes também ecoam no texto inicial de “Vibrações”, na frase “Sonoridade, colorido: eis o sentimento”.

Os dois tercetos desenharam a voluptuosa vida sob o *azur*. E a referência a escravos nus, impregnados de perfumes, abanando palmas reforça o cenário da Antiguidade – que se converte em uma das possibilidades de ideal do poeta. Contudo, no último terceto, quando o mergulho interior se confirma com a atividade reflexiva²³ (“dont l’unique soin était d’approfondir”), a elevação alcançada com o ingresso na ciência das analogias universais e com uma vida antiga e esplendorosa esmaece, não consegue evitar o *ennui*. Esse aspecto coloca “La vie antérieure” na ambiência dos poemas LXXVI e LXXVII, intitulados “Spleen”.

A acepção do azul explorada em “Vibrações” se avizinha dessa última examinada na poesia de Baudelaire: as lembranças como alento, mesmo quando são apenas lembranças de sonho, mesmo quando o passado se revela um paraíso perdido

²³ O reflexo do mar nos olhos do poeta como índice de atividade reflexiva remetem aos comentários feitos durante a leitura de “L’homme et la mer”, sobretudo às observações de Bachelard.

ou pouco nítido... ou um desejo interior (“Sob o reflexo azul bem sonhara Rosita o abandono”). Assim, a janela que parecia alargar-se fronteira ao leito seria uma janela para o interior de Rosita, para a lembrança de um sonho que acalentava... seu paraíso, nunca encontrado.

Enquanto o ser humano afunda no *gouffre*, aprofundam-se mais e mais as relações dialógicas entre *Canções sem metro* e a obra de Baudelaire.

1.1.4 Roxo, tristeza

Ocaso e morte... pintados pela natureza com a cor roxa, crepuscular... cor e sentimento caros ao credo decadentista. Eis a queda, o texto se abre com a tristeza estampada no rosto.

Brusca elevação: “Alegre, ela”. Em contraste com a tristeza inicial, desponta uma personagem alegre, e a voz da natureza se encarrega de exprimir tal sensação, ilumina-se, baila, canta. Todavia, esse tal contentamento não é partilhado por todos, e aflora outro contraste: ao mesmo tempo em que o calor acaricia, violetas sofrem sob o sol. E a cor roxa torna as violetas símbolo da tristeza, através do título.

Nova ruptura: “Outra manhã, tudo mudado”. A alegria foge. Vai-se o calor, oprimem agora o frio e o sombrio. Ainda não se revela o motivo da mudança, o que valoriza a inconstância da vida, a fragilidade dos instantes felizes. E a referência ao ser humano desbota-se no texto; então, através da linguagem das analogias universais (“dans une ténébreuse et profonde unité”), também cabe à natureza refletir esse novo estado de espírito, “como as orlas de uma pintura velha”. Enfim se descobre a causa da mudança: “Agora, órfã”. Uma perda... Outra vida votada aos vermes.

E, após a queda do ser, as violetas revivem, enquanto o resto da natureza também chora. Fica patente uma relação antitética entre ela e as violetas. Como desde o início essas flores simbolizam a tristeza e a morte, esse suspiro revigorado representaria o triunfo da queda. O texto se abre com o sol, fecha-se com a chuva: calor *versus* frio, alegria *versus* choro... E o ser acaba órfão... de tudo.

1.1.5 Vermelho, guerra

Aqui a cor não se liga diretamente a um sentimento, mas a um signo que desenha uma constelação de sentimentos, em sua maioria negativos; e alguns já são abordados no primeiro parágrafo: cólera, sede de vingança, fúria... E há bastante sangue, muitas vidas perdidas. Condena-se a guerra desde o princípio, uma queda coletiva, a queda das nações.²⁴

Na sequência, o texto particulariza duas vítimas de guerra: uma velha mãe e seu filho levado ao combate. Tal senhora sofre com a distância e com o medo de perder o filho, o que produz uma metamorfose: a agonia petrifica o ser humano. Em seguida vem a Morte e ceifa o filho no campo de batalha... O coração da mãe “ouve” o grito longínquo e derradeiro do jovem, e os vermes recebem outro corpo.

²⁴ A guerra inspiradora desse texto parece ser a do Paraguai (1865-1872): sua primeira versão é publicada com o título “Para o Sul!...” (inicialmente no *Jornal do Comércio* de São Paulo, a 7 de agosto de 1883, depois em outros periódicos (COUTINHO, 1982, p. 111)); esse título nos ordena a seguir para o principal palco da Guerra do Paraguai, o Sul do país. No ano em que se estabelece a paz, Pompeia faz nove anos de idade (em 12 de abril); portanto sua infância convive com o clima dessa guerra, que, aliás, deixa sérias cicatrizes na geração do escritor. Mais tarde ele participa ativamente de dois movimentos iniciados nos anos de batalha e decorrentes de uma nova consciência política e social proporcionada pelo conflito: a campanha abolicionista (cuja propaganda inicia-se no jornal paulista *Diabo Coxo* (1864-1865), em que se destaca Luís Gama, que se torna amigo de Pompeia) e a republicana (com a fundação do Partido Republicano a 3 de dezembro de 1888 e a posterior proclamação da República a 15 de novembro de 1889)... Em um período agitado vive Pompeia!

Esse texto exclui fatos episódicos, destaca o absurdo e os efeitos dessa queda coletiva abordando a dor de um ser que fica e a de seu ente querido que parte para o combate... quando um soldado cai no campo de batalha, a guerra “mata” no mínimo dois seres.

A negação do episódico e a valorização da impressão, da sensação concedem ao texto poder sugestivo e simbólico. A respeito desse procedimento em *Canções sem metro*, Sônia Brayner (1979, p. 233) comenta:

A perspectiva temporal se dilui, e a ambiência passa a ser considerada como realidade percebida e não como realidade determinante.

Em uma crônica de apresentação do livro francês *Contes psychologiques*, de André Mellério, Raul Pompéia define, indiretamente, a passagem que se dá em sua obra, da concepção das “microscópicas” para o texto das “canções”:

“Diferente da literatura psicológica mais conhecida, do progresso geométrico de Bayle, da impetuosa intensidade de Dostoiévski, do elegante capricho de Bourget, os contos têm de original que lhes falta quase sempre inteiramente a representação material da vida. Não se descrevem fisionomias nem atos nem panoramas. A impressão física inicial donde, por assim dizer, decorre o conto, o escritor a deixa sentir sempre indistintamente, como sonhada.”

Tal procedimento em *Canções sem metro* não ocorre apenas nesse texto e revela um traço marcante do impressionismo literário: personagens, fatos históricos, convenções sociais raramente são singularizados e sua existência é em geral percebida através das impressões e sensações deixadas. Outro traço dessa tendência seria a maneira de expressar a

impressão do mundo: tudo passa antes pelo filtro do sujeito do discurso.

Sendo um fruto de sentimentos provocados por uma guerra, “Vermelho, guerra” faz lembrar um poema de Pessoa, escrito em 1914, por ocasião da Primeira Guerra Mundial, “O menino de sua mãe”:

No plaino abandonado
Que a morna brisa aquece,
De balas traspassado
– Duas, de lado a lado –,
Jaz morto, e arrefece.

Raia-lhe a farda o sangue.
De braços estendidos,
Alvo, louro, exangue,
Fita com olhar langue
E cego os céus perdidos.

Tão jovem! que jovem era!
(Agora que idade tem?)
Filho único, a mãe lhe dera
Um nome e o mantivera:
“O menino da sua mãe”.

Caiu-lhe da algibeira
A cigarreira breve.
Dera-lhe a mãe. Está inteira
E boa a cigarreira.
Ele é que já não serve.
De outra algibeira, alada
Ponta a roçar o solo,
A brancura embainhada
De um lenço... Deu-lho a criada
Velha que o trouxe ao colo.
Lá longe, em sua casa, há a prece:
“Que volte cedo, e bem!”

(Malhas que o Império tece!)
Jaz morto, e apodrece,
O menino da sua mãe.

“Vermelho, guerra” revela outra faceta de *Canções sem metro*: o livro também reflete sua época, não o fato histórico, mas as feridas que ele abre, as sensações que deixa.

1.1.6 Branco, paz

Através das analogias universais e do simbolismo popular das cores, o texto principia com uma série de imagens ligadas à cor branca e à atmosfera de paz, mas sem deixar de lado a morte: a pureza, o sagrado, o leito das mães, a morte tranquila. Pairam sentimentos de conforto, que aquietam o espírito. Com isso, forma-se desde já uma oposição entre este texto e o anterior: vermelho *versus* branco; guerra *versus* paz; ódio, vingança e violência *versus* pureza, amor materno, calma. Há, portanto, uma continuidade: “Vermelho, guerra” passa a constituir um pano de fundo diante do qual se apresenta “Branco, paz”. Os dois textos formam um todo; o segundo transformar-se-ia na elevação, depois da queda proporcionada pelo primeiro, reconstituiria o movimento vertical característico da relação dialógica que analisamos.

Então surge uma situação: um combatente envia uma carta à esposa anunciando seu retorno para casa após o fim de uma guerra. Essa notícia enche de esperança o coração da mulher e propicia a elevação: “Irene ergueu os olhos para a tarde”. Tal fato se opõe à perda da esperança retratada em “Vermelho, guerra”, no qual do longe vem apenas o grito de morte do filho. E a natureza volta a retratar, segundo as analogias universais, o estado de espírito de um coração mais

calmo, mais esperançoso: “A estrela plácida das tardes parecia olhar a terra; em frente alava-se a luz, e o luar noctâmbulo ia, pelos caminhos, semeando a difusão suavíssima da paz”. Nesse trecho, além de atravessar as imagens, a paz suspira nas aliteraões com os sons [l] e [s], que acalantam: a consoante lateral, como o fluir de um rio; a fricativa, como um sussurro ao pé do ouvido. E, em meio a essa esperançosa canção de enlevo, a personagem experimenta sensações sensuais: “Irene abandonou-se ao êxtase contemplativo, gozando o crepúsculo, como se lhe invadissem o sentimento a letargia edênica do anoitecer”. Conjugada à esperança, talvez reviva uma memória do corpo...

1.1.7 Negro, morte

Medo, agonia...

Prossegue a visão contrastiva do universo: a noite se opõe à luz.

E surge o frio a fustigar o ser. Morte, noite e frio... assim se mostra a feição inicial do texto. De forma curiosa, esse ser timidamente se anuncia: no segundo parágrafo, aparece o predicado “envolve-nos”, cujo pronome inclui o enunciador no discurso.

E, diante desse sombrio pano de fundo formado até então, aparece a luz: “Em vão flameja o sol a pino”. Não era noite? Esse período diz que é pleno dia, o sol está alto e espalha luz e calor. A luz aparece, mas em vão: “Sente-se dentro na altura a noite negra, invernosa, polar”. As coisas ficam mais claras, o advérbio “dentro” denuncia o jogo contrastivo: é dia fora do ser, mas noite dentro. E tal estratégia continua: tudo trevas dentro, e o resplandecente e a cor de prata fora.

Antes o enunciador pintava o mundo sem nele se incluir diretamente; agora, ainda que se resguardando atrás de

um plural (nós), entra em contato com sua pintura: “Vemos as flores, o prado”. Porém, há uma inadequação entre o eu interior e o universo exterior. Esse aspecto também aproxima “Negro, morte” da obra de Baudelaire. Vimos, por ocasião do poema “Le voyage”, que o exterior oferece ao poeta a queda, o negro, o *ennui*, abafando toda a elevação existente em seu eu interior: “Si le ciel et la mer sont noirs comme de l’encre, / Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!”. Contudo, se a inadequação entre o mundo e o eu do enunciador coloca esses textos em diálogo, os pontos de vista são diferentes. Se em geral na obra de Baudelaire aspectos exteriores (“noirs comme de l’encre”) produzem o *ennui*, em *Canções sem metro* um espírito pessimista se inclina à queda mesmo quando o mundo exterior convida à elevação: em “Negro, morte”, o exterior viceja, oferece um sol resplandecente, um céu azul, edifícios prateados, flores e o prado verdejante... porém, ante esse festim de alegria, o coração do ser, tocado pela sombra da Morte, está cheio de frio, de trevas. E essa sombra da Morte recobre tudo, alijando a luz e deformando os aspectos, concedendo traços monstruosos às coisas: ao olhar flores e o prado iluminados, símbolos que exalam o pulsar da Vida (como em “Correspondances”: “Il est des parfums [...] verts comme les prairies”), o ser vê monstros apavorantes reclamando “a carne do pé que os pisa”. A visão subjetiva do ser se encontra profundamente corrompida por um pessimismo: a queda afunda o homem na terra, vota-o sem apelo aos vermes. E há outros indícios de distúrbio: eclodem, sem contextualização e antecedidas de reticências, a pergunta “Rir?” e em seguida a resposta “Mas o riso tem a cruel vantagem de acentuar, sob a pele, a caveira...”. Essa estrutura textual instala um vazio, um pensamento não exposto, e insinua um discurso direto, contudo nenhum inter-

locutor é revelado... como se o sujeito do discurso estivesse a falar sozinho. Além de tudo isso, até o riso, normalmente um signo de elevação, sugere a essa mente uma caveira, a presença castradora da Morte.

Flores? Talvez sejam as de uma coroa mortuária. Prado? O antro dos vermes sôfregos! A natureza sorridente, e o ser triste. Essa estratégia recorrente de contraste entre um pano de fundo e um primeiro plano nesse momento divorcia o homem da natureza, parecem não falar a mesma linguagem; esmaece a lei das analogias universais, e o ser segue cada vez mais órfão em sua travessia infernal. Aliás, nesse texto, a catábase se adensa, uma vez que a cosmovisão condutora da obra individualiza-se, assume um pouco mais sua subjetividade. Reforça tal ideia o verso final, que alude a um mergulho interior... na escuridão: “Há destas escuras noites no espírito”. O sujeito do discurso contempla o universo mergulhando em si, a partir de seu inferno interior... e assim vê no mundo outro inferno.

1.1.8 Rosa, amor

Se “Negro, morte” principia de forma angustiante, este novo texto abre suas portas com um sorriso e com a manhã se opondo ao clima sombrio do anterior: “O sorrir das virgens e o adorável pudor, e a primeira luz da manhã”.

O enunciador volta a se distanciar do mundo contemplado, torna a conduzir o texto em terceira pessoa – mesmo porque essa atmosfera de alegria não condiria com seu espírito, pelo menos com o que tem se revelado até aqui, sobretudo em “Negro, morte”.

Sorrir! Quem ainda poderia sorrir segundo essa viagem infernal que acompanhamos? Aparecem as virgens, as crian-

ças ainda puras na primeira luz da vida. E uma delas alcança a elevação... O termo “Súbito” marcaria no texto o despertar da sensualidade na vida dessa criança ao observar o revoar de pombos enamorados: “Vão. Longe, são como pontos brancos no azul; o bater das asas imita cintilações: vão, espaço afora, estrelas enamoradas”. Eis a causa da elevação, a descoberta do amor, o amor ainda não corrompido – a criança recebe o toque de Afrodite, revelado pelos dois símbolos utilizados no texto: a roseira é uma de suas plantas prediletas, e as pombas são seus animais favoritos, um casal delas puxava seu carro. Essa nova sensação provoca o escapismo: “A cismadora criança experimenta a vertigem do azul, e a alma escapa, sedenta de amplidão, e voa ao enalço das estrelas”.

Essa elevação e esse escapismo através do azul estabelecem um diálogo com diversos textos de Baudelaire, sobretudo com os primeiros de *Les fleurs du mal*, quando a ânsia de expansão ousa com mais força desafiar a opressão do *ennui*, quando o poeta tenta se lançar aos céus; dentre esses, vejamos justamente o poema intitulado “Élévation” (III):

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par delà le soleil, par delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées,

Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
Tu sillonnes gaiement l'immensité profonde
Avec une indicible et mâle volupté.

Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides;
Va te purifier dans l'air supérieur,
Et bois, comme une pure et divine liqueur,
Le feu clair qui remplit les espaces limpides.

Derrière les ennuis et les vastes chagrins
Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse,
Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élançer vers les champs lumineux et sereins;

Celui dont les pensers, comme des alouettes,
Vers les cieus le matin prennent un libre essor,
– Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes!

O diálogo entre esse poema e “Rosa, amor” é bastante significativo. Destaquemos inicialmente o momento da elevação, a manhã: no texto de Baudelaire, temos “Vers les cieus le matin prennent un libre essor”; no de Pompeia, “a primeira luz da manhã”. A manhã iluminada alude à clarividência, a elevação da mente. E, quanto a “Rosa, amor”, essa manhã se opõe diretamente à noite espiritual de “Negro, morte”, cuja “escuridão” impedia a visão clara das coisas, transformava tudo em monstruosidade.

Passemos então ao ponto principal, a elevação ao azul como escapismo, fuga das agruras da existência – tema imortalizado no poema “L'azur”, de Mallarmé: “Où fuir dans la révolte inutile et perverse? / Je suis hanté. L'Azur! l'Azur! l'Azur! l'Azur!”. A penúltima estrofe do poema de Baudelaire testemunha tal fato afirmando ser feliz quem, mesmo oprimido pelo *ennui* e pelos sofrimentos, se lança vigorosamente aos céus luminosos. Não esqueçamos, todavia, que, segundo o contexto de “Spleen et idéal”, já comentado nesta leitura, do qual “Élévation” faz parte, a elevação almejada na obra de Baudelaire, além de existencial, é artística, refere-se a um anseio poético. Quanto a *Canções sem metro*, “Rosa, amor” representaria até aqui o segundo episódio de elevação (depois de “Branco, paz”), uma elevação mais

pessoal: após tantas quedas vistas em textos anteriores, o amor ainda não maculado pela Vida surgiria como esperança de felicidade, afloraria como um paraíso perdido. Assim, em réplica ao poema de Baudelaire, *heureux* seriam aqueles que cultivam esse amor imaculado... Contudo ele restringir-se-ia à infância, mais do que isso, à época da descoberta desse sentimento, quando ainda provoca vertigem... mais do que isso, o texto também sugere um amor benfazejo como uma esperança apenas vista e não vivenciada por seres humanos. Depois, ao longo da existência, o amor tornar-se-ia traição, abandono... causa de queda, como vimos em “Amarelo, desespero” e “Azul, ciúme”.

Esse “amor puro”, todavia, não apareceria despido de volúpia, que se insinua de modo sutil ao longo do texto, é apenas sugerida, principalmente na referência ao “misterioso segredo dos casais” e à “vertigem do azul” experimentada pela alma que escapa com a descoberta desse sentimento. Tal aspecto também estabelece uma relação dialógica com “Élévation”, porém nesse poema a volúpia é explícita e bem mais sequiosa (“Avec une indicible et mâle volupté”), mesmo porque fala de uma sede imensa de elevação poética.

Ainda um ponto merece um comentário nesse diálogo e diz respeito à teoria das correspondências. Em *Les fleurs du mal*, “Élévation” vem exatamente antes de “Correspondances” e já antecipa a temática da lei das analogias universais: isso acontece na última estrofe, quando se declara que aqueles que conseguem elevar suas mentes compreendem sem esforço “Le langage des fleurs et des choses muettes!”. Vejamos como esse aspecto se relaciona com o texto de “Vibrações”. Filiando o texto à teoria das correspondências, o título “Rosa, amor” adquiriria um duplo sentido: não apenas une a cor rosa ao amor, mas também liga esse sentimento às rosas, tantas vezes

oferecidas pelos apaixonados aos seres amados, as quais trazem a ideia do desabrochar (e do murchar), importante para esse contexto. Com isso, além da referência comum a rosas, o texto de Pompeia retoma daquele a ideia de uma linguagem das flores e conceberia uma nova dimensão: compreender a linguagem das flores, seguindo a lei das analogias universais, seria então compreender o próprio amor, falar sua linguagem.

Passemos, enfim, ao derradeiro parágrafo, o qual põe este texto em contraste com o anterior: “Há noites de pavor nas almas, há belos dias igualmente e gratas expansões matinais, auroras de rosa como em Homero”. O jogo de antíteses (“noites de pavor” *versus* “belos dias”, “noite” *versus* “matinais”) ressalta a estrutura recorrente de pano de fundo e primeiro plano: “Negro, morte” se torna pano de fundo para “Rosa, amor”; aquele traz a queda, este a elevação... e esse movimento vertical findaria no alto, entretanto trata-se de uma elevação como um paraíso perdido, distante do sujeito do discurso e do universo até aqui pintado em “Vibrações”.

1.1.9

Os títulos dos pequenos textos têm sido índices das relações dialógicas entre “Vibrações” e “Correspondances”, ligando cores a sentimentos ou a signos que os evoquem. Nessa configuração, os dois últimos textos desta parte inicial de *Canções sem metro* se destacam, pois não apresentam títulos e, embora de certo modo tomem a ideia de coloração para descrever estados de espírito, não dão sequência ao uso do simbolismo popular das cores.

O primeiro deles aborda as almas incolores, caracterizadas pelo diáfano do vidro... nada refletindo. Seguindo a relação entre cores e estados de espírito desenvolvida ao longo

dos textos e a lei das analogias universais, teríamos almas sem sentimentos, que não compreenderiam as correspondências, não sentiriam as vibrações do universo... As almas incolores seriam uma inércia. Isso revela que a ausência de título é funcional, trata-se de uma estratégia textual, tais almas não poderiam mesmo ser anunciadas de acordo com a função dos títulos em “Vibrações” – melhor dizendo, essa alma incolor, pois o discurso novamente assume a primeira pessoa, o “eu” (não a do plural como vimos em “Negro, morte”). O sujeito do discurso enfim se individualiza, e nesse ser encontramos uma vítima da saciedade:

Nada me falta, e disto padeço. Todos dizem “aspiração!”, e eu não aspiro. Todos sentem a música do universo e a harmonia colorida dos aspectos. Para mim só, vítima da saciedade!, tudo é vazio, escancarado, nulo como um bocejo.

Ao se particularizar, o enunciador se define retomando toda a estrutura de “Vibrações”, o que realça bem a arquitetura consciente dessa parte da obra e sua filiação à teoria das correspondências. Inicialmente, destaquemos a separação entre “Todos” e “Para mim só”; com isso, o sujeito do discurso se isola, percebe-se uma inadequação ao mundo; e, a partir dessa distinção, o texto utiliza a lei das analogias universais para moldar os estados de espírito: para definir os outros, “Todos”, há a sensação da “música do universo” e a “harmonia colorida dos aspectos”; para o enunciador, o vazio, o nulo. Ora, a música e a cor são os elementos selecionados por “Vibrações” já no texto introdutório para representar, dentro do contexto das correspondências, os estados de espírito – como indica a frase “Sonoridade, colorido: eis o sentimento”. Então, as expressões “música do uni-

verso” e “harmonia colorida dos aspectos” somente conformam seus horizontes de significação ao retomarmos todo o trajeto de “Vibrações”: nesse contexto, elas se referem ao pulsar da Vida, ao gozo de sentimentos diversos, à alternância sadia de estados de espírito experimentados pelas pessoas que conseguem viver “normalmente” no seio das sociedades. Além desses relevos, a expressão “incolor diáfano do vidro” pode ser vista por outro ângulo: a separação entre “Todos” e “Para mim só” seria feita com um vidro, uma espécie de redoma que isolaria o sujeito do discurso do mundo, permitindo-lhe apenas a visão das coisas, instalando uma falsa proximidade; essa separação também impediria o sujeito do discurso de sentir o perfume do que se encontra do outro lado, tão caro à reflexão proposta por “Correspondances”: o perfume revela proximidade, a sensação mais íntima, irmana tudo... Aspectos impossíveis a um ser isolado, atrás do vidro de sua alma.

Passemos agora à sensação do sujeito do discurso, o vazio decorrente da saciedade. Isso reflete uma face do *spleen*, ou melhor, um ser vítima do *spleen* desfiado na poesia de Baudelaire; aliás, através dessa ausência do novo, começamos a investigar a ambiência do *gouffre* na obra desse autor, ao analisarmos o poema LXXVI de “Spleen et idéal”, repleto de metáforas alusivas à pálida impressão de saciedade característica do *spleen*. Esse texto de “Vibrações”, ao resgatar tal estado de espírito, conversa com o referido poema e estabelece um diálogo ainda mais profundo com o seguinte, o LXXVII, também intitulado “Spleen”:

Je suis comme le roi d'un pays pluvieux,
Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux,
Qui, de ses précepteurs méprisant les courbettes,
S'ennuie avec ses chiens comme avec d'autres bêtes.
Rien ne peut l'égayer, ni gibier, ni faucon,

Ni son peuple mourant en face du balcon.
Du bouffon favori la grotesque ballade
Ne distrait plus le front de ce cruel malade;
Son lit fleurdelisé se transforme en tombeau,
Et les dames d'atour, pour qui tout prince est beau,
Ne savent plus trouver d'impudique toilette
Pour tirer un souris de ce jeune squelette.
Le savant qui lui fait de l'or n'a jamais pu
De son être extirper l'élément corrompu,
Et dans ces bains de sang qui des Romains nous viennent,
Et dont sur leurs vieux jours les puissants se souviennent,
Il n'a su réchauffer ce cadavre hébété
Où coule au lieu de sang l'eau verte du Léthé.

O poema desvela um estado de *spleen*, com a sensação de impotência, apesar de todo o potencial existente no ser. Essa recorrente valorização do ser transparece aqui no título de nobreza usado na comparação e nos atributos que lhe são concedidos: um rei... rico, jovem, que dispõe de animais, bobos, caça, sábios, mulheres, poder... nada lhe falta. Porém, esse monarca percebe-se impotente, dominado pelo *spleen*, e o signo do contraste e da impossibilidade contamina o poema: “mais”, “et pourtant”, “ne... ni... ni”. Assim se sente morto em vida (“Son lit fleurdelisé se transforme en tombeau” e “Pour tirer un souris de ce jeune squelette”). A causa disso? Seu espírito está maculado por uma doença, o *ennui*. Arremata essa ideia o verso final: em vez de sangue, corre nas veias desse ser a água verde do Letes, o rio dos infernos que apaga a memória... apaga tudo.

Além do diálogo, há uma grande identificação entre esse poema e o texto de “Vibrações” que analisamos: se naquele poema o rei se apresenta inicialmente *Riche*, este texto principia dizendo não faltar dinheiro ao ser; se aquele rei é senhor de um “savant qui lui fait de l'or”, este ser teve a seu serviço “a inteligência estudiosa do Ocidente”; se aquele rei tem à sua

disposição “les dames d’atour, pour qui tout prince est beau”; este ser dispôs das “mulheres como deusas”... O *spleen* oprime os dois, que poderiam pronunciar em unísono a frase: “Nada me falta, e disto padeço”. Desse modo, a alma incolor estender-se-ia aos dois, em seus corpos corre, em vez de sangue, a água verde do Letes, que tudo apaga, deixa tudo “nulo como um bocejo”.

Nesse diálogo, as duas mentalidades se aproximam demais, quase se tornam uma só. Mais do que quaisquer outros aqui estudados, esses textos estão em contato.

E o último parágrafo realça esse aspecto evocando outro “Spleen”: “E os dias passam, que vou contando lento, lento, torturado pela implacável cor de vidro que me persegue”. Coerente com as sensações do *spleen* advindas da ausência do novo, esse trecho final nos remete outra vez ao poema LXXVI, mais precisamente à percepção distorcida de um tempo que parece não passar: “J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans”.

Convém assinalar a coerente oposição entre o mundo exterior contemplado, no qual a Morte chega cedo e castra tudo, e o mundo do contemplador, no qual o tempo se arrasta, lento, lento... sem novidades.

1.1.10

Podemos agora examinar o texto final de “Vibrações”, também sem título. Cabe então ao primeiro parágrafo sugerir o estado de espírito abordado: “Há, enfim, a coloração indistinta dos sentimentos, nas almas deformadas”.

O segundo parágrafo denuncia quem são tais almas deformadas: os escravos. Sem alusão direta, o texto mostra negros arrancados de suas vidas e jogados ao sofrimento. A revolta com essa situação aflora no discurso, principalmente na interjeição

“mísero!” e no destaque conferido ao “ódio”, “odeia”, “odeia”. E a seta desses sentimentos se lança contra os homens brancos escravagistas, contra a Igreja (“odeia a torre aguda”), que consente essa indignidade, e contra a ganância que erige riquezas e progresso (simbolizados no “trem medonho”) também sobre as costas da escravidão.

Ao fim do texto, percebemos que a ausência de título neste caso também é funcional: aqui a degradação completa embaça a definição de um estado de espírito, a revolta e o ódio se destacam, mas não são os únicos sentimentos negativos infundidos com a chibata no coração dessas almas... A ambição humana leva semelhantes à queda.

Como “Vermelho, guerra”, este último texto tem por tema uma questão contemporânea da composição de *Canções sem metro*; sua primeira versão é publicada no *Jornal do Comércio*, de São Paulo, com o título “Alma espectro”, em 14 de agosto de 1883, em plena luta abolicionista, da qual o autor é militante. É interessante notar que essa campanha, como a republicana, praticamente acompanha a existência de Pompeia: as primeiras manifestações acontecem em 1864 (com o jornal *Diabo Coxo*, citado no estudo de “Vermelho, guerra”), quando o escritor está no segundo ano de vida; depois ele testemunha a fundação do Partido Liberal Radical (1868), que luta abertamente contra a escravidão, a Lei do Ventre Livre (1871) e a própria libertação dos escravos, com a Lei Áurea (1888, ano da publicação de *O Ateneu*).

Além da luta abolicionista, o texto faz outro importante registro da época: os primórdios do transporte ferroviário no Brasil. E, embora esse fato seja visto por um lado negativo, alude ao papel do trem no desenvolvimento das povoações por onde passa... As ferrovias há pouco tempo costuram o país, como informa Ernani Bruno (1967, p. 165):

Construíram-se ainda as primeiras estradas de ferro, a começar pela que ia do Porto de Mauá (Porto da Estrela, no Rio de Janeiro) à raiz da Serra de Petrópolis, inaugurada em 1854. Também a partir de 1858 nas terras do Nordeste, de 1860 nas da Bahia, de 1867 nas de São Paulo, começou a ecoar o apito das locomotivas.

Nessas passagens em que as *Canções sem metro* abordam sua época, a mentalidade esboçada em seu discurso demonstra autonomia e maturidade social. E outra vez isso se faz de maneira sugestiva, simbólica, eliminando os traços episódicos.

1.1.11 Catábase: *Canções sem metro*, Baudelaire e *A divina comédia*

Nelmezzodelcammindinostravita
Mi ritrovai per una selva oscura.

Dante

(*A divina comédia*, “Inferno”, I, v. 1-2).

Abrimos *Canções sem metro...* e ouvimos, no princípio de “Vibrações”, a voz de *Les fleurs du mal* recitando um quarteto de “Correspondances”, dando início a um fecundo diálogo, por intermédio do qual fomos conduzidos aos arredores do *gouffre* e da noção de catábase. Em meio a tais assuntos, “Vibrações” insinua uma viagem infernal, uma visão do mundo a partir de um mergulho reflexivo no eu do enunciador... um inferno interior, com desilusões, a presença castradora da Morte, uma cosmovisão pessimista...

Girando em torno das relações dialógicas com a poesia de Baudelaire, sobretudo no que tange à nova dimensão concedida à teoria das correspondências, “Vibrações” adquire unidade. As estratégias contrastivas de pano de fundo e primeiro plano e elevação e queda, ora aparecendo no mesmo

texto, ora interligando um texto a outro, percorrem “Vibrações” com agulha e linha nas mãos, costurando os retalhos, atribuindo a cada texto funcionalidade estrutural e temática dentro de uma intenção condutora, de um sistema bem idealizado que vai se formando aos poucos.

E essa unidade cresce ainda mais e se estende a outros capítulos, se percebermos, ao lado da poesia de Baudelaire, a voz discreta de outro importante interlocutor, *A divina comédia*. *Les fleurs du mal* evoca essa obra e dela extrai a ambiência do *gouffre*. Ao convidar a poesia do poeta francês, indiretamente Pompeia também convida a de Dante; aliás, vão mais longe as relações entre *Canções sem metro* e *A divina comédia*: há três diálogos diretos com discursos desse poema (em forma de paratexto), pertencentes aos cantos XIII e XIV do “Inferno”, nos quais Virgílio e Dante se encontram no sétimo círculo, onde são castigados os violentos. Tal círculo possui três subdivisões para abrigar as almas conforme o tipo de violência: no primeiro fosso estão aqueles que praticaram violência contra o próximo; no segundo, aqueles que praticaram violência contra si, seriam os suicidas e os perdulários; no terceiro, aqueles que praticaram violência contra Deus, contra a natureza humana e contra a arte.

O primeiro discurso aparece na parte III, “O ventre”, cujo texto intitulado “A floresta” se abre com a seguinte epígrafe: “... Perché mi scerpi? / Non hai tu spirto di pietate alcuno? / Uomini fummo, e or sem fatti sterpi.” (XIII, v. 35-37: “Por que me feres? Não trazes o mínimo de pena? Em tempos idos fomos homens, hoje somos lenho.” (ALIGHIERI, 1992, p. 53)). Tais versos correspondem ao exato momento em que Dante descobre a punição dos suicidas: ele ouve gemidos, mas não sabe de onde vêm, uma vez que não há almas por perto; então Virgílio

o incita a quebrar um galho de uma árvore; quando Dante colhe um ramo, para seu espanto, a árvore pronuncia os versos acima.

O segundo discurso tem sua vez na quarta parte, “Vaidades”, como epígrafe do texto “Deserto”: “Sovra tutto ’l sab-bion, d’un cader lento, / Piovean di foco dilatate falde...” (XIV, v. 28-29): “Sobre o areal imenso caía, em lento ondular, chuva de fogo” (ALIGHIERI, 1992, p. 56). Tais versos descrevem a punição dos que se encontram no terceiro fosso.

E o terceiro discurso surge na quinta parte, “Infinito”, como epígrafe do texto “Vulcão extinto”: “E quel medesimo, che si fu accor-to / Ch’io domandava il mio duca di lui, / Gridò: ‘Qual io fui vivo, tal son morto!’” (XIV, v. 49-51): “Foi a sombra que se dera conta ser o objeto de minha curiosidade quem respondeu: “Continuo, morto, a ser o que fui em vida.” (ALIGHIERI, 1992, p. 56). Tais versos relatam o encontro de Dante e Virgílio com um dos condenados por violência contra Deus – ou deuses. Trata-se de Capaneu, um dos reis de Argos ligados ao episódio mitológico dos sete contra Tebas. Ele e aliados sitiavam essa cidade para devolvê-la a Polinices, mesmo contra a vontade dos deuses; em decorrência, quando o violento Capaneu tenta escalar a muralha de Tebas, é morto por um raio de Júpiter. Os versos acima retratam sua arrogância.

Além dessas, outras vozes de *A divina comédia* se insinuam em *Canções sem metro*. No texto “Rosa, amor”, a descoberta desse sentimento acontece quanto uma menina contempla o voo de um casal de pombas enamoradas. “Súbito duas pombas partem. Vão. Longe, são como pontos brancos no azul; o bater das asas imita cintilações: vão, espaço afora, estrelas enamoradas”. Em *A divina comédia*, o amor, a paixão e a luxúria são temas do segundo círculo do “Inferno”. Deixemos Dante nos dizer que almas aí padecem e qual o castigo delas:

Ouçõ então dolentes vozes e suspiros doloridos. Era trevososo o sítio e profundo sofrer vibrava no ar assim como ruge o mar tempestuoso por ventos contrários agitado. A hórrida tormenta, com furor jamais diminuído, ali eternamente fustiga, batendo e rebatendo as almas condenadas. Quando na ruína abissal elas são precipitadas, explodem em soluços, lamentos, ais, blasfêmias contra a alta justiça. A esse tormento atroz descem, condenados, os pecadores da carne, os que antepuseram a paixão à razão. Quais estorninhos que sem governar as asas vêem-se arrastados pelos ventos invernais, as almas volteavam, em rodopios, para aqui e para ali, para cima e para baixo, sem pausa que descanse, sem esperança que conforte (ALIGHIERI, 1992, p. 32).

Virgílio e Dante percorrem esse lugar; o mestre explica o que acontece, nomeando as almas. Então a compaixão de Dante volta-se a um amoroso casal, almas leves vagando ao castigo do vento. O poeta as chama e assim as anuncia:

Quais pombas que, pelo amor reunidas, as firmes asas endereçando ao doce ninho, voam determinadas rumo ao seu desejo, aquelas almas afastaram-se da turba (onde Dido também sofria) e inclinaram-se em nossa direção, tanto as comovera o meu chamar sentido (ALIGHIERI, 1992, p. 33).

Essas almas enamoradas são as de Francesca e Paolo; mais tarde, em ocasião oportuna, contaremos sua infeliz história. A voz desse famoso episódio ressoa em “Rosa, amor”. Cotejando as passagens destacadas, vislumbramos esse fato: ora, esse texto marcaria um dos poucos momentos de elevação de *Canções sem metro*, cujo responsável seria o amor, e a imagem que simboliza tal elevação é a do revoar

de um casal de pombas enamoradas... Do mesmo modo são apresentadas as almas do mais comovente caso de amor d'*A divina comédia*.

Outra voz dessa obra de Dante a ressoar na de Pompeia aparece em um texto intitulado “Frutos verdes”, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 18 de dezembro de 1892, sob o título geral de *Canções sem metro*, mas que não faz parte do livro definitivo; desse texto, interessa-nos nesta ocasião apenas o primeiro período: “Em meio do caminho da vida, encontrei as confissões do coração humano” (COUTINHO, 1982, p. 170-171). Nesse período, ouvimos a epígrafe há pouco exposta: “Nel mezzo del cammin di nostra vita... ritrovai”. Portanto, o princípio de “Frutos verdes” ecoa nitidamente o d'*A divina comédia*.

Todas essas relações e a catábase efetuada pelo enunciador de “Vibrações” alargam o alcance significativo de *Canções sem metro* e nos permitem estabelecer um paralelo analítico entre ela e *A divina comédia*. A primeira decorrência desse paralelo recairia sobre a função da obra de Baudelaire em *Canções sem metro*. Na introdução da segunda parte deste livro, destacamos a ressonância desse autor na intelectualidade brasileira da segunda metade do século XIX; e sem dúvida sua poesia marca profundamente Raul Pompeia. Podemos, pois, estimar que, ao se abrir com a poesia de Baudelaire e ao dialogar com ela ao longo dos textos, “Vibrações” reconhece-lhe o valor, com ela se identifica e a escolhe como guia em sua viagem infernal: nesta catábase, a obra de Baudelaire afigura-se o Virgílio. E já ressaltamos páginas atrás uma afinidade entre um discurso desse poeta latino n'*A divina comédia* e aspectos da obra de Baudelaire. E assim como Virgílio não é o único a conversar com Dante, que dialoga com algumas almas ao longo da viagem, Baudelaire não é o único a dialogar com o enunciador de *Canções sem metro*.

A partir disso, poderíamos estender sobre “Vibrações” um segundo olhar: seus textos seriam paragens infernais por onde o enunciador passeia guiado pela poesia de Baudelaire, revelando, como Dante e Virgílio, esse lugar, as almas e seus castigos, conversando com umas, lamentando a infelicidade de outras, revelando seu interior...

E, seguindo essa segunda leitura, perceberíamos que a maior parte das almas de “Vibrações” sofre as mesmas penas, são fustigadas pela perda... e pelo abandono. Expressões que testemunham tais castigos afloram na maioria dos textos: em “Verde, esperança”, temos “Sem pão, sem rumo”; em “Amarelo, desespero”, “Ninguém mais, ninguém mais, nem Deus com ela”; em “Azul, ciúme”, “Ao despertar, estava só na triste câmara. Enferma e abandonada!”; em “Roxo, tristeza”, “nem sol nem pássaros na relva” e depois “Agora, órfã”; em “Vermelho, guerra”, “é a voz perdida do agonizante era a voz do filho”; no penúltimo texto, “Todos dizem ‘aspiração!’, e eu não aspiro”; e no último, “Teve outrora um céu, uma pátria, muitas afeições, a cabana da aldeia”. Além disso, não podemos esquecer a presença constante e castradora da Morte, destruindo qualquer esperança, enviando todos aos vermes sôfregos... à queda.

Essas penas, a perda e o abandono, aproximariam “Vibrações” do “Ante-inferno” (ou vestibulo) d’*A divina comédia*, um recinto isolado onde Dante colocou as almas abandonadas por todos, até por Deus e pelo diabo, são os espíritos egoístas, que só cuidaram de suas vidinhas, indiferentes ao resto, e assim viveram sem... sem infâmia e sem louvor. Virgílio nos mostra a inutilidade de suas vidas, e, em seguida, Dante faz a descrição:

“O nome deles no mundo não deixou eco. Do mesmo modo, nem a justiça nem a piedade por eles manifestaram interesse. Não percamos tempo com estes; olha-os e segue.”
Olhando, percebi bandeira a tremular, celeremente desli-

zando entre a turba de almas como se condenada a jamais estar quieta. Era seguida por multidão compacta, a ponto de eu não crer tanta gente assim houvesse a morte já eliminado. Pude reconhecer alguns dos vultos, e entre estes, de repente, distingui a sombra daquele que fez a grande renúncia. Com isso, compreendi ser aquela a grei envilecida, sem caráter, desprezada por Deus e pelo Diabo. Aqueles desgraçados, que jamais exerceram a própria vontade, ali estavam, nus, ferreteados sem descanso por vespas e moscardos. Traziam o rosto banhado por sangue e lágrimas, as quais, para os pés lhes escorrendo, alimentavam vermina nauseante (ALIGHIERI, 1992, p. 26).

Além da coincidência entre as almas abordadas e sua punição, dois outros pontos dessa passagem são também aspectos característicos de “Vibrações”: o primeiro é a atuação intensa da Morte; o segundo é a concepção de seres servindo de alimento aos vermes... “Vibrações” seria o Ante-inferno na catábase de *Canções sem metro*, que ecoa mais e mais a voz d’A *divina comédia*.

Lembrando a citação de Borges, este livro é a ocasião para visões poéticas dessa natureza... é a magia da leitura. No entanto, para que tais sentidos não fiquem somente a cargo da imaginação, deixamos sempre que o texto fale, testemunhe as leituras que propicia.

Prossigamos a interpretação das relações dialógicas entre *Canções sem metro* e a obra de Baudelaire. Utilizando nosso paralelo analítico, desçamos a um segundo “círculo infernal”.

1.2 Amar

1.2.1 Inverno

A voz de outra obra também abre esse texto, a de *El diablo mundo*, de J. de Espronceda. Talvez com ela o texto de *Can-*

ções *sem metro* estabeleça um diálogo; no entanto nele não nos deteremos; sigamos as relações com a obra de Baudelaire.

O primeiro parágrafo descreve uma longínqua cidade coberta pelo frio do inverno, qualificada como a “cidade de catedrais e túmulos”, povoada pelos sentimentos que nos acompanham desde o início desta leitura: “decepções, obscuridade, solidão, desespero...”.

Essa imagem de abandono funcionaria como parâmetro para a descrição de um estado de espírito, segundo a lei das analogias universais; a transição da correspondência entre a natureza e o ser se define com a última frase do parágrafo: “tudo isto é o frio inverno da vida”.

O segundo parágrafo então delinea melhor tal estado de espírito (marcado pelo luto e pela espera... do que não vem) e sedimenta a estratégia de comparação. A partir desse ponto, a referência à natureza passa a contemplar mais claramente o ser, que se mostra, na esperança de uma abertura para o céu, trespassado pela ausência, pela perda: “Nada! Nada! Procuramos encontrar fora de nós alguma coisa do que nos falta, e os pobres olhos cansados não vão além dos cabelos brancos que caem pela frente”. Sobrevém o desengano: “Tudo sombrio e triste”. A temática do frio interior e o discurso em primeira pessoa do plural ligam “Inverno” a “Negro, morte”, de “Vibrações”.

Seguindo a lição das analogias universais, o discurso de “Inverno” adquire um tom simbólico e amplia seus significados: a imagem descrita e o ser se irmanam. Com isso, o ser isolado no inverno dentro de uma choupana, desejando uma abertura através da neve para que o sol entre, para que se alcance o céu, é o ser isolado em seu íntimo, buscando fora de si alguma coisa que lhe falta. Mais e mais *Canções sem metro* se configura um mergulho interior, uma catábase.

Outro aspecto interessante que aflora nesse texto é a alusão à passagem do tempo, tema bastante explorado: “é a hora invisível que passa como o vento”. Coerente com o isolamento interior e com esse estado de espírito persistente, o tempo parece não passar, a vida fora do ser parece cada vez mais distante... inadequação.

Resta a esse estado de espírito invocar novamente a “*mère des souvenirs*”, de “*Le balcon*”. Assim, o texto termina conclamando “a recordação dos dias idos, a acerba saudade da primavera”. E essa saudade anuncia o texto seguinte.

1.2.2 Primavera

Abre o texto a voz de um poema de Thomas Nashe, descrevendo a primavera; e prossegue o diálogo com outras obras.

O enunciador de *Canções sem metro* volta a observar o mundo, conta a história de um crime: Hermínia rouba um canário de uma senhora para devolvê-lo à natureza. Desse modo se insurge o tema da liberdade, e o *azur* (comentado em “*Rosa, amor*”, símbolo do escapismo, da ânsia de elevação) recebe o pássaro, enlevando o espírito da moça. Então, de acordo com a lei das analogias universais, caberia à natureza primaveril cantar a sensação de liberdade experimentada por Hermínia ao contemplar a fuga do pássaro rumo ao azul? A pergunta explica-se quando eclode, em meio à festa da liberdade, a conjunção “*Mas*”; esse conectivo põe Hermínia diante do pano de fundo desenhado com a natureza, que serve de termo de comparação à condição da moça:

Mas esquecia Hermínia que também lhe era vedado o gozo das primaveras; havia também um céu que em vão a chamava, havia um mundo de expansões que lhe reclamavam a alma ardente de donzela.

Dentro da estrutura de contrastes presente neste livro, essa passagem desvela outro tema: uma forma de escravidão. A liberdade experimentada pelo pássaro e exaltada pela natureza no princípio do texto se torna o pano de fundo para o anúncio de uma escravidão social, que impõe normas de conduta e muitas vezes castra os desejos e até a felicidade do ser: “Entre as expansões primaverais e o seu espírito interpunha-se a vontade dos homens, rude e fria, como uma grade de ferro”. Há expansões na natureza, mas o ser não pode se expandir, limitado pelas sociedades.

Além disso, como “Rosa, amor”, “Primavera” insinua o despertar da sensualidade, principalmente nas expressões “alma ardente de donzela” e “a formosura do corpo”.

Embora nesse mundo de expansões primaveris ouçamos claramente a voz de “Correspondances” (“Ayant l’expansion des choses infinies”), o texto apregoa que nem sempre a natureza e o homem correspondem, nem sempre a vida exterior, pautada por regras sociais, e o interior do ser correspondem... inadequação.

1.2.3 Verão

Outra vez versos de Baudelaire se apresentam a um texto de *Canções sem metro*, trata-se do primeiro quarteto do soneto “Les deux bonnes sœurs” (CXII), de *Les fleurs du mal*. E “Verão” principia relacionando a estação à sensualidade: “O verão é o êxtase do fogo”.

No segundo parágrafo, percebe-se uma continuidade em relação ao texto anterior, e, nesse processo, a natureza e o ser se fundem através da lei das analogias universais para exaltar o calor da carne: “Desabrocha francamente a primavera púbere”. O despertar da sensualidade trabalhado em “Primavera” aqui atinge seu apogeu, e o vocabulário o denuncia:

“viçoso”, “carícia”, “aquece e fecunda”... Temos “a festa do amor, a orgia do fogo”. “Verão” se inicia nos braços da orgia, a *Débauche*, ecoando a voz do poema de Baudelaire.

Configurada a relação dialógica, podemos investigar a referencialidade original trazida ao texto por esse elemento do repertório.

“Les deux bonnes sœurs” é o quarto poema da subdivisão do livro também intitulada “Fleurs du mal”. Tal parte seria a mais “maldita”, a que poria com mais força o dedo em chagas sociais; por isso foi a principal responsável pelo escândalo e pelo processo envolvendo a primeira edição da obra, sob a acusação de delito contra a moral pública e os bons costumes. Dos seis poemas condenados pelo processo, três pertenciam a essa subdivisão: “Lesbos”, “Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)” e “Les métamorphoses du vampire”. Em decorrência desse processo, talvez para justificar suas intenções poéticas, para desfazer “mal-entendidos” suscitados pela primeira edição de *Les fleurs du mal*, Baudelaire intenta alguns prefácios para a segunda e para a terceira edição. Em um desses projetos de prefácio, a temática do mal surge como um caminho para a busca do novo:

Poetas ilustres tinham partilhado há muito as províncias mais floridas do domínio poético. Pareceu-me prazeroso, e ainda mais agradável porque a tarefa era mais difícil, extrair a *beleza* do Mal (BAUDELAIRE, 1972, p. 229).²⁵

Portanto “Les deux bonnes sœurs” faz parte de um contexto que deve ser esboçado para melhor compreendermos

²⁵ Des poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il m'a paru plaisant, et d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile, d'extraire la *beauté* du Mal. (Tradução nossa).

significados do poema. Começamos com o soneto “La destruction” (CIX), primeiro poema dessa subdivisão, cujos quartetos vêm a seguir:

Sans cesse à mes côtés s’agite le Démon;
Il nage autour de moi comme un air impalpable;
Je l’avale et le sens qui brûle mon poumon
Et l’emplit d’un désir éternel et coupable.

Parfois il prend, sachant mon grand amour de l’Art,
La forme de la plus séduisante des femmes,
Et, sous de spécieux prétextes de cafard,
Accoutume ma lèvre à des philtres infâmes.

O verso inicial nos joga diante de uma imagem muito forte: o demônio agitando-se ao redor do enunciador, tentando-o – como já anunciava o poema inicial do livro, “Au lecteur” (“C’est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!”). A tentação é aceita, mas não de modo tranquilo; instala-se com isso um conflito interior: um desejo incontrollável despertado pela tentação atribuída ao demônio *versus* a consciência da culpa.

Na segunda estrofe, esse desejo, embora evoque o deleite estético, tende ao carnal. Os pretextos dessas tentações parecem verdadeiros, então se cede aos desejos. Porém o texto não consegue esconder uma sensação de culpa, que transparece nos termos “cafard” e “infâmes”. A “incapacidade” de rejeitar os desejos sensuais e a sensação corrosiva da culpa parecem justificar o título, pois levariam o ser à destruição.

Deixemos tal poema envoltos nessa atmosfera de tentações, pecado e culpa e vejamos agora o poema que antecede “Les deux bonnes sœurs”, intitulado “Femmes damnées” (CXI):

Comme un bétail pensif sur le sable couchées,
Elles tournent leurs yeux vers l'horizon des mers,
Et leurs pieds se cherchant et leurs mains rapprochées
Ont de douces langueurs et des frissons amers.

Les unes, cœurs épris des longues confidences,
Dans le fond des bosquets où jasant les ruisseaux,
Vont épelant l'amour des craintives enfances
Et creusent le bois vert des jeunes arbrisseaux;

D'autres, comme des sœurs, marchent lentes et graves
À travers les rochers pleins d'apparitions,
Où Saint Antoine a vu surgir comme des laves
Les seins nus et pourprés de ses tentations;

Il en est, aux lueurs des résines croulantes,
Qui dans le creux muet des vieux antres païens
T'appellent au secours de leurs fièvres hurlantes,
O Bacchus, endormeur des remords anciens!

Et d'autres, dont la gorge aime les scapulaires,
Qui, recélant un fouet sous leurs longs vêtements,
Mélent, dans le bois sombre et les nuits solitaires,
L'écume du plaisir aux larmes des tourments.

O vierges, ô démons, ô monstres, ô martyres,
De la réalité grands esprits contempteurs,
Chercheuses d'infini, dévotes et satyres,
Tantôt pleines de cris, tantôt pleines de pleurs,

Vous que dans votre enfer mon âme a poursuivies,
Pauvres sœurs, je vous aime autant que je vous plains,
Pour vos mornes douleurs, vos soifs inassouvies,
Et les urnes d'amour dont vos grands cœurs sont pleins!

O título se refere a mulheres condenadas... Por quê?

A primeira estrofe nos apresenta um grupo de mulheres deitadas sobre a areia, de mãos enlaçadas, com os pés se acari-

ciando, experimentando “langueurs” e “frissons”. Agora um dos porquês da condenação transparece: o lesbianismo. A consciência (social) de culpa atormentaria tais mulheres; destacando os sentimentos por trás das carícias de mãos e pés, os últimos versos da primeira estrofe marcam o conflito interior através da qualificação antitética dos termos “douces” e “amers”.

As estrofes seguintes descrevem rituais relacionados ao amor, ou antes à lascívia, fazendo um sutil passeio histórico: a Antiguidade aflora quando se invoca o deus Baco e seus festins orgíacos, para afugentar os remorsos com seu delírio; a Idade Média, quando no fundo dos bosques evocam-se as tentações da carne sofridas por Santo Antônio. Nesse contexto, a quinta estrofe revela-se muito significativa: a alusão a escapulários e longas vestes sugere o homossexualismo entre as freiras; e intensifica-se o conflito de sentimentos, já destacado em “La destruction”: pudor e luxúria, pecado e remorso agitam-se nessas mulheres. Esse aspecto arranha o “sagrado” e anuncia um tema de “Les deux bonnes sœurs”.

As duas últimas estrofes mostram a posição do enunciador ante tais mulheres; são descritas como seres superiores em sua “desgraça”, porque buscam sensações mais elevadas; e o enunciador, apesar de considerá-las monstros, demônios (retratando muito mais a voz social que as condena do que seu pensamento), delas se sente irmão de destino... de ânsias... de desejos sensuais... “Pauvres sœurs”.

O lesbianismo constitui um tema significativo na poesia de Baudelaire: um dos títulos da recolha que seria *Les fleurs du mal* foi *Les lesbiennes*, entre 1845 e 1847.

Esboçados seus arredores, entremos em “Les deux bonnes sœurs”:

La Débauche et la Mort sont deux aimables filles,
Prodigues de baisers et riches de santé,
Dont le flanc toujours vierge et drapé de guenilles
Sous l'éternel labeur n'a jamais enfanté.

Au poète sinistre, ennemi des familles,
Favori de l'enfer, courtisan mal renté,
Tombeaux et lupanars montrent sous leurs charmilles
Un lit que le remords n'a jamais fréquenté.

Et la bière et l'alcôve en blasphèmes fécondes
Nous offrent tour à tour, comme deux bonnes sœurs,
De terribles plaisirs et d'affreuses douceurs.

Quand veux-tu m'enterrer, Débauche aux bras immondes?
O Mort, quand viendras-tu, sa rivale en attraits,
Sur ses myrtes infects enter tes noirs cyprès?

Começando pelo título, além do laço de parentesco, o termo *sœur* também possui uma acepção religiosa, designando freira.

Retomando as reflexões tecidas por ocasião da leitura de “La destruction” e “Femmes damnées”, o poema “Les deux bonnes sœurs” personifica e aproxima a Orgia e a Morte; com isso emergem novamente ideias de conflito: as duas irmãs evocam prazer e santidade, são atraentes e ao mesmo tempo esfarrapadas, reprováveis. A alusão ao ventre sempre virgem (como o das freiras) reforça a conotação religiosa destacada no título e sugere um tom de blasfêmia – anunciado em “Femmes damnées” e característico dos malditos. Em seguida, representa-se a *Débauche* através dos lupanares; e a *Mort*, através das tumbas. Esses ambientes acolhem o poeta maldito, rejeitado pela sociedade, bem recebido no inferno, e lhe ofereceriam um leito sem remorsos. No entanto, embora o poeta sinistro se considere destinado

a tais destruições, o texto deixa claro que a consciência do mal o atormenta: os prazeres são terríveis e as sensações doces são também amedrontadoras, indignas. Esse conflito se confirma com o derradeiro terceto: a Orgia e a Morte são reconhecidas como tentações irresistíveis, rivais em atrativos, mas acabam enterrando o ser.

Com essas noções relativas à referencialidade original de “*Les deux bonnes sœurs*”, podemos considerar melhor partes do diálogo entre esse poema e “Verão”.

Ao se iniciar nos braços da Orgia, “Verão” penetra na atmosfera composta por “*La destruction*”, “*Femmes damnées*” e “*Les deux bonnes sœurs*”. No terceiro parágrafo, a festa do amor prossegue com a introdução de um episódio: uma amante se entrega a um soldado em uma tenda de campanha. O sexo adquire um halo selvagem, animalesco: excita o semideus guerreiro o “cheiro cruento da matança”. O apelo da carne fala alto demais, e o texto revela essa força ao destacar o contraste entre o desejo brutal e a meiguice: “Ser amada assim! Suspirava a selvagem Rute, meiga e aérea criança, no fundo misterioso do sangue”. E a exaltação da orgia, da sensualidade termina com a exclamação: “Amor de verão!”.

Então vem a outra irmã, a Morte. Depois do calor da carne, da elevação proporcionada pelo prazer, a Morte põe novamente o frio nos corações, conduz à queda. Repleto de oximoros, o derradeiro parágrafo afigura-se uma montanha russa; toda ânsia de elevação é imediatamente podada pela presença da Morte: a intensidade da vida é mortal; a vida arde, arde e morre; o fogo cresce, cresce e morre; até o triunfo leva à enfermidade. Nem o êxtase afugenta a presença da Morte, e a queda é a certeza ao fim de tudo.

A *Débauche* e a *Mort* de “*Les deux bonnes sœurs*” falam, pois, em “Verão”. Além disso, o diálogo entre alguns pontos

específicos requer atenção. Para evocar a ideia da tentação, os poemas de Baudelaire analisados evocam a forma sedutora das mulheres, a bebida, o tema bem conhecido das tentações de Santo Antônio; “Verão”, por sua vez, a evoca através de uma imagem bíblica: a serpente do Éden. Em “Femmes damnées”, o deus Baco surge no fundo dos bosques com seus rituais orgíacos; “Verão” retoma esse aspecto ao destacar no meio de um campo de batalha um semideus guerreiro ardente de desejo carnal. Isso também nos faz considerar o palco dos prazeres. Enquanto os poemas de Baudelaire retratam bosques, a vida urbana e mundana dos poetas malditos, o texto de *Canções sem metro* retrata a festa do amor com elementos da natureza e, em seguida, ambienta um episódio em uma guerra; com isso, também valoriza o momento histórico de sua composição, ainda sob os ecos da guerra do Paraguai (lembremos “Vermelho, guerra”). Entretanto, o tema do lesbianismo e de sua reprovação social parece não entrar no diálogo...

Ao dialogar com esses poemas de “Fleurs du mal”, *Canções sem metro* revela um traço comum ao poeta maldito, preconizado por Baudelaire: a inadequação à sociedade, tema que já desponta nos dois textos anteriores. O espírito do enunciadador desse livro de Pompeia também sabe a um maldito... *Favori de l'enfer*... prisioneiro de seu inferno interior.

1.2.4 Outono

O parágrafo inicial alude à “Primavera” e ao “Verão”, interligando-os: “Levou-as o vento, há muito, as flores virgens da primavera; o noivado do estio passou também”. Curiosamente o “Inverno” não é evocado nesse princípio.

Então a passagem do tempo através dos textos evidencia-se com o advérbio “Hoje”, chegamos ao outono. A noção

de continuidade torna-se cada vez mais patente, evoca-se novamente a festa do amor: “Hoje a natureza dorme num grande descanso prometedor, extenuada pela lascívia das manhãs estiadadas”. O “Verão” deixou a natureza grávida, e o “Outono” então canta a maternidade, a opulência.

Contudo a maternidade se mostra uma alegria apenas aparente; aos poucos o texto tende à melancolia... porque a sombra da Morte reaparece e contamina a nobre ideia da gestação da vida; referindo-se aos frutos maduros e gordos que caem, o texto afirma: “maternidade sem ventura!, a morrer no chão e a nutrir da própria morte a vida das sementes”. Desvela-se uma visão pessimista do ciclo da existência: a maternidade padece para que a vida continue. Até as mães desfilam melancólicas com os filhos sugando-lhes a vida através dos seios.

O parágrafo final adquire grande relevo em relação à arquitetura dessa segunda parte da obra, pois interliga de forma definitiva os quatro textos estudados até aqui e conduz o diálogo com a teoria das correspondências ao seu apogeu. Inicialmente a natureza apresenta suas estações: “Flores da primavera, estos fecundos do verão, germens benditos do outono”. Depois, segundo a lei das analogias universais, a cada estação corresponde uma etapa da vida humana: à primavera, “virgindade, formosura”; ao verão, “amor”; ao outono, “maternidade”; ao inverno, a morte (“depois a mortalha do inverno!”). No início desta análise, comentamos que o primeiro parágrafo de “Outono”, que estabelece a continuidade entre os textos, não evoca o “Inverno”; nesse último parágrafo, descobrimos tratar-se de uma estratégia: uma vez que tudo se encaminha aos vermes, o inverno vem no final justamente por simbolizar a Morte. E isso ressalta ainda mais a estruturação coerente da obra.

O “Outono” dialoga bem de perto com outro texto de Baudelaire, “Chant d’automne” (LVI), de “Spleen et idéal”, composto de duas partes; com a primeira o diálogo é mais intenso:

Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres;
Adieu, vive clarté de nos étés trop courts!
J’entends déjà tomber avec des chocs funèbres
Le bois retentissant sur le pavé des cours.

Tout l’hiver va rentrer dans mon être: colère,
Heine, frissons, horreur, labeur dur et forcé,
Et, comme le soleil dans son enfer polaire,
Mon cœur ne sera plus qu’un bloc rouge et glacé.

J’écoute en frémissant chaque bûche qui tombe;
L’échafaud qu’on bâtit n’a pas d’écho plus sourd.
Mon esprit est pareil à la tour qui succombe
Sous les coups du bélier infatigable et lourd.

Il me semble, bercé par ce choc monotone,
Qu’on cloue en grande hâte un cercueil quelque part.
Pour qui? – C’était hier l’été; voici l’automne!
Ce bruit mystérieux sonne comme un départ.

O poema começa anunciando o futuro inverno e se despedindo do verão. Nessa despedida, as estações do ano se confundem com as da vida: “Adieu, vive clarté de nos étés trop courts!”. Além disso, a expressão “vive clarté de nos étés trop courts!” traz de volta a ideia de potencial interior abafado, recorrente na poesia de Baudelaire e simbolizado neste estudo com um verso de “Le voyage” (VIII, v. 4): “Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!”.

Depois a tristeza se apossa do outono... e do ser, que cai dos galhos. E outra vez o inverno ameaça, mas agora não mergulharemos no frio, o frio invadirá o ser e congelará o verão interior destacado acima, completando a ideia de potencial

abafado: “Et, comme le soleil dans son enfer polaire, / Mon cœur ne sera plus qu’un bloc rouge et glacé...”

Ao fim do poema, o ciclo das estações corresponde a variações de estado de espírito do ser, e essa mudança lamenta o verão sempre passado, consterna-se com o outono e teme a chegada do inverno. Tristeza e anúncio do frio... a presença da Morte já atormenta: ao som monótono e encantatório do machado a cortar a lenha, tem-se a impressão final de um cortejo fúnebre a conduzir um féretro... “Pour qui?”

Além do aspecto temático, o diálogo que “Outono” estabelece com “Chant d’automne” alcança o nível estrutural: ambos começam e terminam abordando o ciclo das estações, que se refere ao ser através da lei das analogias universais. Irmanam ainda os textos as noções de queda, melancolia e morte e o destaque concedido à feição amedrontadora do inverno.

Mesmo estabelecendo profundas relações com o texto de *Les fleurs du mal*, o de *Canções sem metro* resguarda a autonomia de sua mentalidade: enquanto “Chant d’automne” é mais pessoal, assumindo a primeira pessoa do discurso (“Mon esprit est pareil à la tour qui succombe”), e faz as variações das estações corresponderem às de estado de espírito do enunciador, “Outono” tende a uma reflexão existencialista mais universal, com o discurso em terceira pessoa e as mudanças de estações correspondendo ao ciclo da Vida (o desabrochar da sensualidade, a festa do sexo, a maternidade e a morte). E assim tem sido, o enunciador de *Canções sem metro* prefere observar o mundo de seu inferno interior, desenhá-lo conforme sua cosmovisão; isolado atrás de um vidro, poucas vezes assume a primeira pessoa para dizer: “Eu estou aqui”.

E “Outono” finda em tom melancólico, sem que o enunciadador entenda por que após essa estação renasce ainda a primavera... uma ilusão renitente.

1.2.5 Ilusão renitente

Passaram as estações do ano... da vida. Vemos uma epígrafe de Leopardi, extraída do poema “La ginestra”, que anuncia com o verbo final o tema a ser desenvolvido: “Soccomberai...”.

O texto descreve um sonho. Um cataclismo destrói o universo, é o termo absoluto de tudo quanto foi abordado até agora... de tudo quanto existe:

Não mais a vida dos vermes na entranha do cadáver,
não mais a vida dos astros no vácuo; nem há mais astros
no céu nem há mais vermes na terra: o demônio
do aniquilamento sustou a marcha sideral das esferas!

O nada que resta desse cataclismo é o fim apregoadado desde o princípio de *Canções sem metro*: o mundo, a sociedade, o homem... preparam sua própria destruição. Ou ainda, tudo isso e todas as ilusões parecem elementos perdidos para o enunciador da obra, que estaria enterrado em seu inferno: “Como um pássaro envolvido inesperadamente no turbilhão da borrasca, vivia, entretanto, o meu sentimento, no meio da consumação geral das coisas”.

Essa segunda leitura adquire força quando surge das trevas um clarão suavíssimo: “Era a luz de um olhar...”, “Nem tudo perecera!”. Revela-se o paraíso perdido, o paraíso procurado: finalmente a luz iluminaria suas trevas interiores, vinda através de um olhar em sua direção, um olhar que o colocaria no mundo... o olhar do amor. Subjetiva, essa úni-

ca esperança fortalece a ideia de cataclismo interior e nos remete ao texto “Rosa, amor”, no qual a descoberta desse sentimento ainda puro permitiria a elevação. Apesar de tantas quedas, depois da perda do universo inteiro, resta uma ilusão, o amor que provocaria a vertigem do azul... Busca-se uma Beatriz.

1.2.6 Catábase: *Canções sem metro* no segundo círculo infernal

Acompanhamos as estações da vida. Os momentos de elevação humana, como o despertar do amor em “Primavera”, a maternidade em “Outono”, são corrompidos pela festa da carne apregoada em “Verão”.

E o diálogo com a obra de Baudelaire desvelou tentações (principalmente as carnavais), o pecado, o homem caminhando à destruição... caminhando ao inferno.

Na conclusão de “Vibrações”, vimos que o segundo círculo infernal d’A *divina comédia* acolhe os sensuais, os que cederam às tentações da carne. De forma sugestiva esse segundo capítulo de *Canções sem metro* explora, no diálogo com a obra de Baudelaire, a condenação proporcionada pelas tentações da carne, pela festa do amor.

E a ilusão renitente confirma a busca de uma Beatriz.

Com isso, mais uma vez, essa obra propicia o paralelo analítico com *A divina comédia*; então desçamos ao seu terceiro círculo infernal.

1.3 O ventre

A viagem que *Canções sem metro* realiza, “guiada” pela obra de Charles Baudelaire, atinge o terceiro círculo infer-

nal, “O ventre”. Nesse lugar, atravessando o mito de Pandora e o *Gênesis*, acerca da criação do homem, reencontramos a concepção pessimista desse ser, reduzido a uma condição monstruosa. Em “Os animais”, o homem, criado como um Rei “infantil e nobre”, com o “olhar dos anjos”, aos poucos recebe de animais o que tinham de melhor; ao fim, após aceitar todos os “dons”, surge transformado: “E a natureza unânime aclamou esse monstro”.

Depois dessa criação, revelam-se as principais características do homem: o egoísmo e a cobiça. O texto “O ventre” configura-se um bom testemunho desse aspecto, mostra inicialmente a natureza movida pelo egoísmo e pela “fome”, pelo ventre. Nesse texto a lei das analogias universais ganha feição mais pessimista: aproximando-se do ciclo da existência trabalhado em “Amar”, aqui a tenebrosa e profunda unidade existente entre os elementos da natureza é estabelecida pela “fome” (“A fome é a suprema doutrina. Consumir é a lei”); todos se interligam através de uma rede devoradora, de uma “luta de morte”, pela sobrevivência... ou pela cobiça. Nessa alusão à teoria das correspondências, “O ventre” evoca “Correspondances” e “Vibrações”, cujas vozes se ouvem na estruturação “E vivem”... “e vivem”... “e vive”...²⁶

²⁶ Um interessante acréscimo às conotações desse texto nos fornece Ledo Ivo (1963, p. 83-84): “O poema ‘O ventre’, em que se delinea a teoria das devorações, o postulado antropofágico tão caro aos modernistas ortodoxos de 1922, possui ostensivos laivos marxistas, ao condicionar à fome – ‘A fome é a suprema doutrina. Consumir é a lei’ – o movimento não só dos homens como dos três reinos terrestres. ‘O ventre, como um deus, preside e engorda’. Sublinhe-se que o tema do ventre, como o das sensações e o do progresso humano através das épocas, e outros que estejam os seus poemas em prosa, figura na conferência do Dr. Cláudio inserida em *O Ateneu*: ‘Depois da ordem em nome do Alto, proclama-se a ordem positivamente em nome do Ventre. A fatalidade da nutrição foi erigida em princípio: chamou-se indústria, chamou-se economia política, chamou-se militarismo.’”

A citada conferência ocorre no capítulo VI, por ocasião das festas do “Grêmio Literário Amor ao Saber”. Além dessa visão darwiniana da humanidade, tal conferência ilumina outros pontos da concepção artística de *Canções sem metro* – não explorados nesta leitura.

E a natureza mais uma vez expressa o comportamento humano: essa ordem natural se estende às sociedades nas quais o homem se mostra movido pelo ventre, pela fome material e carnal; como um animal inferior, luta apenas para garantir sua sobrevivência, daí o egoísmo, e satisfazer seus baixos instintos sem atender à razão, daí a cobiça e a lascívia.

Em meio à cosmovisão pautada no ventre, chegamos ao último texto desta parte, “A noite”, que apresenta uma epígrafe com outro poema de *Les fleurs du mal*, “Le crépuscule du soir” (XCV). O último parágrafo de “A noite” nos faz ouvir mais claramente a voz do poema de Baudelaire: na expressão “a noite que nos revela a subnatureza dos homens”, encontram-se os versos da epígrafe. Caracterizado o diálogo, vejamos a referencialidade original que “Le crépuscule du soir” traz ao repertório de *Canções sem metro*.

Ele pertence ao ciclo de poemas denominado “Tableaux parisiens”. Como o título sugere, essa parte se ocupa de visões e reflexões suscitadas por Paris, como em “Les sept vieillards” (XC, v. 1-4):

Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
Où le spectre en plein jour raccroche le passant!
Les mystères partout coulent comme des sèves
Dans les canaux étroits du colosse puissant.

Inserido nesse contexto, “Le crépuscule du soir” (XCV) apreende o momento em que o dia cede lugar à noite, e Paris muda de aspecto:

Voici le soir charmant, ami du criminel;
Il vient comme un complice, à pas de loup; le ciel
Se ferme lentement comme une grande alcôve,
Et l’homme impatient se change en bête fauve.

O soir, aimable soir, désiré par celui
Dont les bras, sans mentir, peuvent dire: Aujourd'hui
Nous avons travaillé! – C'est le soir qui soulage
Les esprits que dévore une douleur sauvage,
Le savant obstiné dont le front s'alourdit,
Et l'ouvrier courbé qui regagne son lit.
Cependant des démons malsains dans l'atmosphère
S'éveillent lourdement, comme des gens d'affaire,
Et cognent en volant les volets et l'auvent.
A travers les lueurs que tourmente le vent
La Prostitution s'allume dans les rues;
Comme une fourmilière elle ouvre ses issues;
Partout elle se fraye un occulte chemin,
Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main;
Elle remue au sein de la cité de fange
Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange.
On entend çà et là les cuisines siffler,
Les théâtres glapir, les orchestres ronfler;
Les tables d'hôte, dont le jeu fait les délices,
S'emplissent de catins et d'escrocs, leurs complices,
Et les voleurs, qui n'ont ni trêve ni merci,
Vont bientôt commencer leur travail, eux aussi,
Et forcer doucement les portes et les caisses
Pour vivre quelques jours et vêtir leurs maîtresses.

Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment,
Et ferme ton oreille à ce rugissement.
C'est l'heure où les douleurs des malades s'aigrissent!
La sombre Nuit les prend à la gorge; ils finissent
Leur destinée et vont vers le gouffre commun;
L'hôpital se remplit de leurs soupirs. – Plus d'un
Ne viendra plus chercher la soupe parfumée,
Au coin du feu, le soir, auprès d'une âme aimée.

Encore la plupart n'ont-ils jamais connu
La douceur du foyer et n'ont jamais vécu!

Esse poema possui uma estruturação bem delineada, distinguindo-se três partes: a tese da mudança; um confronto entre aspectos do dia e da noite, que marca bem a mudança; a exemplificação da vida noturna. A tese se anuncia nos quatro

versos iniciais. Sob o teto obscuro da noite, o homem libera seus instintos bestiais e sua lascívia. E, enquanto os que trabalham ao longo do dia recebem a noite como alívio e merecido descanso, outros aspiram o ar demoníaco que bate às suas portas e os convida às tentações. Então, envolta nessa atmosfera pernicioso, desfila a sociedade da noite: com prostitutas, frequentadores de restaurantes, bares, clubes, teatros; com a jogatina a levar o dinheiro de uns, os assaltantes o de outros.

Com esse discurso e com essas significações dialoga o texto de *Canções sem metro*. Essa conversa, na verdade, mostra-se uma identificação entre duas mentalidades: por concordar com ideias expressas em “Le crépuscule du soir”, “A noite” as assimila, e a cada passo de seu discurso ecoa a voz do poema de Baudelaire.

A noite vem. De modo semelhante aos “*démons mal-sains*” do texto de Baudelaire, que tornam o ar noturno pernicioso e tentador, em “A noite” “gênios da sombra” espalham o brilho das estrelas e dos pirilampos... convite tentador à contemplação. Em seguida, depois que a noite se instala definitivamente soberana, sua magia desvela fantasmas. Cedendo a essa magia, o homem libera suas “paixões más e obscenas”, invadem a noite a hipocrisia, a traição, a violência... De braços dados, como dois amantes ébrios, tais paixões reinam nesse ambiente, apenas mudando de designação ao longo do texto: a alma perversa e a alma bestial; orgia e maldade; vício e crime. E, nessa construção, algumas marcas do diálogo se desvelam: ouvimos na expressão “a alma bestial” a “*bête fauve*” de “Le crépuscule du soir”; na “o crime”, a “*ami du criminel*”.

E a noite prossegue, cheia de gemidos, gerando maternidade e orgias para o futuro, para esse ritual não cessar.

No último parágrafo, a expressão “a noite que nos revela a subnatureza dos homens” ecoa e reafirma a ideia do poema

de Baudelaire... a noite propicia a queda. Contudo, logo em seguida a visão pessimista retira um pouco da culpa da noite e condena muito mais o homem: a noite em si seria apenas um palco, um cenário que, aliás, convida à elevação, com “o espetáculo incomparável das estrelas”. Tal ideia contrastiva indicamos novamente a estrutura de pano de fundo e primeiro plano: como pano de fundo, a natureza em si se mostra bela; por outro lado, atuando nesse cenário, o homem se configura um ser que abriga em seu interior uma besta obscena e perversa que se liberta sob o manto da noite (e a noite simboliza aqui qualquer oportunidade encoberta), dando asas ao seu ventre carnal, como um predador guiado pela “fome”, destruindo para sobreviver.

Essa identificação com “Le crépuscule du soir”, no entanto, finda quando atentamos para a funcionalidade do discurso de “A noite” no contexto de “O ventre”. Enquanto o poema de Baudelaire nos oferece um *tableau parisien*, a mudança de aspecto da cidade com o anoitecer, o texto de Pompeia, sendo o último de “O ventre”, representa o traço final na concepção do homem ensaiada nessa parte, arremata a criação humana a partir do ponto de vista da catábase efetuada em *Canções sem metro*.

“O ventre” se fecha... Ao fim de suas páginas, fica ainda mais sólida a unidade de *Canções sem metro*: sua arquitetura reservou para essa parte a concepção do homem, caracterizando-o como um ser governado pelo ventre... como um animal inferior e selvagem. Com o alargamento dessa noção, também as sociedades seriam guiadas pelo ventre. E a conversa final sobre esse assunto mais uma vez foi com a obra de Baudelaire, com pontos de vista bem próximos: em “A noite” o discurso de “Le crépuscule du soir” oferece uma confirma-

ção do pensamento desenvolvido em “O ventre”, a oportunidade de um retoque final na pintura da *bête fauve*.

1.3.1 Catábase: *Canções sem metro* no terceiro círculo infernal

Quanto ao paralelo analítico com *A divina comédia*, chegamos ao ponto mais baixo do inferno de *Canções sem metro*. “O ventre” é o capítulo central do livro... e também o centro do universo concebido a partir da catábase realizada na obra, o centro de onde emana toda a essência perniciososa do ser humano, a voragem que conduz e condena irremediavelmente o homem e suas sociedades. O texto homônimo desse capítulo testemunha tal arquitetura:

A ordem social também é o turbilhão perene ao redor de um centro. Giram as instituições, gravitam as hipocrisias, passam os estados, bradam as cidades... O ventre, soberano como um deus, preside e engorda.

Em *A divina comédia*, o ponto mais baixo do “Inferno” corresponde ao nono círculo e ao centro da Terra, onde se encontra o próprio Satã. Nesse local são castigados os traidores, mergulhados em um rio gelado, o Cocito. Há quatro subdivisões, conforme o tipo de traição: a primeira e mais externa, chamada Caina, contém os traidores dos parentes; a segunda, Antenora, os da pátria; a terceira, Ptolomeia, os dos amigos e hóspedes; a quarta, Judeca, a mais interna, em cujo centro está Lúcifer, contém os que traíram seus benfeitores.

Nesse centro infernal de *Canções sem metro*, também se encontra o próprio Satã, que se desvela no texto teatral “Os minerais”, falando aos minerais acerca da cobiça do homem.

Com tais comparações, fica muito mais evidente o diálogo subjacente entre *A divina comédia* e *Canções sem metro*. Se o “Inferno” de Dante compõe-se de nove círculos, o dessa obra de Pompeia apresentaria apenas três: o primeiro, “Vibrações”, seria semelhante ao vestíbulo do “Inferno” dantesco; o segundo, “Amar”, ao também segundo círculo do de Dante, o dos luxuriosos; o terceiro, “O ventre”, a partir do título já evocaria o também terceiro círculo d’*A divina comédia*, o dos gulosos. E a significação de ventre cresce ao longo dos textos desse capítulo e vai além dessa relação com o terceiro círculo do “Inferno” de Dante: não são simplesmente os que pecaram pela gula que padecem em “O ventre”, são os que pecaram por uma “fome” bestial, a cobiça social, material e carnal, geratriz de tantos outros delitos.

Mais do que divisões de um inferno conforme os pecados, esses três círculos de *Canções sem metro* condenariam aos poucos um só pecador: o homem. Por isso, não há nomes em particular, não há fatos simplesmente episódicos, tudo simboliza uma essência, a essência humana votada à queda, que o leva ao fundo de um inferno ainda em vida.

Com essas considerações, dois infernos desvelar-se-iam neste livro: o primeiro seria o inferno interior do sujeito do discurso de *Canções sem metro*, propiciador de sua catábase; o segundo seria o mundo exterior, as sociedades. E este segundo se configura um inferno porque é visto a partir daquele. E mesmo nessa reflexão a estrutura de pano de fundo e primeiro plano se mostra funcional: o inferno interior é o pano de fundo que modifica a visão do exterior.

1.4 Vaidades

Ao ingressarmos neste capítulo, estamos no centro de um universo, no termo de um inferno, acompanhados do pró-

prio Lúcifer... com a catábase de *Canções sem metro* em seu ponto mais profundo. Sabemos ser a catábase um mergulho interior com a finalidade de reencontrar um paraíso perdido, uma Eurídice, uma nova essência poética... Contudo, até agora, não se encontrou salvação alguma para a queda humana; duas vezes, vislumbra-se no amor um alívio (em “Rosa, amor” e em “Ilusão renitente”); mas se trata de um consolo individual, e essa catábase lamenta também a queda da humanidade, a natureza perniciosa do homem e de suas sociedades.

O capítulo “Vaidades” principia com tal estado de espírito e confirma ser a realidade exterior outro inferno.

1.4.1 Vozes da vida

Em um diálogo teatral, ouvimos as vozes da vida: o Céu convida à elevação; a Terra exalta o esplendor de sua natureza; o Mar brada ser o espelho do Céu; as Cidades julgam-se filhas da grandeza do Homem; e a Carne diz-se o amor. Porém, após tais discursos entusiasmados, o Homem se pronuncia:

Falai, calúnias queridas, realidade! Menti! Não é preciso que eu saiba que tu és, céu, a decepção do espírito; terra, o impaciente túmulo; mar, a impotência revoltada; cidade, o anfiteatro da miséria; carne, a veste precária de alguns ossos.

Mesmo com um pano de fundo convidando à elevação, o homem não consegue sair de seus infernos. Qual seria então a salvação? Onde encontrar um artifício que o auxilie a escapar da queda?

1.4.2 A arte

Em busca dessa salvação, *Canções sem metro* propõe uma reflexão sobre a arte. O texto já se inicia com o homem no inferno, evidenciando o problema: “Um círculo de trevas, a realidade”. Em seguida anuncia a busca de uma solução: “esquecê-la é consolar-se”. E a arte surge como evasão para o espírito derrotado por essa realidade infernal: “A arte é a grande embriaguez do belo consolador”.

Ao destacar a embriaguez proporcionada pela arte, esse texto estabelece um diálogo implícito com dois outros do livro *Le spleen de Paris*, “Enivrez-vous” e “Une mort héroïque”. Falamos em diálogo implícito porque não há mais em *Canções sem metro* paratextos extraídos de Baudelaire.

Para discutir a arte como “salvação” (ou ao menos como consolo), o enunciador de *Canções sem metro* recorre ao seu guia, à obra de Baudelaire. Tal escolha parece adequada quando recordamos as considerações tecidas ao longo da leitura de “Vibrações” em torno das noções de *ennui* e *gouffre*; na ocasião, descobrimos na arte uma fuga do *ennui*: a catábase baudelairiana em busca do *novo* retorna dos infernos com sua Eurídice, uma temática poética, o êxito literário.

Antes de analisarmos esse diálogo, façamos um breve comentário acerca dessa nova obra convidada. *Le spleen de Paris* é publicado em sua forma definitiva em junho 1869, dois anos após a morte de seu autor; compõe-se de cinquenta *petits poèmes en prose* e traz depois desses o poema intitulado “Épilogue”. Em termos temáticos, há uma ligação muito íntima entre esse livro e *Les fleurs du mal*: muitos poemas desta obra possuem um poema em prosa correspondente

naquela. O próprio escritor demonstrou a intenção de estabelecer um elo entre as duas obras, como nos diz Yves Florenne (BAUDELAIRE, 1972, p. 11):

Baudelaire concebeu-os como o “pendant” de *Fleurs du mal*: por essa palavra, que repete com insistência, ele exprime naturalmente seu propósito, seu pensamento em uma analogia plástica.²⁷

Le spleen de Paris tem uma importância maior para nosso estudo, pois sabemos se tratar de um dos modelos de Pompeia para criar seu livro de poemas em prosa. Além disso, há coincidências entre as histórias dessas obras. Primeiro fato: semelhantemente ao que aconteceu com os textos de *Canções sem metro*, os de *Le spleen de Paris* foram publicados em revistas literárias antes de seu autor organizar a recolha definitiva. Segundo: as duas publicações definitivas são póstumas. Terceiro: as primeiras canções apareceram em 1883, e Pompeia passou, a partir de então, os últimos doze anos de sua vida compondo-as; os primeiros *petits poèmes en prose* vieram à luz em 1855, e Baudelaire também passou seus últimos doze anos de vida compondo-os. Quarto: durante a elaboração e a divulgação de seus poemas em prosa, os dois autores publicaram suas principais obras, *O Ateneu* (1888) e *Les fleurs du mal* (1857). Quinto: *O Ateneu* tem íntimas ligações temáticas e artísticas com *Canções sem metro*, como *Les fleurs du mal* tem com *Le spleen de Paris*.

Agora examinemos as relações dialógicas entre “A arte” e os textos “Enivrez-vous” e “Une mort héroïque”. Na verdade, esse

²⁷ Baudelaire les a conçus comme le “pendant” de *Fleurs du mal*: par ce mot, qu’il répète avec insistance, il exprime naturellement son dessein, sa pensée dans une analogie plastique. (Tradução nossa).

texto de “Vaidades” evoca esses dois de *Le spleen de Paris* por uma coincidência temática: a arte como embriaguez capaz de aliviar a angústia humana. Usemos “Enivrez-vous” “apenas” para introduzir o tema (pois nele se desvela um “martírio” muito mais inerente à obra de Baudelaire do que a *Canções sem metro*: a opressão do Tempo); para isso, basta vermos os parágrafos iniciais:

Il faut être toujours ivre. Tout est là: c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve.

Mais de quoi? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous.

Analisemos com mais atenção a embriaguez proporcionada pela arte em “Une mort héroïque”, cuja história pode ser assim resumida: um bufão denominado Fancioulle, admirado, envolve-se em uma conspiração contra o príncipe; denunciada a conspiração, seus membros são condenados à morte; sensível, amante das belas artes e atormentado pelo tédio, o príncipe dá a Fancioulle a oportunidade de representar um de seus melhores papéis, a fim de verificar como atuaria um ser à beira da morte; no espetáculo, Fancioulle transfigura-se, faz sua melhor atuação; embriagado pela arte, esquece a condição de condenado e extasia a plateia e o próprio príncipe; ao fim, no auge da apresentação, um disparo, encomendado pelo regente, abate o bufão.

“Une mort héroïque” é desses textos simbólicos por excelência, propiciadores de diversas leituras: nele um crítico pode estudar significações políticas, sociais, antropológicas, psicológicas... e artísticas; e, por ocasião do momento histórico e cultural em que produziu seus primeiros efeitos, de certa forma todas essas leituras interagem. Falamos da segunda me-

tade do século XIX, mais especificamente do homem e da arte finisseculares. José Carlos Seabra Pereira considera esse texto uma representação (e uma lição) simbólica da literatura decadentista, a arte que se eleva à beira da queda:

Creemos que os decadentistas – uns pela própria limitação das suas virtualidades criadoras, outros pela inserção perturbadora na época de crise que era a sua – não conseguiram atingir, na sua profunda totalidade, a Arte daimônica que idealmente lhes sugeria BAUDELAIRE. Se retermos e analisarmos as considerações que, em *Petits poèmes en prose*, são tecidas por BAUDELAIRE a propósito do “comédien Fancioulle” e, em seguida, nos transportarmos para a literatura decadista, sentimos como esta é uma tentativa (ora extremamente excitada, ora indecisamente limitada, ora ligeiramente distorcida – sempre incompleta, contudo) de realizar as ambições baudelairianas de uma Arte que, sendo emersão do viver individual, se supera no alcance de uma transmutada personalidade ideal, de uma dimensão supranatural e sacralmente maldita, de uma final sobrevida mística (PEREIRA, 1975, p. 48).

A arte daimônica “idealizada” por Baudelaire transpareceria no que sucede a Fancioulle: a consciência do fim iminente e a sensação perturbadora advinda dessa consciência levam o comediante a uma transfiguração, responsável por seu melhor desempenho artístico; a dimensão supranatural da arte (e do artista) simboliza-se com a auréola em volta da cabeça de Fancioulle, que somente os “espíritos elevados” podem ver... o homem à beira da queda produziria sua melhor criação.

Poderíamos demonstrar traços decadentistas em *Canções sem metro*, mas seria um desvio de nosso percurso. “Basta” ob-

servarmos que a obra de Baudelaire também espalhou características decadentistas sobre esse livro de Pompeia. Ao dialogar com esse discurso pleno de significados, o texto de “Vaidades” evoca, em especial, uma reflexão artística (e psicológica): o efeito catártico produzido pela arte, capaz de livrar o homem, ao menos por instantes, da existência infernal. Essa ideia transparece em “Une mort héroïque”, sobretudo nas linhas seguintes:

Fanciulle me prouvait, d'une manière péremptoire, irréfutable, que l'ivresse de l'Art est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre; que le génie peut jouer la comédie au bord de la tombe avec une joie qui l'empêche de voir la tombe, perdu, comme il est, dans un paradis excluant toute idée de tombe et de destruction.

Tal qual afirma o primeiro parágrafo do texto de “Vaidades”, eis a arte como a grande embriaguez. Ela então “salvaria” o sujeito do discurso de *Canções sem metro*? O segundo parágrafo acompanha o caminhar da arte desde a Antiguidade, valorizando o papel da Grécia. Nesse percurso ela é exaltada e tem seu efeito catártico reafirmado: “– estrela imensa! –, clareando o orbe inteiro e o recesso das almas, confortando, com o divino eflúvio, os corações deprimidos”. Porém, apesar de reconhecer a grandeza e os efeitos da arte, o sujeito do discurso revela que ela não é capaz de confortar-lhe o coração, de salvá-lo:

Semelhante ao fogo, o êxtase consome-se no próprio ardor. Passa a embriaguez dos sentidos, passa o entusiasmo inteligente da investigação; ficam a saciedade, a descrença, a fadiga, a morte. Extinta a chama, cinzas.

Curiosamente, esse discurso não se refere apenas à criação e a fruição da arte, também considera a atividade crítica como propiciadora de êxtase, ao aludir ao “entu-

siasmo inteligente da investigação”). Incapaz de arrebatá-lo completamente dos terrores de sua existência infernal, a arte passa a ser vista pelo enunciador como uma fonte de ilusões... mas uma fonte inextinguível: “Farol de Leandro, imortal e culminante, domina impávido o naufragar das eras”. O sujeito do discurso não desmerece a arte em momento algum; aliás, lamenta não poder ser arrebatado por ela. Seu drama é a consciência permanente desse naufragar das eras, a consciência da queda humana que não lhe permite abandonar-se à embriaguez do belo... “Feliz quem pode abismar-se no tempo ao clarão desse facho”! Ele não pode. E tal consciência parece impor-lhe o pensamento de Proudhon exposto na epígrafe: “l’homme de style doit céder la place à l’homme d’action”. Proporcionando uma evasão, a arte ofereceria apenas uma fuga do problema, não uma resolução.

O diálogo com a obra de Baudelaire infelizmente não consegue aliviar a angústia do sujeito do discurso de *Canções sem metro*, revelar-lhe o paraíso perdido procurado em sua catábase. Haveria outra possibilidade de salvação? A busca prossegue, e uma nova esperança nasceria quando encontra o *Fausto* e inicia um novo diálogo.

1.4.3 Mefistófeles

Ao dialogar com esse mito literário, demônio da lenda de Fausto, *Canções sem metro* evoca outra possibilidade de salvação para o inferno existencial em que se encontra o sujeito de seu discurso: o culto do conhecimento. Todavia, o cultivo do conhecimento também não se revela capaz de preencher as ânsias de Fausto, de elevá-lo:

FAUSTO (sozinho)

Os deuses não igualo! ah! quão profundo o sinto!
Igualo o verme que, faminto,
No pó se nutre; e ao qual, enquanto escava a vasa,
O pé do caminhante esmaga, arrasa.

Não é pó o que aqui, de cem estantes,
A alta parede me restringe?
Que de montões de trastes, sufocantes,
Neste âmbito de traças e bolor me cinge?
Posso encontrar aqui o que me falta?
Devo em mil livros, ler, talvez,
Que sempre se estafou a humana malta,
Que houve um afortunado alguma ou outra vez?
Caveira oca, tu! pra mim por que te ris?
É por que, como o meu, teu cérebro, outrora,
Sedento de verdade, erradiço, infeliz,
Buscava a luz pela penumbra afora? (GOETHE, 1991, p. 50).

Com tais reflexões da obra de Goethe, o discurso de “Mefistófeles” dialoga e questiona essa angústia fáustica da busca do conhecimento como elevação:

Em que deram tantas canseiras espirituais? A contemplação arrogante da luz deixou-te cego! Anda, pois! Desiste do empenho... Sem asas de águia, as águias rastejariam. Não te iluda o surto aparente da inspiração! Em verdade, o espírito rasteja. A inteligência, queres saber!, é o próprio inferno.

Mais uma esperança frustrada, nem a arte nem o conhecimento conseguem resgatar o enunciador de *Canções sem metro* de seus infernos. Haveria ainda alguma esperança? Sim! E se anuncia já no texto “Mefistófeles”, como um conselho a Fausto: “Queres mundo mais vasto? Recolhe-te ao coração”.

1.4.4 História de amor

O *eu* da obra de Baudelaire encontrou sua elevação na arte literária. No conhecimento, o mito fáustico depositou suas esperanças. No amor, o sujeito do discurso dessa obra de Pompeia vislumbraria seu paraíso perdido? Recordamos “Rosa, amor” e “Ilusão renitente”, nos quais essa concepção se insinua.

Tal pensamento é uma ponte para o texto seguinte, “História de amor”, no qual adquire contornos mais definidos. Apesar de o título sugerir uma narrativa amorosa, temos, na verdade, uma reflexão sobre a alma feminina e, conseqüentemente, o amor que ela oferta. A epígrafe nos lança a ideia de que o amor estaria unido à dor e de que, apesar disso, ninguém dele desejaria escapar: “iucundus dolor est, / si dolor amor est”.

Com essa noção, iniciemos a análise do texto. O primeiro parágrafo introduz as duas personagens dessa história de amor: o Homem e a Onda. Desvela-se desde já um recurso alegórico utilizado no texto: a mulher simbolizada por uma onda, o que insinuaria uma inconstância do espírito feminino. Essa e outras características ligadas à onda se confirmam no texto: “Eu amo a Onda; amo-a em seus lânguidos folguedos com Anfitrite e as Nereidas; amo-a em sua inconstância, nas traições, nas femininas iras de tormenta”. A imagem seguinte evocaria Afrodite, a deusa do amor (a mulher nascida das ondas): “Extasio-me a vê-la nadando, nua, no mar manso, cabeleira flutuante, estrelada de ardências, o luar vestindo-lhe em fina prata as níveas espáduas e os flancos”.

Além desses aspectos, a alusão ao mar nos remete ao poema “L’homme et la mer”, de *Les fleurs du mal*, comentado durante a análise de “Vibrações”. Embora as personagens sejam

as mesmas nos dois textos, não há entre eles um diálogo patente; com essa recordação, queremos trazer de volta a noção de espelho da alma concedida ao mar, mas um espelho turvo, cioso de seus segredos, misterioso e perigoso, que também simbolizaria uma porta do *gouffre*... convidando ao mergulho no inferno. Tal ideia transparece no diálogo final entre o Homem e a Onda:

Que te poderia oferecer, ó minha amada, a troco do teu amor e do teu olhar?

– O teu amor!

O Homem precipita-se à Onda, e a Onda, regaço de esmeraldas, o acolhe no amor e na morte.

Nessa última frase, o texto converte a mulher em sereia; e o amor que une o Homem a esse ser assim se torna um encanto que conduz à morte. Lembrando o conselho dado a Fausto, sem dúvida o amor é o mais vasto e complexo dos mundos, no entanto também não se mostra salvação segura ao sujeito do discurso de *Canções sem metro*: é inconstante, traiçoeiro, às vezes conduz à queda – embora, guiados por ele, mergulhemos sorrindo no inferno.

Não haveria mesmo salvação? Como a arte literária para Baudelaire, o conhecimento para Fausto, o amor emerge nessa obra como alívio individual, proporcionando evasão apenas a um ser. E isso não solve a angústia do naufrágio das eras, da queda do homem e de suas sociedades. Então, uma vez que soluções individuais não satisfariam o enunciador de *Canções sem metro*, o texto seguinte a “História de amor” parece indicar a busca de soluções sociais, coletivas.

1.4.5 Revoluções

Esse texto se inicia com uma alusão ao Iluminismo, movimento de consciência social e espírito revolucionário, um dos

germes da Revolução Francesa: “Iluminada por um raio do dia, uma pedra do alicerce entreviu a orgulhosa métopa que encimava o edifício”. E, através de mais um diálogo teatral, uma alegoria social se estabelece: a classe oprimida, a pedra do alicerce das sociedades, toma consciência da opressão, revolta-se e ameaça destruir toda a construção; mas, vendo-se impotente, resta-lhe o ódio social, o que corrompe o ser e iguala o oprimido ao opressor, impedindo qualquer reforma social; não se deseja mais o fim da opressão e o bem comum (o ideal dos revolucionários), deseja-se a vingança, uma inversão da situação. Essa visão pessimista trespassa a última fala da pedra do alicerce:

Sina terrível: suportar! Mas, ai!, pedra maldita e triunfante, resta-me a compensação do rancor. Oprime! Eu odiarei! Granito são os teus majestosos dragões esculpido; é granito este informe rochedo subjogado. Resta-me a convicção audaz de que, trocadas as posições, eu saberia igualmente, transformada e exaltada, sopear-te, alicerce indigno da luz!, e triunfar!

Ao lado dessa alegoria social, outra se insinua: a aproximação do ser humano e de suas sociedades a *pedras*, dispostas umas sobre as outras, duras e pesadas, machucando-se através do contato, o que mostra a dificuldade ou praticamente a impossibilidade de elevação.

Esse tema não cessa ao fim do texto, o seguinte lhe dá continuidade.

1.4.6 Esperança

Título animador. Retomando a lei das analogias universais, aqui as revoluções aparecem simbolizadas pela aurora, o nascer da luz vencendo de forma imbatível a escuridão –

nova alusão ao Iluminismo, e nesse caso também à epígrafe de Hugo, aos “clairons de la pensée”. Mesmo ressaltando a violência e a ambição das revoluções, o discurso indireto do texto conclama-lhes a força capaz de enfrentar a noite humana:

Cantai, clarins das alvoradas! Vasta escuridão afronta
ainda o oriente das esperanças humanas.
Está por travar-se a batalha definitiva da grande aurora.
Conclua-se a tragédia secular da liberdade!

Enfocando novamente o movimento vertical, esse texto representa uma esperança de elevação em relação à queda debatida no anterior. Assim, emergem pontos de vista diferentes para enriquecer a reflexão, que prossegue no texto seguinte.

1.4.7 Veritas

O primeiro período desse texto o coloca em relação direta com o anterior. Ainda empregando a lei das analogias universais, “Veritas” destaca o crepúsculo, o morrer do sol... agora a escuridão vence a luz, também de modo violento e imbatível. O termo latino que intitula o texto significa “verdade”; e essa verdade referir-se-ia à alternância das “revoluções”, colocando no coração humano e dele retirando a luz da esperança e do esclarecimento. Isso completa e desvela a função da simbologia construída com a lei das analogias universais englobando os dois últimos textos: o nascer do dia sempre vence a noite, e com ele a luz sempre vence a escuridão; mas depois vem a noite e sempre vence o dia, e com ela a escuridão também sempre vence a luz. “Veritas” puxa a elevação de “Esperança” para a queda. Além do movimento vertical, temos a estratégia contrastiva de pano de fundo e primeiro plano.

E volve o sol na exclamação final... e retornará a noite... e...

1.4.8 Deserto

Nenhuma salvação duradoura afigura-se no horizonte de *Canções sem metro*, que se torna então um “Deserto”. Simbologia da desilusão completa, caminhamos em meio à agonia de um deserto:

Ah!, temos chegado!
Abençoado seja o deus de Mafoma e dos desertos. Já se avista ao longe, sobre as areias, a face de pedra das pirâmides. Lá estão, na extrema perspectiva, os desejados túmulos!

A Morte retorna. Seria o único alívio no fim da jornada?

1.4.9 Hamlet

O que fazer? Essa questão angustiante leva o enunciador de *Canções sem metro* a dialogar com Hamlet, de Shakespeare. Hamlet inicia a conversa dizendo em tom desiludido: “Words, words, words...”. Trata-se de um comentário às “calúnias” e obvedades de um livro feito em resposta a Polônio, camareiro-mor, que, encontrando Hamlet a ler, perguntou-lhe o que lia. Nesse momento da peça, o príncipe da Dinamarca já finge loucura, por precaução, enquanto pensa a respeito do que fazer para ter certeza do assassinato do pai e vingá-lo.

O texto de *Canções sem metro* estabelece um diálogo direto com o de Shakespeare, dirige a ele uma réplica imediata: “Realmente vãs e nulas são as palavras!”. Como acontece a Hamlet, o véu cai da face do mundo, que se revela incompreensível, medonho ao sujeito do discurso de *Canções sem metro*. Essa incompreensão reflete-se nos sistemas de signos que tentam traduzir e explicar toda a complexidade do universo, especialmente no das palavras:

“Homem, universo, vida, eternidade... Qual o significado deste vocabulário esquivo? A sabedoria dos séculos acumulou palavras e palavras, definindo o mundo por um sistema pretensioso de sons”.

Grandeza e ao mesmo tempo impotência, sabedoria acumulada e ao mesmo tempo um instinto bestial... humanidade. Para simbolizar essa frustrada busca de porquês, a incapacidade das palavras ante os mistérios do Homem e do universo, emerge a imagem do embate do mar contra um promontório.

Por que as palavras são vãs e nulas? Por que as eras naufragam? O último parágrafo do texto nos sugere um caminho para algumas possíveis respostas:

Vãs e nulas são as palavras, Hamlet; mas a obscuridade que as degrada é essa mesma sombra invulnerável e tremenda, alma negra do universo, tormento perpétuo do teu cérebro.

Qual seria essa obscuridade que degrada as palavras? O texto se refere a uma “alma negra do universo”, cujo sentido mais preciso estaria em *Hamlet*, pois é o tormento do cérebro do príncipe da Dinamarca. Através da morte de seu pai, Hamlet conhece toda a vileza de que é capaz a alma humana por ambição... um tio e a própria mãe, assassinos e traidores. O mundo se despiu diante dos olhos do príncipe, que foi atingido por pedradas e flechadas de sua fortuna cruel. Sua consciência exige uma ação. Mas o que fazer: suportar, extirpar o mal do mundo (através da vingança) ou buscar uma evasão desse tormento?

Essa também é a angústia do enunciador de *Canções sem metro*, esse ser e Hamlet se irmanam ao sentirem sobre os ombros um mundo bestial comprimindo-os contra a terra... fruto da queda humana. Assim as palavras que lançam contra esse mundo tornam-se inócuas ao esbarrarem na essência ambiciosa do homem.

Pensamento pessimista e derrotista... parece realmente não haver salvação para o naufragar das eras.

Além de unir *Canções sem metro* a esse livro de Shakespeare, esse texto de “Vaidades” é uma das mais importantes testemunhas das decorrências de uma estruturação dialógica: o discurso orienta-se diretamente para *Hamlet*, alternando réplica e enunciação; com isso, temos um diálogo cheio de informações implícitas (vazios), necessárias à construção de um eixo de sentido. Se o leitor não conhecer *Hamlet*, um dos interlocutores, o horizonte de significação do texto de “Vaidades” se reduz, perde expressividade.

1.4.10 *Canções sem metro* chega ao “purgatório”

Chegamos ao final de “Vaidades”. Se nos capítulos anteriores demonstra-se a catábase do enunciador de *Canções sem metro* e o fato de ser o mundo um inferno devido à queda humana, neste buscam-se soluções para o naufragar das eras. Essa esperança de salvação faz pensar no paralelo analítico com *A divina comédia*, encaminha ao Purgatório...

A catábase do enunciador de *Canções sem metro* findaria com o capítulo “O ventre”; em “Vaidades” o ser sairia de si à procura de soluções para sua queda e para a queda da humanidade. Nessa busca há esperança, algumas possibilidades de salvação se anunciam... uma analogia do Purgatório; além disso, o título “Vaidades” indicaria pecados purgados nesse segundo reino d’*A divina comédia*; subimos essa montanha conversando com as almas que aí se encontram, na ânsia de elevação. A primeira possibilidade surge com a arte. Seria a arte uma vaidade? Assim pareceria aos olhos dessa obra de Pompeia, e o diálogo com a obra de Baudelaire (o guia nessa

viagem) oferece essa vaidade como propiciadora de evasão, de fuga do inferno. Solução individual, apareceria como salvação à primeira queda, não à segunda... não eleva. Continuando a jornada, uma nova possibilidade apresenta-se quando se encontra Fausto no primeiro círculo do Purgatório, onde estão os soberbos; com essa alma discutimos a respeito da busca do conhecimento como elevação... outra esperança perdida.

Depois desses diálogos, o enunciador de *Canções sem metro* revela qual seria sua elevação: não a arte, não o conhecimento, mas o amor... vasto e traiçoeiro mundo. O amor também é tema do Purgatório de Dante: ao chegarem ao quarto círculo, o poeta pergunta ao mestre que pecados ali são purgados; por ocasião da resposta, Virgílio teoriza o amor (cantos XVII e XVIII), considera-o inerente à natureza humana e causa das virtudes e vícios da humanidade; sua corrupção, em diferentes formas, teria espalhado as almas pelos diferentes círculos do Purgatório. Porém o amor ainda não salva o enunciador de *Canções sem metro*: resgataria apenas da queda pessoal; como a segunda, o naufrágio humano é relevante causa de seu inferno; essa solução não seria suficiente. Em um nível pessoal, esse ser procura sua Beatriz; em um nível social, uma elevação da humanidade... São várias as leituras oferecidas por essa obra.

Assim chegamos ao final do Purgatório... sem esperanças... de elevação. Em vez de encontrar Beatriz para conduzi-lo ao Paraíso, o enunciador de *Canções sem metro* reencontra Caronte, que o leva de volta ao Inferno... de onde o ser humano ainda não pode sair.

Esses diálogos através do Purgatório repercutem assuntos discutidos com a obra de Baudelaire, mas a voz desse guia em forma de epígrafe não mais se ouve: como dissemos, neste e no último capítulo, não há paratextos com a obra de Bau-

delaire. Tal voz agora permanece em forma de eco. De modo significativo, o guia de Dante n'*A divina comédia* somente pode conduzi-lo até o Purgatório: pertencendo ao Inferno, ao Limbo, não pode subir ao Paraíso. Ao mergulhar no *gouffre* e cantar um poeta maldito, o guia de *Canções sem metro* também pertence ao Inferno... e parece não poder sequer visitar o Purgatório.

1.5 Infinito

Abre-se o último capítulo de *Canções sem metro*, cujo título já sugere a ideia do Paraíso dantesco, o Firmamento, a elevação ansiada. Mas acabamos de verificar, nas últimas páginas de “Vaidades”, o homem retornar ao inferno. Que infinito então se desvelaria a partir de agora?

1.5.1 Rumor e silêncio

Esse texto oferece-nos o rumor da cidade: grita, estriador, tropel, fragor, clamor ingente... Concerto infernal: “É a sinfonia da vida”. Opondo-se a essa noção, o silêncio representa a morte. Essa concepção dialética se expande: além de evocar vida e morte, rumor e silêncio passam a corresponder respectivamente a terra e céu. E esse céu surge no final do texto como o infinito, como a “mansão dos astros e do sagrado silêncio do infinito”. Desse modo, vinculando-se às correspondências, a primeira noção de infinito se forma em torno do céu, da morte e do silêncio; bem contrária à sugestão inicial do título, porém coerente com o contexto da obra. Esse capítulo então principia com o ser olhando o céu, símbolo do infinito; no entanto nele se insinua silêncio e morte.

1.5.2 Ontem e Hoje

Esse texto volta-se ao tempo, especialmente o passado. Contemplando a História com uma visão pessimista, considera as gerações passadas um banquete de podridão para alimentar as seguintes: “Duro egoísmo viver das cinzas maternas! Mas está servido o banquete. Os séculos foram sacrificados em holocausto aos vindouros”.

O terceiro texto é uma continuidade dessa reflexão, “Hoje”. Agora a visão pessimista aborda o presente, o holocausto: avançamos como um barco destinado à voragem, sem a possibilidade de evitá-la; e, quando a luz da aurora surge, veem-se as “fauces em sangue” do futuro.

Essa eterna sucessão temporal devoradora, seguindo a linha de pensamento de “O ventre”, amortalha a vida; ao longo dos passos do Tempo, tudo parece caminhar à morte, futuro implacável. Eis a segunda noção de infinito, também ligada à morte.

1.5.3 Vulcão extinto, Os continentes e Os deuses

Reforçando essa reflexão, os textos seguintes trazem símbolos aparentemente eternos que também perecem. O primeiro símbolo é um vulcão, que já surge extinto; e o texto opõe a noção de poder devastador ontem à de silêncio hoje: “Antes de tombar sobre o vulcão este silêncio pesado, quanta vez tremeram as rochas ao rugido da lava fervente! Tentara o gigante em outros tempos incendiar a amplidão; o século o puniu”. O segundo símbolo são os continentes: aparece Atlântida, um continente inteiro que teria desaparecido. E o mar se transforma em um grande túmulo. Os vulcões... e até os

continentes morrem... O que seria infinito? Como escapar da presença castradora da morte? “Terror perene e indefinível dos continentes vivos: a interrogação permanece”. Como terceiro símbolo, surgem os deuses. Ecoando a voz de uma oração cristã, o credo (daí o subtítulo “Credo solar”), o texto enaltece o sol, aclamando-o, o verdadeiro “criador dos dias e das cores”.

Essa é uma primeira leitura, mais evidente; uma segunda ainda é possível. Para alcançarmos esse nível subjacente, o texto fornece algumas orientações: o título “Os deuses”, no plural, não se referiria apenas ao sol, mas também aos deuses das religiões da humanidade, aos quais as orações são destinadas; e a pergunta exclamativa “Por que buscar mais alto a Divindade?!” alude de modo direto a esses últimos deuses, afirmando indiretamente que seriam desnecessários, que haveria algo mais forte, mais impressionante, “realmente” infinito (“Donde vens, divino sol? Que ideal te propela à infinita jornada?”). A segunda leitura, fruto de uma visão materialista, sugeriria, pois, que as religiões humanas e seus deuses também passariam... Até esses deuses morreriam... ou, fruto de nossas buscas, sequer existiriam.

Esse texto, assim como diversos outros desta obra, testemunha as várias leituras proporcionadas por estratégias textuais bem arquitetadas.

1.5.4 Transit

Esse texto principia com um túmulo e opõe duas imagens: uma caveira à beira de um agreste atalho voltada para o infinito e esse infinito à noite, silencioso, com os astros piscando.

Essas imagens se unem pelo contexto deste capítulo: a caveira irônica se converte em um espelho simbólico do futu-

ro, como se dissesse ao infinito que observa: “Eis o destino de tudo, de vocês...”. O segundo parágrafo insinua a reação dos astros a essa mensagem: “Há um murmúrio vago como a respiração do silêncio”. Lembremos o elo estabelecido em “Rumor e silêncio”: céu-silêncio-morte.

A forma verbal latina que intitula o texto pode ser traduzida por “Passa”; tal sentido também filia “Transit” ao cortejo que acompanhamos, o desfile da finitude; iluminando com ele a epígrafe que exalta o grande firmamento como obra de Deus, percebemos a fina ironia de um espírito materialista, como se ele próprio fosse a caveira debochando da ilusão de eternidade estampada nos céus.

O princípio contrastivo segue no texto. Fala um túmulo, que sugere uma advertência contra as arrogâncias, atrevimentos e vaidades da inteligência humana... não há razão para isso, uma vez que o ser é efêmero e votado ao fim. Depois fala uma estrela, que escarnece das pretensões da inteligência do homem: “Vão-se os sistemas, apaga-se o astro das ideias, perecem as fórmulas com o cérebro. Nós, eternas como divindades, vivemos!”

A conclusão é a mesma, não há motivo para pretensões, uma vez que o homem é uma das formas mais efêmeras do universo. E não esqueçamos que, embora não sejam tão efêmeros quanto o homem, os astros morrem. Ilude-se também a estrela: “Infinito coro longínquo das estrelas findas!”

Tudo passa.

1.5.5 Solução

A conclusão melancólica da análise anterior fermenta o monólogo deste texto. *Canções sem metro* desvenda-se ainda mais,

confirma um dos principais objetivos dessa viagem: a busca de solução para a queda humana, para o naufrágio das eras. Essa aventura da inteligência, da imaginação, da espiritualidade... da arte desbravou o interior e o exterior do homem, as épocas passadas e a sua, a realidade, a ficção e o mistério... e não encontrou soluções satisfatórias. Fracasso e desilusão, o sujeito do discurso rende-se à grande derrota existencial, ao *gouffre*: “E eu li no abismo: – Nunca!”.

Eis um texto polifônico por excelência, o discurso nos faz ouvir Baudelaire, a angústia de Fausto, o incisivo “Nevermore” do poema “The raven”, de Edgar Allan Poe.

Não há solução, mas ainda restam dois textos.

1.5.6 Tormenta e bonança e Conclusão

Em “Tormenta e bonança”, a voz de H. Heine, em epígrafe, mostra a natureza indiferente às inquietações do homem, seguindo seu curso normalmente.

O texto principia com uma tormenta apavorando os homens, que rendem preces e oferendas ao mar para acalmar-lhe a ira. Nessa imagem, o céu e o oceano outra vez se encontram em *Canções sem metro*: o mar espelha o infinito e se torna um “Céu profundo!” e um “Oceano etéreo”. Fundem-se duas faces gigantescas do mistério e, diante delas, o homem afigura-se pequeno demais, covarde e impotente, oferecendo aos céus “o fumo inútil das aras”.

O que liga o céu à terra? Como um interfere no outro? O que provoca as tormentas do mar e ameaça os mortais? Sem respostas, o mar se acalma. E a natureza, com seus mistérios, mais uma vez demonstra a ignorância humana.

No último parágrafo, o horizonte de significação do par tormenta-bonança adquire um novo sentido, ligado ao con-

texto da obra: a elevação de um gigante amedrontador também redundando em queda (“decepção perpétua das perpétuas audácias do oceano”), há um gigante maior e desconhecido, um fantasma que tudo emudece... ressoa ainda o “Nunca!”... “Nunca!” de “Solução”. E o texto também reforça a visão materialista que atravessa a obra inteira ao sugerir que a ignorância e o temor levam o homem às religiões.

O texto final é continuação direta de “Tormenta e bonança”; “Conclusão” começa com o mar acalmando-se... O par céu-oceano permanece em cena; naquele o mar foi o tema central, neste é a vez de o céu revelar sua fábula.

Depois da tempestade, a amplidão do azul reaparece como se nada tivesse acontecido; a tempestade não deixou vestígios (“Sem mácula!”)... Simbologia da sucessão das gerações e de tudo que finda ao longo do tempo, sob o olhar do céu: tudo passa, e quase sempre nenhum rastro fica do que existiu. O ser estende a vista e já vê o Tempo seguindo sem ele, anulando-lhe a existência sem sentir a menor falta dela. Moral da fábula: “Em vivo contraste, sobre o fundo obscuro do tempo intérmino – a nulidade real dos múltiplos aspectos cambiantes das existências”.

Depois dessa análise, percebemos que o título deste último capítulo de *Canções sem metro* é ao mesmo tempo uma ironia e um questionamento: O que seria infinito?

Poderíamos relembrar agora a primeira menção que se faz nesta obra, em “Azul, ciúme”, de “Vibrações”, aos dois símbolos que a encerram: “Céu e oceano, a soledade sem fim”.

1.6 Conclusão do capítulo

A viagem humana percorreu Inferno e Purgatório em busca de elevação... sem êxito. Melancólico desfecho, o homem

ainda não pode ingressar no Paraíso; no final da montanha do Purgatório, Caronte o levou de volta ao Inferno. Então, nesse último capítulo, o ser se encontra no fundo do Inferno, e ante seus olhos desfila o universo, com tudo tendendo à finitude, até o que parece eterno, como os deuses...

Desenha-se uma imagem final: o homem observa o infinito contar sua fábula e vai se tornando cada vez menor e insignificante... uma nulidade.

O que fazer para que a existência signifique, deixe pegadas no Tempo?

Capítulo 2

CANÇÕES SEM METRO E O LEITOR



Ilustração de Gustave Doré (1832-1883) para *A divina comédia*
(realizada entre 1861 e 1868)

Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse;
soli eravamo e sanza alcun sospetto.

Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.

Quando leggemmo il disiato riso
esser basciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi basciò tutto tremante.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante.

(Dante –
A divina comédia, “Inferno”, V, v. 127-138).

As palavras da epígrafe são ditas por Francesca a Dante no segundo círculo infernal d'A *divina comédia*, onde padecem os que cometeram pecados carnavais. Os fatos que a condenam a esse mundo subterrâneo acontecem em Rimini, por volta de 1283. Francesca, filha de Guido de Polenta, senhor de Ravena, casa-se com Gianciotto Malatesta, senhor de Rimini. A união sela a paz entre as duas famílias depois de longa inimizade. No entanto ela apaixona-se pelo irmão do marido, Paolo Malatesta, mais jovem, belo e sensível às artes; leem juntos com frequência. Afinidades demais para que se tente evitar uma paixão. Além disso, o marido é coxo e desancado (*zoppo* e *sciancato*, desses defeitos advém o apelido *Gianciotto*; o nome legítimo é Giovanni) e, homem de negócios, passa muito tempo ausente. Talvez porque um servo lhe segrede, talvez porque ele próprio desconfie, certo dia *Gianciotto* abre uma porta brusca-mente e flagra a traição e o adultério. A fúria não dá chance à piedade, e ele mata seu irmão e Francesca a punhaladas.

O caso comove a Itália... e muitos artistas. Séculos depois de Dante, Auguste Rodin (1840-1917) há de gravar essas lembranças na escultura *O beijo* (1886).

Dante encontra os amantes vagando lado a lado, almas leves, levadas pelo vento, e os chama. Aproximam-se. Então o poeta pede que lhe contem o episódio de suas mortes. Francesca toma a palavra:

Líamos juntos a história de Lancelote, de como sucedeu que fosse dominado pelo amor. Estávamos sós e sem qualquer malícia. Mas, por vezes, nossos olhares, encontrando-se, abandonaram a leitura e fizeram mudar a cor de nossas faces. Um trecho nos induziu ao pecado: foi ao lermos sobre o beijo que o herói ousado depôs nos lábios da doce amante. Este aqui, meu companheiro para a eternidade, a boca me beijou ardentemente. Culpados, pois, do nosso crime foram o livro e seu autor. Pois não lemos mais aquele dia! (ALIGHIERI, 1992, “Inferno”, V, v. 127-138, p. 33).

Essa passagem contém os tercetos da epígrafe, nos quais se destaca a conclusão de Francesca: “Galeotto fu il libro e chi lo scrisse”. Na novela que leem, Galeotto é o intermediário entre Lancelote e a esposa do rei Artur; por conta disso, esse nome próprio passa a significar “alcoviteiro” em italiano. Assim teríamos: “Alcoviteiro foi o livro e quem o escreveu”. Acusando o livro de induzi-la ao pecado, Francesca nos coloca diante de um efeito provocado por uma leitura, testemunho de uma comunicação bem sucedida entre obra e leitor, apesar do trágico desenlace da história.

Esse exemplo abre o caminho para os propósitos deste capítulo. As estruturas comunicativas arquitetadas pelas estratégias dialógicas de *Canções sem metro* propiciam a concretização dos horizontes de sentido esboçados no capítulo anterior; e acerca desses resultados também poderíamos dizer: “Culpado, pois, do nosso crime foi o livro”. Agora abordaremos o segundo

objetivo desta leitura: examinaremos a estrutura comunicativa de *Canções sem metro* arquitetada pelas estratégias dialógicas.

Com tal fim, pisamos um solo cultivado tanto pela teoria do efeito estético quanto pela estética da recepção. Embora os objetivos desta leitura privilegiem desde o início a primeira dessas abordagens, podemos principiar o estudo das estruturas dialógicas de comunicação com alguns postulados da estética da recepção; assim partiremos dos efeitos experimentados pelo leitor para a prefiguração desses no texto.

Investigando a noção de prazer estético, Hans Robert Jauss²⁸ concebe três efeitos de uma obra de arte capazes de proporcioná-lo, designados por *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*.

A *poiesis* corresponderia inicialmente à sensação experimentada pelo autor ante sua criação artística. Desviando esse efeito demiúrgico para a recepção, o receptor vivenciaria uma *poiesis* ao participar da concretização de uma obra; essa linha de pensamento justifica e redimensiona a frase de Borges citada como epígrafe do capítulo I desta segunda parte: “Mas os livros são somente ocasiões para a poesia”... Para a *poiesis*.

A *aisthesis* referir-se-ia ao efeito advindo da percepção sensível de um conhecimento, mais ligado à compreensão do texto.

Por fim a *katharsis*, efeito que recebe um olhar especial na estética da recepção. Reavaliando as ideias do sofista Górgias a respeito da transformação das convicções do espectador (expressas em *Elogio de Helena*) e as disseminadas na *Poética* de Aristóteles sobre a catarse, Jauss redefine essa noção em função de sua teoria:

²⁸ “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*” apud LIMA, 2002, p. 85-103.

Designa-se por katharsis, unindo-se a determinação de Górgias com a de Aristóteles, aquele prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o expectador tanto à transformação de suas convicções, quanto à liberação de sua psique (LIMA, 1979, p. 80).

Esses três efeitos transmutam-se em categorias da experiência estética. Durante o ato da leitura, interação e ao mesmo tempo conservam relativa autonomia, normalmente um leva a outro, como um processo em cadeia. Desses, o catártico figura em destaque para a recepção por constituir uma evidência primordial de uma comunicação bem sucedida entre o objeto artístico e o receptor, pressupondo experiências de *poiesis* e *aisthesis* em sua fecundação. O episódio envolvendo Francesca, Paolo e o livro que liam ilustra bem uma experiência estética: prováveis efeitos de *poiesis* e de *aisthesis* conduziram os amantes à catarse que, seguindo Jauss, transformou suas convicções e liberou sua psique, impelindo-os ao beijo.

Iser assimila essas premissas: na concepção de efeito com a qual trabalha estão implícitas as categorias da experiência estética. Voltando tais reflexões para um dos polos de sua teoria, a prefiguração de sentido nas estruturas textuais, Iser (1996, p. 53-54) confere um novo atributo ao efeito:

Se o texto ficcional existe graças ao efeito que estimula nas nossas leituras, então deveríamos compreender a significação mais como o produto de efeitos experimentados, ou seja, de efeitos atualizados do que como uma ideia que antecede a obra e se manifesta nela.

O conhecimento prévio das modalidades do efeito desenvolvidas por Jauss permite desvendar o grande alcance dessa afir-

mação de Iser, e fica mais fácil compreender a significação como um produto de *poiesis*, *aisthesis* e possíveis *katharsis*. E o último trecho da citação retoma a ideia de ser o texto um potencial que somente se concretiza na interação com o leitor; nesse ponto, a teoria do efeito estético desvia seus passos da trajetória da estética da recepção; interessam mais a Iser (1996, p. 51) as estruturas de apelo do texto, como elas prefiguram sentidos e orientam a participação do leitor:

Em obras literárias, porém, sucede uma interação na qual o leitor “recebe” o sentido do texto ao constituir-lo. Em lugar de um código previamente constituído, o código surgiria no processo de constituição, em que a recepção da mensagem coincide com o sentido da obra. Se isso é verdade, temos de partir do pressuposto de que as condições elementares de tal interação se fundam nas estruturas do texto. Estas são de natureza complexa: embora estruturas do texto, elas preenchem sua função não no texto, mas sim à medida que afetam o leitor.

Com base nesses princípios, Iser aconselharia Francesca a refazer sua frase conclusiva: os culpados da experiência estética que a levou ao beijo não seriam o livro e seu autor, mas o livro e seus leitores, a própria Francesca e Paolo.

Além disso, esses princípios suscitam uma indagação: se a estrutura comunicativa de um texto preenche suas funções na recepção, como investigá-la a partir do texto? Possibilidades despontam quando Iser (1996, p. 73) concebe um leitor implícito:

[...] o leitor implícito não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus

leitores possíveis. Em consequência, o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto. Se daí inferimos que os textos só adquirem sua realidade ao serem lidos, isso significa que as condições de atualização do texto se inscrevem na própria construção do texto, que permitem construir o sentido do texto na consciência receptiva do leitor. A concepção do leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor.

Em consequência desse conceito, a atenção se volta para papéis que o texto deveria predispor a seus possíveis leitores. Pertencendo à estrutura comunicativa do texto, mas sendo desempenhados durante a leitura, tais papéis permitiriam ver como o texto orienta a participação do leitor para a concretização de horizontes de sentido.

Em busca da confecção desses papéis no texto, considerando as múltiplas possibilidades de refiguração de sentido decorrentes das combinações do repertório, Iser chega a uma visão perspectivista: as estruturas do texto adquirem o caráter de figuras em perspectiva e se convertem em quadros de referência que devem guiar o ponto de vista do leitor. Com essas noções, os papéis do leitor começam a brotar da necessidade de uma organização das perspectivas textuais em horizontes de sentido:

A tal ponto uma certa estrutura textual é estabelecida para o leitor que ele é obrigado a assumir um ponto de vista que permita produzir a interação das perspectivas textuais. O leitor, porém, não pode escolher livremente esse ponto de vista, pois ele resulta da perspectiva interna ao texto (ISER, 1996, p. 74).

Os papéis destinados ao leitor aparecem assim como um potencial orientador que garanta a consistência de

sentido. Resta saber de que maneira ocorre essa orientação. Iser (1996, p. 75) então pondera os atos que tais papéis estimulam no leitor:

As perspectivas do texto visam certamente a um ponto comum de referências e assumem assim o caráter de instruções; o ponto comum de referências, no entanto, não é dado enquanto tal e deve ser por isso imaginado. É nesse ponto que o papel do leitor, delineado na estrutura do texto, ganha seu caráter efetivo. Esse papel ativa atos de imaginação que de certa maneira despertam a diversidade referencial das perspectivas da representação e a reúnem no horizonte de sentido.

Nesse momento, quando se reflete como as estratégias orientam o ponto de vista do leitor, despertando atos de imaginação, aflora um conceito importante para a investigação literária pautada na teoria do efeito estético: o de instrução, inicialmente relacionada aos quadros de referência do texto. A continuidade da análise do processo comunicativo de textos ficcionais conduzirá a uma caracterização mais concreta das instruções.

Uma articulação de quadros de referência se sucedendo exige que a consciência imaginativa do leitor estabeleça uma relação dinâmica entre as perspectivas passadas e a presente e ao mesmo tempo prefigure expectativas futuras, decorrentes da reunião das expectativas conhecidas em um horizonte de sentido. Aquela primeira elaboração mental, sintética e dependente da memória, denomina-se retenção; esta segunda, pro-
tensão. Iser (1999, p. 55) assim descreve este processo:

Os atos de apreensão do ponto de vista em movimento organizam a transferência do texto para a consciência do leitor. Saltando o ponto de vista de uma perspectiva

de apresentação para outra, o texto se divide na estrutura de protensão e retenção; desse modo, durante o processo de leitura, a expectativa e a memória se projetam uma sobre a outra.

A necessidade de desenvolver atos de retenção e protensão para estabelecer relações dinâmicas entre as perspectivas textuais denuncia a existência de lacunas entre os segmentos, abertas à participação do leitor. Essas lacunas constituem uma noção muito produtiva para a investigação literária: o lugar vazio. O trecho a seguir define essa noção e suas funções:

Como o texto forma um sistema desse tipo de combinações, seu sistema abriga também um lugar para aquele que deve realizar a combinação. O lugar sistêmico é dado pelos lugares vazios, os quais são lacunas que marcam enclaves no texto e demandam serem preenchidos pelo leitor. Com efeito, os lugares vazios de um sistema se caracterizam pelo fato de que não podem ser ocupados pelo próprio sistema, mas apenas por um outro. Quando isso acontece, inicia-se a atividade de constituição do leitor, razão pela qual esses enclaves representam um relé importante onde se articula a interação entre texto e leitor (ISER, 1999, p. 107).

Para uma visão mais concreta do desempenho dos lugares vazios, precisamos delinear dois eixos da leitura: um sintagmático e um paradigmático. O primeiro corresponde à formação de horizontes de sentido ao longo da sucessão dos segmentos de um texto e da relação entre eles; o segundo, à formação de horizontes de sentido em cada segmento, através da relação de seus conteúdos com o extratextual. No eixo sintagmático, os lugares vazios são interrupções entre os segmentos, sugerindo possibilidades de conexão; acrescentando

essa noção ao modelo perspectivista do texto, o processo de leitura nesse eixo apresenta-se como uma estrutura de tema e horizonte, assim descrita por Iser (1999, p. 149-150):

Se o leitor produz relações entre os segmentos conectados, tal atividade precisa ser de alguma forma regulada. Quando dois segmentos textuais são interligados, eles não serão simultaneamente focalizados pelo leitor. Isso já se mostra no fato de que os segmentos textuais, situados em diferentes perspectivas, aparecem de forma sucessiva no fluxo da leitura. O ponto de vista do leitor salta, portanto, de um segmento para outro. O que ele enfoca torna-se tema para ele. Se uma posição é tematizada, a outra não pode ser tema também. Mas isso não quer dizer que ela desapareça, ela apenas perde sua relevância temática e forma, em vista da posição elevada a tema, um lugar vazio. Ela se desloca para uma posição marginal no campo, ganhando o caráter de horizonte. Pois o segmento elevado a tema não é isoladamente percebido, mas condicionado por aquele segmento que ocupa uma posição marginal e que é, portanto, horizonte para o segmento temático, possibilitando assim a sua compreensão.

Quanto ao eixo paradigmático, a caracterização dos lugares vazios depende de alguns aspectos da prefiguração de sentido em cada segmento textual. Nesse eixo trabalha-se diretamente com o repertório e com sua transformação efetuada pelas estratégias textuais. Como sabemos, os elementos do universo cultural selecionados para a arquitetura de cada segmento têm sua referencialidade original transformada em função das relações a que se submetem em um novo ambiente; essa funcionalização do repertório de certa forma “nega” a referencialidade original, e essa negação (termo usado por Iser) abre para o leitor

uma lacuna entre os sentidos familiares “negados” e os prefigurados no novo texto. Essas lacunas constituem outra espécie de lugar vazio, que o leitor também deve preencher:

A negação produz um lugar vazio dinâmico no eixo paradigmático da leitura. Sendo agora validade cancelada, ela marca um lugar vazio na norma selecionada; sendo o tema oculto do cancelamento, ela marca a necessidade de desenvolver determinadas atitudes que permitam ao leitor desvendar o que a negação indica sem formulá-lo. Assim, a negação atribui ao leitor um lugar entre o “não mais” e o “ainda não”. Ao mesmo tempo, ela dá concretude ao lugar do leitor. A atenção deste aumenta pelo fato de que as expectativas evocadas em virtude da presença do que é familiar são paralisadas pela negação. Desse modo, a negação faz com que as atitudes do leitor se diferenciem, pois agora não mais são possíveis determinadas concepções daquelas normas que são familiares para o leitor. Pois o conhecimento que o texto oferece através de seu repertório ou invoca mediante os seus esquemas deve conter algo que ainda não possui (ISER, 1999, p. 171-172).

O processo desencadeado pelas negações (vazios e a elaboração mental ativada no leitor) é muito sutil, pouco acessível à investigação literária. Outra espécie de vazio existe no eixo paradigmático, mais palpável e por isso mais produtivo a uma análise: quando uma expressão ou esquema de um segmento do texto evoca um conteúdo extratextual, a referencialidade original desse conteúdo normalmente não é explicitada, convertendo-se em um não-dito. Esse não-dito ocorre antes do vazio produzido pelas negações, a cada momento em que o texto convoca seu repertório. Como o texto apenas indica o conteúdo externo a ser funcionalizado, cabe ao horizonte de expectativas

do leitor “conhecer” sua referencialidade original. Isso remete à importância da familiaridade dos elementos do repertório para que o leitor concretize as situações comunicativas prefiguradas. Ilustra essa consideração o episódio de Francesca e Paolo: uma vez que o horizonte de expectativas dos dois identificou-se com os contextos prefigurados na obra, foi possível concretizá-los.

Desse modo, no processo da leitura, os lugares vazios são os responsáveis imediatos pela interação entre o texto e o leitor: além de exigirem que o leitor se torne coautor ao preenchê-los e concretizar horizontes de sentido, eles regulam até certo ponto essa participação determinando posições em que o leitor deve atuar.

No entanto, para que o leitor preencha lugares vazios, ele precisa de algo que o instrua a respeito do que deve trazer ao texto. E também cabe à estrutura comunicativa do texto fornecer tais instruções:

Mas o texto formulado é [...] antes o modelo de indicações estruturadas para a imaginação do leitor; por isso, o sentido pode ser captado apenas como imagem. Na imagem sucede o preenchimento do que o modelo textual omite e ao mesmo tempo esboça por sua estrutura (ISER, 1996, p. 32).

E como seriam essas indicações estruturadas para a imaginação do leitor, como as instruções apareceriam em um texto? Quando um lugar vazio se forma, tudo que leve o leitor a explorar seu horizonte de expectativas e a sua competência imaginativa para preenchê-lo pode ser considerado uma instrução – por exemplo, em relação ao dialogismo, consideramos os indícios de vozes de outro(s) texto(s), de um discurso orientado para outro(s). Assim as instruções teriam um cará-

ter evocativo, alusivo, direcionado ao horizonte de expectativas e à imaginação do leitor.

A última citação ressalva ainda uma consequência dessa estrutura com vazios e instruções voltada à imaginação do receptor: o sentido do texto adquire um caráter de imagem. Disso decorre uma importante atividade do leitor: para formar sentido a partir do que não é dado inteiramente, sua consciência imaginativa produz representações. Iser (1999, p. 58) esclarece a apreensão de sentido por representação opondo-a à por percepção:

Por isso temos de distinguir dois acessos diferentes ao mundo, pois a percepção requer a pré-existência de um objeto dado, enquanto a representação tem por condição constitutiva o fato de se referir a algo não-dado ou ausente. Ao lermos um texto ficcional, precisamos criar representações, porque os “aspectos esquematizados” (*schematisierte Ansichten*) do texto se limitam a nos informar sob que condições o objeto imaginário deve ser constituído.

Instigadas pelos lugares vazios e pelas instruções, as representações ocorrem tanto no eixo sintagmático da leitura quanto no paradigmático.

Com esse último contorno, delinea-se um modelo analítico das estruturas comunicativas de textos ficcionais, com o qual podemos desenvolver o segundo objetivo desta leitura. Interessam-nos as estruturas comunicativas de *Canções sem metro* prefiguradas pelas estratégias dialógicas, assim examinamos em cada eixo da leitura vazios e instruções arquitetados por tais estratégias e o que exigem do leitor. Para a análise no eixo paradigmático, consideramos segmento textual cada poema em prosa e cada capítulo; no sintagmático, abordamos a relação entre os poemas em prosa de cada capítulo e a relação entre os capítulos.

A atuação das estratégias dialógicas na estrutura comunicativa de *Canções sem metro* se destaca de início no eixo paradigmático, na ligação entre cada segmento e conteúdos extratextuais. Nesse eixo os lugares vazios correspondem essencialmente aos não-ditos e aos produzidos pelas negações. Ambos se referem ao repertório do texto; em decorrência, as instruções se convertem em indícios de diálogo com outro(s) discurso(s), em vozes de outrem. Uma significativa amostra dessa estrutura comunicativa afigura-se o segmento intitulado “Hamlet”, de “Vaidades”, que traz como epígrafe uma fala da personagem Hamlet do segundo ato dessa peça de Shakespeare: “Words, words, words”.

Logo no início do texto, uma frase arremessa o leitor ao discurso evocado pela epígrafe: “Realmente, vãs e nulas são as palavras!”. Ao indicar uma relação com outra obra, essa frase assume o caráter de instrução dialógica para o leitor. Ao mesmo tempo, uma vez que se estabelece uma concordância com algo não exposto na epígrafe, uma espécie de “discurso direto” com uma enunciação não citada integralmente, abre-se um lugar vazio em forma de não-dito no eixo paradigmático; e a instrução detectada orienta o leitor a concretizar o diálogo entre o discurso evocado de Shakespeare e o de *Canções sem metro*. Depois disso, também, o título passa a constituir uma instrução. E o texto inteiro constrói-se como uma réplica a uma enunciação não explicitada. Demonstra esse aspecto uma instrução fornecida no último parágrafo, em que um vocativo reforça a ideia de diálogo, dirigindo-se ao enunciador do discurso evocado pela epígrafe: “Vãs e nulas são as palavras, Hamlet”. Em seguida, outras instruções abrem novos vazios e indicam a dependência do conhecimento da referencialidade original do discurso interlocutor para que sejam preenchidos e

assim se formem horizontes de sentido: as expressões “mesma” e “tormento perpétuo do teu cérebro” são usadas para definir uma obscuridade que degrada as palavras, define-se algo com uma referência a um conteúdo extratextual não-dito.

Nesse exemplo, semelhante a um diálogo real, com declaração e réplica, prefigura-se o sentido em função da interação dos discursos interlocutores. Porém o leitor presencia apenas a mensagem de um dos interlocutores e a evocação do(s) outro(s), vozes do(s) outro(s). Esse procedimento alarga os vazios e exige muito do horizonte de expectativas do leitor. No caso analisado, como o grau de dependência do conhecimento dos elementos do repertório para a formação de sentido é alto, se não forem familiares ao leitor, os vazios se tornam abismos, e a leitura muito difícil. Por outro lado, se os elementos evocados forem familiares ao leitor, ao trazê-los à memória para tentar uma interação produtiva com o texto, enfrentará novos vazios, agora oriundos das negações: a referencialidade original dos conteúdos extratextuais submete-se a uma funcionalização no novo texto, sendo “negada”. Ao longo desse processo, orientada por instruções, a consciência imaginativa do leitor deve produzir representações para preencher tais vazios e concretizar horizontes de sentido.

No capítulo anterior, analisando a formação de horizontes de sentido em *Canções sem metro* a partir das relações dialógicas com a obra de Baudelaire, esse processo comunicativo aconteceu conosco o tempo inteiro: as instruções principais denotavam textos polifônicos, eram indícios de vozes de discursos literários de Baudelaire; e os vazios eram os não-ditos da obra desse autor. Indicando o diálogo entre os discursos, jogando-nos de um texto a outro do universo cultural exterior a *Canções sem metro*, as instruções e os vazios abriam mais e mais vazios: precisamos investigar a referencialidade original de diversos textos

e, em seguida, ver como ela funcionava nesse livro de Pompeia; assim fomos conduzidos a uma nova dimensão da teoria das correspondências, às noções de *gouffre*, catábase, *ennui*, *spleen*, poeta maldito... e ao universo d'*A divina comédia*.

Esse diálogo com textos de Baudelaire prenuncia o vastíssimo repertório forjado nos segmentos do eixo paradigmático através de relações dialógicas com outras obras. À sala de estar de *Canções sem metro*, além dos já apresentados discursos de Baudelaire, Dante, Mallarmé, Goethe, Poe e Shakespeare, são convidados discursos de Homero, J. de Espronceda, Thomas Nashe, Auguste Brizeux, Leopardi, Molière, Proudhon, Victor Hugo, Iacoponus, J. Verdaguer, Heinrich Heine, Alanus Insulanus... Nesse recinto, durante o diálogo com discursos desses autores, são evocados ainda outros sistemas bem definidos que ultrapassam a imanência do texto: a mitologia greco-latina; livros bíblicos, orações e festas do Cristianismo; noções filosóficas envolvendo principalmente o pessimismo propagado por Schopenhauer, o idealismo, o decadentismo e o platonismo; questões sociais, históricas e políticas do mundo e do Brasil da segunda metade do século XIX...

Alguns desses autores e desses sistemas culturais são conhecidos por grande parte dos leitores, outros exigiriam uma pesquisa, às vezes difícil. Obviamente o grau de dependência do conhecimento do(s) discurso(s) interlocutor(es) não é o mesmo para todos os poemas em prosa desse livro arquitetados através de relações dialógicas; enquanto a compreensão de textos como "Hamlet" requer o conhecimento da peça homônima de Shakespeare, outros permitem a formação de horizontes de sentido sem que o leitor tenha familiaridade com os elementos do repertório evocados, embora isso diminua o alcance de significação da leitura.

Com tal configuração, o repertório de *Canções sem metro* requer do leitor, para uma leitura bem sucedida, um horizonte de expectativas abrangente, ou uma longa pesquisa da referencialidade original de todos os discursos com os quais os textos dessa obra dialogam. Eis um dos motivos do “fracasso” do livro de poemas em prosa de Raul Pompeia. Se por um lado as estratégias dialógicas abrem mais espaços à participação do leitor, para que ele experimente uma verdadeira *poiesis* na concretização de uma obra, por outro diversificam bastante o repertório e tornam a familiaridade com seus elementos muito mais determinante para o preenchimento dos vazios e a conseguinte formação de horizontes de sentido.

Em obras em que há alguma unidade, os sentidos prefigurados nos segmentos do eixo paradigmático, na relação com os conteúdos extratextuais, naturalmente atuam no eixo sintagmático. Uma leitura superficial de *Canções sem metro* deixaria a impressão de se tratar de uma coletânea de poemas em prosa pouco interligados e com capítulos independentes; no entanto, a leitura que esse livro nos proporcionou, guiada pelos diálogos com a obra de Baudelaire, denuncia a prefiguração de horizontes de sentido também no eixo sintagmático, através da relação entre os segmentos de cada capítulo e entre os capítulos. Não podemos, todavia, falar em continuidade temática nessa obra sem ressalvas: embora haja unidade e uma arquitetura temática planejada, um segmento nem sempre dá continuidade ao anterior (em “Amar”, um tema se desenvolve de forma mais contínua). Ao aplicarmos a estrutura de tema e horizonte aos capítulos desse livro (excetuando os poucos momentos de continuidade temática imediata), notamos uma orientação peculiar do ponto de vista do leitor: no fluxo da leitura, quando um poema em prosa é elevado a tema, sua compreensão não é condicionada

diretamente pelo segmento anterior, deslocado ao horizonte, mas por todos os segmentos do capítulo ao mesmo tempo (e até por outros de outros capítulos); assim, a configuração do horizonte de referência para o segmento temático não é horizontal e sequenciada, em que se destaca o último segmento lido, é vertical e quase sempre sem sequência definida, colocando todos os segmentos lidos em paralelo ao que é tema. Com essa estruturação, o lugar vazio no eixo sintagmático não significa uma interrupção entre dois segmentos sucessivos, mas lacunas entre o segmento que é tema e todos os demais lidos.

Para orientar o ponto de vista do leitor a preencher os vazios desse peculiar modelo perspectivista, dois tipos de instruções se sobressaem: sendo precária a continuidade temática, indícios de unidade temática dentro de um mesmo capítulo e entre capítulos instruem o leitor a reunir os segmentos em horizontes de sentido; em segundo lugar, aqui e ali uma expressão do texto ou um procedimento indicam um elo entre segmentos.

Em “Vibrações”, por exemplo, a conversa com a obra de Baudelaire, principalmente em torno da teoria das correspondências, concede unidade temática ao capítulo; também o faz o tema comum da queda e da perda. Quanto às expressões e aos procedimentos textuais, constituem instruções para que o leitor interligue os segmentos desse capítulo: o texto inicial prepara o terreno para os demais e os introduz com a frase final, “Eis o simbolismo popular das cores”; os títulos e o emprego das analogias universais para expressar estados de espírito filiam os textos ao diálogo com “Correspondances”; as estratégias contrastivas de pano de fundo e primeiro plano e elevação e queda, além de se relacionarem ao diálogo com a obra de Baudelaire, às vezes estabelecem um elo direto entre

dois segmentos, como entre “Vermelho, guerra” e “Branco, paz” e entre “Negro, morte” e “Rosa, amor”.

Além disso, outras instruções evidenciadas ao longo das relações com a obra de Baudelaire desvelam um diálogo com *A divina comédia*. No eixo paradigmático, essa leitura subjacente instiga um paralelo entre cada capítulo de *Canções sem metro* e divisões dos mundos concebidos nesse poema de Dante; no sintagmático, amplia a funcionalidade relacional e a unidade entre os capítulos.

Com base nesses aspectos, a estrutura comunicativa de *Canções sem metro* no eixo sintagmático atinge um grau elevado de abertura à participação do leitor. Ao desvalorizar a continuidade temática e ao mesmo tempo articular possibilidades de relações entre os segmentos, essa estruturação abre muito mais vazios à consciência imaginativa do leitor, prefigurando leituras diversas: os leitores, dependendo de seus horizontes de expectativas, podem perceber instruções diferentes no segmento que é tema, o que orientaria cada ponto de vista a preencher diferentes vazios e a estabelecer elos com um diferente segmento do horizonte vertical de referência em paralelo... originando diferentes horizontes de sentido. Porém, esse grau elevado de abertura à participação do leitor também dificulta a leitura: tantos vazios e tantas possibilidades de relações fazem o leitor caminhar o tempo todo na fronteira entre a consistência de sentido e um labirinto.

Isso nos induz a retomar um assunto abordado na “Introdução” geral e na apresentação de *Canções sem metro*, no início da parte I: o suposto “fracasso” dessa obra quanto à sua interação com os leitores. Com base no exposto até aqui, somos levados a concluir que *Canções sem metro* prefigura leituras difíceis: parte de seu suposto “fracasso” deve-se à

grande diversidade de seu repertório e à sua estrutura comunicativa tão exigente.

Outra parte desse “fracasso” prende-se à não afirmação do poema em prosa na literatura brasileira (questão não abordada neste livro).

Cabe, enfim, apreciar a propriedade do emprego do termo “fracasso”. Quando avaliamos *Canções sem metro* quanto à expectativa de leituras, temos de considerá-la um fracasso até o momento. Todavia, quando a avaliamos do ponto de vista de sua elaboração (arquitetura e elocução), não a julgamos um fracasso, mas uma grande realização literária, uma obra de arte, de sentimento e de inteligência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS... OU A BIBLIOTECA DE POMPEIA

Ao fim deste livro, concluem-se duas leituras de *Canções sem metro*. Temos agora muitos elementos para tecer reflexões mais gerais, mais livres.

As virtudes e os riscos que essa obra oferece à leitura derivam essencialmente de sua natureza dialógica, de sua estrutura comunicativa. E, por trás dessa natureza, esconde-se um traço importante de sua composição: suas estratégias dialógicas desvelam uma criação literária que parte da leitura, constrói-se com ela, depende dela... Muito antes de os escritos de Jorge Luís Borges consolidarem a ideia de uma poética da leitura, a intuição artística de Raul Pompeia usou esse princípio de criação nas páginas de seu livro de poemas em prosa.

No livro *Borges: uma poética da leitura* (1980), o crítico uruguaio Emir Monegal desvenda os fundamentos dessa dimensão poética na obra do escritor argentino e sua percepção pela crítica, destacando-se a francesa. As reflexões desse especialista em literatura hispano-americana partem do conto-ensaio “Pierre Menard, autor do Quixote”, incluído no livro *Ficções* (1944), em que se lê:

Menard (talvez sem querê-lo) enriqueceu, mediante uma técnica nova, a arte fixa e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas. Essa técnica de aplicação infinita nos leva a percorrer a *Odisséia* como se fosse posterior à *Eneida* e o livro *Le Jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como se fosse de Madame Henri Bachelier.

Antes de comentarmos esse conto, antes de sabermos como enriquece a arte da leitura, comentemos alguns aspectos da investigação de Monegal. Analisando o tema do universo como livro, ele (1980, p. 90-97) examina o princípio do ensaio “A flor de Coleridge”, de Borges (1999, p. 16-18), exposto a seguir:

Por volta de 1938, Paul Valéry escreveu: “A história da literatura não deveria ser a história dos autores e dos acidentes de sua carreira ou da carreira de suas obras, e sim a história do Espírito como produtor ou consumidor de literatura. Essa história poderia ser levada a termo sem mencionar um único escritor”. Não era a primeira vez que o Espírito formulava essa observação; em 1844, no povoado de Concord, outro de seus amanuenses anotara: “Dir-se-ia que uma única pessoa redigiu quantos livros há no mundo; há neles tal unidade central que é inegável serem obra de um único cavalheiro onisciente” (Emerson: *Essays*, 2, VIII). Vinte anos antes, Shelley sentenciou que todos os poemas do passado, do presente e do porvir são episódios ou fragmentos de um único poema infinito, construído por todos os poetas do orbe (*A defence of poetry*, 1821).

Em torno desse texto, Monegal ressalta uma ideia recorrente nos escritos de Borges: a negação da autoria, ou um sentimento impessoal da literatura. Ao longo do ensaio, Borges relaciona essa concepção com uma visão panteísta e clássica da literatura. A primeira visão é bem caracterizada, tanto por Borges quanto por Monegal; entretanto, quanto à segunda, nem o autor do ensaio nem este crítico aludem ao fato de que essa visão na verdade redimensiona o conceito de mimese ligado à criação literária, difundido na Antiguidade clássica como o processo que utiliza um modelo a ser “imitado” e tomado como referência para

uma emulação construtiva. Entre outros, o processo mimético postula o princípio de uma obra em continuidade: os autores antigos tinham a consciência de ser sua criação um acréscimo à obra que lhes servia de modelo. Era difícil pensar em uma obra isolada, sem ser um novo relevo dado por seu autor a outra já grandiosa, como informa Jacques Gaillard (1994, p. 22):

Para o poeta antigo seria, sem dúvida, uma desgraça não ter na memória um mestre para admirar e imitar, um *auctor*; criador de um gênero ou virtuoso de um dado estilo, com quem pudesse competir em engenho e talento.

Portanto, o princípio mimético de uma obra em continuidade ressoa na ideia acolhida por Borges de uma literatura impessoal, sobretudo como essa aparece em “A flor de Coleridge”, segundo a qual todos os livros seriam fragmentos de um só livro e escritos por um único ser.

Poderíamos desviar tanto o princípio mimético de obra em continuidade quanto essa visão impessoal da literatura para o seguinte pensamento: todo escritor, todo continuador de uma obra é antes de tudo seu leitor; desse modo sua criação partiria de sua leitura dessa obra. Monegal credits a percepção inicial desse pensamento nos escritos de Borges à crítica francesa, principalmente a Maurice Blanchot²⁹ e a Gérard Genette. Desses, caberia a Genette, no ensaio “L’utopie littéraire” (*Figures I*, 1966), depreender das linhas de “Pierre Menard, autor do Quixote” desdobramentos da arte da leitura, começando pela necessidade de um novo olhar crítico, de uma nova abordagem de obras literárias. As considerações de Genette nos induzem a ver esse conto como uma metáfora da leitura: em vez de

²⁹ Em alguns ensaios de *Le livre à venir* (1959), analisa a obra de Borges, destacando-se “L’infini littéraire: l’Aleph”.

tentar reescrever o *Quixote*, Menard estaria lendo o livro, porque todo leitor “recria” a obra com a qual interage, e a “recria” a partir de seu conhecimento de mundo. Tal é a conclusão de Genette (1966, p. 132), unindo a concepção impessoal da literatura a essa metáfora:

Assim Borges rediz, ou diz, à sua maneira, que a poesia é feita por todos, não por um. Pierre Ménard é o autor do *Quixote* pela simples razão de que todo leitor (todo verdadeiro leitor) o é. Todos os autores são um só autor porque todos os livros são um só livro, disso resulta ainda que um só livro é todos os livros [...]. A biblioteca de Babel é perfeita *ab aeterno*; o homem, diz Borges, é que um bibliotecário imperfeito; às vezes, por não encontrar o livro que procura, escreve um outro: o mesmo, ou quase. A literatura é essa tarefa imperceptível – e infinita.³⁰

Reflexões assim desvelam uma poética da leitura subjacente aos escritos de Borges. Ademais, ao valorizar o papel do leitor, ele tanto antecipa postulados da estética da recepção quanto da teoria do efeito estético. As ideias de Jauss acerca de uma história da literatura a partir da recepção das obras sem dúvida ecoam antes nestas linhas borgianas do ensaio “Nota sobre (para) Bernard Shaw” (1999, p. 138-139):

A literatura não é esgotável, pela suficiente e simples razão de que um único livro não o é. O livro é um ente incomunicado: é uma relação, é um eixo de inúmerá-

³⁰ Ainsi Borges redit, ou dit, à sa manière, que la poésie est faite par tous, non par un. Pierre Ménard est l'auteur du *Quichotte* pour cette raison suffisante que tout lecteur (tout vrai lecteur) l'est. Tous les auteurs sont un seul auteur parce que tous les livres sont un seul livre, d'où suit encore qu'un seul livre est tous les livres [...]. La bibliothèque de Babel est parfaite *ab aeterno*; c'est l'homme, dit Borges, qui est un bibliothécaire imparfait; parfois, faute de trouver le livre qu'il cherche, il en écrit un autre: le même, ou presque. La littérature est cette tâche imperceptible – et infinie. (Tradução nossa).

veis relações. Uma literatura difere da outra, ulterior ou anterior, menos pelo texto que pelo modo que é lida: se me fosse dado ler qualquer página atual – esta, por exemplo – como será lida no ano 2000, eu saberia como será a literatura do ano 2000.

Quanto a Iser, suas concepções a respeito da concretização de horizontes de sentido no ato da leitura encontram apoio no “Pierre Menard, autor do Quixote” e um precursor ainda mais direto no ensaio de Genette (1966, p. 132):

O tempo das obras não é o tempo definido da escritura, mas o tempo indefinido da leitura e da memória. O sentido dos livros está diante deles, e não detrás, ele está em nós: um livro não é um sentido completamente acabado, uma revelação que temos de aceitar, é uma reserva de formas que esperam seus sentidos, é “a iminência de uma revelação que não se produz”, e que cada um deve produzir por si próprio.³¹

Ouvimos claramente a voz desse discurso na seguinte frase de Iser (1996, p. 51): “Em obras literárias, porém, sucede uma interação na qual o leitor ‘recebe’ o sentido do texto ao constituir-lo”. E, justificando ser “Pierre Menard, autor do Quixote” uma metáfora da leitura, Iser declararia que um leitor faz sua própria versão de uma obra porque concretiza apenas alguns horizontes de sentido, de acordo com seu horizonte de expectativas.

Assim, dialogando com outro ensaio de Borges (“Kafka e seus precursores”³²), diríamos que Jauss e Iser transformam

³¹ Le temps des œuvres n'est pas le temps défini de l'écriture, mais le temps indéfini de la lecture e de la mémoire. Le sens des livres est devant eux et non derrière, il est en nous: un livre n'est pas un sens tout fait, une révélation que nous avons à subir, c'est une réserve de formes qui attendent leur sens, c'est “l'imminence d'une révélation qui ne se produit pas”, et que chacun doit produire pour lui-même. (Tradução nossa).

³² BORGES, *Outras Inquirições* (1952), 1999. p. 96-98.

Borges em um de seus precursores: a estética da recepção e a teoria do efeito estético possibilitam esta “nova” abordagem de uma obra literária requisitada por uma poética da leitura... empregada nesta análise de *Canções sem metro*.

Do mesmo modo, Bakhtin e Borges transformam Raul Pompeia em um de seus precursores: seu livro não apenas semeia poemas em prosa na literatura brasileira, também demonstra múltiplas possibilidades do dialogismo e de uma poética da leitura. A estrutura comunicativa de *Canções sem metro*, sobretudo em decorrência das estratégias dialógicas, condiciona sua leitura a leituras, tece um diálogo cultural sempre inconcluso, sempre aberto à participação do leitor... A leitura dessa obra orienta o leitor a ser ao mesmo tempo leitor de muitas outras obras da biblioteca de Pompeia.

Qual Pierre Menard, mediante a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas, Pompeia e o leitor de *Canções sem metro* “recriam” textos de Baudelaire, Dante, Shakespeare, Goethe, Leopardi, Hugo, Molière... Com tal versatilidade, esse livro passa a ser também um diário de leituras, ou uma biblioteca... talvez a de Babel, ou o universo, ou uma das vinte e cinco obras que confirmam a utopia segundo a qual todos os livros constituem um só Livro...

Termina aqui uma leitura de *Canções sem metro*, apenas uma leitura...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução, prefácio e notas de Hernâni Donato. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1998.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1997a.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997b.

_____. *Esthétique de la Création Verbale*. Paris: Gallimard, 1984.

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BARROS, Diana L. P.; FIORIN, J. L. *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994.

BAUDELAIRE, Charles. *Charles Baudelaire, poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. *Les fleurs du mal*. Paris: Hachette, 1992.

_____. _____. *Texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois*. Paris: Gallimard, 1972.

_____. *Le spleen de Paris*. Édition établie, présentée et commentée par Yves Florenne. Paris: Librairie Générale Française, 1972. (Le livre de Poche).

_____. *Le spleen de Paris*. Paris: Éditions de Cluny, 1947.

BERNARD, Suzanne. *Le poeme en prose: de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1994.

BERTRAND, Aloysius. *Gaspard de la Nuit, fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Édition présentée, établie et annotée par Max Milner. Paris: Gallimard, 1980.

BLANCHOT, Maurice. *Le livre a venir*. Paris: Gallimard, 1959.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. v. I. São Paulo: Globo, 1998.

_____. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. v. II. São Paulo: Globo, 1999.

BRAIT, Beth. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: BARROS, Diana L. P.; FIORIN, J. L. 1994, p. 11-27.

BRANDÃO, Junito de Sousa. *Mitologia grega*, v. I. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. *Mitologia grega*. v. II. Petrópolis: Vozes, 1992.

BRAYNER, Sônia. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

BRUNO, Ernani. *História do Brasil: geral e regional*. v. VII. São Paulo: Cultrix, 1967.

CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1995.

COUTINHO, Afrânio. *Raul Pompéia – Obras*, v. IV: *Canções sem metro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. *Raul Pompéia – Obras*. v. II: *O Ateneu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

FISH, Stanley. *Surprised by Sin: the reader in Paradise Lost*. Cambridge-MA: Harvard University Press, 1998.

GAILLARD, Jacques. *Introdução à literatura latina*. Mem Martins: Inquérito, 1994.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

_____. *Figures I*. Paris: Editions du Seuil, 1966.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Tradução de Jenny Klabin SEGALL. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

GOMES, Álvaro C. *A estética simbolista: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1994.

GÓRGIAS. *Elogio de Helena*. *Cadernos de Tradução*, São Paulo, n. 4, DF/USP, 1999.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* v. I. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Edições 34, 1996.

_____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, v. II. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

IVO, Ledo. *O universo poético de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

LOPES, Edward. Discurso literário e *dialogismo* em Bakhtin. In: BARROS, Diana L. P.; FIORIN, J. L., 1994. p. 63-81.

MALLARMÉ, Stéphane. *Poésies*. Paris: Bookking International, 1993.

MANGUEL, Alberto. Uma história da leitura. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MOISÉS, Massaud. A literatura brasileira. v. IV: O Simbolismo. São Paulo: Cultrix, 1966.

MONEGAL, Emir R. Borges: Uma poética da leitura. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

PEREIRA, J.C. Seabra. Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975.

PERRONE-MOISÉS, Leyla, "Lautréamont e Raul Pompéia". Revista de Cultura Vozes, v. 74, n.º. 6, 1980.

PESSOA, Fernando. O eu profundo e os outros eus: seleção poética. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. (seleção de Afrânio Coutinho).

PLACER, Xavier. O poema em prosa: conceituação e antologia. Rio de Janeiro: Ed. Ministério da Educação e Cultura – Serviço de documentação, 1962.

PLATÃO. A república. Tradução, introdução e notas: Eleazar M. Teixeira. Fortaleza: Edições UFC, 2009.

POE, Edgar Allan. Edgar Allan Poe: ficção completa, poesia e ensaios. Tradução e organização de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

POMPÉIA, Raul. Canções sem metro. In: COUTINHO, 1982.

_____. O Ateneu. In: COUTINHO, 1981.

_____. Canções sem metro. In: IVO, 1963.

_____. Canções sem metro. In: PONTES, 1941.

_____. Canções sem metro. Rio de Janeiro: Tipografia Aldina, 1900.

PONTES, Elói. Raul Pompéia: as Canções sem Metro. Rio de Janeiro: Editora Casa Mandarino, 1941.

*N*o longo de toda sua existência, a Universidade Federal do Ceará (UFC) vem contribuindo de modo decisivo para a educação em nosso país. Grandes passos foram dados para sua consolidação como instituição de ensino superior, hoje inserida entre as grandes universidades brasileiras. Como um de seus avanços, merece destaque o crescimento expressivo de seus cursos de pós-graduação, que abrangem, praticamente, todas as áreas de conhecimento e desempenham papel fundamental na sociedade ao formar recursos humanos que atuarão na preparação acadêmica e profissional de parcela significativa da população.

A pós-graduação brasileira tem sido avaliada de forma sistemática nas últimas décadas graças à introdução e ao aperfeiçoamento contínuo do sistema nacional de avaliação. Nesse processo, o livro passou a ser incluído como parte importante da produção intelectual acadêmica, divulgando os esforços dos pesquisadores que veiculam parte de sua produção no formato livro, com destaque para aqueles das áreas de Ciências Sociais e Humanas. Em consonância com esse fato, a *Coleção de Estudos da Pós-Graduação* foi criada visando, sobretudo, apoiar os programas de pós-graduação *stricto sensu* da UFC. Os objetivos da coleção compreendem:

- Implantar uma política acadêmico-científica mais efetiva para viabilizar a publicação da produção intelectual em forma de livro;
- Oferecer um veículo alternativo para publicação, de modo a permitir maior divulgação do conhecimento, resultante de reflexões e das atividades de pesquisa nos programas de pós-graduação da UFC, considerando, principalmente, o impacto positivo desse tipo de produção intelectual para a sociedade.

Em 2012, ano de sua criação, a *Coleção de Estudos da Pós-Graduação* apoiou a edição de 21 livros, envolvendo diversos cursos de mestrado e doutorado.

ISBN: 978-85-7485-183-9



RICHARD, Jean-Pierre. Poésie et profondeur. Paris: Éditions du Seuil, 1955.

RIFFATERRE, Michael. A produção do texto. Tradução de Eliane F. P. L. de Paiva. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

SARTRE, Jean-Paul. *Les mots*. Paris: Gallimard, 1964. (*Collection Folio*).

SCARPIT, Robert. *Sociologie de la littérature*. Paris: Presses Universitaires de France, 1973.

SCHÜCKING, Levin Ludwig. *The sociology of literary taste*. Translated from the 3rd German Edition by Brian Battershaw. Illinois: University Of Chicago Press, 1966.

SHAKESPEARE. *Hamlet*. Porto: Lello & Irmãos, 1973.

SILVA, Marciano Lopes e, “A recepção crítica das *Canções sem metro*, de Raul Pompéia”, *Acta Scientiarum*, v. 24, n. 1, 2002, p. 13-18.

STAM, Robert. *BAKHTIN: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.