

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

BARBARISMOS DO CORAÇÃO ENFERMO

Nacionalismo e simbolismo literário em fins do século XIX

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal de Pernambuco
como parte dos requisitos necessários à
obtenção do título de Mestre em Teoria da
Literatura.

**Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório
Vieira.**



Raul Azevedo de Andrade Ferreira

Recife

2008

RAUL AZEVEDO DE ANDRADE FERREIRA

BARBARISMOS DO CORAÇÃO ENFERMO

Nacionalismo e simbolismo literário em fins do século XIX

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira.

Recife

2008

Ferreira, Raul Azevedo de Andrade
Barbarismos do coração enfermo: nacionalismo e simbolismo literário em fins do século XIX / Raul Azevedo de Andrade Ferreira. – Recife: O Autor, 2008.

262 folhas.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2008.

Inclui bibliografia.

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Literatura - Nacionalismo. 3. Simbolismo (movimento literário). 4. Recife, Escola do. I.Título.

**869.0(81)
B869**

**CDU (2.ed.)
CDD (20.ed.)**

**UFPE-CAC
2008-26**

Raul Azevedo de Andrade Ferreira

BARBARISMOS DO CORAÇÃO ENFERMO

Nacionalismo e simbolismo literário em fins do século XIX

Tese aprovada em: 29/02/2008

Banca examinadora:

Anco Márcio Tenório

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório

(orientador)

Lourival Holanda

Prof. Dr. Lourival Holanda (titular)

Elizabeth Dias Martins

Profª. Drª. Elizabeth Dias Martins (externo)

Profª. Drª. Lucila Nogueira Rodrigues – suplente.

Profª. Drª. Francisca Zuleide Duarte de Souza – suplente externo.

A Irene.

Agradecimentos.

Agradeço ao professor doutor Anco Márcio Vieira, meu orientador, pelas lições, pela receptividade ao meu trabalho e pelo profissionalismo com que acompanhou a minha pesquisa.

Aos demais membros do corpo docente do Programa de Pós Graduação em Letras da UFPE; um pouco de cada um certamente se encontra aqui. Em especial à professora doutora Sônia Ramalho e ao professor doutor Lourival Holanda, mestres que me ensinaram muito do pouco que sei.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), cujo apoio permitiu que este trabalho fosse realizado como foi.

Aos que me acompanham por esses anos; em especial a Ariane Cavalcanti, companheira de estudos e de vida; a Mariana Azevedo, irmã querida; a Eduardo França, colega que descobri como um amigo; a meus pais, por terem sempre se orgulhado de um filho que, como todos os filhos, nem sempre conseguiu ser aquilo que eles queriam que ele fosse, mas que mesmo assim nunca alteraram a medida de seu amor.

As I was walking among the fires of Hell, delighted with the enjoyments of genius, which to angels look like torment and insanity.

W. Blake.

To be great is to be misunderstood

R. W. Emerson

Resumo

As três últimas décadas do século XIX constituíram-se como um momento decisivo para o desenvolvimento da tradição literária no Brasil. Marcado por um entrecruzamento de correntes estéticas e filosóficas que muitas vezes se resolia num confuso ecletismo, o período será responsável pela constituição do terreno sobre o qual posteriormente surgirão os modernistas do início do século XX e o começo da consolidação dos estudos literários. Tal confusão pode ser enxergada por dois lados: por um ela se desenvolvia dentro de um projeto que pretendia fornecer uma base teórica que superasse o impressionismo dos estudiosos românticos e que também servisse à compreensão tanto da sociedade brasileira como do objeto estético, entendido então enquanto expressão natural e direta do “espírito nacional”. É o caso da chamada “geração de 1870”, que, a partir de uma conjunção das doutrinas positiva e evolucionista, procurou, pela primeira vez, sistematizar os estudos literários. Mas ao manterem uma concepção substancialista do espírito nacional, tal geração muitas vezes continuava o projeto daqueles que pretendiam superar. A confusão do período se agrava quando no cenário surgem aqueles que ficaram conhecidos como “Os Novos”, i.e., a geração de poetas influenciados pela nova literatura que aparecia na França: o decadentismo e o simbolismo. De orientação idealista e mística, os jovens poetas travaram uma guerra que objetivava superar as limitações estéticas que o modelo do nacionalismo biológico da “geração de 1870” implicava. Nessa luta, contudo, os *Novos* também não deixaram de reproduzir alguns pressupostos do modelo que conscientemente pretendiam rejeitar completamente. Procurando entender como um sistema de representações lingüísticas articula a heterogeneidade do real em significações cognoscíveis, este trabalho estuda como dois sistemas que ora se aproximavam e ora se afastavam (o do cientificismo materialista e o do simbolismo idealista) travaram entre si um combate aberto pela disputa do poder sobre a linguagem.

Palavras-chave: Simbolismo brasileiro; geração de 1870; nacionalismo literário.

Abstract

The last three decades of the 19th century has constituted as a decisive moment for the development of the literary tradition in Brazil. Marked by an crossover of aesthetic and philosophical currents that a lot of times was solved in a confused eclecticism, the period will be responsible for the constitution of the basis on which later the modernists of the beginning of the 20th century will appear and the commencement of the consolidation of the literary studies. Such confusion can be seen by two sides: on one side it grew inside of a project which intended to supply a theoretical base that would overcame the romantic specialists' impressionism and also serve to the understanding of the Brazilian society and of the aesthetic object, took then as a natural and direct expression of the "national spirit". It is the case of the so called "generation of 1870", that, starting from a conjunction of the positive and evolutionist doctrines, sought, for the first time in Brazil, to systematize the literary studies. But as they maintained a substantial conception of the national spirit , such generation, in many times, continued the project of those that it intended to overcome. The confusion of the period is aggravated when appear in the scenery those that were known as "The New ", the generation of poets influenced by the new literature that appeared in France: the decadism and symbolism. Of idealistic and mystic orientation, the young poets joined a war which intended to surpass the aesthetic limitations that the model of the biological nationalism of the generation of 1870 " implicated. In that fight, however, the *New* ones didn't also stop reproducing some presumptions of the model that they intended to reject completely. Trying to understand how a system of linguistic representations articulates the heterogeneity of the real in cognitive significances, this work studies how two systems of representations, that in some times approached and in other times stood back to each other (the one of the materialistic scientism and the one of the idealistic symbolism), joined an open combat for the dispute of the power on the language.

Key-words: Brazilian symbolism; generation of 1870; literary nationalism.

Sumário.

Introdução	10
Capítulo 1	
1.1. Realismo, Realidade e territórios discursivos	14
1.2. Territorialidades discursivas e vetores de significação	24
1.3. Transformação dos sistemas significantes	33
1.4. Idioma e idioleto	40
1.5. Literatura e sociedade	47
Capítulo 2	
2.1. Olhos para ver: Ferdinand Denis e a teoria nacionalista	70
2.2. Olhos para pensar: a geração 1870 e a necessidade da teoria.	93
2.2.1. Essência rural e vida de empréstimo.....	114
2.2.2. Coesão da totalidade e expurgação do ego.....	121
2.2.3. Teoria do reflexo.....	127
Capítulo 3	
3.1. Edgar Poe e Baudelaire.....	134
3.2. Águia imperial, morcego bárbaro: decadência e símbolo.....	144
3.3. Nas ilusões da histeria.....	174
Capítulo 4	
4.1. De médicos e loucos.....	207
4.2. Barbarismos do coração enfermo: Cruz e Sousa e a crítica.....	234
Conclusão.....	249
Bibliografia consultada.....	253

Introdução

Chacun appelle barbarie ce qui n'est pas son usage

Montaigne.

Ao se aproximar dos últimos anos do século XIX, o cenário intelectual brasileiro formigava como nunca antes: uma certa euforia que vinha no bojo da substituição da estrutura imperial movimentava os jornais da época numa série de polêmicas, onde muitas vezes argumentações pretensamente filosóficas misturavam-se aos caprichos das vaidades feridas. Foi o período de surgimento e auge da chamada “geração de 1870”, grupo que atuava na frente liberal e republicana fazendo oposição aos partidos conservadores. Foi dentro deste cenário intelectual que os três grandes nomes da crítica “oficial” da época, Sílvio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo, puderam amadurecer suas idéias e ensaiarem as primeiras tentativas de estudar a literatura brasileira de maneira mais sistematizada.

Ao lado da produção intelectual, a ala artística presenciava uma transformação análoga através da influência da prosa naturalista e da poesia parnasiana. Salvaguardando algumas vozes mais ou menos divergentes – como Machado de Assis, Raul Pompéia, Augusto dos Anjos – seria através do quadro formado pelo trinômio crítica materialista, prosa naturalista e poesia parnasiana que a posteridade, ao menos no que diz respeito à cena literária, quis formar uma imagem apreensível do período em questão. Para o olhar atual, ele é habitualmente considerado de duas maneiras: comparado à tradição imperial-romântica, ele assume a feição de uma geração contestadora; vendo-a em relação aos “modernistas de 22”, seu rosto muda, assumindo os traços de ortodoxia consolidados pela pecha de “passadistas”.

Mas, como todo quadro histórico, essa imagem apenas se forma ao custo de algumas simplificações que mascaram lados inusitados que porventura podem ser procurados. Ao lado da geração que encontrou um assento oficial na tradição intelectual brasileira, responsável inclusive pela criação da Academia Brasileira de Letras, encontra-se uma outra corrente de pensamento literário: aquela que ficou

conhecida pela pena de jovens escritores que então eram referidos simplesmente como *Os Novos*. O “novismo” dizia respeito sobretudo à aclimatação que se vinha fazendo na lírica brasileira das correntes que na Europa ficavam sendo conhecidas como decadentismo (ou decadismo) e simbolismo. Eram vários os grupos que se reconheciam como filiados a essa mesma corrente. Espalhados em várias regiões do país (Paraná, Rio de Janeiro, Bahia, Ceará e Minas Gerais tiveram os grupos mais significativos), eles traziam da França uma corrente de pensamento cujo espiritualismo e pessimismo constituíram-se como linhas-de-força adversas ao cientificismo defendido pela ala “oficial”:

O quadro então já começa a se complicar: ao lado de uma ala materialista contestadora do romantismo imperial, tem-se também uma ala espiritualista contestadora da intelligentsia “oficial”. Tal arrumação, contudo, ainda não dá conta de uma maior complexidade, pois nem uma ala nem outra era tão homogênea como se pode supor. Os mesmos críticos que compartilhavam um mesmo paradigma de pensamento divergiam e se atacavam nos jornais; os mesmos poetas que se irmanavam pelas influências francesas se dividiam e se atacavam após a morte de Cruz e Sousa. Tampouco cada ala conseguia fazer uma oposição eficiente ao ponto de se diferenciar nitidamente das correntes que conscientemente buscava rejeitar. Tanto a “geração de 1870” continuava o idealismo essencialista do nacionalismo romântico, como os *Novos* se deixaram cair em um ecletismo que não os tornava imunes à contaminação das idéias que colocavam em cheque aquilo que eles próprios pareciam defender com convicção.

O presente trabalho coloca como seu ponto de chegada a análise de um momento crítico de definição da imagem de nossa tradição cultural: a leitura dos críticos científicos dos textos “novistas-simbolistas” nos anos finais do século XIX e iniciais do XX. A vitória de uma dessas correntes fará com que se decida quais valores serão carregados adiante e quais serão descartados e esquecidos. O abafamento do simbolismo e do espírito novista pela crítica que lhe foi contemporânea está intimamente ligado a uma constante na cultura brasileira: uma sede de realidade e de estabilização de uma identidade nacional, algo que não fará parte do espírito cosmopolita dos *Novos* e que o cientificismo literário

continuava dos românticos, assim como os modernistas continuariam dos passadistas.

Até a chegada neste fim, o seguinte percurso foi colocado: a necessidade inicial foi a de refletir como se processa o chamado “dogmatismo realista”, i.e: a postura que entende que a linguagem deveria cumprir o dever de “captar” supostas essências presentes no mundo empírico e social. Tal necessidade se articula a dois motivos paralelos: o primeiro ocorre no fato de que tal reflexão permite uma análise dos fundamentos de uma estrutura de pensamento que se desenvolvia desde o início da formalização do pensamento nacionalista, responsável pela estruturação dos elementos significantes que colocava a idéia de “Ser nacional” como o logos do sentido brasileiro de realidade; o segundo motivo é a possibilidade que tal reflexão abre ao estabelecimento de uma definição de literatura que a coloca como uma modalidade discursiva onde se permite uma articulação do imaginário, i.e., um território da linguagem cuja razão de ser se confirma na criação de significados imprevistos na rotina que informa o sentido de realidade em determinada conjuntura histórica.

Esta reflexão inicial serve de base estratégica que proporciona as balizas dos outros capítulos, pois ele tanto ajuda a entender como a teoria nacionalista foi responsável por uma estrutura significante fechada e intolerante a determinadas heterodoxias – proporcionando, assim, certa hostilidade à liberdade onde normalmente o discurso literário alimenta seu caráter ficcional; como também estabelece os subsídios para a aferição de um entendimento de literatura enquanto articulação do imaginário às estratégias da mímese artística. A literatura então passa a ser assumida como a modalidade discursiva cujo papel social se concretiza a partir do momento em que sua dimensão ficcional deixa de estar subordinada ao que já se encontra declarado nos valores de verdade e mentira de uma determinada configuração histórica do idioma.

Em seguida se procura vislumbrar o início da estruturação do pensamento nacionalista através de uma análise do *Resumo da história literária do Brasil* de Ferdinand Denis, assim como ver a perpetuação do mesmo essencialismo nacionalista no pensamento científico da “geração de 1870”. Neste ponto se

ressalta como as novas teorias científicas que invadiam o espaço intelectual brasileiro não serviram à contestação do romantismo, mas à continuidade de suas propostas num outro nível, dotando a idéia de “Ser nacional” da autoridade de fato científico. Este capítulo finaliza analisando como o pensamento scientificista resolia três heterodoxias que ameaçavam sua coesão interna: o cosmopolitismo, a instância individual e a mimesis ficcional.

No terceiro capítulo é verificado como as manifestações do simbolismo francês divulgaram uma modalidade de linguagem totalmente divergente da veiculada pelos partidários de Auguste Comte. Em seguida se analisa como as propostas simbolistas aportaram no Brasil e serviram para a construção de uma literatura totalmente característica, mas que ainda assim oferecia uma orientação à produção poética diferenciada da que normalmente vinha conduzindo a literatura no Brasil. O trabalho finaliza com a análise da leitura dos maiores críticos da época do mais bem-sucedido escritor *Novista*: Cruz e Sousa. A poesia do impulsionador do simbolismo no Brasil não só foi a mais transgressora daquele momento, mas o seu próprio caso serviu como desafio ao pensamento literário que se vinha formando naquela época. As limitações em que esse pensamento incorre na leitura do simbolista deixa à mostra partes do esqueleto que armava o esquema do idealismo nacionalista aliado ao repertório scientificista. Tal esquema sentiu que a literatura simbolista ameaçava o privilégio que ele detinha na linguagem e procurou utilizar representações negativas da terminologia médica para associar às significações discrepantes a um diagnóstico patológico, de maneira similar ao que já ocorrera no caso da crítica de Machado de Assis realizada por Sílvio Romero.

Capítulo 1.

*Is all that we see or seem
But a dream within a dream?*
E. Poe.

1.1. Realismo, realidade e territórios discursivos.

Ao analisar certa herança portuguesa na formação da cultura brasileira, Sérgio Buarque de Holanda identifica que a conduta habitual dos colonizadores, orientada mais pelos procedimentos rotineiros que pela abstração prefiguradora do espaço, à vida espiritual brasileira um *realismo fundamental*, uma postura face ao mundo “que renuncia a transfigurar a realidade por meio de imagens delirantes ou códigos de postura e regras formais (salvo nos casos onde estas regras já se tenham estereotipado em convenções e dispensem, assim, qualquer esforço e artifício)” (HOLANDA 2004:110). Dentro do âmbito da literatura, tal *realismo* pode ser constatado tanto na recorrência de uma estética realista-naturalista¹ como na presença insidiosa de modelos interpretativos ansiosos por entrar na vida pelas portas do texto.

Em geral, o realismo é entendido pelo pensamento do século XX como o resultado de uma incapacidade ou abdicação consciente da consideração do caráter lingüístico e ficcional do elemento literário. Nele pode-se encontrar uma prática, comum sobretudo em toda a crítica brasileira que predominou até as primeiras décadas do século passado, de elogio à *sinceridade* e à *honestidade* do escritor. Identificava-se o mérito literário na capacidade de o escritor transpor ao papel sua vivência íntima (poetas) ou social (prosadores) numa linguagem a menos saliente possível. Sintomática neste sentido é a “nota” de Jorge Amado a *Cacau*, livro de 1933: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para

¹ Flora Sussekind, em *Tal Brasil, qual romance?*, estuda os ciclos de uma estética naturalista no sistema literário brasileiro. Apesar do rótulo “naturalismo” ser inadequado para designar um conjunto de obras irmanadas por um dogmatismo realista (a autora se esquece que o naturalismo foi um tipo de realismo orientado por um repertório científico que lhe foi característico), e também de não ser exatamente correto identificar no naturalismo do século XIX o início desta “tradição” (pode-se dizer que sistematicamente ela já se iniciara desde o romantismo), o estudo da autora é útil na verificação do *realismo* como um uma presença marcante da cultura literária no Brasil.

um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Seria um romance proletário?". (AMADO 1981:8).

A fórmula é simples: a literatura seria inversamente proporcional à vida; o peso que se conferiria a uma necessariamente atenuaria a densidade da outra. A mesma postura que pode ser identificada nos métodos teóricos e críticos que pretendem falar de algo (da sociedade, da história, da biografia e etc.) *a propósito da literatura*. Postura imediatista que não muito raro tende a medir a ficção dentro dos critérios de verdade e moralidade, identificando o "meramente literário" a um inútil engodo que se afastaria de certa *matéria concreta*, entendida como o cerne relevante da discussão literária.

A crítica mais recente procurou repensar tal paradigma. O diagnóstico mais comum desta nova orientação é considerar que a postura realista pressupunha que a tarefa de reflexão da linguagem – operação fundamental tanto para a teoria quanto para a prática literária – prejudicaria a busca por algo que se encontra fora do texto. Este "fora", a realidade empírica, apenas conseguia espaço no texto se o seu material verbal disfarçasse o máximo possível sua presença: uma linguagem opaca impediria a visão daquilo que se situa além dela. Mas, talvez ainda seja frutífero continuar a se perguntar mais detidamente, que *algo* é esse? E onde *ele* se encontra, já que não está dentro do texto? Esse algo, o significado, veiculado *apesar de* seu significante, parece ter sua morada indicada pelo título de um artigo de Antonio Cândido (2000) sobre Sílvio Romero: *Fora do texto, dentro da vida*. Dentro do paradigma realista, a linguagem que se oculta é a mão que capta o mundo.

Tal pressuposto já não se sustenta mais tão facilmente, o novo consenso diz que o que está fora somente pode ser atingido pela reflexão do que se encontra dentro: a dicotomia passa a ser inter-relacional, e não antagônica. Apesar de colocar a concepção da relação entre dentro/fora numa outra dimensão, a nova postura não escapa totalmente ao dogmatismo realista, pois continua a trabalhar com os mesmos elementos da dicotomia. Ao se dizer que é pela transfiguração do real que se atinge o mundo (ou mesmo a admissão de que o mundo não pode ser reduzido a linguagem sem ser transfigurado, o que não

modifica substancialmente a proposição), continua-se pressupondo que é a uma realidade concreta e empírica externa que se dirige a ficção literária. Ao fim e ao cabo, a modificação se resume ao entendimento do grau de perfectibilidade que a linguagem possuiria; abandona-se a ingenuidade de se crer que ela possui uma eficácia fotográfica, de que ela poderia estar num nível homólogo ao objeto, sendo-lhe completamente transparente, para passar a se admitir que, no movimento de *lá* para *cá*, algumas modulações, inexistentes no puro plano da empiria, adquirem presença. Tal postura não consegue se livrar de dois inconvenientes do dogmatismo realista: A) a pressuposição de um mundo comum onde se situariam as imanências a serem apreendidas pela linguagem; B) o caráter do vetor de constituição dos artefatos discursivos, que se daria numa mão única, de *lá* para *cá*.

O dogmatismo realista se funda no reconhecimento do sentido do objeto como sendo uma propriedade imediata e anterior ao sujeito. Aquilo que no mundo é admitido enquanto significável aparece então como uma anterioridade de onde partem os atos simbólicos pelos quais o homem apreende o real. Dentro dessa lógica, a realidade é pensada mediante a inferência de causalidades a partir dos efeitos que se mostram à experiência, de forma que a significação do real seja assegurada por uma rede de relações estanques, que, apesar de constituída por material verbal, acaba sendo assumida como a própria natureza real do mundo. Tal armação é mais pensada como uma “descoberta” do que como uma construção, pois ela é pensada como homóloga à própria existência material concreta. Apesar dos mecanismos explicativos derivarem da racionalidade, e de o caráter significável da realidade ser um derivado da própria condição cultural do homem, e não de uma propriedade natural da natureza, presume-se que eles foram engendrados pela fricção de nossos sentidos com os objetos reais: a realidade é tida como a causa cujo efeito é o aparato verbal utilizado para desvendá-la adequadamente; o mundo se encontraria atrás da cortina da linguagem, que pode ser entendida como mais ou menos transparente. A análise deste grau de transparência construiria o campo da racionalidade, que seria o

estágio de verificação da adequação da palavra à vida, tendo nas noções de verdade e erro os contadores da maneira de se apropriar do mundo.

Ao contrário do modo como esse próprio pensamento se reconhece, deve-se concluir, no entanto, que, dentro deste dogmatismo, o campo da racionalidade já se iniciava muito antes, na admissão da possibilidade de questionamento do encaixe da palavra à vida, pois todo ele depende de um pressuposto que é instalado *sub-repticiamente* pelo pensamento, i.e.: a de que os objetos possuem um sentido final e encontrável assegurado pela unidade da realidade. A partir de tal *a priori*, pode-se atribuir ao objeto uma essência una e idêntica a si mesma, cabendo ao trabalho formal apenas aproximar-se dessa essência adequada (verdade) ou inadequadamente (erro). O que tal dogmatismo não permite é a percepção da *unidade* como uma propriedade *atribuída* à realidade, e não uma característica que lhe seja inerente. A essência não pode ser pressuposta sem uma realização da razão que se dirige aos objetos armada de noções apriorísticas, de forma que é a natureza que serve à razão, e não o contrário (cf. KANT 1980:11). Mas, como a rotina tende a cristalizar as ações simbólicas, disfarçando seu caráter artificial e arbitrário, o pressuposto da lógica unitária naturaliza-se para o entendimento humano. A consequência então é que o que de fato se caracteriza como uma superposição de uma abstração ao mundo natural passa a ser tomado como uma propriedade imediata da realidade: “A lógica unitária, o pressuposto de superioridade lógica da semelhança sobre a diferença, cujos desideratos são alcançados pelo conceito, são forma de *pôr* a realidade, a pretexto de simplesmente reconhecê-la” (grifo do autor) (LIMA 1991:141). O fato de que a teoria da transfiguração se mantém dentro do paradigma realista (apesar dela própria não comungar um realismo *stricto sensu*) é indicado pela dependência da essência do real, pois algo deve estar previamente estabelecido para ser transfigurado. O total questionamento do paradigma realista depende da consideração de que o sentido do objeto enquanto fenômeno depende da formulação de uma totalidade que lhe é alheia. Melhor que dizer que a linguagem transfigura o real seria afirmar que ela *totaliza* os objetos numa realidade

simbólica. Essa totalidade é uma propriedade da linguagem, não uma imanência inerente à natureza empírica.

Tal como o crítico americano Kenneth Burke (1968) definiu, o homem é o *symbol-using animal*. Sua natureza simbólica, ao lado de sua natureza natural, faz com que ele se torne habitante de duas realidades superpostas: uma concreta e outra abstrata. William Blake (1996:76) já dizia que “a fool sees not the same tree that a wise man sees”²; pois à árvore-em-si, enquanto númeno, é acrescentado uma capa abstrata, um Véu de Maia, como identificava Schopenhauer, responsável pela realização do objeto enquanto fenômeno. A natureza e o grau de complexidade desta capa encontram uma dependência maior no olhar contemplador que no objeto fisicamente intuído. Ao nível do plano concreto, do mundo visto pela luz refletida na retina, o homem resume-se a intuir o mundo através de seus órgãos perceptivos. Tal intuição, porém, não vai além nem aquém do nível fenomênico, já que ela se encontra mediada por determinadas condições que a possibilitam enquanto experiência válida para o entendimento, pois, como Kant (1980:39-62) afirma, tempo e espaço – condições para o estabelecimento da experiência – são regras conhecidas *a priori* e pensadas independentemente da experiência intuída. A experiência, portanto, não se encontra numa essência hospedeira de uma linguagem parasitária, pois o mundo é o resultado da operação que o adéqua às leis que o tornam possível. Neste ponto Schopenhauer (2005:75) pôde chegar à conclusão de que o mundo é pura representação, completamente dependente do olho que se abre, pois existe apenas em função de sua propriedade para ser pensado. Em sua filosofia, o sujeito torna-se o *substratum* do mundo.

As representações meramente intuitivas não são suficientes para estabilizar a complexidade que o homem enxerga no mundo, daí a necessidade de *conceituação*, responsável pelas idéias. O conceito sobrepõe ao mundo intuído o mundo abstraído, o que faz com que a condição animal seja sublimada mediante a

² Um tolo não vê a mesma árvore que um sábio vê.

Obs.: todas as traduções são realizadas por mim. Quando se traduzem poemas, o objetivo não foi realizar uma recriação da fonte, que aliás seria a única forma de se obter uma versão mais fiel ao original, mas uma tradução literal, pois seria a única forma de se manter certa coerência entre a versões traduzidas e as análises realizadas, que partiram do original.

construção de uma dimensão simbólica para a vida. Neste plano os conceitos assumem o papel que os órgãos perceptivos ocupavam no nível das representações intuitivas: da mesma maneira que o olho “transfere” a árvore a uma representação fenomênica, a idéia “transfere” o fenômeno a um conceito, que se configura como uma representação de uma representação que torna o real inteligível. Entre o real e a sua representação se interpõe uma série de mediações, tanto do entendimento (as faculdades perceptivas), como da razão (os esquemas conceituais que estabilizam o percebido em algo inteligível):

Pero es caso que entre la Idea y la cosa hay siempre una absoluta distancia. Lo real rebosa siempre del concepto que intenta contenerlo. El objeto es siempre más y de otra manera que lo pensado en su idea. Queda ésta siempre como un mísero esquema, como un andamiaje con que intentamos llegar a la realidad. Sin embargo, la tendencia natural nos lleva a creer que la realidad es lo que pensamos de ella, por tanto, a confundirla con la idea, tomando ésta de buena fe por la cosa misma. En suma, nuestro prurito vital de realismo nos hace caer en una ingenua idealización de lo real. *Esta es la propensión nativa, “humana”*.³ (2004:40)(grifos nossos).

Apenas um parêntese em relação à citação acima. Não necessariamente o real empírico é maior que a idéia, assim como tampouco o contrário se faz regra; pensar nesses termos mais atrapalha que ajuda. Deve ser considerado que Gasset se dirigia a uma Espanha contaminada por uma intelectualidade mecanicista, o que fazia da sua crítica à idéia uma crítica ao cientificismo de seu contexto. Podemos pensá-la junto com a diferença que Blake identificava entre o sábio e o tolo: em um, o movimento da abstração engrandece a intuição empírica (Blake diria que esta é a atividade do artista); noutro a empiria manter-se-ia num estado de pobreza por estar acorrentada a uma estrutura de pensamento fechada (Blake diria um teólogo ou cientista). O que importa ressaltar é que entre a idéia e

³ Mas é o caso que entre a Idéia e a coisa há sempre uma distância absoluta. O real transborda sempre do conceito intente contê-lo. O objeto é sempre mais e de outra maneira que o pensado em sua idéia. Esta acaba sempre como um mísero esquema, como um andaime com que pretendemos chegar à realidade. Sem embargo, a tendência natural nos leva a crer que a realidade é o que pensamos dela, portanto, a confundi-la com a idéia, tomando esta de boa fé pela própria coisa. Em suma, nosso prurido vital de realismo nos faz cair numa ingênuas idealização do real. Esta é a propensão nativa, “humana”.

o objeto encontra-se algo que impede que nosso conceito do objeto encontre uma finitude que o impeça de ser outra coisa diferente daquela que pensamos.

A partir deste quadro brevemente traçado, pode-se colocar a noção de *realismo* dentro de outro paradigma. Nele a linguagem deixa de ser entendida como a estrutura humana que se dirige e se adéqua à ordem empírica da vida para passar a ser assumida, nas palavras de Schopenhauer (2005:86), como a “razão que fala para a razão”. Como mesmo as representações intuitivas não resumem em si uma essência dos objetos, mas apenas reduções formuladas pelo entendimento (do entendimento derivam as intuições, tal como da razão os conceitos), pode-se considerar, junto com Gasset (2004:81), que todo o realismo, mesmo a atitude mais primitiva perante a vida, não passa de uma espécie de idealismo. *O real é a idéia que se tem dele.*

Quando se busca adquirir consciência das operações lingüísticas pelas quais o homem se apropria e se relaciona com o mundo, nunca poderá se chegar a um espaço destituído de uma operação simbólica, o máximo será a aquisição de alguma consciência das idéias que armam a *rotina* mediante a qual a realidade é apreendida. É nesta rotina que se encontra o *sentido de realidade*, pois, desde que passou a utilizar a linguagem, o homem se tornou mais independente de sua intuição, passando a pisar nos próprios conceitos que ele mesmo joga sobre o mundo empírico. Na grande maioria das vezes tais conceitos já deixaram de ser a “mera tradução” do entendimento em palavras, e aparecem como conceitos que se referem a outros conceitos. Como, ao lado de sua instância criadora de *homo faber*, o homem possui uma necessidade que busca a tranquilidade dentro da heterogeneidade do real, ele é levado a aceitar a rotina do sentido de realidade como sendo a própria realidade.

Segue-se então que o homem não apenas se utiliza de suas representações, na grande maioria das vezes ele mesmo é utilizado por elas. A fórmula de Kenneth Burke engloba o homem como “symbol-using, symbol making, and symbol-misusing animal” (1968:6), por isso o *sentido de realidade* nunca poderá se sustentar em noções anistóricas, apesar da tendência humana, sua “propensión nativa”, sempre o levar a crer que assim seja. O homem tende a

depositar a idéia de estabilidade sobre o mundo empírico, este seria sempre o mesmo porque a *physis* seria sempre idêntica a si mesma, ao passo que a cultura seria a camada móvel das transformações e diferenças. Fora do paradigma realista, vê-se que o homem, no entanto, se move dentro de sua em sua representação do mundo do que num mundo-em-si que se crer habitar; de forma que se deve passar a assumir a realidade como uma resultante do esforço simbólico empregado sobre ela.

A partir desse posicionamento, pode-se passar a reconhecer o que se poderia caracterizar como a atitude *sobre-humana* ou *heróica*. Se o homem é aquele que escapa das imposições do mundo natural pelo conceito, sobre-humano é aquele que busca escapar das imposições do próprio mundo conceitual, que procura pensar além e aquém da rotina que informa o sentido de realidade. O heroísmo da atitude sobre-humana, portanto, é aquele “meio corpo fora da realidade” de que fala Gasset (1967:164). Diz-se que tal atitude é sobre-humana porque a aquisição da consciência de toda a rede de relações do sistema simbólico que sustenta a realidade e do equilíbrio fora de suas armações é a tarefa árdua do espírito, pois

To meditate on this fact until one sees its full implications is much like peering over the edge of things in an ultimate abyss. And doubtless that's one reason why, though man is typically the symbol-using animal, he clings to a kind of naïve verbal realism that refuses to realize the full extend of the role played by symbolicity in his notions of the reality. (BURKE 1968:05).⁴

Quando se toma um texto literário e se considera que determinada postura sua em relação à linguagem é o resultado de um privilégio concedido a algo que se encontra fora dela e dentro do real, está se praticando, no mínimo, um ato de imprecisão. Nada realizado lingüisticamente pode cair fora da linguagem. Nada tido como fora do texto pode se encontrar dentro da vida (a partir do momento em que esta passa a ser entendida enquanto instância pura da empiria), pois se pode

⁴ Meditar neste fato até que alguém enxergue todas as suas implicações é como observar um grande abismo sobre a beirada das coisas. E indubitavelmente esta é uma razão pela qual, apesar de o homem ser tipicamente um animal simbólico, ele se agarra a um tipo de realismo verbal ingênuo que se recusa a perceber a total extensão do papel desempenhado pelo simbolismo em suas noções da realidade.

dizer que a própria vida não passa de um texto. A admissão de que o dito em um texto se encontra fora dele deve vir acompanhada da consciência de que este “fora” não pode ser senão um outro texto. Esta noção, por exemplo, fundamenta toda a teoria da poesia de Harold Bloom (2005:55): “Texts don’t *have* meanings, except in their relations to other texts”⁵ (grifo do autor); e também pode ser encontrada em Northrop Frye (2000:55) “Porque obras literárias formam uma sociedade verbal, e porque as formas da literatura só podem derivar de outras formas literárias, a literatura é alusiva – não externa ou incidentalmente, mas substancial e integralmente alusiva”

Mas esta noção pode ainda ser colocada num nível ulterior. Se a sinceridade em poesia nada mais é do que a reprodução de uma convenção literária (cf.:FRYE 2000:54), é porque determinados *frames* de significação banalizaram-se ao ponto de encontrarem-se alocadas na estrutura da rotina do sentido de realidade. Assim, pode-se dizer que tais convenções não seguem numa cadeia de reproduções *apenas* por fazerem parte do *corpus* de uma tradição literária, mas também por terem adquirido a autoridade de verdade emprestada pela condição de real conferida à representação literária pelo sentido de realidade. A rotina não apenas descarta e deslegitima a heterodoxia do imaginário, como também confere concretude às representações que lhe são homogêneas. Dada concretude a uma representação, ela pode ser pegada e passada adiante a despeito da maleabilidade que possuía quando fora inicialmente concebida (mesmo porque tal maleabilidade já deixara de existir a partir do momento em que lhe foi outorgada a autoridade de verdade), “what is now proved was once only imagined”⁶ (BLAKE 1996:77). Os outros textos que estabelecem uma relação com o texto em questão, portanto, não necessariamente são literários, mas também, e sobretudo, são textos (neste ponto já não mais entendidos apenas como a palavra escrita, mas como cadeia inter-relacional de significantes em significados) que fundamentam a estrutura das cadeias de referências que informam um sentido particular da realidade do real.

⁵ Textos não possuem significados, exceto em suas relações com outros textos.

⁶ O que agora é provado foi uma vez apenas imaginado.

Se “o homem não preexiste à linguagem, nem filogeneticamente nem ontogeneticamente” (BARTHES 2004:15) – i.e., é a linguagem que dá condição humana ao homem, pois enquanto submetido às suas meras intuições ele não ultrapassa sua condição de animalidade – o homem, diferentemente dos demais animais, encontra seu habitat natural menos num espaço físico que num espaço simbólico organizado por sua linguagem. Obviamente que não se quer com esta afirmativa desconsiderar o planeta terra como uma raríssima combinação de efeitos físicos que possibilitam a vida tal como ela é conhecida, e que o homem sempre será dependente de determinadas condições climáticas para manter sua existência. Mas quem considera apenas tal dimensão do homem está encarando apenas o *animal humano*, i.e., sua constituição orgânica que não o afasta dos imperativos naturais, e não o *homem humano*. Retire um urso polar de seu habitat e você o verá morrer logo em seguida; o homem, em contrapartida, pode adquirir meios para manter sua sobrevivência dentro das condições mais adversas, como o deserto do território lunar. Esta possibilidade deve-se à sua natureza simbólica, que força o mundo físico a reagir conforme a sua vontade. Retire este homem do *continuum* da linguagem e você o verá ou morrer ou retornar à sua condição de animalidade. O animal humano habita o clima, o homem humano habita a linguagem.

A linguagem, por sua vez, se constitui como uma rede de relações entre significantes que determina as possibilidades de ação de cada sujeito. Cada palavra pode ser entendida como um ponto por onde saem várias avenidas que cruzam outras palavras numa esfera sincrônica de relações limitadas, de maneira que seria virtualmente possível (mas praticamente impossível) traçar um mapa preciso de todas as relações rotineiras das palavras de uma linguagem caso pudéssemos congelar seu continuum numa imagem fixa de um instante⁷. Tal mapa indicaria as condições de localização e movimento de um dado indivíduo dentro do mundo simbólico através de sua capacidade de manejo do material

⁷ Observe-se que todas as relações assumidas como possíveis pelo esquema da rotina de um sentido de realidade não encerram todas as relações virtualmente possíveis em outras circunstâncias. Rotinas distintas estabelecem palavras em relações distintas, assim como há modalidades discursivas (como a artística, tal como se procurará mostrar mais adiante) cuja razão de ser encontra-se justamente na exploração dos limites dessas relações.

verbal. Dependendo da posição que tal indivíduo ocupa dentro da teia lingüística, ele está habilitado a realizar determinadas operações e interditado a outras. Basta transcorrer um único segundo, no entanto, basta que uma única palavra seja utilizada de maneira incorreta, imprecisa, inusitada ou original (já que o uso, afinal de contas, depende tanto da estabilidade de um código comum quanto da sua flexibilidade ante situações imprevistas), para que as conexões se desestabilizem e o mundo não seja mais exatamente o mesmo. Convivem, na linguagem, tal como no clima as intempéries, forças disjuntivas e injuntivas que coordenam as variações de sua massa fluida.⁸

1.2. Territorialidades discursivas e vetores de significação.

O mapa da teia discursiva seria desenhado à maneira dos próprios mapas políticos: várias zonas e fronteiras marcariam as províncias de cada *territorialidade discursiva*, assim como vários caminhos e estradas indicariam as maneiras de se passar de uma fronteira à outra. Em algum lugar desse mapa encontraríamos o que Luiz Costa Lima (1986:73) chamou de *núcleo comum* – a Roma por onde todos caminhos passariam – a zona interdiscursiva que, ao abrigar as palavras e sintaxes mais gerais, impede que os indivíduos se ilhem em territorialidades distintas. As territorialidades, como também assinala Luiz Costa Lima, se constituem através de normas que determinam as marcas próprias que orientarão a recepção de cada discurso. Pode-se acrescentar que tais normas também prefiguram o modo de produção de futuros enunciados que pretendam produzir significação a partir das possibilidades previstas por um determinado campo, pois a maneira mais cômoda de comunicação ocorre pelo aproveitamento do que já se

⁸ É certo que tal noção de linguagem é muito próxima do que poderia ser tomado como cultura, sobretudo quando Luiz Costa Lima (1997:249) a define como “o conjunto de respostas padronizadas a cada situação previsível do cotidiano”. Se por respostas entender-se uma produção de significação passível de ser reduzida a categorias verbais, pode-se muito bem substituir o termo cultura por linguagem. Tal aproximação não incorre no perigo da indeterminação, mas apenas serve como uma outra perspectiva para o fenômeno da linguagem e das manifestações culturais. Tal postura, em certo sentido, segue junto com a de Barthes (2004:17), que queria entender a cultura como uma língua, e se mostra válida por evitar que a cultura seja considerada através de explicações causalistas e de caráter descritivo. (cf.: LIMA 1997:240).

encontra como possível dentro de um sistema, de modo que o grau de “eficiência” de um enunciado pode ser medido pela distância que ele estabelece em relação às normas de um campo. Outro ponto importante já assinalado pelo referido ensaísta diz respeito à estrutura hierárquica que os diversos territórios mantêm entre si. A teia assemelha-se mais a um continente europeu fragmentado em diversas divisões avizinhadas que a um arquipélago oceânico, de forma que o intercurso entre suas zonas não seja algo incomum. Ocorre também que freqüentemente este intercurso se configura por uma relação de poder:

As territorialidades discursivas interagem, absorvem marcas das outras ou chegam mesmo a tornar-se outras, fingindo guardar sua autonomia, ou são ainda pressionadas a agir segundo propriedades compatíveis com outras. Pois também entre os discursos se exerce o poder e um deles passa a funcionar como o imperialista em relação às suas colônias (LIMA 1986:74).

Cada campo discursivo deve ser considerado em dois aspectos, um qualitativo e outro quantitativo: as normas que ele pressupõe e o conjunto de representações com que ele trabalha. Um campo se caracteriza por constituir um sistema por onde determinado terreno de área selvagem se converte em habitat humano ao adquirir significação mais ou menos estável, pois “as coisas só acedem à existência na medida em que podem formar os elementos de um sistema significante” (FOUCAULT 1999:529). Em cada circunstância histórica várias possibilidades de áreas significativas restam ou desconhecidas ou esquecidas, permanecendo in-significantes, não contribuintes para uma determinada estruturação histórica do mundo. À medida que o homem se transforma intelectualmente, sua linguagem passa tanto a “colonizar” determinados campos esquecidos na escuridão da barbárie como abandona completamente outros antigos territórios. A tarefa dos territórios discursivos inicialmente é realizar o transplante das intuições do mundo do caos em que se encontram para dentro de um cosmo: a ordem é o derivado das normas do sistema que permite uma redução das intuições do mundo empírico numa estrutura significativa. Cada estrutura adquire sua particularidade mediante o conjunto de representações que ela joga sobre as intuições, assim como pela

forma que ela relaciona essas mesmas representações. Cada uma delas é o entendimento reoperacionalizado por um uso da razão. A intuição da morte, por exemplo, caracteriza-se diversamente em função do campo utilizado para entendê-la. Ao passo que um discurso teológico-religioso a entenderá utilizando normas éticas e morais, um discurso médico-biológico a maneja segundo padrões técnicos e científicos. Como consequência das naturezas diversas das normas utilizadas, ter-se-á um grande abismo entre as representações geradas no seio de cada discurso: na verdade têm-se dois sentidos distintos para uma mesma possibilidade de significação. Enquanto para um discurso a morte será representada como a passagem entre dois planos de existência, para o outro ela será assumida enquanto a falência das funções vitais do organismo. Não raras vezes as duas estruturas podem conviver e comungar determinados modos de organizar o entendimento, como também é comum que nessa convivência uma pretenda adquirir predominância sobre a outra. No mapa político dos discursos de cada momento histórico tem-se sempre algumas “grandes potências”. Alguns campos alocam parte de sua autoridade em sua tradição ancestral (ex.: o catolicismo); outros na força da importância de determinadas representações oriundas de recentes transformações técnicas e culturais (ex.: os *media*); outros se deterioraram completamente por terem perdido sua função prática (ex.: o animismo primitivo).

Um campo discursivo se sustenta na armação (ou *andamiaje*, como afirmou Gasset) que ele próprio estabelece entre as representações englobadas dentro de seu conjunto, de forma que a remoção ou a reconsideração de uma dessas representações segundo outras regras formais fazem desabar toda a arquitetura. Entender os campos enquanto estruturas implica reconhecer, junto com Michel Foucault (1999:161), “que a linguagem não faz mais que colocar numa ordem linear as dispersões representadas”; ou seja: é pela ordem do sistema, que coloca a simultaneidade do pensamento numa sucessividade comunicável, que as palavras adquirem a possibilidade de dizer algo. Partindo dessa premissa pode-se procurar estabelecer um conjunto de conceitos que facilitem o entendimento do

modo como os campos são estabelecidos dentro do território da linguagem assim como da dinâmica por onde suas propriedades são adulteradas.

Há de se considerar inicialmente que cada campo se estrutura sobre ordens particulares que possuem *natureza* e *graus de perfectibilidade* distintos. É segundo a natureza de sua ordem que o discurso encontra as condições de possibilidade que constituem os objetos com que trabalha. De acordo com o seu grau de perfectibilidade, por outro lado, ele encontra a capacidade de controle das marcas de designação e da mobilidade da derivação de seus elementos. Quando um campo coincide com a estrutura de uma teoria, sobretudo aquelas inseridas dentro da episteme clássica ou de uma teoria positivista, a própria demanda de coerência interna obriga ao discurso uma maior repressão de seus procedimentos internos, de forma que as palavras possuirão uma posição mais segura e uma derivação mais limitada. Dentro de um campo mais frouxo, tal como uma fala popular ou primitiva, as relações lingüísticas adquirirão um caráter mais dinâmico, pois a parca necessidade de coerência faz com que o campo seja conivente com as contradições e variações indiscriminadas de seus elementos. É devido a esta “frouxidão” que se deve esperar sobretudo dos campos precariamente sistematizados as contribuições mais significativas à dinamização dos vários idiomas⁹. Tais como os conhecemos hoje, os idiomas são uma elaboração cuja responsabilidade deve-se mais aos latins vulgares que às normas mais sistematizadas; estas antes aparecem mais como “freios” que estancam a mobilidade das palavras. Esta oposição não deve ser vista como um antagonismo. Ambos lados possuem sua funcionalidade dentro do idioma. Os freios impedem que a linguagem escorregue ao ponto de tornar os homens incomunicáveis.

É importante também notar, como uma terceira propriedade de uma dada territorialidade discursiva, a noção de *bateria discursiva*. Por ela se entende a capacidade geradora de representações de um campo. A fabricação de representações ocorre segundo dois princípios: *necessidade* e *adequação*. A

⁹ Pensando por este lado, a afirmativa de Pound (2006:36), “os bons escritores são aqueles que mantêm a linguagem eficiente”, pode adquirir um sentido interessante, mas é óbvio que a “frouxidão” literária, devido à sua natureza particular (é uma frouxidão elaborada conscientemente por um único sujeito), pode oferecer contribuições à linguagem de ordem bastante distinta daquela encontrável nas contribuições populares.

necessidade diz respeito à *natureza da reação* de um sistema simbólico ante uma *problemática* prevista ou não-prevista pela área de seu discurso. Uma problemática é algo que para o sistema ainda permanecia oculto dentro de uma área de in-significância e que surge como um elemento injuntivo ou disjuntivo da ordem pressuposta pelo sistema simbólico¹⁰; ela se caracteriza como *potencialidade de significação* em estado bruto, ainda pertencente ao caos in-significante e que, portanto, se encontra à espera de ser ordenada por um ou mais sistemas simbólicos de representação. Os campos que procurarão reduzir tal potencialidade numa representação significante serão aqueles para os quais a problemática revelar alguma pertinência.

Por *pertinência* entende-se a capacidade de uma problemática afetar positiva ou negativamente um determinado território discursivo. Quando a problemática se dispõe através de uma relação positiva, ela é recebida como um *bem* pelo sistema e se encaixa a ele com alguma facilidade: ou passando a reforçar a sua estabilidade prefixada (estratégia A), ou modulando-a numa nova estabilidade mais coesa frente a uma nova realidade histórica (estratégia B). Quando se dispõe através de uma relação negativa, ela é tida como um *mal*, provocando um esforço do sistema no sentido de ou desconsiderar ou mascarar a sua pertinência, procurando assegurá-la dentro de uma área de in-significância (estratégia C), ou de integrar a problemática dentro de suas possibilidades racionais à custa de um sacrifício de sua integridade sistemática (estratégia D).

Tais movimentos constituem os procedimentos pelos quais um dado sistema racional cuidadosamente se transforma ou procura impedir que uma nova potencialidade significante ameace seu campo enquanto armação estável. As estratégias A e C figuram como *forças injuntivas* da ordenação dos campos discursivos, pois trabalham no sentido de permanência das estruturas simbólicas tais como elas são conhecidas. Tem-se uma *injunção positiva* quando a nova representação se encaixa e reforça o campo discursivo sem que haja a necessidade de modulação de seus procedimentos; isto se torna possível através

¹⁰ Apesar de não o utilizar num sentido exatamente idêntico, retiro o termo problemática de um texto de Tomas Kuhn (1994), que será discutido mais adiante.

da constituição de uma representação para algo que ainda não pudera ser visto pelo sistema, mas que era perfeitamente previsível dentro de sua ordenação interna: é um processo simples de modificação por *adição*. Uma *injunção negativa* ocorre quando o sistema se depara com uma potencialidade significativa dotada de uma pertinência ameaçadora à sua ordem prefixada. Para manter sua integridade, ele joga sobre esta potencialidade uma representação que a assegura dentro de uma área de insignificância (basta atentar como algumas noções como pagão, bárbaro, louco ou burguês são trabalhadas por alguns discursos no sentido de manutenção da ordem vigente no campo). A in-significação derivada de uma injunção negativa difere daquela proporcionada pelo simples desconhecimento de uma potencialidade significativa; em uma temos a consciência de algo ao qual não é dado o direito de uma representação legítima, em outra apenas o desconhecimento desse algo enquanto problemática a ser estabilizada; o desconhecimento proporciona uma in-significação de fato, derivada de uma invisibilidade, uma injunção negativa permite uma in-significação atribuída, visível; é um processo simples de modificação por *subtração*.

As estratégias B e D figuram como *forças disjuntivas*, pois decorrem de uma situação que relega aos sistemas a modulação de sua cadeia como única forma possível de manutenção de sua integridade. Tem-se uma *disjunção positiva* quando a nova representação formulada provoca uma alteração não totalmente estranha ao sistema. Tal alteração acaba por revelar uma particularidade do próprio campo que num momento inicial não pôde ser percebida, mas que agora, frente a uma nova circunstância histórica, pode ser utilizada para reforçar a identidade do sistema numa nova arrumação. Ela difere da injunção positiva por não ser um simples somatório de uma representação, mas uma modificação das condições de possibilidade do sistema que tiveram que esperar determinadas circunstâncias para serem atualizadas. É uma modificação *multiplicadora* de ordem qualitativa, e não quantitativa. Uma *disjunção negativa* ocorre quando determinada problemática adquire uma relevância demasiadamente acentuada (quase sempre na forma de representações positivas em outros sistemas) dentro da teia discursiva, de forma que se torna inconveniente tratá-la mediante o

procedimento simples de injunção negativa. Nesse caso o sistema se vê obrigado a se reestruturar, com o máximo de sutileza e o mínimo de concessões, mas sempre com o sacrifício de parte significativa de sua massa, pois somente assim ele poderá encontrar um espaço onde possa conviver com a nova potencialidade significativa e não se ver completamente atropelado pelas vicissitudes históricas, apesar de nem sempre o esforço neste sentido conseguir o sucesso pretendido. É uma modificação qualitativa fracionária.

Conclui-se, portanto, que injunção e disjunção dizem respeito aos movimentos de um dado sistema em função de determinada problemática, que podem ser de contração ou de dilatação; contração que pode representar um ganho em coesão ou uma perda em isolamento; dilatação que pode ser uma expansão de abrangência ou um rompimento da membrana de sua circunferência. Positivo e negativo se referem ao sentido de orientação que uma representação derivada de uma problemática recente assume em função de uma orientação prefixada: se a força significante se dirige no mesmo sentido que a corrente do sistema, então ela é considerada boa e harmônica; se ela se dirige num sentido diverso, ela é considerada má e dissonante.

Por *adequação* entende-se o movimento de uma potencialidade significante quando esta é assimilada pela fixidez de um sistema discursivo. Ela determina, segundo as regras inerentes à coesão do sistema, os procedimentos necessários para que uma nova representação seja figurada dentro de seus quadros. Quando representação se apresenta como uma força injuntiva, a adequação determina como a problemática percebida deve ser modulada numa significação válida; quando se tem uma força disjuntiva, ela determina como a rede de representações deve ser remodulada com o mínimo possível de perda de sua caracterização original. No primeiro caso se depara mais claramente com a soberania dos procedimentos formais do sistema entrado em ação no sentido de subjugar uma possibilidade de significado à sua coesão interna; no segundo tem-se mais evidente a força violentadora de uma potencialidade significativa no sentido de forçar a atualização do pensamento numa nova modalidade; é quando se tem o teste do grau de flexibilidade das normas internas do sistema. É a natureza da

adequação, portanto, já que está intimamente ligada à coerência interna do sistema, que determina se uma dada potencialidade será percebida por um território discursivo como positiva ou negativa.

É importante notar que tais movimentos – que conferem ritmo à grande teia discursiva – não possuem uma dinâmica tão regular quanto sugere esta demonstração (a aparente regularidade é uma necessidade inerente à cadeia expositiva); na verdade será muito raro que a assimilação de uma problemática por parte de um campo discursivo ocorra unicamente por parte ou da representação ou do sistema, na verdade este é um procedimento dialético de barganha, onde cada um cede um pouco de maneira a se chegar a um acordo. A medida cedida por cada uma das partes variará segundo o resultado de uma disputa de forças: dependendo do grau de sua autoridade, um campo discursivo poderá submeter uma potencialidade significativa às suas normas prefixadas com maior eficácia. Uma força disjuntiva, em contrapartida, terá um maior poder de violência quando ela for forte e disputar com um sistema fraco. Não há de se esquecer a possibilidade de várias forças disjuntivas concorrerem para sucessivas remodulações de um ou mais campos discursivos. Neste caso o que antes era um campo forte e coeso, subjugador de várias problemáticas, pode progressivamente se enfraquecer e até ser relegado a uma área de in-significância caso tenha que lidar com sucessivas forças disjuntivas.

Outra possibilidade é o ressurgimento de um campo discursivo que por algum motivo caíra na insignificação. Isto ocorre pela concorrência de determinadas forças injuntivas (que para os demais sistemas de sua contemporaneidade poderão aparecer como disjuntivos) que encontram ressonância num campo morto. Neste caso tais forças ressuscitarão o campo objetivando adquirir legitimidade e significação através da aquisição de um território autônomo, pois às vezes será mais fácil ressuscitar um campo morto do que estabelecer um campo novo. É como se pode explicar o surgimento de diversas correntes de pensamento que se autodenominam pela anteposição do prefixo *neo-* aos nomes de correntes passadas. O campo restituído nunca será

exatamente idêntico ao do passado, apresentará, no máximo, um elevado grau de semelhança, pois as forças injuntivas não são mais as originais.

Outro movimento importante ocorre quando começam a surgir, no espaço lingüístico, determinadas problemáticas impertinentes para os demais sistemas significantes, mas que contudo convergem entre si sem que ainda tenham encontrado um campo comum por onde possam se transformar em representações e se estruturarem num sistema. Problemáticas impertinentes são potencialidades significativas que não conseguem estabelecer uma relação boa ou má com nenhum território, na grande maioria das vezes elas nascem e perecem quase que imperceptivelmente (i.e. não conseguem provocar abalo de alguma relevância dentro da teia). Pode ocorrer, no entanto, de uma circunstância ver nascerem várias potencialidades que convergem em propósitos afins, de maneira a estabelecerem entre si uma sinergia injuntiva que as salvam da morte por inanição e prepara o estabelecimento de um novo campo por onde elas poderão adquirir o status de representações significativas. Há de se considerar, contudo, que a neutralidade de uma potencialidade significativa convertida numa nova representação nunca é totalmente pura; novos elementos utilizados para se apreender uma realidade totalmente nova de alguma forma sempre influenciará os entendimentos e racionalizações prévias, mesmo que tal influência não adquira força suficiente para se caracterizar como uma força injuntiva ou disjuntiva signifiativa.

O mais comum, contudo, no que diz respeito à constituição de novos campos discursivos, é que um novo território surja pela queda de outro, já que, na grande maioria das vezes, um campo somente pode surgir dentro do espaço já ocupado por um campo anterior. Um sistema queda-se em ruína quando ele passa a “domesticar” de maneira ineficaz uma quantidade maior de representações negativas que a sua autoridade e coerência é capaz de suportar. Quando o procedimento utilizado é o injuntivo, tal situação implica que o sistema não consegue mais suportar a quantidade de representações más dentro do campo de in-significância estabelecido por suas normas. Quando o procedimento utilizado é o disjuntivo, isto implica que as remodulações que foram necessárias à

aglutinação de representações estranhas acabaram por descharacterizar a fisionomia original do sistema, de maneira que o campo ou já é totalmente outro ou acabou implodido devido às suas próprias contradições internas.

1.3. Transformação dos sistemas significantes.

Há de se fazer menção neste ponto ao trabalho do historiador da ciência Thomas Kuhn. Em *A estrutura das revoluções científicas* (1994), Kuhn procura contrapor à idéia de evolução da ciência através de um desenvolvimento-por-acréscimo a idéia de transformação pela substituição de sucessivos paradigmas. Apesar de em seu ensaio o autor se deter quase que exclusivamente em exemplos oriundos da ciência, já que seria a área que lhe estaria mais próxima devido à sua formação em física teórica, Kuhn acredita que as ciências humanas não seriam regidas por uma dinâmica muito distinta da que pode ser constatada na física ou na química, assunção que adquire maior força no fato de muitos de seus raciocínios e conclusões permanecerem bem próximos dos que pressupõem a arqueologia do saber de Foucault. A proximidade fundamental pode ser encontrada na semelhança analógica que o conceito de paradigma estabelece com a noção de episteme com que o pensador francês trabalha (há de se assinalar, no entanto, que a noção de episteme pretende possuir uma amplitude e generalidade muito maior que a de paradigma tal como trabalhada por Kuhn).

Por paradigma se entende o conjunto de normas e padrões assumidos pela comunidade científica que constitui a base dos procedimentos da chamada “ciência normal”. Entender o papel de um paradigma na condução dos caminhos da ciência implica o reconhecimento de que seu método não pode possuir uma linguagem neutra que lhe permita uma observação imparcial dos dados da natureza; que ela não pode deixar de estar contaminada por crenças implícitas que condicionam a coleção de fenômenos que atrairá a atenção de suas pesquisas. Partindo deste princípio, conclui-se que a rotina da ciência normal não se pauta pela busca de descobertas de novos fenômenos ou pelo

desenvolvimento de novas teorias, mas se resume ao trânsito dentro das possibilidades previstas pela teoria já-existente. Toda descoberta operada dentro da ciência normal em certo sentido não pode ser entendida enquanto tal porqEm certo sentido, toda descoberta operada dentro da ciência normal não pode ser entendida propriamente enquanto descoberta porque ela não vai além da confirmação da prefiguração de um método; a ciência normal, enfim, não vai além da “tentativa de forçar a natureza a encaixar-se dentro dos limites preestabelecidos e relativamente inflexíveis fornecidos pelo paradigma” (KUHN 1994:45). Daí o fato da evolução da ciência não decorrer do aperfeiçoamento dos procedimentos existentes, mas da substituição de um determinado paradigma tornado insuficiente por não se mostrar mais satisfatório para manejar a nova complexidade adquirida pelos fenômenos do mundo. Não existe, portanto, continuidade alguma entre dois paradigmas sucessivos, mas um fosso que entre eles estabelece uma incomunicabilidade fundamental: “na medida em que seu único acesso (dos cientistas) a esse mundo dá-se através do que vêem e fazem, poderemos ser tentados a dizer que, após uma revolução, os cientistas reagem a mundo diferente” (KUHN 1994:146).

Tal como para Foucault (cf.:1999:493) cada ciência humana adquire os métodos pelos quais constituirá os objetos que irão compor o mundo fenomênico a partir de sua disposição dentro do espaço epistemológico, para Kuhn cada teoria científica habita um mundo comum de objetos reduzidos por intermédio de crenças compartilhadas dentro de um mesmo paradigma. Este conjunto de crenças espalhadas dentro de um espaço epistêmico faz com que seja da natureza de um paradigma permanecer cego a determinados fenômenos da natureza; tal limitação, contudo, não deve ser encarada como um aspecto negativo, pois é justamente pela economia proporcionada pelo corte realizado dentro da realidade que a teoria adquire sua operacionalidade; somente a partir da constituição de um mundo comum pode-se observar os fenômenos do mundo. Um paradigma adquire seu status por revelar sucesso na resolução da maioria dos problemas tidos como graves numa época, contudo os problemas passíveis de serem resolvidos pela ciência normal se resumem àqueles já previstos dentro dos

procedimentos de suas normas. Enquanto as regras continuarem a se mostrarem como ferramentas bem sucedidas no manuseio do mundo e na satisfação de grande parte das necessidades do homem, os modelos fornecidos pelo paradigma poderão ser utilizados sem que se procure a reconsideração de seus fundamentos. Todo sistema arma sua autoridade na ilusão que deixa transparecer o esgotamento de todas as possibilidades de manuseio dos objetos permitidos dentro de seu território. É dessa forma que determinadas concepções de mundo promovidas pela ciência “naturalizam-se”, assumindo a condição de pressupostos inquestionáveis pelo simples fato de que permanecem invisíveis àqueles fincados dentro de determinada disposição epistemológica. Torna-se fácil entender porque Kuhn conclui que “talvez a característica mais impressionante dos problemas normais da pesquisa [...] seja seu reduzido interesse em produzir grandes novidades, seja no domínio dos conceitos, seja no domínio dos fenômenos” (1994:57), e que os procedimentos da ciência normal se assemelhe à resolução de quebra-cabeças, pois “resolver um problema de pesquisa normal é alcançar o antecipado de uma nova maneira” (1994:59), pois a introdução da novidade é a atividade anti-científica por excelência; a admissão da novidade necessariamente implica a dissolução da ciência tal como ela é conhecida dentro de uma determinada circunstância histórica.

Se a ciência normal de Kuhn ou as ciências humanas de Foucault passarem a serem entendidas não apenas dentro de suas particularidades enquanto disciplinas (algo que nem mesmo os dois consideram relevante), mas abstraídas enquanto sistemas simbólico-cognitivos de apreensão do mundo, pode-se perceber bem como a lógica de seus procedimentos não é completamente distinta daquela presente na dinâmica dos campos discursivos onde se pode encontrar um grau de elaboração mais complexo, mesmo porque qualquer disciplina não pode se furtar de ser considerada enquanto uma sistematização da linguagem. Quando se sai da coesão interna de cada disciplina e se segue na direção daquele núcleo comum da linguagem, pode-se perceber uma maior dificuldade em se traçar a ordenação das palavras num sistema fixo de pensamento, pois é nesta área onde a cultura mostra com maior evidência sua

consistência gelatinosa, propriedade que lhe é mais fundamental e evidente. Contudo isto não deve levar a acreditar que uma ordem e sistema não estejam em algum grau presentes nela, pois o homem-humano surge a partir do momento em que o animal humano subjuga as impressões de seu entendimento a alguma dose de sistematização racional. Por isso, de uma ponta a outra, do mais fluido ao mais fixo, todos os campos inseridos na cultura obedecem a determinados códigos fundamentais,

aqueles que regem sua linguagem, seus esquemas perceptivos, suas trocas, suas técnicas, seus valores, a hierarquia de suas práticas – fixam, logo de entrada, para cada homem, as ordens empíricas com as quais terá que lidar e nas quais se há de encontrar (FOUCAULT 1999:XVI).

A ciência comum, devido a uma maior rigidez de suas normas, deve ser considerada como o campo onde a rejeição a novidades atinge sua condição mais severa; mas há de se ter em conta de que é próprio da condição de todo e qualquer campo discursivo possuir algum grau de rejeição ante qualquer corpo estranho que invada seu organismo. As novidades tornam-se interessantes sobretudo no período de gênese de um campo, quando ele funciona como uma grande força centrípeta seletiva de todo e qualquer corpo presente no espaço epistêmico que possa se juntar ao seu núcleo. Uma vez tornada massa sólida, a força se converte em sistema e a partir de então qualquer elemento estranho não lhe será mais do que elementos ameaçadores de sua integridade física. Quanto mais coeso o sistema, maior será sua dificuldade em aceitar um vetor que não seja uma injunção positiva; mesmo uma disjunção positiva não será admitida sem algum esforço, e ainda assim apenas quando a metamorfose se mostrar como altamente vantajosa para a sobrevivência do sistema. A seqüência: injunção positiva, injunção negativa, disjunção positiva e disjunção negativa representa uma escala ascendente do grau de estranheza que uma potencialidade significativa pode ter em relação a um código sistemático, e apenas as disjunções podem ser consideradas efetivamente como novidades, pois os movimentos representados pelos outros vetores injuntivos dizem respeito a procedimentos que

de alguma forma já se encontravam previstos pela ordem do sistema. Quando um sistema é coeso o bastante para ser tolerável apenas a injunções, pode-se dizer que a dinâmica de seus procedimentos resume-se à resolução de quebra-cabeças, o chamado procedimento normal.

As coisas podem começar a mudar quando surge a consciência de uma *anomalia*, i.e. uma problemática que viola as expectativas do campo. Diante de uma tal situação, o campo pode recorrer a várias estratégias, duas são mais imediatas e constantes: 1) o campo tenta apreender o anômalo segundo as normas de sua rotina; operando assim ele retira da problemática sua propriedade de anômalo e transforma o inesperado em esperado (injunção positiva). Assim a anomalia deixa de ser entendida enquanto tal apenas ao custo de uma representação extremamente limitada e redutora; 2) o campo passa a desconsiderar a anomalia pelo estabelecimento de uma representação a partir de uma injunção negativa; neste caso a anomalia será relegada ao espaço periférico de in-significação do círculo do campo, de forma que se impede que ela seja considerada enquanto positividade e passe a perturbar a consistência do campo. Estes dois movimentos iniciais constituem movimentos inconscientes ou semiconscientes da cognição promovida pelo campo, tal como um ato involuntário do reflexo; são por eles que uma novidade em potencial cai ou nos movimentos tediosos da rotina ou na escuridão dos abismos do nada.

Os dois outros movimentos concernem problemáticas anômalas que possuem força suficiente para se apropriarem do direito de serem consideradas novidades. Isto ocorre quando um campo presencia uma situação de fracasso decorrente de sucessivas tentativas ineficazes de harmonização de uma problemática dentro dos procedimentos esperados, de forma que a situação acaba por forçar um movimento consciente do campo no sentido de reflexão dos pressupostos que o sustentavam, mas que lhe permaneciam invisíveis por sua obviedade. A novidade obriga aquilo que se mostrava como o natural do real ser encarado em sua incompreensibilidade, daí ela passar a exigir a reflexão capaz de

empreender uma verdadeira reforma do entendimento, ao término da qual a evidência do mundo, que parecia a mais clara das

verdades, surge apoiada em pensamentos aparentemente os mais sofisticados, onde o homem natural não mais se reconhece, o que vem reavivar o secular mau humor contra a filosofia, e a censura, que sempre se lhe fez, de inverter os papéis de claro e escuro (MERLEAU-PONTY 2000:16).

Este movimento de reflexão atesta a força de uma problemática que se impõe no terreno constituído do campo, e quanto maior a sua força maiores serão as consequências do terremoto provocado na geografia discursiva da teia da linguagem. Diante de uma força assim, um campo pode reagir de duas maneiras: A) a metamorfose do campo proporcionada pelo movimento de reflexão lhe permite uma ampliação de sua área de atuação, de maneira que a partir de então o campo permite uma normalização de uma quantidade maior de problemáticas (disjunção positiva); o ganho de consciência que ocorre quando se traz à luz aquilo que permanecia no inconsciente cognitivo do sistema permite a aceitação das anomalias dentro das normas expandidas; o campo já não é mais exatamente o mesmo, mas também as transformações operadas não foram suficientes para descaracterizá-lo completamente; B) quando a autoridade do campo não consegue manejá-la novidade a partir dos procedimentos previstos, e nem mesmo a expansão da inconsciência do campo possibilita a normalização da anomalia, o campo se vê obrigado a ter que conviver com a consciência de um corpo estranho, o que desencadeia um período de *estado de crise* (cf. KUHN 1994:95). A exposição contínua do campo a um estado de crise mina progressivamente a sua autoridade à medida que dissemina uma insegurança generalizada em relação aos seus métodos e fundamentos. A reflexão operada dentro de tais circunstâncias obriga uma metamorfose onde o sistema perde elementos de seu tecido, sendo levado a fragmentar-se em partes que poderão ou morrer ou reconstituir-se alhures em campos de menor poder de abrangência e autoridade. Quando o estado de crise atinge um nível crônico, a reflexão começada em um campo pode disseminar-se por vários fios da teia discursiva, contaminando toda a linguagem e obrigando uma revisão do próprio paradigma. Tem-se, então, um período de *revolução paradigmática*. O espaço livre deixado pelo campo derrubado servirá de terreno para a constituição dos campos que servirão de

resposta à crise; o novo sistema, livre das cadeias criadas pelas relações que o antigo pressupunha, poderá, então, passar a conferir significação a todos os elementos situados nos pontos cegos do sistema ultrapassado.

Todo campo busca atingir a finitude de seus objetos, já que sua autoridade somente pode ser atingida quando ele leva a crer que a tenha alcançado, ou, quando muito, que qualquer expansão possível do domínio de significação dos objetos possa ser totalmente prevista através de seus procedimentos internos. Eles são mantidos sobre a crença de que todos os problemas do homem podem ser articulados e resolvidos dentro de suas fronteiras. O estudo de Michel Foucault permite entender como a episteme clássica assentava-se na assunção de que a positividade do saber poderia atingir a finitude e a origem dos objetos, ao passo que a modernidade se funda a partir do momento em que o finito e a origem revelados pela positividade do saber apenas revelam o limite de um conhecimento que se desdobra numa cadeia infinita que busca incessantemente o impensado. A episteme clássica se organiza na fé de que a epopéia do pensamento encontraria uma ilha de repouso; as ciências humanas da episteme moderna, ao irem “do que é dado à representação ao que tornam possível a representação, mas que é ainda uma representação” (FOUCAULT 1999:504), num infinito movimento transcendental de desvelamento do inconsciente, se vêem não como um Sísifo que encontra sua pedra rolada novamente ao início do percurso, mas como um cuja elevação do horizonte somente lhe revela que a montanha é ainda mais alta. Não se pode deixar de buscar a finitude, mas também não se pode mais ter a ingenuidade de que ela será alcançada. Dentro do domínio da modernidade, os campos não são mais tão sólidos que tenham que se quebrar ante qualquer tentativa de dilatação: a modernidade, pela constante crítica de seus próprios pressupostos, atenuou o policiamento da derivação das palavras, o que atesta que os procedimentos de seus campos não se operam mais exclusivamente por injunções. Diante do método crítico, o tear do saber não mais pode ser a costura interminável de identidades e diferenças, não habitamos mais um mundo onde “a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta” (LUKÁCS 2000:26), nossa positividade se transformou numa cadeia disjuntiva

onde os objetos quebram-se assim que atingimos a distância para tocá-los com nossas mãos, mãos que amarram e desamarram os nós de uma espera que nunca termina.

1.4. Idioma e idioleto.

Il y a éternel conflit entre les choses produites par l'accumulation, par les siècles, par la collaboration de beaucoup d'hommes, de ciconstances, de temps, — d'une part ; et l'homme qui naît, qui vient et se heurte à ces choses qu'il n'eût pas inventées, — car personne en particulier ne les a inventées.

P. Valéry.

Considerando que apenas os procedimentos intuitivos não são suficientes para a constituição de um *sentido de realidade*, pois, caso assim fosse, não se teria uma percepção do real muito distinta da de um organismo animalesco – consideração que, ainda assim, impossibilita a assunção de um mundo comum, uma *physis* que poderia ser tomada enquanto espaço do real, pautada pela *fé perceptiva* (cf.: MERLEAU-PONTY 2007:15), pois ainda se poderia considerar que, por exemplo, um morcego e uma águia vivem em mundos completamente distintos em função das representações intuitivas que seus corpos são capazes de realizar –, deve-se assumi-lo enquanto uma operação constituída pela ação conjunta das faculdades da intuição e da razão. Não há como supor, portanto, um campo onde se possa conceber um sentido supratemporal do real, antes a noção de realidade se formula a partir da posição em que se encontram os olhos do observador. Isto, contudo, não alega um total “relativismo subjetivo do mundo”, pois nossos olhos nunca são completamente nossos; não somos completamente donos de nossos destinos, nem tampouco totalmente capazes de determinar o mundo pela força da vontade que impõem os desejos; o homem sempre se vê constrangido a viver num mundo relativamente comum. Do mesmo modo que os

sistemas simbólicos permitem uma apropriação do mundo pelo homem, o homem se encontra apropriado por seus próprios sistemas simbólicos.

Ao surgir no mundo, um homem encontra (melhor seria dizer “é encontrado”) a sua condição alocada num fundo de linguagem já-começada que pré-determina seu entendimento de si-mesmo e de tudo que o rodeia. Em certo sentido, existem tantos mundos quantos indivíduos, pois a cada um cabe um lugar específico dentro da teia da linguagem, seu *idioleto*; em outro sentido, o mundo também depende de determinadas instituições sociais às quais o indivíduo se insere, da inserção de seu idioleto num *dialeto*. Neste sentido Stanley Fish (1993:164) pode dizer que:

A maneira de ver [...] jamais seria individual ou idiossincrática, já que sua origem seria sempre a estrutura institucional da qual o observador é um agente propagador. É isto que Sacks quer dizer quando afirma que uma cultura preenche os cérebros “de modo que se tornem idênticos até os mínimos detalhes”; ela os preenche de modo que os atos interpretativos de qualquer pessoa jamais sejam exclusivamente seus, mas caibam a esta pessoa em virtude da posição que ela ocupa em determinado meio socialmente organizado, e sejam, portanto, compartilhados e públicos.

Apesar do radicalismo de Fish comprometer a precisão de suas conclusões, sua *reading response criticism* torna-se útil na consideração da rede simbólica suprapessoal que cria as condições de inserção de indivíduo no mundo e vice-versa. Por um lado há o núcleo discursivo comum, organizado pelas crenças fundamentais do paradigma de uma sociedade; por outro há a posição específica de um dado indivíduo dentro deste mesmo núcleo, de maneira que o conjunto de crenças se estabeleça de forma particular em sua vida. O núcleo comum é composto por várias subcamadas, à maneira de um idioma, que comporta vários dialetos e gírias. Tal como estes são compostos por particularizações subordinadas a uma norma mais abrangente, o núcleo comum se organiza através de uma hierarquia estabelecida entre várias territorialidades discursivas. Ele é um grande fenômeno de concordância, um grande monumento da história onde cada território discursivo encontrou uma circunstância onde poderia aceder à

significação pelo estabelecimento de uma relação a um *logos*. Como cada sistema simbólico é uma redução significativa que operacionaliza a heterogeneidade do mundo, o *logos* pode ser lido por dois lados: por aquilo que ele permite, sua *positividade*, que não é mais do que aquilo que do mundo ele traz à consciência, ou, inversamente, por sua *negatividade*, por aquilo que ele não permite, pela sombra que necessariamente se joga quando se abre a mão para se apanhar um objeto no chão. Daí poder-se entender como a nova historiografia, nas diversas áreas, – a exemplo dos dois nomes acima mencionados, Kuhn e Foucault – tende a negar a tradicional concepção que entende a evolução da história pelo acúmulo de fatos, substituindo-a por uma dinâmica de sucessão de momentos descontínuos entre si: o ritmo da história não é tanto motivado por fatos novos que ocorrem, mas pela mudança do entendimento que passa a considerar enquanto fenômenos significantes fatos que até então permaneciam na zona escura da cultura.

Apesar do caráter *idioletal* da fala permitir que o mundo de um indivíduo particular não seja exatamente igual a qualquer outro, todo e qualquer idioleto – salvo os casos de completa loucura ou demência – devem caber na caixa maior do dialeto. “Uma língua, por suas ‘rubricas obrigatórias’ (e não apenas por suas exclusões), obriga a pensar de determinada maneira” (BARTHES 2004:03). O dialeto, portanto, ao mesmo tempo em que cria condições para a linguagem e a comunicação intersubjetiva, impõe condições e limites para a liberdade individual: o que se diz deve estar previsto dentro das normas preestabelecidas, essa é a condição para a constituição do terreno lingüístico comum, é o preço a ser pago pela comunicabilidade. Há certa condição antiliberal na essência de todo e qualquer idioma. Hamlet se esconde sob a capa da loucura porque seu sofrimento transformou o intercurso com os homens numa pena por demais dolorosa para ser suportada. Estando ele de luto, a corte, o terreno comum onde os homens se encontram, lhe impõe a felicidade das festividades matrimoniais. O paço transforma-se em prisão a partir do momento em que cessam as continuidades entre o eu e o mundo. A loucura, a zona sombria da in-significação, aparece assim como o único espaço possível ao que perdeu a fala que antes permitia o contato

com as pessoas. O prisioneiro, o louco, é o solitário que não mais possui as palavras cristalinas; na sua boca elas tornaram-se opacas e inúteis para terceiros.

Il arrive sur bien des sujets que les hommes se comprennent entre eux bien mieux qu'ils ne se comprennent soi-mêmes. Les mêmes mots, obscurs pour le solitaire qui se perd dans leur « sens », sont clairs de l'un à l'autre¹¹ (VALÉRY 2006:48) (grifos do autor).

Dentro da teia discursiva, as palavras encontram-se amparadas por uma imensa rede de sistemas e subsistemas que as adéquam às posições comuns que, por serem comuns, adquirem o status de *significantes*. As *possibilidades* da linguagem também são sua limitação, e a limitação da linguagem é também uma limitação do humano, pois o homem somente pode se ver a partir de sua linguagem; fora dela há toda uma selva de potencialidades significativas que não dizem respeito ao que ele é naquela circunstância. A partir do momento em que o homem procura mergulhar em sua humanidade ele acaba (consciente ou inconscientemente) escapando dela, como se, de maneira imprevista, ele descobrisse um ralo que, já que descoberto, pode ser aberto. Escorregar da humanidade fará o homem nadar em direção à sua individualidade; os olhos abandonam o mundo e se voltam para dentro de si mesmo. O mundo então lhe parecerá como ele realmente é: um mundo de linguagem que não pode encerrar todas as necessidades de seu ser. Ele começa a escutar os ecos daquela região selvagem, e assim poderá ser acometido por uma nova consciência que turvará as avenidas da linguagem, que agora lhe parecerão como fios pegajosos de uma imensa aranha-logos, como promotores encarceradores de estrangeiros. É quando ele pode passar a perceber que ele não falava a sua linguagem, mas a sua linguagem – construção de todos e, por isso mesmo, de ninguém – é que falava nele; abria e fechava sua boca, esticava e enrolava sua língua. Tal como nosso movimento é permitido pelo chão que nos puxa para baixo e nos joga para cima para novamente voltar a nos puxar, a linguagem nos empurra para adiante,

¹¹ Chega-se bem sobre os motivos pelos quais os homens se comprehendem entre eles bem melhor que eles se comprehendem a si-mesmos. As mesmas palavras, obscuras para o solitário que se perde nos “sentidos” delas, são claras de um a outro.

mas não nos deixa soltos no espaço; ela sempre tende a nos puxar de volta; é uma mãe – às vezes mais às vezes menos excessivamente carinhosa, mas sempre carinhosa em excesso – que a todo tempo procura nos proteger da demência e da flutuação. Esta é a propriedade negativa da língua, que não pode ser lida à parte de seu caráter positivo, são faces de uma mesma moeda: pode-se algo ao custo da interdição de determinadas possibilidades, “for something that is given, something is taken”¹² (EMERSON 1993:36). Tal duplicidade permite o surgimento das *instâncias controladoras* do idioma.

Um logos forma-se pelos vetores centrípetos dos diversos territórios discursivos organizados dentro de uma hierarquia onde uma ou mais zonas impõem o poder de sua autoridade sobre as outras (por ex.: o discurso religioso na idade média, o historicista no nacionalismo, o cientista no positivismo, o do “politicamente correto” e o técnico-científico nos dias atuais). Os “discursos nobres” conquistam uma posição central dentro da teia discursiva e, devido à influência de seu status, impõem um centro gravitacional a todos os outros territórios circundantes. “Estar-junto” é condição necessária para que as representações tornem-se significantes e válidas, mas também implica que a derivação encontra-se subordinada a forças superiores. O coração da teia pulsa em alternados movimentos de fluxo e refluxo das palavras, numa constante e antagônica tensão entre os vetores idioletais e idiomáticos. O idioma tende sempre a atrair as palavras para si, procurando a todo custo apagar as saliências dos idioletos; estes, por sua vez, quando não completamente subordinados à ação centrípeta do núcleo comum, tendem, para retomarmos as palavras de Burke, “observar um grande abismo na beirada das coisas”, a procurar novas possibilidades fora do já-previsto pela linguagem.

A partir da condição de “estar-junto” cria-se o discurso da razão, sempre uno porque alocado no núcleo único dos discursos nobres que estruturam a episteme para todos os territórios discursivos. Quanto mais rígidas as forças centrípetas, quanto maior for a coesão do sistema da teia discursiva, maior será o controle dos discursos centrais e menos distintos os territórios discursivos e

¹² Por algo que é dado, algo é tomado.

idioletos parecerão uns dos outros. A propriedade de “estar-junto” é um fator de *indistinção discursiva*, pois “juntar-se a”, por ser um movimento homogenizante, implica o desgaste das saliências particulares de ambas as partes; mas como o idioma quase sempre é mais forte que o idioleto (pois este é um exército de um homem só), este tende a se apagar em função daquele. A partir desta força de atração inerente aos discursos, as representações dos diversos sistemas simbólicos organizam-se num logos, que se aloca no cerne da teia discursiva e que acaba gerando o que se pode chamar de *vontade da razão*.

A vontade da razão¹³ é a instância controladora alocada no cerne de um logos. Ela se divide numa faceta passiva e noutra ativa. A passiva é a força centrípeta a que se vem aludindo; é o poder do logos de naturalmente arregimentar os inconscientes cognitivos dos diversos sistemas simbólicos (e, consequentemente, dos indivíduos, que progressivamente vão “se esquecendo” de suas saliências particulares à medida que são engolidos pelo redemunho do idioma) para dentro de seus procedimentos. Por ela os diversos discursos adquirem a possibilidade de realizar enunciados plausíveis e aceitos dentro da episteme vigente. A faceta ativa pode ser entendida pelo que Luiz Costa Lima (1989) chamou de *controle do imaginário*. Ela se configura como uma polícia semi-consciente, composta por discursos “robotizados” pelo idioma (o idioma joga toda a sua força vingativa pela boca de determinados homens por demais entranhados no “núcleo duro” do logos), que procura interditar as representações discrepantes se utilizando, quase que invariavelmente, das injunções negativas permitidas pelos discursos nobres. É quando se faz lembrar o “peso” da realidade sobre a vida.

Cair fora da teia, perder a circularidade da órbita, implica o afastamento da comunhão entre os homens: as palavras perdem o chão e a derivação torna-se pura energia incontrolável, já que os sentidos para os significantes passam a escorregar como a água por entre os dedos. Temos então a cena dois do segundo ato, cujos diálogos entre Hamlet, Polonius, Rosencrantz e Guildenstern permitem

¹³ Há de se ficar claro que uma razão não esgota todas as possibilidades da racionalidade, e que várias razões distintas podem igualmente serem racionais e disputarem as mesmas potencialidades significativas sob o pretexto de estarem de posse da verdade.

entrever a impossibilidade do diálogo entre a solidão e os homens da Dinamarca. Nossas mães nos deram a vida, mas todo filho deve sair de casa quando a ordem do mundo transformou-se em peso sobre as nossas costas; nossa linguagem nos tornou humanos, mas ela deve sempre ser superada por uma nova super-humanidade.

O sentido de realidade pode ser entendido, então, como a *rotina estruturada pela vontade da razão*, um mundo-verdade elaborado numa dada circunstância a partir dos sistemas de representação tidos como válidos por uma sociedade: o que já-é serve de base para a aferição do que é verdade. A rotina nos permite o contato com os homens, mas ela também oprime nossas individualidades como condição própria para a possibilidade do contato; ela é a adjetivação dos indivíduos, que, dentro dela, nunca poderão ser conhecidos pelos que são em sua intransitividade, mas apenas pelos que eles são em virtude de uma relação com algo que se situa fora deles, seja uma nacionalidade, religião, profissão, idade, sexo, raça, e etc.:

That we are men is the slightest thing about us, and has significance only in so far as it is one of our *qualities*, i.e. our property. I am indeed among other things a man, as I am, e.g., a living being, therefore an animal, or a European, a Berliner, and the like; but he who chose to have regard for me only as a man, or as a Berliner, would pay me a regard that would be very unimportant to me. And wherefore? Because he would have regard only in one of my *qualities*, not for *me*.¹⁴ (STIRNER 1907: 227)(grifos do autor).

Entende-se, portanto, porque a rotina e as instâncias controladoras do logos agem no sentido de *domesticação da subjetividade*: o *eu* é por excelência o vetor de *dispersão discursiva* (cf.:LIMA 1986:21); as idiossincrasias de seu idioleto devem ser represadas de forma a caberem na caixa do idioma; a solidão do *ego* derruba as palavras da rede e torna os homens incomunicáveis: “sem o princípio

¹⁴ Que nós somos homens é o que menos importa sobre nós, e possui importância apenas na medida em que isto é uma de nossas qualidades, nossa propriedade. Eu de fato dentre outras coisas sou um homem, assim como eu sou, por exemplo, um ser vivo, e portanto um animal, ou um europeu, um berlinense, e etc.; mas aquele que escolhe considerar-me apenas enquanto um homem, ou enquanto um berlinense, prestaria-me uma consideração que me seria muito insignificante. E por que? Porque ele estaria considerando apenas uma de minhas *qualidades*, não *eu mesmo*.

do modelo, [...], o *eu* se tornaria uma entidade selvagem, *incontrolável*, incapaz de respeitar hierarquias, impossibilitado de determinar-se qual sua legítima inscrição, se entre os caracteres nobres ou vis" (LIMA 1989:26) (grifos do autor). Ao lado desta face negativa de dispersão entre os homens, a atitude selvagem dentro da linguagem pode servir como uma conscientização dos limites do pensamento e preparar um *alargamento do sentido de realidade e de humanidade*, pois a atitude irrealista se caracteriza pela recusa em aceitar a convenção e buscar a necessidade não-prevista pelo seu código cultural, no destempero da loucura ou nas formalizações da imaginação, na arte.

1.5.Literatura e sociedade.

Chiste é uma explosão do espírito estabilizado.

Schlegel.

Em 17 de fevereiro de 1860, o poeta Charles Baudelaire se sentava para redigir uma carta a um compositor que ainda esperaria uma geração para ser cultuado pelos franceses: Richard Wagner. A recepção da música de Wagner na França havia sido desastrosa; a crítica da época passou a difamá-lo severamente nos jornais. Baudelaire, ao contrário da maioria, conseguiu se fascinar pela obra do alemão e decidiu atestar isso por escrito, como uma espécie de denúncia da incompreensão musical parisiense. Ao descrever as impressões que a música havia imprimido em seu espírito, ele confessa haver provado "un sentiment d'une nature assez bizarre», uma «volupté vraiment sensuelle, et qui ressemble à celle de monter dans l'air ou de roller sur la mer [...], quelque chose d'excessif et de superlatif. [...] Ce sera, si vous voulez, le cri suprême de l'âme montée à son paroxysme" ¹⁵ (BAUDELAIRE 2000 :195).

¹⁵ Um sentimento de uma natureza assaz bizarra, uma volúpia verdadeiramente sensual, e que lembra aquela que se alça sobre o ar ou que rola sobre o mar, [...] algo de excessivo e de superlativo. [...] Isto será, se tu quiseres, o grito supremo da alma alçada ao seu paroxismo.

Ao possuidor de alguma familiaridade com a obra do poeta, não será estranha a impressão de que ele parecia estar descrevendo *a sua própria poesia* por intermédio da música do compositor. O poeta, aliás, estava em plena consciência desse efeito que fazia a expressão do outro se voltar para si mesmo:

d'abord il m'a semblé que je connaissais cette musique, et plus tard en y réfléchissant, j'ai compris d'où venait ce mirage; il me semblait que cette musique était la mienne, et je la reconnaissais comme tout homme reconnaît les choses qu'il est destiné à aimer¹⁶ (BAUDELAIRE 2000 :194).

O que Baudelaire se permitiu experimentar, tanto na música de Wagner como na literatura de Edgar Poe (outro artista que passava despercebido que Baudelaire pôde notar), era o verdadeiro efeito da obra do Gênio artístico. Desde o início do século XIX, com o movimento romântico, certo quiasma vinha se desenvolvendo na sociedade européia, certa fissura que logo se tornaria no abismo que viria dar a luz ao que hoje se conhece por literatura.

Tendo em vista como a convivência entre os homens em sociedade caracteriza os discursos por onde eles se entendem e entendem o mundo, cabe se questionar como a literatura se posiciona dentro da teia discursiva estruturada pelo logos. Deve-se de antemão atentar para fato de que a definição do que seja literatura é um ponto altamente controverso dentro dos estudos literários. Busca-se sempre um elemento que possa distinguir tal modalidade discursiva das demais e encontrar a posição segura de sua especificidade; as estratégias mais comuns são persegui-la em função de sua modalidade de ficcional, de seu caráter não-pragmático, ou a partir de seu uso inusitado da linguagem, seu caráter de “estranhamento”. Em comum, cada uma das buscas de definição de literatura possui o fato de terminar numa crítica onde passa a se perceber que apenas parcialmente se atinge o que seja literatura, que os elementos antes assumidos

¹⁶ De início me pareceu que eu conhecia essa música, e mais tarde refletindo-a, eu comprehendi de onde vinha essa miragem; me pareceu que essa música era a minha, e eu a reconhecia como todo homem reconhece as coisas que ele é destinado a amar.

como essenciais à modalidade literária também funcionam como alicerces constituintes de outros discursos. O caráter controverso de tal discussão chega a uma única conclusão: apesar de existir um conjunto de textos que vêm da Grécia antiga até os dias atuais agrupados dentro de uma mesma categoria, não se pode admitir que esta categoria contenha um sentido supra-histórico. A definição de literatura é uma tarefa inevitavelmente valorativa, devendo aquele que se empenha em tal esforço tomar consciência da posição que serve de base para a sua fala.

Outro ponto a ser considerado diz respeito à relação da teoria com a prática literária. A teoria é um *a posteriori* do *a priori* constituído pelo horizonte de textos que compõem a imagem da tradição literária do estudioso. Tal como a teoria de um escritor-crítico é a formalização da sua literatura, a teoria de um estudioso é a teoria dos textos que ele leu (e da maneira como ele pôde os ler). O que a teoria é levada a querer explicar é motivado pela forma de os textos experimentarem a linguagem, ou de como os textos permite uma experiência da linguagem ao teórico. Daí ser o que entendemos hoje de Homero algo totalmente distinto do que o próprio Homero pôde entender de si mesmo, ou do que os nossos avôs puderam entender, pois cada Homero adquire sua particularidade a partir de como uma tradição literária experimenta a linguagem. Quem, até hoje, disse isso melhor que Eliot (1998:28)? “The past should be altered by the present as much as the present is directed by the past”¹⁷.

No romantismo é iniciado um pensamento que viria encontrar sua consolidação dentro da modernidade artística; por ela passou-se a entender a literatura como o “discurso que está *na linguagem*” (BARTHES 2004:06) (grifos do autor), que “nada tem mais a dizer senão a si própria, nada mais a fazer senão cintilar no esplendor do seu ser” (FOUCAULT 1999:416). O fato de hoje vermos o território do literário composto por palavras que dizem a partir de sua própria natureza de palavra implica que a literatura é um discurso cujo lugar se encontra à parte na teia discursiva. A literatura começa na teia, mas apenas para terminar caindo fora dela.

¹⁷ O passado deve ser alterado pelo presente tanto quanto o presente é dirigido pelo passado.

Nem sempre, contudo, tal entendimento pôde ser assumido: a distância de nosso horizonte cultural adquirida por *alguns* textos situados fora da episteme moderna representa muito mais do que uma distância meramente cronológica; torna-se uma distância que implica um conceito de literatura bastante diverso. A um modo um tanto grosseiro, pode-se hoje assumir duas maneiras fundamentais de a literatura sentir-se linguagem, às quais se poderiam denominar de *literatura clássica* e *literatura literária*.

Paul Valéry diz (2006 :156) que “un art est classique s'il est adapté non tant aux individus, qu'à une société organisée et bien définie”¹⁸. A arte clássica necessita de uma sociedade estável, uma comunidade fechada, como diria Lukács em *A teoria do romance* (2000), pois a estabilidade da sociedade é sinônima de uma teia lingüística bastante forte e coesa, e o “clássico” da arte clássica se monta sobre significações bem assentadas; ele é a reprodução de um mundo onde tudo é significante porque tudo já se encontra devidamente previsto pelo idioma. Suas representações, portanto, não podem ser senão as de ordem injuntiva, e por isso hoje, ao leremos seus escritores, temos a impressão de todos serem grandes plagiadores, e admiramos como a criação podia ser possível sem a existência da novidade. A arte clássica não diz o novo, diz de novo o mesmo; ela é um grande eco que reverbera dentro de uma esfera lisa e perfeita. Pode-se dizer que ela nasce no coração da cultura; ela sempre possuirá uma origem popular ou uma tendência a se popularizar muito facilmente dentro dos círculos alfabetizados em seus meios. O que ela objetiva, portanto, não é ser lida pelos idioletos, mas pelo idioma: somente ascendendo às firmes posições que o idioma assegura aos significantes pode-se ler a literatura clássica de maneira clássica.

A arte clássica se dirige ao logos porque se deixa levar pelo movimento inconsciente de sua força gravitacional; ela se relaciona mais diretamente com a força passiva da vontade da razão; não vive sob os imperativos do controle do imaginário, mas os mesmos mecanismos do controle são as suas condições de possibilidade. Ele não lhe é um controlador, mas um *possibilitador*. O que hoje nos

¹⁸ Uma arte é clássica se ela está adaptada não tanto aos indivíduos quanto à uma sociedade organizada e bem definida.

parece confinamento e opressão era a condição natural das coisas dentro da episteme clássica. Por isso a “modalidade artística” de um discurso clássico não pode ser configurada como uma maneira “alternativa” de enunciar, mas como uma forma “bela” de enunciar os mesmos significados que se encontram no decoro do senso comum da sociedade. A arte torna-se uma capa vistosa da substância do logos, não ultrapassa o nível da *eloquentia* ou da *retórica*; o seu artesanato não torce as palavras, apenas pule sua aparência. Não haveria porque fazer diferente, retiraria as referências aceitas do mundo e tornaria os homens incomunicáveis – e esta é uma intenção diametralmente oposta à atitude clássica. O “lustre” do artesanato verbal pode ser tido como base para a aferição de *algum* valor da obra, mas ela somente será realmente válida, legítima, se conseguir se manter fiel às representações que antecedem o ato da enunciação.

Eu o aconselharei a, como imitador ensinado, observar o modelo da vida e dos caracteres e daí colher uma linguagem viva. Uma peça abrillantada pelas verdades gerais e pela correta descrição dos caracteres, porém de nenhuma beleza, sem peso nem arte, por vezes deleita mais fortemente o público e o retém melhor do que os versos pobres de assunto e pelas bagatelas maviosas (HORÁCIO 2005:64).

Ouvi: que não vereis com vãs façanhas,
Fantásticas, fingidas ou mentirosas,
Louvar os vossos, [...]
(CAMÕES 1980:80)

Para a arte clássica, o artista assume o papel de *imitador ensinado*, dividido entre dois pólos: um onde se situam as “verdades gerais e corretas”, o outro que aparece como sendo o domínio do belo, da arte. Mas a beleza artística não seria a única que caberia ao imitador, ao invés disso ela inclusive será a menos preferível; ao lado dela ele encontra a beleza do “brilho da verdade”, que adquire validade por corresponder a uma substância significativa do mundo. Por isso, caso o imitador queira tornar a sua linguagem viva, ele não deve fazer com que seu gosto pelo “artístico” não o faça se perder nos engodos de artificialidades, com que as bagatelas esvaziem a substancialidade de sua linguagem. A ficção limita-se pela imitação; a arte é tida como um discurso perigoso porque se encontra em má

companhia com uma beleza profana, por isso deve ser vigiada por aquilo que se tem como verdadeiro no mundo, pelas verdades gerais. Daí o poeta sentir a necessidade de justificar que a arte que acompanha o seu engenho não se configura como uma fantasiação poética, mas como uma auxiliar na divulgação “dos pátrios feitos valerosos”. Dentro da episteme clássica, a condição de criador do artista encontra-se subordinada ao seu papel de imitador; a mimesis artística não pode ser traduzida senão enquanto *imitatio* (cf.:LIMA 1989); mas não que se estabeleça a imitação de um mundo-em-si, mas a de um mundo-verdade organizado pelo logos. O caráter institucional do enunciado artístico deriva de ele ser uma planta natural de um terreno de discursos homogêneos, por isso ele compartilha a mesma função de outros campos discursivos. À parte o fato de que, além de instruir, ele também deleitar pelo encanto de suas palavras polidas, a literatura clássica se compromete com a verdade tanto quanto os discursos religioso, histórico, científico¹⁹. Ela se coloca dentro do mundo enquanto *positividade*, daí sua incapacidade em constituir um campo autônomo de enunciação, ela é uma zona contígua de um território sem cercas, o que ela diz, de alguma maneira, já foi dito em outras territorialidades (ou poderia muito bem ter sido dito). A arte e a literatura, dessa forma, assumem uma função de *via direta de acesso ao mundo*, o mundo pode ser conhecido por ela, mesmo porque ela somente poderá ser lida em função do que ela permite ver do mundo: este é colocado no outro prato da balança por onde a literatura será medida e julgada.

É próprio da episteme clássica o desconhecimento da condição lingüística de todo e qualquer material lingüístico, pois tal consciência se situa na zona de insignificação de seu paradigma, nos pontos cegos derivados das certezas mais fundamentais da rotina do pensamento. E qual seria a certeza que impede a linguagem ver-se enquanto tal? A consciência de que a linguagem é linguagem, (e não uma outra coisa, como o pensamento, os sentimentos, a natureza e etc.) implica o reconhecimento das nossas operações simbólicas como constituintes das representações pelas quais apreendemos o mundo (e não o inverso), e que a

¹⁹ É certo, no entanto, que ela pode se dirigir à verdade de maneira diferenciada, mas no mundo clássico (que, atente-se, não necessariamente se confunde com o da antiguidade) um mesmo comprometimento com a verdade irmana as várias territorialidades significativas.

vida poderia ser diferente caso conseguíssemos assumir o controle das palavras. O desconhecimento da linguagem enquanto linguagem elabora a representação reduplicada, i.e., uma representação que indica seu próprio caráter representativo e assim permite que seu significante seja invadido pela idéia representada: “a partir da idade clássica, o signo é a *representatividade* da representação enquanto ela é *representável*” (FOUCAULT 1999:89) (grifos do autor). A partir deste funcionamento, o signo é impedido de derivar livremente em novas significações, pois ele se encontra ligado à rede prévia de representações do sistema discursivo. É através desse funcionamento do signo que a vontade da razão pode impedir a consideração de outras modalidades de enunciação, outras possibilidades para a vida que estejam em desacordo com a fé inabalável da sociedade na unidade acabada do mundo. Pode-se dizer, assim, que o significado não se encontra na linguagem, esta apenas permite entrevê-lo através da neutralidade transparente de sua representação do representável; a linguagem é uma via limpa que dá acesso à *res* verdadeira da vida; o significado vem do alto como um pássaro gigante e pousa nas costas das palavras; estas não dizem elas mesmas, elas não dizem nada, elas apenas podem *permitir dizer*.

O romantismo fez ver como a fórmula que Valéry se utilizava para definir a arte clássica se invertia: a arte se refugiou do convívio social para passar a falar *a partir* dos indivíduos e *para* os indivíduos. A modernidade veio agravar ainda mais tal situação ao fazer da arte um laboratório para a experimentação das possibilidades da linguagem. Como um bumerangue, a arte clássica vinha da comunidade e se voltava para ela; a partir do romantismo a arte se configura como a expressão da cisão do bloco comum dos homens e da solidão em que cada um deles mergulha para atingir as saliências que lhes conferem as suas particularidades. Mallarmé (2003 :402), em uma de suas entrevistas, afirma que

dans uma société sans stabilité, sans unité, il ne peut se créer d'art stable, d'art définitif. De cette organisation sociale inachevée, qui explique en même temps l'inquiétude des esprits, *naît*

l'inexpliqué besoin d'individualité dont les manifestations littéraires présentes sont le reflet diret²⁰(grifos nossos).

A carta de Baudelaire acaba sendo o testemunho inconsciente dessa arte que ainda nos parece nova: “Vous n’êtes pas le premier homme, Monsieur, à l’occasion duquel j’ai eu à souffrir et à rougir de mon pays. Enfin l’indignation m’a poussé à vous témoigner ma reconnaissance ; je me suis dit : je veux être distingué de tous ces imbéciles”²¹ (BAUDELAIRE 2000:192). A irmandade entre os homens através de confrarias sociais não mais é suficiente para satisfazer todas as suas necessidades de identificação: os homens agora se vêem ora maiores ora menores do que o mundo; não mais a exata medida dele. A saída do cidadão para a entrada do indivíduo eliminou a possibilidade da verdade se configurar a partir da cadeia supratemporal do logos, pois a mediação do mundo pela subjetividade teve como conseqüência a desarticulação da unidade estanque da estrutura idiomática mediante a hipertrofia da instância idioletal. O *ego* agora recusa a domesticação do seu espírito pela vontade da razão; ele não mais deseja “estar-junto”, o afastamento agora é reconhecido como uma forma de potencializar as possibilidades de sua natureza, e então, errante dentro do mundo povoado por significações acabadas, ele passou a ser o fator de *dispersão discursiva*. Tem-se assim então que o “logos passa a ser inscrição temporal, cabendo-nos agora aprender a analisar e a entender e, depois de entender, voltar a analisar suas configurações discursivas” (LIMA 1986:20). O indivíduo busca o final de seus saberes positivos apenas para atravessá-lo com o poder de sua imaginação e se reconhecer maior do que todas as determinações que se encontram fora de seu coração; ele não mais aceita ser o objeto do fantasma de um sentido e diz para si mesmo: “ne te quaesitas extra”²².

²⁰ Em uma sociedade sem estabilidade, sem unidade, não se pode criar uma arte estável, arte definitiva. Desta organização social incompleta, que explica ao mesmo tempo a inquietude dos espíritos, nasce a inexplicada necessidade de individualidade da qual as presentes manifestações literárias são o reflexo direto.

²¹ Tu não és o primeiro homem, senhor, em cuja ocasião eu estive a sofrer e à me envergonhar de meu país. Enfim a indignação me impeliu a vos testemunhar meu agradecimento; eu me disse: quero ser distinguido de todos esses imbecis.

²² Não te questiona fora de ti mesmo.

Ao reconhecer-se enquanto indivíduo, o homem passa a querer ouvir não as vozes que lhe vem do alto, de seu idioma, mas as que escapam de dentro de seu próprio coração. É então que ele começa a descobrir que há mais possibilidades de significado do que aquelas permitidas pelo seu mundo conhecido. De posse desse conhecimento, ele agora pode atravessar as fronteiras e explorar o território sombrio de in-significação de seu pensamento; um pensamento que era dele, era ele-próprio, mas progressivamente deixa de sê-lo à medida que ele passa a desejar mais do que o mundo pode lhe dar. Ao adentrar na zona sombria, o homem está fora de casa, a razão não mais lhe confere segurança, o idioma não mais pode ser-lhe chão; cabe-lhe então apenas alimentar seu idioleto pela ousadia de sua imaginação. O homem não se contenta em ser um articulador de significados, ele quer ser fonte de significação, tornar-se poeta, o que realiza num movimento duplo. Primeiro ele adquire consciência do aparato simbólico sobre o qual o mundo encontra-se assentado, reconhece “a má-fé que se liga a toda linguagem que se ignora” (BARTHES 2004:09); é então, porque enxergar o idioma em sua artificialidade é também a possibilidade de ver-se livre de suas cadeias, que ele conquista o poder de jogar com o seu imaginário. Tomado pela nova consciência e pelo poder da imaginação, ele aprende como desamarrar o signo de sua referencialidade dupla e introjetar-lhe referências idiossincráticas que serão tomadas como vetores disjuntivos em relação ao núcleo comum da linguagem. O signo é descolado da teia da linguagem, perde a condição de “estar junto” e esvazia-se, pois perdeu as relações com a cadeia idiomática que garantiam seu sentido; resta-lhe apenas sua concretude de significante opaco que, solto nas mãos do *eu*, pode ser manipulado pela subjetividade. O signo se solta do idioma para passar a ser amparado pelas relações internas do poema, i.e.: ele sai da estrutura idiomática para adentrar na estrutura poemática. Por isso todo poeta de gênio quando surge se coloca contra toda anterioridade: não são seus avôs ou a poesia de seus avôs que ele rejeita, mas o *seu próprio mundo presente*, que foi moldado por seus avôs e pela poesia de seus avôs – vivemos no passado à medida que a anterioridade de nossas palavras teve sua gênese numa anterioridade cronológica.

Na episteme clássica, a anterioridade do poema, sua legibilidade²³, residia na articulação pacífica que o campo textual estabelecia com a rotina promovida pelo logos: o significado seria anterior ao texto tal como a realidade é anterior ao homem. O texto se estabelece como uma articulação retórica que permite a ponte entre o cidadão e o mundo. Na episteme moderna, tal articulação não pode ser pacífica, de modo que uma dada anterioridade se funda simultaneamente ao ato de enunciação; as imagens fixas que o passado oferece não são mais espelhadas pelo instante da enunciação; ao invés disso, esse instante desfaz todo o passado na ansiedade de formar um novo presente; o poeta deixa de ser um imitador dos modelos gerais da vida para se tornar “the only teller of the news”²⁴ (EMERSON 1993:67). A *mimesis*, portanto, não mais se pauta pelas normas do cotidiano não mais se traduz pela noção *imitatio*; ela agora pode se configurar como *mimesis da produção* (cf.:LIMA 2003), o que indica que não mais entra em questão a realidade *no texto*, mas a própria realidade *do texto* (cf.:BARBOSA 1974:12).

Foucault entendia que somente quando a linguagem se dobra sobre si mesma é que a literatura pôde surgir no campo cultural do homem. Apesar de a concordância com o pensador francês mostrar-se coerente, pode-se refinar sua assertiva colocando que a modernidade fez nascer, em oposição à literatura clássica, a *literatura literária*, i.e., uma literatura produzida não em função de uma conformidade com valores prefigurados em outros domínios do idioma, mas com aqueles que se estabelecem a partir do instante que a linguagem ativa os mecanismos do imaginário.

Que se fique claro que os termos literatura clássica e literatura literária não dizem respeito às naturezas de objetos ficcionais distintos, mas a modos distintos de se entender a ficção artística. Dentro do paradigma clássico, o campo que abarcava os textos do passado que hoje são assumidos como literatura compreendia também uma série de textos que atualmente não são tomados como literatura, i.e.: textos históricos, filosóficos, sermões, relatos de viagens etc. Isto

²³ O caráter de legibilidade de um texto pode ser entendido como uma anterioridade à medida que uma produção de significado apenas pode ser efetivamente realizada no horizonte da leitura através do confronto daquilo que é oferecido pelo texto com um estoque de prefigurações lingüísticas que o leitor assimilou de seu horizonte cultural.

²⁴ O único contador das novidades.

porque seu estatuto artístico era fundado numa concepção que subordinava sua condição de objeto do imaginário a um valor de verdade que lhe seria alheio, daí ele ser lido como se possuísse o mesmo tipo de compromisso com um valor de verdade que possuiriam os outros discursos. Atente-se que isto não quer dizer que não existam obras nascidas dentro desta concepção que consigam trabalhar o imaginário de maneira efetiva, mas que este trabalho ou era considerado em função de um comprometimento com a razão, ou completamente desconsiderado.

Somente a partir da modernidade pode se encontrar um território discursivo que dispõe os objetos da ficção artística dentro de uma modalidade do artístico, do literário. A pergunta de Schlegel (1997:35) já dá a entender o que era que então passava a ser procurado na poesia: “A poesia de um se chama filosófica; a de outro, filológica; a de um terceiro, retórica etc. Qual é, então, a poesia poética?”²⁵ A partir desta nova maneira de se dispor os objetos de arte é realizado uma recatagolação do passado: os olhos a ele se voltam resgatando alguns textos sobre os quais a etiqueta de literatura pode ser colocada; mas o mesmo não é feito com todos os textos que o passado considerava como literatura, apenas com aqueles sobre os quais conseguimos projetar nossos próprios valores literários. Tal operação, portanto, não diz respeito a uma identificação dos elementos de uma imanência textual, mas de um olhar que parte de sua própria historicidade. Dante não lia a *Eneida* como literária quando coloca Virgílio no Inferno. Virgílio somente pode ser lido efetivamente como literatura quando ele for trazido para dentro da *literatura literária*, quando a *poesia* for jogada sobre seu poema. Eliot (apud. PERRONE-MOISÉS 2003:86) mostra ler Dante literariamente quando ele afirma: “Não se podem ignorar as crenças filosóficas e teológicas de Dante [...] Mas não somos obrigados a tê-las nós mesmos. Pois há uma diferença entre crença filosófica e sentimento poético”.

Falar em literatura enquanto *literária* implica, portanto, reconhecer o objeto estético como um discurso situado na linguagem enquanto *negatividade*. A

²⁵ É certo, no entanto, que a literatura e as artes estabelecem uma íntima relação com significações filosóficas, históricas, políticas e etc., mas o caráter artístico de uma obra não se encontra nessa dimensão filosófica, mas numa forma de tratar essa dimensão que abre possibilidades não permitidas às palavras que se comportam dentro dos procedimentos do discurso filosófico. Um enunciado que “pare” numa dimensão filosófica ou retórica pode até se configurar como um poema, mas não será poesia.

literatura é a negatividade da linguagem porque é o refluxo de significação onde o idioleto supera o dialeto em força; ela é a escritura da solidão. Ela está na linguagem porque se afasta do idioma; o idioma não se sente linguagem, ele a utiliza apenas para dizer-se, oculta sua natureza simbólica se passando por imanências naturais. Ao sair do idioma para abrigar-se dentro da linguagem, o caráter literário da literatura se desbarata das normas da razão e se permite conferir visibilidade às potencialidades significativas tidas como negativas ou invisíveis para o idioma; confere “visão” aos pontos cegos do paradigma. Dentro deste entendimento a literatura não é mais praticada através da *imitatio*, o que muda completamente a forma como ela pode permitir um conhecimento do mundo. Pela *imitatio* vê-se na literatura aquilo que o mundo é, diretamente; pela *mimese da produção* têm-se uma visão criativa e crítica do mundo, que passa a ser conhecido por aquilo que ele *não* é, obliquamente. Nesse mesmo sentido pode-se entender a afirmativa de Umberto Eco quando ele afirma que a literatura “mais do que *conhecer* o mundo, *produz* complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal” (ECO 1976:54) (grifos do autor). A literatura literária, portanto, ao constituir um território discursivo próprio para si, permite uma fala extrema impossível em quaisquer outras territorialidades. Os campos discursivos intercambiam e compartilham significações, modulando-as com suas sintaxes particulares; sempre haverá entre eles algum grau de concordância que possibilite o diálogo, mesmo quando disputam uma mesma potencialidade discursiva. O que a literatura diz, em contrapartida, quando é verdadeira literatura, escapa às possibilidades da linguagem conceitual, e sempre que se procurar verter sua significação à linguagem de outro campo não se poderá evitar a sensação de que algo estará faltando. Não que isto implique a impossibilidade do intercurso da literatura com outras áreas discursivas, seria uma grande desinteligência querer negar o fato de que as representações políticas, religiosas, científicas não contribuíram significativamente na composição de imaginários artísticos. O que se quer afirmar é que a literatura, e a arte de uma maneira geral, atingem uma possibilidade de significação que se situa *além* das possibilidades dos discursos

conceituais que se pautam pelos modalizadores de erro e verdade. Em certo sentido, algo de toda a grande arte sempre restará intraduzível.

Ao se destacar do idioma pela destruição das referências comuns por onde os homens se comunicam, substituindo-as pelas idiossincrasias do idioleto, a literatura fundaria uma significação ilhada do mundo? Tal consideração visa o questionamento inverso ao que se fazia aos métodos historiográficos que, mesmo fora da episteme clássica, continuavam dependentes da noção de *imitatio* para a apreensão do objeto estético. Ela visa, portanto, verificar a extensão da validade da tese formalista: a da *imanência pura* do objeto artístico. Dadas as suas devidas particularidades, tanto o formalismo russo quanto o americano tiveram em comum a pretensão de tomar a literatura enquanto fenômeno puro de linguagem, cuja significação se iniciaria e cessaria dentro das fronteiras de seus significantes²⁶. Sendo uma forma *alternativa* (ou *estranha*) de dizer e de utilizar as palavras, quaisquer significações que a literatura fundaria não poderiam ser procuradas fora do aparato verbal. Os problemas das teses formalistas decorrem de uma ênfase exagerada no pólo artístico da literatura, que acaba por gerar um problema similar ao ocasionado pela tese historicista, a saber: o “congelamento” dos textos literários em significações estáveis a partir de uma concepção supra-histórica do fenômeno literário. Se o historicismo estancava a literatura ao atá-la à circunstância histórica de sua produção, o formalismo faz algo similar ao atar o texto à sua imanência textual, i.e.: ao condicionar a poesia ao poema. Se os versos da *Divina comédia* continuam os mesmos, e se o que o poema tem a nos dizer somente podem ser encontrados dentro de sua estrutura poemática, então haveria uma única significação para o poema, uma única maneira “correta” de lê-lo a partir da articulação apropriada de todos os seus significantes. Há de se notar mais esta coincidência entre as teses formalistas e historiográficas: ambas tendem a considerar apenas o lado artístico da arte: uma enquanto espaço de pura identificação com o mundo, outra enquanto espaço de pura significação original.

²⁶ Há de se assinalar, no entanto, alguns esforços por parte dos formalistas russos, a exemplo de Tynianov (1971), em correlacionar a série literária com a vida social.

Wolfgang Iser (1980) cria uma alternativa para os impasses de ambas as teses pela consideração da literatura não enquanto um objeto textual, mas enquanto um acontecimento concretizado num espaço virtual situado entre o pólo artístico e o pólo estético. A imanência textual não é suficiente para caracterizar o fenômeno literário, pois ele somente pode ocorrer a partir do momento em que o texto é ativado pela leitura. O acontecimento literário nem é idêntico ao texto nem tampouco às ilações do leitor, mas se desenvolve num terceiro espaço derivado da interação entre os dois espaços primários. Têm-se, portanto, uma relação piramidal: O primeiro vértice é constituído pelas representações sociais da estrutura idiomática alocadas no repertório cultural do leitor (o “horizonte de expectativas, na terminologia de Jauss (1994), a posição cultural do cidadão para Fish (1993)). Afinal, o que poderíamos chamar de *real* numa dada circunstância sócio-histórica, pois há de se lembrar que nenhuma das chamadas *reading response criticism* (Jauss, Iser e Fish) estão interessadas no leitor enquanto instância pessoal subjetiva, mas enquanto um arquétipo sócio-histórico composto pelas representações sociais que informam a rotina do pensamento; elas estão interessadas no *cidadão*, não no *indivíduo*, de maneira que a categoria de leitor acaba por se confundir com a rotina que informa o sentido de realidade de uma dada circunstância (o horizonte do leitor acaba por se tornar uma maneira de se entender o horizonte de uma cultura). O segundo espaço pode ser entendido como sendo o *poema*, ou simplesmente a *forma*; i.e.: a imanência textual organizada pela instância produtora que servirá de base para o leitor enxergar seus próprios valores entre parênteses. Há de se atentar que, desde que superada a tradução da mimesis pela de *imitatio*, a oposição forma/conteúdo perde o seu sentido de ser. O pólo do leitor não se configura como o significado que será depositado na armação oca da forma – Stanley Fish equivoca-se profundamente quando busca argumentar neste sentido – mas, tanto o significado possui forma (a significação somente pode aceder à existência mediante uma estrutura), quanto a própria estrutura encerra significação (nenhuma armação pode ser visível sem encerrar significação). A leitura, portanto, é o cruzamento

entre duas estruturas significantes num terceiro espaço que representa a concretização da unidade pretendida por toda e qualquer busca de significação.

Tal concretização implica a transcendência dos dois espaços primários: tanto o texto é ultrapassado pela interação com o horizonte cultural do leitor, o que impede que sua significação seja congelada (um texto, ao fim das contas, acaba se transformando na soma de todas as leituras que ele recebeu e que ainda continuam válidas para uma geração), quanto as representações do cotidiano são repensadas a partir do texto. Ao se deparar com uma configuração idioletal da linguagem, o dialeto do leitor é forçado a encarar representações não-previstas em seu repertório cultural, de maneira que a experiência estética lhe permite a possibilidade do alargamento de seu sentido de realidade. Tomar tais representações enquanto *complementos do mundo*, como faz Umberto Eco, não é totalmente apropriado, pois elas não são colocadas pela literatura com o objetivo de serem aceitas ou descartadas – as representações somente adquirem tal lógica dentro de um discurso positivo – mas para simplesmente serem experimentadas sem quaisquer compromissos dentro da vida pragmática. A arte não permite ver *mais*, mas ver *diferente*; são de ordem qualitativa, e não quantitativa, as transformações que ela proporciona aos cidadãos.

Se o clássico nasce no coração da cultura, o literário nasce na margem natural entre o solo e o oceano inexplorado; sendo a escrita da solidão, ele encontra-se no limite do pensamento, na praia onde se pode contemplar o imaginário e trazê-lo para a vida. Se o humano é o indeterminado estabilizado por uma configuração dialetal e histórica específica, onde termina uma dada estabilização do humano, começa a literatura, de forma então que ele possa voltar à sua condição de indeterminação e assim poder ser outra coisa diferente das pressuposições de um dado dialeto. O efeito estético permite o leitor questionar o mundo pelo questionamento de si mesmo, pois rever-se é rever todo o mundo que se encontra equilibrado em nossas costas: “it is only by leaving behind the familiar world of his own experience that the reader can truly participate in the adventure

the literary text offers him”²⁷ (ISER 1981:55). A literatura não apenas é a escrita do indivíduo, mas também a escritura individualizadora, por ela os homens saem de sua cidadania para mergulharem em sua individualidade:

Ay, so, God be wi'ye. Now I am alone.
O, what a rogue and peasant slave am I!
Is it not monstrous that this player here,
But in a fiction, in a dream of passion,
Could force his soul so to his own conceit
That from her working all his visage wanned,
Tears in his eyes, distraction in his aspect,
A broken voice, and his whole function suiting
With forms to his own conceit? And all for nothing!
For Hecuba!
What's Hecuba to him, or he to Hecuba,
That he should cry for her?²⁸

(SHAKESPERARE 1993:811; ATO II, CENA II)

O motivo de maior espanto do príncipe dinamarquês deve-se menos à intensidade da cena que ao fato de o ator, sem nenhuma motivação substantiva, partindo unicamente da “mentira” de um *dream of passion*, poder forçar um sentimento por um nada. O sentimento fingido prende-se a uma rainha inexistente, sem qualquer relação com a vida concreta do ator que chora no palco, de forma que tudo que é experimentado chega aos sentidos como surgido de uma cartola vazia (*all for nothing*) que é preenchida pela determinação e vontade do artista, *his own conceit*. Não são as representações do mundo que fazem a arte, mas ela funda suas próprias representações durante o instante em que se enuncia. A cena opera uma dupla transcendência: a da integridade do ator, que é abandonada (*all his visage wanned*) em favor da integridade da personagem ficcional, e também a integridade do expectador, pois a contemplação da cena possibilita Hamlet se ver fora dos padrões que lhe são habituais em sua realidade cotidiana. Dentro da experimentação do espelho oblíquo do ficcional estético, o príncipe rejeita sua

²⁷ Apenas deixando para trás o mundo familiar de sua própria experiência é que o leitor pode realmente participar da aventura que o texto literário lhe oferece.

²⁸ Que Deus esteja convosco. Agora estou só! Ah, mas que canalha e escravo campônio sou eu!/ Não é monstruoso que este ator aqui,/ Apenas numa ficção, num sonho de paixão,/ pôde forçar sua alma aos seus próprios preceitos/ que de seu trabalho toda a sua face empalidece?/ Lágrimas em seus olhos, distração em seu aspecto,/ Uma Trêmula voz, e toda a sua função cabendo/ Nas formas de seus próprios preceitos? E tudo por um nada!/ Por Hécuba! O que é Hécuba para ele, ou ele para Hécuba,/ Que ele deveria chorar por ela?

condição nobre e se vê como o mais mísero plebeu – *what a rogue and peasant slave am I* –, pois, se por um lado a encenação equilibra-se sobre um espaço oco, por outro ela se apóia num alvo bem concreto: as nossas atitudes orientadas pelas verdades dos preconceitos de nossa situação histórica. No momento em que presencia o trabalho dos atores, Hamlet já recebeu a visita do fantasma de seu pai e já sabe do ardil traidor de seu tio; contudo, apesar disso, ele ainda continua a hesitar em prosseguir com a sua vingança. Apesar das demandas de sua consciência, Hamlet não consegue atingir o ato de vingança. A peça de teatro, fazendo-se literária, ao recusar a confirmação de uma realidade anterior à sua própria concretização, permite o príncipe experimentar novas possibilidades que o fazem rever a sua própria situação:

[...] What would he do
Had he the motive and the cue for passion
That I have? He would drown the stage with tears,
And cleave the general ear with horrid speech,²⁹
(SHAKESPEARE 1993:812; ato II, cena II)

Numa leitura rápida, a passagem acima poderia levar à conclusão de que Shakespeare estaria endossando certa opinião geral que entende que alguém com motivações concretas e homólogas aos de uma personagem de ficção seria o ator mais apropriado para aquele papel específico. Conclusão apressada que não se dá conta das sutilezas presentes na obra shakespeareana. Ao explorar em várias peças o recurso do *mise-en-abîme*, Shakespeare passa a entender o fenômeno artístico como uma caixa que guarda várias outras em seu interior e que por sua vez também se encontra guardada dentro de uma outra caixa ainda maior: a caixa da vida. A peça de teatro, tal como a ficção literária, não é a vida, mas funciona *como se fosse*. O fato de a mimese literária obliterar as representações pelas quais apreendemos o mundo não faz com que ela seja uma significação ilhada da vida, *mas a própria obliteração deve ser entendida como a maneira peculiar de a arte ligar-se à vida*: “A mimese, ao contrário de sua falsa tradução,

²⁹ Que faria ele/ Tivesse o motivo e a deixa para a paixão/ Que eu tenho? Ele afogaria o palco com lágrimas,/ E fenderia o vulgar ouvido com terrível fala,

imitatio, não é a produção da semelhança, mas produção de diferença. Diferença, contudo, que se impõe a partir de um horizonte de expectativas de semelhanças" (LIMA 1986:361). A ancoragem negativa da mimesis artística impossibilita que seu comércio com o mundo se dê por estradas retas e pavimentadas, é um caminho tortuoso e esburacado, que exige a atenção total e contínua do viajante. A obliteração não confere ilegibilidade ao texto, mas a assimetria que ela estabelece entre ele e o leitor suspende temporariamente a alfabetização deste como condição para que ela seja reconquistada num outro nível. Sendo uma modalidade específica de experimentação da linguagem, a literatura possibilita a reaprendizagem da leitura pela suspensão temporária das condições de legibilidade.

A rotina da vida e a arte se relacionam como espaços contrapontísticos interdependentes; somente pela semelhança do mundo pode-se chegar à diferença pretendida pelo objeto mimético; seu efeito, portanto, depende de nossa situação concreta, pois é por ela, pelas relações que ela consegue enredar com o produto de imaginação, que a experiência estética é ativada.

Por meio da mimesis o texto acolhe, seleciona e transforma as configurações sociais. A sociedade é sua parceira porque é na sociedade que circulam valores, usos e costumes, constituindo uma lógica social, que como ainda dizia Gabriel Tarde, anterior à lógica do indivíduo. A mimesis ancora a obra no mundo. Na obra de mimesis de arte, valores, usos e costumes não só circulam, mas implícita ou explicitamente são postos em questão.(LIMA 2006:207)

A mimese artística escapa às teses historicistas e formalistas, pois ela nem opera a confirmação de um real prévio, nem vaza deliberadamente a imaginação; a arte nem nos coloca em contato com uma realidade prolongada, nem apresenta uma irreabilidade alienígena; ela media obliquamente dois extremos num movimento único que opera a concretização do imaginário e a irrealização do concreto (cf.:ISER 1983). Ao se perguntar quais seriam as atitudes do ator caso ele fosse o próprio Hamlet, o princípio substantiva a ficção ao relacionar as representações encenadas pelo ator às que configuram o espaço de suas próprias motivações

reais. Sua vida a partir de agora é outra, pois imaginar a morte do rei Príamo reconfigura todas as outras representações pelas quais ele costumava assimilar o mundo; não há identificação, o *literário* nega a possibilidade de a experiência estética funcionar pelo reconhecimento do espectador com o representado; caso houvesse, a possibilidade de alargamento da vida estaria negada, e Hamlet continuaria a ser o mesmo. O reconhecimento ocorre na segunda peça que segue: o rei se vê no protagonista, por isso sua integridade enquanto pessoa permanece intocada; ele apenas pode sentir vergonha pelo que já-é. Por isso a segunda peça não pode ser considerada literária, pois não o literário, mas o clássico, busca o reconhecimento simpático. O literário busca a alteridade abstrata, e esta é atingida simultaneamente à substancialização da ficção que promove a virtualização da própria vida, pois esta passará a ser seguida a partir de relações com representações inexistentes na vida cotidiana: o príncipe da Dinamarca, ao ver no *dream of passion* as atitudes de que ele próprio é incapaz, abandona sua nobreza e passa a se enxergar na condição de vilão plebeu:

Yet I,
A dull and muddy-mettled rascal, peak
Like John-a-dreams, unpregnant of my cause,
And can say nothing – no, not for a king,
Upon whose property and most dear life
A damned defeat was made. Am I coward?
Who calls me villain, breaks my pate across,
Plucks off my beard and blows it in my face,
Tweaks me by nose, gives me the lie l'th'throat
As deep as to the lungs? Who does me this?³⁰

(SHAKESPEARE 1993:811; ato II; cena II)

Quem faz tudo isso ao príncipe? Quem, senão o seu próprio duplo fantasmagórico surgido do *all for nothing* da ficção teatral? O *doppelgänger* não preexistia em nenhuma realidade prévia, nem tampouco na encenação teatral, ele se funda simultaneamente à atualização da mimese pelo receptor que, ao

³⁰ Ao passo que eu/ Um aborrecido e enlameado parvo, um cume/ Como um João-sonhador, desprenhado de minha causa,/ E que não pode dizer nada – não, não por um rei,/ Sobre cuja propriedade e mais cara vida/ Uma maldita derrota fôra realizada. Sou eu um covarde?/ Quem me acusa de vilão, atravessa meu crânio,/ Arranca-me a barba e a atira em meu rosto,/ Torce-me o nariz, atira-me a mentira pela garganta/ Até o fundo de meus pulmões? Quem me faz isso?

preencher as indeterminações da ficção, é forçado a idealizar uma imagem – neste caso a do *rogue*, a do *peasant slave* – que não se encontrava presente nem no texto nem em seu repertório de experiências cotidianas, mas no espaço virtual derivado da convergência dessas duas instâncias. O duplo fantasmagórico que faz Hamlet se ver como um covarde atesta que a mimese de arte não se alimenta do real da mesma forma que a *imitatio*, mas o media com o imaginário de maneira que passamos a ser “induced to imagine something in the offered or invoked knowledge which would have appeared unimaginable as long as our habitual frame of reference prevailed”³¹ (ISER 1987:189). A integridade do indivíduo enquanto cidadão é rachada junto com sua rede de referências; ao entrar em contato com as disjunções do imaginário, ele é levado a refazer sua identidade a partir de uma cadeia de referências mais complexa e heterogênea:

La première fois que je suis allé aux Italiens pour entendre vos ouvrages, j'étais assez mal disposé, et même, je l'avouerai, plein de mauvais préjugés ; mais je suis excusable ; j'ai été si souvent dupe ; j'ai entendu tant de musique de charlatans à grandes prétentions. Par vous j'ai été vaincu tout de suite.³² (BAUDELAIRE 2000 :192).

Fosse *imitatio*, a mimese apenas confirmaria um estado de coisas prévio, impossibilitando a mudança de consciência; fosse deliberadamente irreal, a comunicação estaria impossibilitada. A segunda peça de *Hamlet* mostra como a *imitatio* permite um conhecimento de ordem quantitativa: sabe-se *mais* do que já-é pelo estabelecimento de uma semelhança da representação com o mundo; seu efeito estético é aquela projeção simpática que procura se ver nos objetos da vida. A primeira mostra como a mimese artística permite um conhecimento de ordem qualitativa: sabe-se *diferente* pelo estabelecimento de uma assimetria entre o que não-é e o mundo; ela atinge o fruidor por uma agressão que o força a abstrair-se fora de sua própria normalidade.

³¹ Induzidos a imaginar algo no acontecimento oferecido ou invocado que seria inimaginável enquanto nossa rede de referências habitual prevalecesse.

³² A primeira vez que eu fui ao Italiens para ouvir vossas obras, eu estava bastante indisposto, e mesmo, eu o confessarei, cheio de maus preconceitos; mas eu sou desculpável, em muitos casos eu era muito tolo; eu entendia tanto de música de charlatões à grandes presunções. Através de vós eu fui superado logo em seguida.

Pode-se dizer que a arte clássica se comporta de uma maneira análoga aos campos científicos por sua disposição positiva em relação à cadeia idiomática: suas articulações das palavras possuem a mesma dinâmica de resolução de um quebra-cabeça, não contribuem para garantir visibilidade a uma área insignificante do paradigma. Ao dispor-se negativamente dentro do idioma, o literário promove uma irrupção disjuntiva na cadeia da teia lingüística, ameaçando sua estabilidade conhecida: toda palavra poética é o sinal de um mal-estar na linguagem, ela sempre possui uma pertinência negativa.

Diante de tal ameaça, a vontade de razão promove uma reação preventiva, e a mesma força que ela utilizava para garantir significação à arte clássica será usada para deslegitimar as representações literárias. Fazendo assim, o idioma procura a todo custo salvaguardar nossa cidadania, tenta impedir que nos percamos em nós mesmos e passemos a nos orientar pelas idiossincrasias de nossos idioletos. A vontade passiva da razão é a rainha: "Good Hamlet, cast thy nighted colour off,/ And let thine eye look like a friend on Denmark."³³ (SHAKESPEARE 1993:801 ato I, cena II); a ativa, o rei (SHAKESPEARE 1993:801 ato 1, cena 2):

For what we know must be and is as common
As any the most vulgar thing to sense,
Why should we in our peevish opposition
Take it to heart? Fie! 'tis a fault to heaven,
A fault against the dead, a fault to nature,
To reason most absurd.³⁴

Dentro do dialeto, devemos todos ser amigos da Dinamarca; fora dele, o espaço comum dos homens aparece como uma prisão do espírito. É então que o espírito procura pensar por si: "[...] for there is nothing/ either good or bad, but thinking makes it so: to me/ it is a prison"³⁵ (SHAKESPEARE 1993:809 ato I, cena II). Dentro dele, o espaço de fora aparece como a loucura que atenta contra a

³³ Bom Hamlet, deita fora estas cores sombrias/ E deixa teu olho olhar como um amigo a Dinamarca.

³⁴ Pois o que sabemos deve ser e é tão comum/ Quanto a coisa mais vulgar aos sentidos,/ Por que deveríamos em nossa oposição irritadiça/ Agir passionalmente? Ora, é uma falta ao céu/ Uma falta contra os mortos,uma falta contra a natureza,/ À razão o mais absurdo.

³⁵ Pois não há nada/ ou boa ou má, mas o pensamento assim o faz: para mim/ ela é uma prisão.

natureza, pois é próprio de toda e qualquer Dinamarca pensarem-se como o espaço natural e comum dos homens. Emerson (1993:66) diz que “the man is only half himself, the other half is his expression”³⁶, mas a grande maioria dos homens não é capaz de criar sua própria expressão; estamos todos sempre acomodados em nossos significados à espera daquele capaz da palavra redentora, da palavra que torne nossas vidas menos miseráveis. Querer ser si-mesmo não significa um movimento do espírito que salta de costas da dentro de si, não é o retorno a uma instância já-reconhecida e interditada, pois todo o espírito se encontra prefigurado pela gravidade do idioma; ele é um movimento *para fora*, é um salto para frente que arquiteta o invisível; ser si-mesmo é querer ser o outro-desconhecido: “Je est un autre”³⁷, dizia Rimbaud (1990:315). Cabe ao poeta ser ele mesmo, ao máximo extremo que ele consiga ser, “le première étude de l’homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière”³⁸ (RIMBAUD 1990:316), pois é de dentro de si mesmo que ele trará a beleza que nossa Dinamarca não nos permite:

To believe your own thought, to believe that what is true for you in your private heart is true for all men, – that is genius. Speak your latent conviction, and it shall be the universal sense; for the inmost in due time becomes the outmost, – and our first thought is rendered back to us by the trumpets of the Last Judgment. Familiar as the voice of the mind is to each, the highest merit we ascribe to Moses, Plato, and Milton is, that they set at naught books and traditions, and spoke not what men but what they thought. A man should learn to detect and watch that gleam of light which flashes across his mind from within, more than the lustre of the firmament of bards and sages. Yet he dismisses without notice his thought, because it is his. In every work of genius we recognize our own rejected thoughts: they come back to us with a certain alienated majesty. (EMERSON 1993:20)³⁹

³⁶ O homem é apenas metade ele mesmo, a outra metade é a sua expressão.

³⁷ Eu é um outro.

³⁸ O primeiro estudo do homem que quer ser poeta é o de seu próprio conhecimento, inteiro.

³⁹ Acreditar seu próprio pensamento, acreditar que o que é verdadeiro para você em seu coração privado é verdadeiro para todos os homens – isto é o gênio. Fale sua convicção latente, e ela será o sentido universal; pois no tempo devido o mais interno torna-se o mais externo, -- e nosso primeiro pensamento é-nos rendido de volta pelas trombetas do Julgamento Final. O familiar como a voz da mente é a cada um, o mais elevado mérito que nós atribuímos a Moisés, Platão, e Milton, é que eles se impuseram sobre livros e tradições desprezíveis, e falaram não o que os homens, mas o que eles pensaram. Um homem deveria aprender a detectar e observar mais o raio de luz que lhe sai de dentro e brilha através de sua mente do que o lustre do firmamento dos bardos e sábios. Talvez ele rejeite sem perceber seu pensamento, porque é dele. Em cada obra

Do fundo de sua individualidade o poeta retira aquilo que lhe é mais particular, aquilo que somente ele conseguiu sentir necessidade, mas que logo se torna a riqueza de todos os homens, porque os homens passaram a ser mais depois que ele os ensinou a serem mais eles-mesmos do que eles conseguiam ser até então. Ao possibilitar a passagem do cidadão para o indivíduo – ao ensinar as pessoas serem elas-mesmas ao serem outras – a arte artística se coloca como a desdinamarcação do espírito. É o que Baudelaire confirma em sua carta: “Monsieur, je vous remercie; vous m’avez rappelé à moi-même et au grand, dans les mauvaises heures”⁴⁰ (BAUDELAIRE 2000 :196).

de gênio nós reconhecemos nossos próprios pensamentos rejeitados: que nos retornam com certa majestade alienada.

⁴⁰ Senhor, eu vos agradeço, você me chamou à mim-mesmo e ao grande, nas más horas.

Capítulo 2.

2.1. Olhos para ver: Ferdinand Denis e a teoria nacionalista.

Em certo sentido, pode-se entender que é justamente o estabelecimento de determinadas ignorâncias sobre o mundo que cria a possibilidade de conhecê-lo. Em algum desconhecimento a certeza se aloja, e o mais completo ignorante certamente revelará uma segurança inabalável no mundo e em suas propriedades. Quando o viajante cruza com o guardador de rebanhos na beira da estrada e lhe fala das coisas que lhe diz o vento que passa, revela ele os desconhecimentos de sua sabedoria: a mentira do vento é a verdade de seu próprio pensamento, tal como a verdade do guardador de rebanhos é a simples ausência de verdades para o mundo:

O que nós vemos das cousas são as cousas.
Porque veríamos nós uma cousa se houvesse outra?
Porque é que ver e ouvir seriam iludirmo-nos
Se ver e ouvir são ver e ouvir.
(PESSOA 1998:223)

Olhamos sempre outra-coisa nas coisas porque não olhamos as coisas, mas nosso próprio pensamento que nos é devolvido pelas coisas do mundo; um pensamento que é certa ignorância, pois o véu jogado sobre os objetos oculta as outras possibilidades de sua forma. Em outro sentido, contudo, a razão se apresenta como a única instância que permite um conhecimento do mundo, pois se a mão não pode pegar todos os grãos do saco, o pouco que se tem é tudo o que se pode ver.

A admirável incoerência da ficção do Alberto Caeiro poderia ser colocada no sentido de que uma pessoa que se bastasse apenas em suas representações intuitivas seria “muda de nascença” – pois alguém assim simplesmente ou não sentiria a mínima necessidade de linguagem ou lhe seria totalmente incapaz. Tão logo o homem se vê dotado da palavra, ele se sente seduzido pelo poder demiúrgico que ela representa; sente-se tentado a atravessar porta que ela

constrói entre o mundo natural e um outro mundo onde ele pode ser o próprio artesão das concretudes da vida. As fundações desse outro mundo não vêm senão do próprio homem, e à medida que vão sendo construídas elas estabelecem a visão que delimita os contornos do real. Antes da linguagem o mundo não pode ser conhecido pelo homem, pelo mesmo fato de que ainda não há o homem; depois dela há a impossibilidade do conhecimento das imanências do mundo, apenas do próprio mundo da linguagem se coloca diante de seus olhos. Conhecer e construir confundem-se nos limites frágeis e ambíguos que entre eles estabelece a arbitrariedade das formas da razão.

Apesar da linguagem não poder se equivaler ao próprio mundo-em-si, ela é a única forma de o homem se dirigir conscientemente a ele. O mundo chega ao homem pelas coisas que ele não é, pois são essas coisas que lhe permite reduzir a realidade do complexo de ambigüidades em que ela se encontra em unidades estáveis. Sendo impossível vivermos a simplicidade do heterônimo pessoano, sendo-nos inumanamente difícil aprender a “aprendizagem do desaprender” completo (PESSOA 1998:224), nossos corações somente podem encontrar refúgio tranquilo dentro das cavernas que a razão criou para o entendimento.

As cavernas da linguagem são escuras, úmidas, e dentro delas escutamos apenas os ecos de nossas próprias palavras; mas, ainda assim, elas são a única possibilidade de proteção da selvageria do mundo externo. O que está fora é sempre a selvageria, a barbárie, a loucura: a ausência de significação. Os homens precisam desses locais seguros, pois se por um lado eles são seus próprios lobos, por outro eles necessitam da matilha para sobreviver, e as palavras da tribo são essa proximidade por onde os homens correm atrás de suas satisfações naturais. Ao chegarem num novo sítio, eles têm que erguer seus abrigos, organizar seu bando, pois somente assim poderão sobreviver no mundo.

Ao se aproximar da independência política, os brasileiros viam-se com um dilema até então inexistente: o que é isto pelo qual se luta? O que é isso que é o Brasil e que se quer independente? Se as grandes navegações não foram apenas o desbravamento de locais até então desconhecidos, mas antes elas se constituíram como um desbravamento de regiões selvagens de significados antes

inexistentes; se, como afirma Octávio Paz (1996:127), a América “começou por ser uma idéia. Vitória do nominalismo: o nome engendrou a realidade”, é porque somente *depois* que o mundo se torna representado é que se pode se dirigir às suas concretudes livre dos perigos da ambigüidade. As gerações que viriam promover a independência nas colônias, portanto, antes de lutarem na política, lutavam na linguagem, pelo mesmo fato de que toda guerra política deve começar pela guerra na linguagem. Era necessário re-fundar o nome que determinava sua realidade: o ímpeto de independência permitiu enxergar a ignorância das antigas certezas e a certeza das novas ignorâncias.

Tornar e manter o Brasil independente passava pela tarefa de estabilizar seu nome num significado próprio e seguro, um nome que fosse diferente do daquele recebido durante seu batismo, mas que ao mesmo tempo essa diferença não escorregasse na fluidez de uma imprecisão. Os nomes são ovos frágeis e ensaboados, retirá-los de uma rede segura sem que eles escorreguem e caiam somente é possível caso haja uma outra rede bem armada para impedir que eles se quebrem no chão. Foram vários os murmúrios e tagarelices que precederam e procederam ao grito da independência, num processo demorado que foi montando os andaimes por onde as palavras eram arrumadas de maneira que elas pudessem sustentar o Brasil. Nesse ponto a literatura adquiriu uma posição estratégica no campo de batalha, não por ser uma modalidade específica da linguagem, não por os artistas serem, como diz Pound (2006:77), “as antenas da raça”, por eles perceberem mais do que o mesmo; muito pelo contrário: a literatura torna-se importante ao se tornar um veículo de vulgarização das palavras e organização de uma rotina para um sentido de realidade. Se apenas hoje estivéssemos atravessando o processo de independência, ele não seria realizado pela literatura, mas sobretudo pela televisão e pelo cinema (mas de fato ainda vivemos este processo, e ele é realizado sobretudo pela televisão e pelo cinema). Não será a literatura de caráter literário, portanto, que participará deste processo, pois a literatura, comprometida que estava com a tarefa emergencial de re-fundar a pátria numa nação, ainda não possuía a ociosidade que ela necessita para se fazer artística: suas representações encontravam-se comprometidas com o

propósito político imediato⁴¹. Não por acaso a produção literária marcou compasso com uma produção prosaica de discursos e ensaios que visavam estabelecer um sentimento patriótico, pois tanto os textos de literatura como os demais visavam o mesmo objetivo: *constituir uma identidade à realidade nacional*. Por partir deste comprometimento, apenas muito dificilmente a literatura romântica brasileira pôde revelar algo mais que um certo prosaísmo. Uma necessidade mais emergencial se colocava antes da necessidade literária: desaprender a colônia para que na teia lingüística se encontrasse espaço para a nação.

O texto mais importante no norteamento deste processo de aprendizagem-desaprendizagem foi o *Resumé de l'histoire littéraire du Brésil*, de Ferdinand Denis. Nele, o francês instaura um conjunto de representações que constituirão as principais carnaduras da pátria, pois ela responderia tão bem às necessidades de significação dos brasileiros que muitas delas atravessaram décadas quase que intactas, se encontrando presentes mesmo nos dias de hoje. De certo modo não seria totalmente correto pensar Denis como o único criador da rotina da tradição nacionalista – pessoas criam poemas, mas o espírito nacional é a criação de uma coletividade –, pois nem mesmo suas próprias palavras são totalmente suas. Admitir a possibilidade do *gênio* artístico – i.e., alguém que consegue sair da circularidade das palavras para conseguir dizer algo novo – implica também, por outro lado, o reconhecimento existência dos *robôs idiomáticos*, pessoas que repetem insistenteamente as mesmas palavras do mundo. Neste caso o exemplo de Denis é esclarecedor em vários aspectos.

O Brasil seria para Denis apenas uma escala de uma viagem onde ele faria fortuna, mas o francês acabou demorando quatro anos, tempo suficiente para que ele pudesse abrir os olhos à natureza local e aos costumes indígenas, vendo neles uma oportunidade para trocar seu futuro como comerciante por uma carreira intelectual (cf.:VIEIRA 2002:13). A geração romântica futuramente o reconheceria

⁴¹ O descomprometimento derivado desta ociosidade não deve, como, aliás, muitas vezes já o foi, ser confundido com uma propriedade apolítica ou alienada da palavra literária. A literatura, como todo ato simbólico, nunca poderá assumir o poder de se esquivar de todas as implicações contidas no mapa político de uma determinada cadeia idiomática. Ao invés disso, tal ociosidade diz respeito exatamente às condições de inserção da arte num dado mapa político, permitindo que ela, como foi discutido no capítulo precedente, nele se insira de maneira oblíqua.

como o *grande amigo do Brasil*, e teria em sua figura a conta de um sábio, situação que contrasta com o caráter secundário que ele ocupa no quadro intelectual da época. Não era o objetivo inicial de Denis assumir esta posição, ela foi procurada como uma forma alternativa de garantir um prestígio que lhe fora negado em seu país natal. Quando publica *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie*, Denis visava mostrar ao público europeu como a imagética do Novo Mundo poderia renovar as letras do Velho Continente. Não conseguiu o que pretendia; seu trabalho obteve uma recepção morna na Europa⁴²; é então que ele decide se voltar não mais para os europeus, mas para os próprios brasileiros. Com esse espírito ele escreve o seu *Resumé*, que procura colocar a literatura brasileira dentro de uma realidade diversa da literatura portuguesa.

Os dois Denis – um, brasileiro, grande autoridade intelectual; o outro, francês, bibliotecário – são explicados pelo fato de que no Brasil ele pôde encontrar uma ressonância impossível na Europa. Ao passo que lá o Novo Mundo não constituía novidade alguma, voltados que estavam às suas preocupações locais, aqui ele se deparou com uma situação de ambigüidade, uma necessidade de significação que fez com que seu pensamento fosse recebido pelo imperador com grande entusiasmo. Aquele era o período de formação do campo do discurso nacionalista, e o característico dos momentos que precedem a formação de um campo é o fato de muitas potencialidades significativas serem percebidas mas não amarradas em representações articuladas entre si. Denis teve a sensibilidade de perceber o que os brasileiros queriam escutar naquele momento e de dizer-lo muito bem. Então ele aproveitava o sentido da correnteza para chegar mais rápido onde queria. Ele nunca poderia ter tido o mesmo sucesso na Europa, somente aqui o território intelectual atravessava um período de constituição de uma rede de representações que ainda necessitava vários elementos que garantissem a massa de sua coesão. Denis soube tecer bem o início dessa rede articulando em papel aquilo que já começava a formigar no senso comum dos brasileiros.

⁴² A este respeito afirma VIEIRA (2002:37): “Poucas e acanhadas foram as resenhas e rodapés que os jornais, as revistas e a crítica francesa dedicaram às *Scènes*, muitas quase não indo além de um mero registro da sua publicação”

Denis não possuía o entusiasmo pelo Brasil que os seus textos dão a entender; vários aspectos da sociedade colonial causaram-lhe certa repugnância.⁴³ O que ele acaba por realizar é uma *seleção* sagaz apenas das potencialidades significativas que já se encontravam de maneira ainda informe no pensamento nacional, pois somente aquelas que correspondessem ao entusiasmo gerado pelo período da independência poderiam ser articuladas de forma a causar uma boa recepção⁴⁴. Por isso não se pode dizer que ele foi o criador de algo totalmente novo, pois sua tarefa resumiu-se a estruturar num campo algumas significações que já se faziam sentidas de maneira dispersa⁴⁵.

O *Resumé* se apresenta dividido em duas partes: na segunda é oferecido um breve panorama dos escritores dos séculos XVII e XVIII, onde se exalta sobretudo os épicos árcades que constituirão o solo onde se estabelecerá o nosso romantismo; mas a parte mais relevante certamente é a primeira. Intitulada de *O caráter que a poesia deve assumir no Novo Mundo*, o autor procura nela oferecer as orientações necessárias para que a jovem literatura brasileira se firmasse definitivamente numa tradição autônoma. Nesse sentido é interessante notar como o resumo do francês acaba por se tornar uma história do futuro, pois se a primeira parte fala de uma literatura que ainda não é, mas que apenas pode vir a ser caso suas orientações fossem seguidas; na segunda, quando ele se volta aos textos do passado, os olhos não deixam de continuar fixados no futuro iminente que se anuncia. Dessa maneira o poema *Caramuru* de Santa Rita Durão é justificado por sua posição dentro de uma tradição que sequer ainda existia, ou que começava a existir a partir daquele momento: “não obstante, julguei-me obrigado a analisar a obra de Durão, porque reveste caráter nacional, apesar de suas imperfeições, e assinala claramente o objetivo a que deve dirigir-se a poesia americana” (DENIS 1978:57).

⁴³ Ver LIMA (1989:133).

⁴⁴ Dada a carência de elementos identificadores que pudessem ser amalgamados numa identidade comum, a natureza entraria como elemento compensador de uma história recente e de uma sociedade em formação. A este respeito, veja-se o que diz Roberto Ventura (1991:32) “A natureza tropical e o mundo selvagem são vistos em termos estéticos, como forma de compensar o desapontamento com a sociedade local”.

⁴⁵ Pode-se dizer que o sucesso de Denis foi estabelecido na relação com um campo anterior. Esta será a mesma estratégia que servirá por muitos anos para denegrir os “detratores da pátria”: “Afinal, o que se espera de um Europeu que escreva sobre o Brasil senão que ele venha reforçar as nossas certezas, e que possa ser citado como comprovação irrefutável das nossas qualidades?” (ROUANET 1991:126)

Mediante a seleção, portanto, o discurso de Denis dispõe as representações a serem trabalhadas pela prática nacionalista, mas para que elas adquiram estabilidade e se organizem numa rotina coesa será necessária a ação de determinadas normas, dentre as quais a *aproximação* e a *redução* podem ser destacadas inicialmente. Seu método de constituição do conhecimento opera pelo recorte de determinadas potencialidades significativas para em seguida realizar uma série de reduções que serão responsáveis pela transformação de tais potencialidades em representações significantes. Tais reduções visam à elaboração de uma cadeia de semelhanças que passa a indicar a posição de cada representação dentro da teia, de modo que relações injuntivas possam ser estabelecidas entre elas. Entrar no texto de Denis é como ultrapassar a porta de uma sala de espelhos: cada superfície remete a outra e esta a uma outra, de forma que tudo reflete uma única coisa: o Brasil brasileiro.

O Brasil, que sentiu a necessidade de adotar instituições diferentes das que lhe havia imposto a Europa, o Brasil experimenta já a necessidade de ir beber inspirações poéticas a uma fonte que verdadeiramente lhe pertença; e, na sua glória nascente, cedo nos dará as obras-primas desse primeiro entusiasmo que atesta a juventude de um povo.

Se essa parte da América adotou uma língua que a nossa velha Europa aperfeiçoara, deve rejeitar as idéias mitológicas devidas às fábulas da Grécia: usadas por nossa longa civilização, foram dirigidas a extremos onde as nações não as podiam bem compreender e onde deveriam ser sempre desconhecidas; não se harmonizam, não estão de acordo nem com o clima nem com a natureza, nem com as tradições. A América, estuante de juventude, deve ter pensamentos novos e enérgicos ela mesma; nossa glória literária não pode sempre iluminá-la com um foco que se enfraquece ao atravessar os mares, e destinado a apagar-se completamente diante das aspirações primitivas de uma nação cheia de energia. (DENIS 1978:36)

Todo o trecho citado transita claramente entre os pólos da aceitação/rejeição; um pensamento que não será novidade mesmo àquele que desconhece o texto de Ferdinand Denis, pois se constitui como a forma mais

primitiva de prática nacionalista, o chamado *nacional por subtração*.⁴⁶ Não nos interessa agora verificar a propriedade do que se rejeita e do que se aceita em função de seus conteúdos, mas tentar identificar como se torna possível a constituição das normas que relacionam as seleções realizadas. Deve-se começar pelo elemento mais fundamental do trecho: a juventude. A pergunta: “o que é jovem?” de início parece desnecessária, pois o texto parece deixar isto evidente: a América é jovem, e, por consequência, o Brasil. Mas para que algo se mostre como óbvio, torna-se necessário o estabelecimento de acordos secretos nos subterrâneos do pensamento. Percorridos os corredores escuros, a obviedade ressurge em estranheza. Pelo texto de Denis a juventude americana espalha-se furtivamente sobre todos os elementos que circulam em torno do *ethos* nacional: a América é jovem como o seu povo também o é, como a sua glória é nascente e como seus pensamentos são novos. Em contrapartida, a Europa é velha como a sua civilização é longa.

Na base da comparação entre as duas civilizações encontra-se um terceiro elemento que permanece oculto, mas que é a representação-base para a constituição da intelecção do conhecimento constituído: *o corpo biológico*. A metáfora do corpo aparece como a mesa de cirurgia, é o plano onde se apóiam os valores que constituirão as ferramentas que rejeitam e aceitam as representações legítimas e ilegítimas. Por ela pode-se associar a juventude americana a um vigor estuante e enérgico, e a velhice européia a uma fraqueza destinada a apagar-se. Uma civilização é jovem como um jovem o é, e se este é forte e enérgico, uma civilização jovem o será da mesma maneira. Da mesma forma o contrário: uma civilização velha será decrepita como um velho. A representação-base também traz consigo os valores com os quais se operará a seleção: a juventude é positiva porque sadia: deve ser buscada; a velhice é negativa porque cansada: deve ser evitada. Note-se que o trabalho com as representações de juventude e velhice poderia ser conduzido dentro de várias possibilidades. Caso a idéia de corpo

⁴⁶ O chamado *nacional por subtração*, tal como coloca Roberto Schwarz (1989), pressupõe uma eliminação dos bens culturais derivados da transplantação cultural na esperança de que ao final reste uma essência da nacionalidade. Como ficará claro na segunda seção deste capítulo, tal raciocínio é a prática comum de um nacionalismo substancialista.

biológico fosse preterida em função da representação da experiência, por exemplo, as posições do que é positivo e negativo se inverteriam (o jovem seria ingênuo ao passo que o velho seria sábio). A escolha da representação do corpo como base do sistema, portanto, encontra-se diretamente relacionada ao valor positivo que se quer dar às representações do mundo natural; uma forma de compensar a carência de uma tradição cultural mais sólida.

Pela metáfora do corpo pode-se também conhecer o destino das civilizações, pois elas seriam regidas pelo mesmo ciclo biológico dos organismos vivos. A juventude americana prenuncia uma glória que estar por nascer, ao passo que a velhice européia caminha-se para o apagamento, para a morte. Note-se também que a representação do corpo acaba por se tornar um elemento constitutivo do caráter de história do futuro do texto de Denis, pois se as civilizações evoluem como os organismos, tenta-se prever a fisionomia madura de algo a partir de seu estágio infantil. Denis quer fazer a história da literatura do Brasil maduro, mas somente tem diante de si seus traços infantis, i.e. seus poetas árcades, por isso sua história necessita da primeira parte, que nada mais é do que a história dos poetas que *ainda não são*, mas que estariam por *vir a ser*, como de fato vieram: os poetas românticos.

Esta, portanto, é a primeira redução que pode ser identificada: *as civilizações envelhecem como os organismos*. Ao lado dela encontramos outra: um país jovem ou velho possui cultura jovem ou velha, ou seja: *a idade do país é a idade de sua cultura*. Algo que também não seria confirmado hoje, pois é sabido que um agrupamento social sempre tende a se aproveitar o máximo possível das trocas simbólicas com uma cultura prévia quando esta se encontra disponível. Caso seja lembrado que a primeira obra de literatura da cultura latina é uma tradução de Homero, não será difícil concluir que uma cultura, sempre que possível, será iniciada numa velhice. Mas pensar nisso não ajuda a compreender como funciona o texto de Denis, deve-se, ao invés disso, continuar perseguiendo a sua cadeia de articulações para que se possa descobrir como ele sustenta a caracterização da América como uma civilização jovem. Afinal: em que sentido pode-se dizer que a América é jovem? Certamente não o pode ser em função da

cultura ibérica transplantada, que continuaria a velhice européia; dizer que seria a cultura nativa seria totalmente arbitrário, pois ignoraria, por exemplo, a antiguidade das civilizações pré-colombianas e de nossos índios. Mas se Denis está pensando na cultura indígena quando menciona a palavra *tradição* (e é o que fica bastante evidente, pois essa tradição não poderia ser senão a cultura autóctone), é exatamente isso que ele acaba afirmando, mas não apenas: ao lado da palavra tradição ele coloca a palavra *natureza*. As fábulas da Grécia, que são velhas, não casam com a *natureza* e com a *tradição*, que são... novas. Mas como se pode afirmar que o elemento natural possui juventude? Ou que a ancestralidade das culturas nativas sejam novas? Por acaso Denis desconhecia essas civilizações?

Na verdade isto tudo pouco importa, pois nós não vemos as coisas nas coisas, mas nelas sempre uma outra coisa. O que na verdade importa é descobrir por onde Denis chega às suas conclusões. É certo que o objetivo de Denis não é afirmar o índio ou a natureza que como sendo jovens, mas o brasileiro, que parecia querer constituir-se no vácuo do grito da independência. Mas como o pensamento de Denis opera por uma cadeia de similitudes, para afirmar que o povo brasileiro e sua civilização são jovens ele termina necessitando afirmar que as tradições indígenas e a natureza também são jovens, pois se um país possui a idade de sua inspiração, e a inspiração nacional americana derivaria da natividade do aborígene e da natureza, a inspiração nativa é nova como a América (e vice-versa). Isto nos obriga a procurar a juventude entendida por Denis num lugar que não a duração cronológica.

É certo que a menção às fábulas oriundas da antiguidade clássica grega poderia dar a entender que a duração cronológica é algo relevante para Denis, mas quando ele afirma que o Brasil deveria beber “inspirações poéticas a uma fonte que verdadeiramente lhe pertença” (DENIS 1978:36), ele passa a dizer que não apenas as inspirações velhas devem ser rejeitadas, mas simplesmente *tudo o que não for considerado uma representação autóctone*, independente de sua idade. Denis, portanto, relaciona as representações de juventude e novidade, mas retira deste circuito a idéia de *recente*, colocando em seu lugar a noção de *diferença* em relação ao mesmo europeu. A pista parece ser confirmada logo no

início do trecho citado. Se o Brasil sente a necessidade de assumir inspirações próprias que atestaria a sua juventude *porque também veio sentindo a necessidade de assumir instituições diferentes*, então parece se confirmar que o critério de juventude não é a duração cronológica, mas a diferença que a imagética americana estabelece em relação à cultura européia.

Europeu e americano, portanto, se estabelecem não como representações que visam designar referências empíricas, mas como conceitos que se opõem de forma a garantir sentido a ambos elementos (um se torna positivo através de sua contraparte negativa, e vice-versa). É característico de todo momento de crise – como foi o período de busca pela autonomia intelectual – um rearranjoamento dos mecanismos por onde se trabalham os procedimentos e identificação. O processo que garante estabilidade a uma realidade ainda um tanto difusa têm no estabelecimento de uma antítese uma parte fundamental de sua estratégia. Hayden White (2001) estuda um processo semelhante mediante a análise das transformações ocorridas nos elementos do par civilizado/selvagem no período iluminista. O momento de crise em que vivia a sociedade européia quando se passava a questionar o artificialismo da vida civilizada levou à inversão do que se entendia como “bárbaro” e como “normal”. O pensamento nacionalista fará algo similar ao colocar a questão da autonomia cultural pelo viés da antítese americano/europeu: ela será parte do conjunto de instrumentos autolegitimadores onde se busca garantir o que é pelo o que não é (cf.: WHITE 2001:170). O sucesso desse processo dependerá do estabelecimento de representações alternativas em relação ao elemento utilizado como contraponto. Tais representações estabelecerão uma energia injuntiva mediante a colocação de elementos negativos (injunções negativas), pois também é importante assegurar aquilo que é conferindo visibilidade àquilo que não é. Como determinadas questões sociais (como a escravidão) e as cidades não causaram boa impressão em Denis, restou-lhe tomar a natureza e o índio como elementos alternativos e superiores à realidade européia: “a repugnância, que lhe [a Denis] causaram os costumes da sociedade tropical, provoca uma curiosa seleção: impressiona-lhe apenas a natureza, é a ela que dedica seu entusiasmo e é nela que encontra o

meio para a autonomização da literatura" (LIMA 1989:133). Cumpre-se assinalar também outra motivação para a escolha de tais elementos como índices de alteridade: o fato deles já terem sido preparados pelos relatos dos primeiros viajantes que aportaram no Novo Mundo. Em tais relatos, sempre os costumes bárbaros e a natureza exuberante chamavam a atenção do europeu que se prestava à descrição da terra descoberta, de forma que à época de Denis tais elementos já faziam parte do território discursivo que caracterizava o Novo Mundo. A natureza e o índio não eram apenas elementos naturais de alteridade, antes disso eles eram também elementos discursivos. O que Denis fará será a reversão da estranheza com que tais representações eram construídas numa *normalidade nacional*.

O pensamento nacionalista trabalhou uma reorganização de representações de forma semelhante ao que já ocorreu no século XIV, que, como informa Hayden White (cf. 2001:194), foi quando o estado selvagem deixou sua conotação negativa de não-humano pelo questionamento que vinha sendo feito da própria normalidade humana citadina, assumindo então a condição de "bom selvagem". Dado que se vivia também num momento de rejeição de uma "normalidade" européia, as representações que se lhe colocavam como contrapostas (na forma de injunções negativas) passam a serem convertidas em um novo padrão de normalidade, ou melhor: normalizaram-se como uma espécie de compensação do abandono das antigas normas. Esta manobra pode ser vista apenas como um exemplo de como a guerra discursiva desencadeada pelos ímpetos de independência reorganiza a teia discursiva, transformando as injunções negativas em positivas.

O jovem é identificado com o novo, e este não ao que possui pouca duração cronológica, mas simplesmente ao que é diferente do europeu. Como o elemento europeu passou a ser a normalidade rejeitada, ele agora se figura como o decadente, ao passo que o americano aparece como o estuante e enérgico. Temos então mais uma redução: *americano é o diferente* (dado que o mesmo seja o europeu). A cadeia de semelhanças já começa a aparecer em sua forma mais elementar: o diferente é o novo, o novo é jovem e o jovem é o entusiasmo (o

enérgico). Sobre ela será colocado todos os elementos da civilização americana, que passarão a estabelecer, porque apoiada nesta rede básica, também uma rede de similitudes paralelas: as instituições, como as tradições, como o povo, como a natureza são diferentes, novas, jovens e enérgicas. À medida que estes nós vão se amarrando, a realidade americana vai se concretizando num campo discursivo assegurado por um jogo estável de representações.

Até agora apenas se esboçou alguns elementos básicos da cadeia que vai estruturar a realidade americana num *ethos* local e que rapidamente se converterá no *logos* determinante da maneira pela qual os confrades pátrios entenderão o mundo. Sobre esta linha simples outros elementos vão sendo amarrados e a teia vai ganhando mais abrangência à medida que adquire uma maior possibilidade de articulação de significados. Antes de se passar ao trecho mais citado do *resumé*, cumpre-se ainda demorar mais um pouco no já citado para que se comece a entender um *topoi* de longa duração na teoria da literatura brasileira.

Ao condenar a utilização das fábulas gregas nas letras nacionais, é altamente importante notar que Ferdinand Denis não está fazendo uma reprovação, mas uma *constatação*. Não é que a cultura grega seria inapropriada no sentido de que ela não “combinaria” com a realidade americana, ou que não daria conta de exprimir as potencialidades de significação que ela sugeria; a cultura estrangeira não seria apropriada devido a uma própria *impossibilidade natural*. No clima e na paisagem tropical, as representações externas são incognoscíveis, pois elas “não se harmonizam, não estão de acordo nem com o clima, nem com a natureza nem com as tradições” (DENIS 1978:36). Ao colocar natureza e clima ao lado das tradições, e constatar que uma configuração geológica interfere nas possibilidades culturais, Ferdinand Denis equaliza o elemento natural ao elemento cultural: “nessa fertilidade selvagem *que se exibe ao lado da fertilidade da arte*” (DENIS 1978:39) (grifos nossos). Pode-se então assinalar uma quarta redução: *cultura e pensamento são iguais a natureza e clima*. É a partir dela que Denis pode afirmar que

Nessas belas paragens, tão favorecidas pela natureza, o pensamento deve alargar-se *como o espetáculo que se lhe oferece*;

majestoso, *graças* às obras-primas do passado, tal pensamento deve permanecer independente, *não procurando outro guia que a observação*. Enfim, a América deve ser livre *tanto na sua poesia como no seu governo* (1978:36) (grifos nossos).

Esta passagem é altamente importante para a história literária brasileira, pois ela termina identificando a emancipação política a um projeto maior de emancipação literária e cultural. As consequências dessa afirmação rolarão conservando a mesma energia de seu impulso original por todo o século XIX, de maneira que uma voz dissonante, como a de Machado de Assis, ainda se dirigia a tal passagem (à ela na medida em que é vulgarizada pelas inúmeras opiniões correntes) quando dizia que “esta outra independência [a literária e cultural] não tem sete de Setembro nem campo de Ipiranga” (1957:129). Mesmo o século XX será herdeiro dessa passagem, pois nele ainda serão conservadas as mesmas discussões acerca da autonomia da cultura brasileira em termos políticos e nacionalísticos.

Para os contemporâneos de Denis, assim como para as gerações sucessivas, a identificação do impulso literário ao impulso político pareceu bastante óbvia e justa. Mas o propósito de querer reformar o entendimento, como afirmava Merleau-Ponty em trecho já citado, deve inverter o claro e o escuro de maneira que a evidência do mundo seja ultrapassada. Deve-se, portanto, procurar se afastar da obviedade e continuar perguntando-lhe: como é possível igualar o impulso poético ao impulso político?

É necessário perceber que Denis facilmente passa de uma associação da poesia à natureza à associação com a política. Isto pode ser realizado porque a esta altura (altura que na verdade são as páginas iniciais de seu texto, o que reforça a tese de que tais idéias já se encontravam presentes num senso comum) ele já se encontra amparado por uma rede de representações. Se o pensamento deve alargar-se *como* o espetáculo natural, e se ele é majestoso *graças* às obras do passado, é porque já se pressupõe de antemão tanto o pensamento como a cultura equalizados à natureza. E, sendo assim, como a natureza americana é independente da Europa porque sua paisagem é diferente, o pensamento, porque é natural, também é independente da cultura européia. Estando a diferença e a

independência já assentadas no elemento natural, torna-se desnecessário querer ultrapassá-lo: manter-se na pura visualidade da natureza, *não procurando outro guia que a observação*, torna-se o “nem mais nem menos” da medida exata da área de atuação dos artistas americanos. Tem-se assim uma outra equalização: *pensar é igual a observar*. Mas essa cadeia de raciocínio levaria à afirmação de que a poesia é independente como a natureza, e não como o governo. Como, então, ele pode terminar o parágrafo com uma conclusão diferente? O raciocínio possui a simplicidade que garante a eficácia para o cumprimento dos propósitos imediatos: tal como a poesia, o governo também é um elemento cultural, e, tal como aquela, portanto, este também será natural.

Pode-se perceber como as afirmações de Denis, que foram tão bem aceitas por várias gerações da intelectualidade brasileira, são carregadas de evidências que se apóiam em várias reduções apriorísticas. Por elas ele pode se apropriar de várias potencialidades de significação (a natureza, a cultura indígena, a proclamação da independência, a poesia, o governo e etc.) e transformá-las em injunções que estabelecem um território discursivo (o pensamento nacionalista) coeso o suficiente para ser facilmente aceito pelos brasileiros. A eficácia do texto de Denis dentro da tradição cultural brasileira deve-se a essa armação discursiva que apaga as diferenças das diversas áreas de significação numa cadeia interminável de semelhanças. Tudo que caia dentro dela transformava-se numa injunção que sempre dirá a mesma coisa: o Brasil brasileiro. As reduções vão sendo estabelecidas em representações significantes para em seguida se encaixarem numa sinergia que assegura a coesão do discurso. Veja-se, por exemplo, como a redução que concerne à juventude das nações mais adiante passa a trabalhar em conjunto com a que reduz o elemento cultural ao natural:

Que se pretende venha o americano a fazer de nossas comparações, sugeridas *por uma natureza já esgotada pelo trabalho de séculos?* Na floresta virgem, experimenta o homem as mesmas impressões que nos bosques continuamente devastados pelo lenhador? Não têm mais força e liberdade os animais que vivem na campanha? Não arroja o oceano suas vagas contra um litoral mais impressionante? A aurora da Grécia, com seus róseos dedos, abrirá aquele céu ofuscante de esplendor, cujo brilho faria

empalidecer o mesmo Apolo? *Se os poetas dessas regiões fitarem a natureza, se se penetrarem da grandeza que ela oferece, dentro de poucos serão iguais a nós, talvez nossos mestres* (DENIS 1978:37) (grifos nossos).

O raciocínio é admirável pela simplicidade: se a poesia é uma consequência da natureza, a Europa, cujas florestas estariam cansadas devido a séculos de exploração de suas riquezas, teria uma poesia inferior à Americana caso ela aproveitasse de todas as potencialidades de sua mata virgem. Simples porém bastante eficaz, pois ele preenchia perfeitamente o horizonte de expectativas da época, quando o povo se lançava à autonomia e necessitava de grande otimismo para compensar o desligamento com uma tradição cultural mais rica e vigorosa.

Estabelecida a cadeia básica, outras representações serão acopladas; o território então ganha um incremento de poder de explicação de problemáticas que possam ameaçar a coesão de seu sistema. Uma delas visa reorientar a questão da produção literária. Se a literatura deriva sempre da literatura, i.e., a produção de novos textos transcorre num continuum de linguagem que simultaneamente se repete e se transforma, como compensar o rompimento com um manancial rico de cultura que eram os centros europeus? Ora, já reduzidos o elemento cultural e o político ao nível do natural, nada mais fácil que reduzir também o elemento antropológico. A literatura deixa de necessitar da educação formal ao tornar-se um dom natural (na realidade nem mesmo um dom, mas uma característica natural), no sentido mais ao pé da letra o possível: “Quer descenda do europeu, quer esteja ligado ao negro ou ao primitivo habitante da América, o brasileiro tem *disposições naturais* para receber impressões profundas; e para se abandonar à poesia não precisa da educação citadina” (grifos nossos) (DENIS 1978:38). Sendo o poeta também natural, o filho natural da terra, o mestiço, seria o poeta brasileiro por excelência, pois ele “é poeta, tal como a natureza o criou” (DENIS 1978:40).

Denis disse tudo o que os brasileiros precisavam ouvir naquele momento, e a força de suas palavras vinha acompanhada do fato de ser uma autoridade européia que fazia o que eles próprios queriam fazer: separar a literatura brasileira

da portuguesa e os inflar de entusiasmo para o cumprimento da missão que se lhes deparava: a emancipação cultural. Mais do que isso ainda, o francês mostrava aos brasileiros o caminho a ser seguido.

O que se verifica, então, é que Ferdinand Denis, ao estabelecer a separação de corpos entre as literaturas de Portugal e do Brasil, e ao determinar o caminho que deveria ser seguido para que se pudesse alcançar a tão procurada originalidade “tipicamente nacional”, estava lançando a pedra fundamental de uma longa construção (ROUANET 1991:92).

Esta “pedra fundamental” caía na nação recém independente e assim estabelecia um epicentro discursivo. Tal centro tanto condicionava as futuras significações que viriam a ser produzidas quanto reorganizava os significantes do passado em significações que se adequassem à armação do *ethos* nacional. Em outras palavras, isto quer dizer aquilo que T.S. Eliot (1998:28), em *Tradition and individual talent* afirmava sobre a inter-relação entre passado e futuro. A partir do momento em que os valores legítimos da literatura nacional são identificados no exotismo nativista, os textos do passado passam a receber dois destinos diversos em função da relação que estabelecem com os valores do presente: se eles se relacionam negativamente, receberão injunções negativas e serão descartados por serem considerados irrelevantes; se, ao contrário, se relacionarem de maneira positiva, serão estabilizados por injunções positivas e assumidos como antecipações de um sentimento patriótico. As *representações* são sempre consideradas e transfiguradas em função do *logos* que informa o sentido de *realidade*. O *logos*, identificado agora no *ethos* nacional, se volta ao passado imprimindo-lhe uma varredura severa de seus elementos. Aquilo que nada acrescenta nem ameaça, uma representação neutra em relação à coesão de seu sistema, será apenas assinalado sumariamente enquanto mera curiosidade; são autores “que não podem aspirar a grande renome literário; [...] um ponto de partida que é sempre curioso observar” (DENIS 1978:45). Aqueles, em contrapartida, que se relacionam através de uma dissonância serão tratados com maior severidade; é o caso das poesias entendidas como de origem urbana. Sendo a poesia e o

poeta conseqüências da natureza, a formação promovida pelas cidades é entendida como uma desvirtuação do espírito:

Em nossas cidades, os imitadores, que muitas vezes sentiram o amor de maneira *superficial*, como sentem da mesma forma a poesia, causam aversão com os seus cantares, onde prontamente descobrimos a expressão de *males imaginários*. Desprezam os que brotam da alma, e, por isso, preferimos enternecer-nos com aquelas antigas tradições poéticas, cujas imagens *não são nenhuma quimera* (DENIS 1978:65) (grifos nossos).

Afastar-se da natureza em direção à cidade implica necessariamente afastar-se também do espírito nacional, e como este acaba por se tornar o *logos* que informa o que é bom, belo e verdadeiro, toda e qualquer representação que se oriente num sentido divergente deve ser deslegitimada de antemão. O Ser nacional, apesar de constituído discursivamente, acaba por ele próprio naturalizar-se e se infiltrar na mente das pessoas como sendo a *própria realidade*, e não apenas um discurso sobre ela. A partir dele toma-se consciência dos objetos possíveis do mundo, “pois algo não é simplesmente por ser percebido, mas por caber em uma prévia representação do que tomamos como realidade” (LIMA 2003:181). Afastar-se do *logos* implica uma aventura no desconhecido do impossível, e isto deve ser impedido pela razão em questão, pois é uma atitude que se apresenta como ameaçadora à coesão de seu sistema. Daí a necessidade do idioma em manter uma reserva de injunções negativas, que no caso são as representações que veiculam determinadas significações como sendo *imaginárias*, *quiméricas*, *fantasiosas*; por elas as peças que ameaçam a unidade e coesão do idioma encontram-se previamente deslegitimadas e serão tomadas como aquilo que *não é* e que é *impossível de ser*.

Paralelamente à constituição das representações negativas, o *logos* legisla também sobre o possível, sobre o que é, ou o que não é, *mas que pode e deve vir a ser*, que nada mais são do que as representações homólogas ao Ser nacional. Daí a sua demora na obra de Santa Rita Durão, “porque reveste caráter nacional” (DENIS 1978:57); o elogio à *ingenuidade* de Tomás Antônio Gonzaga, apesar de nele “exprobrar o reiterado emprego de metáforas sugeridas pela mitologia”

(DENIS 1978:66), pois ela “transmite a impressão que sempre nos deixa a narrativa de todo *infotúnio verdadeiro*” (DENIS 1978:66) (grifos nossos). A teia discursiva sempre se regozija da ingenuidade, da simploriedade, ou mesmo da busca pelo conhecimento que conheça seus limites; o comedimento e a precaução são sempre aconselháveis, pois se todos os significados já estão por ela disponibilizados no mundo, o que há que se deva procurar além?

No campo da teoria e da crítica, Denis é entendido como um dos precursores do romantismo no Brasil; a análise de seus textos, no entanto, atesta a distância que as suas concepções se colocavam em relação às propostas dos romantismo inglês e alemão. Lá a poesia procurou a natureza como espaço onde o indivíduo poderia se sentir livre e, assim, sentir-se à vontade para poder experimentar as potencialidades de sua criatividade. Ela constituía-se num lugar de significação aberta onde se tornaria possível o trabalho do ego genial, que então significaria livremente a partir de seu próprio espírito. O espírito do poeta se abre à natureza tal como esta também se abre àquele que a ela se dirige, de maneira que a expressão se estabelece num terceiro espaço derivado da convergência dos dois primários, que é livre por não ser nenhum dos dois. Fazendo assim, a poesia se protege tanto do confessionalismo rasteiro quanto da mera anotação paisagística; o que implica que a liberdade do trabalho artístico seja atingida através do que Schlegel (1997:25) chamou de *autolimitação*, i.e.: limitar a si mesmo de maneira a não ser limitado pelo próprio mundo e assim atingir a autocriação. Não é a natureza em si mesma que interessa ao poeta, mas ela enquanto imanência recriada *pelo* e recriadora *do* pensamento do poeta. Os versos de Poe (1996:40) podem servir como exemplo: “Her woods – her wilds – her mountains – the intense/ reply of HER to OUR intelligence!”⁴⁷ O elemento natureza pôde servir ao romantismo como gatilho de uma postura reflexiva que buscou trabalhar o imaginário na elaboração artística; a poesia transformava-se

⁴⁷ Seus bosques – seus campos – suas montanhas – a intensa resposta DELA à NOSSA inteligência!

num “discurso que é a sua própria lei e seu próprio fim” (SCHLEGEL 1997:30), pois ela desbaratava-se tanto dos condicionamentos sociais quanto dos pessoais.⁴⁸

O que se pode observar no texto de Denis é algo totalmente diverso. Nele o que se presencia é o condicionamento da arte à instância política: a arte deveria fazer-se homóloga às instituições e a um sentimento popular-coletivo. Tudo isto porque, antes de ser artística, a arte se comprometia cumprir uma função que não deveria ser a sua, mas que, dado o imediatismo de nossa produção intelectual, condicionado pelo período emergencial de nossa situação política, seria difícil atingir a maturidade para que as coisas fossem diferentes. A este respeito escreve Antonio Candido (2000:26):

Como não há literatura sem fuga do real, e tentativas de transcendê-lo pela imaginação, os escritores se sentiram tolhidos no vôo, prejudicados no exercício da fantasia pelo peso do sentimento de missão, que acarretava a obrigação tácita de descrever a realidade imediata, ou exprimir determinados sentimentos de alcance geral. Este nacionalismo infuso contribuiu para certa renúncia à imaginação ou certa incapacidade de aplicá-la devidamente à representação do real, resolvendo-se por vezes na coexistência de realismo e fantasia, documento e devaneio, na obra de um mesmo autor, como José de Alencar.

E como fantasia não é imaginação, e devaneio não é abstração⁴⁹, nossa literatura alternava-se entre a mera anotação paisagística e o derramamento confessional segundo as convenções da época. Não se pode esquecer que tal situação liga-se

⁴⁸ O romantismo, como nós o compreendemos, foi a arte não da instância pessoal, mas da individual. Diferencia-se personalismo de individualismo entendendo que o primeiro permanece no nível das idiossincrasias da subjetividade, ao passo que o segundo reconhece a própria dimensão pessoal determinada pela estrutura idiomática, de forma que ele passa a se utilizar da subjetividade para num movimento único superar simultaneamente dimensão pessoal e social num espaço de significação imprevista.

⁴⁹ Pode-se colocar a diferença entre fantasia e imaginação na medida em que aquela promove uma atividade compensatória, ao passo que a segunda é essencialmente questionadora. A fantasia, por mais “irreal” que seus conteúdos possam parecer, não ultrapassa o plano das verdades consensuais; o mundo permanece numa ordenação preto-no-branco onde as relações da vida são adornadas, mas não colocadas em cheque, como ocorre no imaginário. Entre o devaneio e a abstração poder-se-ia colocar uma distinção análoga à já realizada entre personalismo e individualismo: ao passo que o devaneio se faz por um escapismo rasteiro (porque meramente compensador) que não ultrapassa a instância pessoal (e portanto não funda uma significação que em sua essência é questionadora da rotina da realidade), a abstração pretende a arquitetura de significações ulteriores da instância social e pessoal de forma a promover um alargamento do sentido de realidade. Ver Iser (1981) e Luiz Costa Lima (1986 cap.III).

ao fato de o romantismo brasileiro ter sido educado mais pelo tímido romantismo francês (que não quebra completamente com a rigidez de sua tradição clássica) do que pelo romantismo alemão ou inglês. O próprio Denis pretendia uma renovação que sob a superfície mostrava-se bastante tímida: “a preocupação de Denis é renovar as letras européias, no que tange à temática, sem abrir mãos dos valores formais da tradição classicista francesa” (VIEIRA 2002:44). Mas ela também decorre diretamente da sujeição da literatura à política, e isso por um fato muito simples: tal condicionamento necessita da manutenção de uma concepção clássica da linguagem, que em arte conserva o entendimento da mimesis artística dentro de sua interpretação enquanto *imitatio*.

Na literatura brasileira a natureza não pôde se converter em espaço de reflexão, ela foi tomada enquanto uma materialidade a ser representada; a renovação pretendida por Denis era mais de ordem quantitativa que qualitativa. A necessidade de identificação que a circunstância política condicionava impelia não às aventuras do imaginário, mas a símbolos identificadores da coletividade. Como a imitação permite a reprodução de uma relação estável entre signo e significação, por ela torna-se possível a linguagem fazer-se espaço plano de comunhão de valores; a literatura passa então a ser praticada como uma *leitura comunitária*, pois todos os cidadãos assumirão os mesmos significados nos signos apresentados. A partir do momento em que a linguagem livra-se dos riscos da dispersividade da *poiésis*, ela pode perfeitamente trabalhar como a força agregadora das coletividades.

A estrutura de similitudes apresentada pelo texto de Denis mostra como ele estava preso a uma concepção clássica de linguagem. Para Foucault (cf.:1999:200), na episteme clássica uma estrutura serve como uma triagem pré-lingüística que prepara a transcrição do visível. Quando se fala que os brasileiros deveriam bastar-se na anotação da natureza, na verdade se quer dizer que eles deveriam deter-se na natureza *tal qual* a entendia o pensamento nacional. Para que a designação da natureza implique a representação da pátria, uma cadeia de similitudes deve preparar os significantes de maneira que eles deslizem entre as representações e formem designações coletivas. Quando Casimiro de Abreu

(apud CAVALHEIRO 1959:190) pedia a Deus: “Eu quero ouvir na laranjeira, à tarde,/ Cantar o sabiá”, os termos *laranjeira* e *sabiá*, ao significarem o visível da natureza, têm seus significados “atraídos” pela gravidade da essência do *éthos* nacional. Compare-se, por exemplo, quando T.S. Eliot (2004:54), em *The love song of J. Alfred Prufrock*, escreve: “Shall I part my hair behind? Do I dare eat a peach?”⁵⁰, as palavras, como *cabelo* e *pêssego* ultrapassam a nomeação do visível e passam a significar uma indeterminação que vai além das palavras; elas poderiam, por exemplo, exprimir a paralisia do indivíduo que não consegue controlar a sua subjetivação de tudo e que por isso permanece aprisionado dentro de sua própria esfera particular. Num caso as palavras “descem” em direção a nomes comuns, gerais, e então passam a dizerem a *mesma coisa*, i.e.: a pátria, promovendo uma identificação coletiva; noutro caso encontramos uma espécie de ruído que não nos deixa muito seguros do que realmente se quer dizer, as palavras “caem” de sua designação objetiva e atingem maiores possibilidades de significação.

Preparado o olhar pela estrutura, a linguagem pode simplesmente restringir-se à nomeação do visível e assim ir desvelando a natureza, pois agora se está seguro de que não se encontrará nada que não for nomeável. A ordem das palavras acaba por se identificar às ordens dos elementos que elas designam, pois elas

[...] têm as mesmas condições de possibilidade que a própria linguagem. O que quer dizer duas coisas: primeiro, que a ordem na natureza e a ordem nas riquezas têm, para a experiência clássica, o mesmo modo de ser que a ordem das representações tal como é manifestada pelas palavras; em seguida, que as palavras formam um sistema de signos suficientemente privilegiado, quando se trata de fazer aparecer a ordem das coisas, para que a história natural, se bem-feita, e para que a moeda, se bem regulada, funcionem à maneira da linguagem. (FOUCAULT 1999:281)

Se a linguagem funciona da mesma forma que a natureza, e se esta é tão possível quanto a linguagem, então se pode facilmente concluir a “fertilidade selvagem que se exibe ao lado da fertilidade da arte” (DENIS 1978:39). A

⁵⁰ Repartirei ao meio meus cabelos? Ousarei comer um pêssego? (trad. Ivan Teixeira).

manutenção de uma experiência clássica de linguagem permite que a originalidade americana seja espontânea, pois, mesmo na posição de um romântico mais conservador, como Varnhagen⁵¹ (1998:236), ela se bastaria “principalmente no descritivo, só filha da contemplação de uma natureza nova e virgem”.

Ao se pressupor os objetos em função das semelhanças alocadas dentro de uma ordem de continuidades, o olhar que se dirige aos objetos encontra não as suas possibilidades de significação, mas ou uma propriedade que é apenas um fragmento de sua natureza, ou algo que lhe foi imposto pela prefiguração da linguagem. No primeiro caso tem-se uma consideração finita, toma-se o todo pela parte; no segundo há uma imposição arbitrária do sistema significante, que não reconhece o caráter finito de sua positividade e julga ser possível a partir de si mesmo atingir a finitude dos objetos.

Quando esta estrutura é determinada pelo *logos* de um *éthos* nacional, a miopia do olhar que se basta na pura observação é condicionada pelos próprios fins políticos que dispõe aqueles objetos como representáveis. Se apenas observar basta, não se deve, por outro lado, tudo ver, mas enxergar apenas aquilo que se adéqua e contribui à essência nacional. O índio, por exemplo, deveria ser observado apenas à medida que contribuísse à uma imagem positiva do heroísmo brasileiro: “Não será um engano, por exemplo, querer produzir efeito, e ostentar patriotismo, exaltando as ações de uma caterva de canibais, que vinha assaltar uma colônia de antepassados só para os devorar?” (VARNHAGEN 1998:236). No caso do Brasil, a estrutura do olhar romântico tomou a natureza americana como símbolo de alteridade através do exotismo exuberante e da nobreza inata do filho da terra. Não é que os literatos românticos jogassem tais significados sobre o índio e sobre as florestas devido a uma mera deliberação fantasiosa ou devaneante, como quer interpretar Antonio Cândido; mais preciso seria dizer que

⁵¹ É óbvio que o conservadorismo de Francisco Adolfo de Varnhagen não se coloca em relação a um “radicalismo” de Denis, pois mesmo este, ao não ir de encontro com os valores da tradição francesa, também poderia ser considerado um conservador. Considera-se o conservadorismo de Varnhagen em relação à sua postura mais moderada no que concerne o modo de nacionalização das letras brasileiras, muito mais condescende aos valores europeus: “enganar-se-ia o poeta que julgasse que para ser original havia de retroceder ao *abc* da arte, em vez de adotar, e possuir-se bem dos preceitos do belo, que dos antigos recebeu a Europa”. (1998:236)

assim se deu porque tais representações compunham a própria rotina do pensamento que informava quais significações deveriam ser atribuídas àquelas potencialidades significativas. Assim se explica porque a mistura de realidade e fantasia não era exclusiva a José de Alencar, mas todos aqueles elementos não variavam muito de interpretação de autor para autor. Todos eles estão dizendo a mesma coisa de maneiras bem parecidas, pois todos se encontram conformados no mesmo sentido de realidade.

O nacional torna-se o justo, o belo e o verdadeiro; o que escapa à sua prefiguração não vai além do plano do superficial, do engano, e da mentira, onde se pode apenas encontrar *males imaginários* e *quimeras*, pois a rede idiomática não legisla apenas sobre o apropriado, mas sobretudo sobre o possível e o verdadeiro. A este respeito é interessante notar a reação dos brasileiros em relação aos estrangeiros que escreviam sobre o Brasil. Caso eles detrassem a pátria, eram tratados como subversivos e enganadores; caso a defendessem, eram tidos como os *amigos do Brasil*, justos e razoáveis porque confirmavam o que os próprios brasileiros já pensavam de si mesmos: “é que os ‘amigos do Brasil’ eram aqueles que, de acordo com a apreciação de nossos compatriotas, *nos faziam justiça*. E ‘fazer justiça’ significa tão somente louvar o que *deve* ser louvado, e criticar o que *pode* ser criticado; nem mais, nem menos...” (ROUANET 1991:128).

Ao estabelecer as bases do pensamento nacionalista, Ferdinand Denis também estabelecia o nexo de uma rotina de pensamento por onde derivaria a discursiva que irá investigar todas as incursões das faculdades imaginativas de nossos artistas. Tal controle atravessará as décadas e sofrerá as devidas modulações, mas continuará as mesmas estratégias fundamentais em sua tarefa de caçar quimeras em nome da verdade, dos fatos e do bom-senso.

2.2. Olhos para pensar: a geração de 1870 e a necessidade da teoria.

Nas últimas décadas do século XIX, a estrutura da ordem imperial no Brasil sofreu abalos que fragilizaram o *status quo* da ala conservadora, de maneira que se presencia uma reorganização da “estrutura de oportunidades políticas” no sentido de “dilatação das possibilidades” (ALONSO 2002:98). Dentro da lógica em que se vem trabalhando, a reestruturação da ordem política implica necessariamente uma reestruturação da cadeia lingüística⁵². É exatamente isso que se pode presenciar no período em que apareceu no Brasil um movimento intelectual que ficaria conhecido como “a geração de 1870”. O influxo de novas correntes de pensamento vindas da Europa faria com que a armação do pensamento nacional abandonasse as normas clássicas dos românticos para se reorganizar numa estrutura moderna-positivista.

Não se pode, no entanto, pensar numa ruptura traumática, pois a nova geração intelectual não se colocaria como revolucionária da ordem imperial; mais tímidos, seus integrantes antes apareceram como contestadores, pois “na forma, continuavam a tradição imperial [...] e nisso ainda reverberam o amor à tradição saquarema” (ALONSO 2002:258). No que concerne o campo da cultura, a introdução das idéias científicas na já consolidada teoria nacionalista gerará uma série de disjunções positivas das significações já existentes. Isto quer dizer que a perspectiva intelectual do último quartel do século XIX colocará dentro de suas preocupações as mesmas potencialidades significativas do pensamento imperial, mesmo as representações utilizadas não sofrerão modificações substantivas; o que ocorrerá será uma *modalização* das formalizações dessas representações.

No caso do romantismo brasileiro, a estrutura prefiguradora das instâncias empíricas – que permanecia dentro da episteme clássica – conferia visibilidade ao real da realidade enquanto ela mesma permanecia invisível, de maneira que a linguagem passava a ser assumida como um *medium* de relação direta com o mundo. O fim da idade clássica acompanhou o rompimento da ligação entre a ordem da linguagem e a ordem das coisas (cf.:FOUCAULT 1999:317). Ainda com Foucault (1999:410), entende-se que a partir de tal rompimento o homem pôde

⁵² São movimentos concomitantes, mas nunca determinantes. Colocar prioridade na esfera política ou lingüística geraria uma discussão similar à que debate a prioridade da galinha ou do ovo.

adquirir ciência do vínculo lingüístico de sua consciência, o que permitirá o surgimento de uma literatura entendida como exploração do homem através da experimentação verbal. Uma terceira consequência que seguirá paralelamente às outras nesta ruptura promovida pela modernidade será a preocupação em conter a “esparramação” das coisas nos signos através da busca de uma linguagem cada vez mais polida e instrumentalizada, mantendo a possibilidade de captação da experiência pela depuração das imperfeições lingüísticas. Dentro deste terceiro vetor da modernidade pode-se incluir todo o cientificismo que eclodiu na Europa em meados do século XIX. Diante do reconhecimento da impossibilidade de se adquirir a ciência exata da causa absoluta do universo, a metafísica é jogada em total descrédito em favor da exploração das faculdades racionais que pudessem dar conta da porção conhecível do mundo. Assim, em seu *Curso de filosofia positiva*, Auguste Comte afirmava que o espírito humano deveria abandonar as pretensões impossíveis e procurar conhecer

As causas íntimas dos fenômenos, para preocupar-se unicamente em descobrir, *graças ao uso bem combinado do raciocínio e da observação*, suas leis efetivas, a saber, suas *relações invariáveis de sucessão e similitude*. A explicação dos fatos, *reduzida então a seus termos reais*, se resume de agora em diante na *ligação estabelecida entre os diversos fenômenos particulares e alguns fatos gerais*, cujo número o progresso da ciência tende cada vez mais a diminuir (COMTE 1983:4) (grifos nossos).

É então que o fenômeno é retirado de sua evidência visível para ser colocado dentro de um conjunto de relações apreensíveis não mais pelo olho que se deixa pousar na materialidade das coisas, mas pela razão que perscruta suas causas íntimas e suas relações invisíveis com outros fenômenos. O real da realidade torna-se mais do que o olho pode ver, daí o olhar e o visível cederem espaço à observação e ao observável, pois a verdade dos objetos deixou de encerrar-se em sua superfície para se alojar nas relações contíguas que devem ser trazidas à luz pela análise: “philosophy has to formulate this passage from the imperceptible into the perceptible, and again from the perceptible into the

imperceptible”⁵³ (SPENCER 2008:95). A verdade do fenômeno passa a ser as ligações que ele estabelece com outros fenômenos, quase sempre de outra ordem. Se antes a descoberta da verdade do mundo exigia apenas que se olhasse adequadamente para ele, agora ela envolve a ação direta das faculdades racionais, e esta a capacidade associativa que interliga todo o conhecimento possível do mundo, pois *pensar é relacionar* (cf.:SPENCER 2008:95). O fenômeno deixa de ser interessante por suas particularidades, ele agora é considerado apenas em função da regra geral que ele torna conhecível ao nela se inserir. O pensamento então opera não apenas o estabelecimento das relações invisíveis ao olhar, mas, a partir das relações, a descoberta da *regra geral* da natureza:

A coherent knowledge implies something more than the establishment of connexions: we must not rest after seeing how each minor group of truths falls into its place within some major group, and how all the major groups fit together. It is requisite that we should retire a space, and, looking at the entire structure from a distance at which details are lost to view, observe its general character (SPENCER 1982:184)⁵⁴.

Apesar de dividir-se em várias correntes, o pensamento científico do século XIX possuía seu denominador comum na crença de um corpo único de leis naturais e invariáveis a todos os fenômenos (cf.:COMTE 1983:7); as diversas áreas do conhecimento seriam diversificações de um mesmo cosmo, e que, do ponto de vista da filosofia – tornada a ciência da generalidade – derivariam de um único fenômeno. Todo o individual, toda a particularidade, somente tornam-se válidos e cognoscíveis mediante a verdade geral que eles deixam entrever. Se a natureza se evidencia diretamente ao olhar, as relações que atestam as leis por onde ela trabalha, em contrapartida, restam ocultas, daí a necessidade da teoria, que apóia o olhar que se dirige aos fatos numa observação que desvela suas causas íntimas. Sem a teoria que combina as distintas observações da natureza,

⁵³ A filosofia deve formular esta passagem do imperceptível ao perceptível, e novamente do perceptível ao imperceptível.

⁵⁴ Um conhecimento coerente implica mais do que o estabelecimento de conexões: não devemos descansar depois de enxergar como cada grupo menor de verdades queda em seu lugar dentro de algum grupo maior, e como todos os grupos maiores se encaixam. É necessário que nós devemos retirar um lugar e, olhando para toda a estrutura a partir de uma distância onde os detalhes perdem-se à vista, observar seu caráter geral.

os fenômenos passariam despercebidos, pois deste modo eles não teriam como encontrar os encaixes que lhes asseguram significação (cf.:COMTE 1983:5).

Não é por acaso, portanto, que será com os críticos da geração de 1870 que os estudos literários brasileiros encontrarão a possibilidade de pela primeira vez se sistematizarem teoricamente. Independentemente da validade das teorias utilizadas, ou mesmo da maneira desordenada em que por vezes este processo de formalização se deu, é a partir da crítica realizada pelos principais estudiosos da geração de 70 – Sílvio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo – que se começa a sentir necessidade não apenas de falar sobre literatura, mas de pensar como se pode falar sobre ela. Apesar de muitas vezes a postura crítica de tais nomes⁵⁵ não ser profunda o suficiente para atingir as fundações do próprio pensamento em que se apoiavam, é com eles que se perde a certeza cega dos nossos românticos acerca da natureza da literatura e de suas ligações com a sociedade e se procura refletir sistematicamente como um objeto cultural se insere na vida de um povo. Neste sentido podemos ver o teor da crítica de Sílvio Romero à idéia do romântico João Adolfo Varnhagen como o criador da primeira história da literatura brasileira. Para ele isto seria impossível, pois uma história da literatura, para ser legítima, necessitaria de uma teoria em que se pudesse se apoiar:

Varnhagen não a criou, como poderá ter criado a história da literatura? Varnhagen não fez mais do que, sem plano, sem sistema, sem doutrina, sem filosofia, sem análise, sem síntese, escrever meia dúzia de *biografias* destacadas de poetas e escritores e a *introdução* da seleta que pôs o nome de *Florilégio da poesia brasileira* [...] Varnhagen não tinha capacidade teórica e filosófica, e pouco além ia de pesquisas puramente eruditas (grifos do autor) (ROMERO 2001:69).

A nova crítica literária das últimas décadas do século XIX sentiu que a linguagem não poderia se apropriar devidamente da vida antes que ela fosse submetida a um processo de aperfeiçoamento pela teoria, que a conduziria de maneira correta à verdade. Sem a teoria a linguagem estaria à deriva; ou vagando nas superficialidades do eruditismo oco, ou exposta às ameaças falsificadoras da

⁵⁵ Neste caso excetuamos o nome de Araripe Júnior, que, como se procurará mostrar mais adiante, em certo momento de sua carreira mostrará uma postura auto-reflexiva madura para a época.

fantasia e da imaginação: “Alguns românticos fantasistas, desses que andaram por muitos anos se iludindo com sonhos, entraram a acumular vacuidades neste assunto, nomeadamente no que se refere à questão da mestiçagem” (ROMERO 2001:58).

A imaginação e a fantasia são assumidas como formas primitivas de entendimento do mundo que o homem provisoriamente se utiliza enquanto espera o conhecimento real e exato dos fenômenos. A descoberta da lei da gravidade, por exemplo, ampliaria o conhecimento ao colocar de lado os espíritos que Kepler imaginava presidir a órbita dos planetas: “the change was really the abolition of an imaginable agency, and the substitution of an unimaginable one”⁵⁶ (SPENCER 2008:33). Já a determinação das *causas* da gravidade, por ser um problema insolúvel, “abandonamos com razão à imaginação dos teólogos ou à sutileza dos metafísicos” (COMTE 1983:07). No Brasil, a crítica científica viria reconsiderar as questões que os românticos teriam tratado inadequadamente, substituindo suas ilusões por uma linguagem apoiada num instrumental que abarcaria a concretude factual dos fenômenos sócio-culturais. Note-se o exemplo de Sílvio Romero, que dedica todo o primeiro tomo de sua *História da literatura brasileira* a considerações de ordem teórica, intitulando-as de “contribuições e estudos gerais para o exato conhecimento da literatura brasileira”. O conhecimento tornava-se exato, i.e., verdadeiro, porque se tornava teórico.

Apesar das reformas pretendidas através da utilização das teorias científicas, no Brasil elas não conseguiram colocar os estudos literários numa dimensão totalmente distinta. As questões que preocupavam a crítica permaneciam as mesmas dos românticos, assim como os propósitos que a motivavam continuavam os mesmos. Atente-se ao tom das afirmativas de Araripe Júnior acerca do rumo que a literatura brasileira deveria assumir e compare-as com o que enunciava Ferdinand Denis:

Com efeito, não será desprezando o que de mais belo e inspirador existe em nossos climas que havemos de sacudir com o jugo das impressões importadas do velho continente. Trilhando

⁵⁶ A mudança foi a abolição de um agente imaginado, e a substituição por uma não-imaginada.

vereda tão diversa daquela que deveríamos seguir, nunca chegaremos a proclamar nossa emancipação (ARARIPE 1958:25).

Pouquíssima coisa nova é dita, e mesmo uma leitura menos atenciosa nenhuma novidade revelaria. A única substituição sensível, e ainda assim um tanto sutil, mas de consequências altamente relevantes, é a da palavra *natureza* pelo termo *clima*. Tal substituição é relevante porque ela revela tanto a disjunção da teoria científica como o caráter positivo dessa mesma disjunção. Em outras palavras, ela revela como o aparato teórico da nova crítica colocava as mesmas questões do pensamento tradicional do romantismo brasileiro num outro nível em função das novas normas em que suas representações agora trabalhavam. Ao contrário de *natureza*, que no pensamento romântico nacional resumia-se a uma visibilidade que deveria ser tomada enquanto imagética inspiradora das letras nacionais, o significante *clima* encontra-se amparado por uma rede de representações que faz com que ele implique uma série de condições mesológicas que explicariam a obra de arte. Ao invés de uma relação de similitude aproximativa, do tipo: isto deve ser como aquilo; tem-se uma relação de sucessividade analógica, do tipo: se isto é assim, aquilo deve ser dessa forma. Ou seja, como se tem insistido: procura-se o que seja as coisas não em sua evidência visível, mas nas relações que elas estabelecem com um conjunto de fenômenos de uma outra ordem. Hippolyte Taine exigia que se reconhecesse que uma obra de arte não se encontra isolada, daí a necessidade de “chercher l’ensemble dont elle dépend et qui l’explique”⁵⁷ (TAINÉ s.d.:4). O clima ainda reporta-se à natureza, mas não à natureza enquanto um conjunto de imagens de flora e fauna exóticas, mas à natureza natural, i.e., à natureza enquanto conjunto de fatores físico-químicos que influiriam na constituição psicossomática dos autores e, portanto, na literatura produzida por eles. O brasileiro passa a ser um homem “envenenado pelo ambiente. A falta de tensão do oxigênio tortura-o desmesuradamente; a sua respiração ofega, e a imaginação delira numa deliciosa insensatez equatorial” (ARARIPE 1960:70:126). Sílvio Romero (1953:104) seguia na mesma linha de raciocínio, pois considerava que a ação do clima “tem ajudado a efusão

⁵⁷ Procurar o conjunto de onde ela depende e que a explica.

sentimental de nosso lirismo, mais doce, mais suave e ardente do que o lirismo dos portugueses". A imaginação do brasileiro não seria propriamente dele, mas do clima em que ele se encontra inserido: antes de ser brasileira, ela é equatorial, ou melhor: é brasileira porque é equatorial.

Araripe Júnior adquire relevo dentre seus colegas de geração por ter se preocupado mais na modulação da natureza no clima; Sílvio Romero será aquele que irá se concentrar sobretudo no elemento humano que, visto não mais a partir de suas características culturais, mas a partir de sua constituição orgânica⁵⁸, será modulado pelo termo *raça*⁵⁹. Tal como o significante natureza é substituído pelo significante clima, *índio* é trocado pela noção de *raça indígena*. Novamente criticando o tratamento dado pelos românticos ao *índio*, Romero afirma que eles não o haviam abordado *teoricamente*, mas apenas *esteticamente*: "estes [os críticos e historiadores românticos] consideraram sempre o *índio* mais como um *assunto* a ser tratado pela poesia e pelo romance do que como um *fator* da literatura" (ROMERO 2001:70) (grifos do autor). Deslocar os elementos que serviriam de base para a constituição da cultura brasileira de *assunto* para *fator* implicava não mais considerá-los enquanto conteúdos para as produções espirituais e passar a entendê-los como a própria condição de existência de uma cultura. A cultura nacional deixava de depender da boa-vontade dos artistas desejosos de se aproveitar das imagens fornecidas pela realidade local e passava a ser uma fatalidade natural: "a poesia, entretanto, no meu fraco pensar, não pode deixar de ceder, ou mais cedo, ou mais tarde, à influência do clima, do aspecto do país e da índole de seus primitivos habitantes" (ARARIPE 1958:25). Mesmo um estrangeiro estaria fadado ao nacional, bastaria que ele entrasse em contato com as condições climáticas e orgânicas de uma nova cultura.

Além de colocar as representações do nacional dentro de outro funcionamento, os subsídios da teoria científica são ainda responsáveis por uma modulação dessas representações, ocasionando, assim, um deslocamento de

⁵⁸ I.e: as características culturais eram apreendidas *em função* de uma constituição orgânica.

⁵⁹ Cumpre-se deixar claro que, da mesma maneira que Araripe Júnior não desconsiderava a influência da raça na literatura, Romero também não desconsiderava as influências do meio. A diferença entre eles resume-se à ênfase dada a cada um desses elementos.

seus significados. Quando passa a ser amparada pela noção de clima, a natureza nacional deixa de ser a exuberância selvagem dos românticos para ser a paisagem interiorana e os costumes dos sertanejos. Araripe chamava atenção para o mundo novo e original nos “folgares da gente do campo” (1958:99), e Romero (1953:97) afirmava que “o verdadeiro Brasil, está contido na zona tórrida”. Paralelamente acontece o mesmo com o elemento humano: sendo a noção de raça a que passa a informar o caráter nacional, o tipo nacional por excelência deixa de ser o aborígene para ser o mestiço; é nele que se colocará a responsabilidade do futuro da nação, pois ele “é o produto fisiológico, étnico, e histórico do Brasil; é a forma nova de nossa diferenciação nacional”⁶⁰ (ROMERO 1953:132).

Comte (1983:16) já chamava a atenção para o fato de que a busca pela verdade atestava a unidade do assunto das investigações positivas, a despeito da diversidade das ciências, que não decorreria senão de uma divisão artificial. Spencer (2008:93) afirmava que todas as transformações da existência eram partes de uma única transformação, pois todas elas se inseriam no mesmo cosmo. O caráter altamente sintético da filosofia e da ciência ocasionou a busca de movimentos cada vez mais universais porque cada vez mais gerais, o que quase sempre fez com que os exemplos terminassem na explanação da gravitação dos corpos celestes, pois o ciclo de todo o universo, através da lógica da sucessividade analógica, equalizava-se ao ciclo vital do mais mísero organismo. Tal estrutura cognitiva foi bem adaptada pela prática intelectual brasileira, e Romero (1953:37) afirmava que “um conhecimento que não se generaliza, fica improíncio e estéril”. Todo o conhecimento de qualquer particularidade apenas se legitimaria se ele conseguisse explicar uma dimensão superior da realidade. Por isso não é totalmente apropriado concluir, como faz Antonio Cândido (2000:117), a predisposição à síntese como uma particularidade do método de Romero. Nele pode-se ver, é certo que de maneira mais nítida, o que era uma tendência geral da época, prática comum a todos os críticos inseridos nesta cadeia idiomática.

⁶⁰ Tal entusiasmo de Romero com o mestiço, contudo, como será mostrado mais adiante, não viria desacompanhado de certo pessimismo em função da condição inferior que possuiria o mestiço.

As idéias importadas, no entanto, não eram assimiladas segundo os mesmos propósitos que as motivaram no solo europeu; ao chegarem aqui elas não se encontravam, como afirmaria Roberto Schwarz (2000), “fora de lugar”. Ao contrário disso, as novas idéias, para o bem ou para o mal, eram transplantadas e aclimatadas, pois serviriam para resolver os *velhos* problemas. Analisando detidamente aquela geração de intelectuais, vê-se que foi o próprio substrato cultural da tradição romântica que forneceu o critério seletivo das idéias que chegavam no porto cultural brasileiro. Afirma Angela Alonso (2002:177) que: “o movimento [de 1870] travou um diálogo incessante com a tradição imperial, que lhe forneceu as próprias balizas para incorporação do repertório da política científica”. Tal “balizamento” deve-se sobretudo à manutenção da *tese da originalidade* que, como afirma Roberto Ventura (1991:18), foi lançada enquanto base das primeiras histórias da literatura brasileira e persistirá nos projetos de Sílvio Romero e José Veríssimo em versões mais sistemáticas⁶¹.

A idéia de diferenciação e originalidade da civilização brasileira é uma recorrência da idéia de *essência do nacional*. Desenvolvida inicialmente no projeto romântico, ela será colocada sob os fundamentos teóricos de uma linguagem moderna-positivista. O que o caráter nacional perde em evidência visível, ganha em autoridade pretensamente científica, mas na verdade a diferença não ultrapassa o nível da operacionalização retórica, de modo que Luiz Costa Lima (1997:51) pôde chamar o cientificismo *fin de siècle* de “um romantismo biologicamente processado”.⁶² Para Araripe Júnior, o nacional aparecia como o efeito embriagador do clima tropical sobre os homens; para Sílvio Romero ele derivaria da diferenciação étnica: “deste imenso mestiçamento *físico e moral*, desta fusão de sangues e de almas é que tem saído diferenciado o brasileiro de

⁶¹ Apesar de não ter escrito uma história da literatura brasileira, não se pode excluir desse quadro Araripe Júnior, haja vista ele também possuir, na sua idéia de “perfis literários”, um projeto de interpretação da literatura brasileira que também se fundamentava na tese da originalidade dos românticos.

⁶² Devem ser reconsideradas, portanto, juízos apressados, como o de Wilson Martins, que vê a Escola do Recife como revolucionária da vida intelectual brasileira. Escreve o crítico: “Fossem quais fossem as incoerências e os excessos de Tobias Barreto e Sílvio Romero, para nada dizer de seu deslumbramento de neófitos perante a “ciência alemã”, o certo é que a Escola do Recife estava claramente inaugurando uma nova idade no pensamento brasileiro” (MARTINS 1977:500). Diz-se que o juízo é apressado devido ao fato de a renovação operada pela geração de 1870 não foi além de uma contestação parcial, esteve muito longe da revolução que necessitaria o início de “uma nova idade de ouro”.

hoje e há de sair cada vez mais nítido o do futuro" (ROMERO 2001:68). Daí a diferença entre eles: para um o “efeito nacional” era instantâneo, pois mal chegados os cronistas europeus em terras americanas, eles prontamente se esqueciam de suas origens e “raro era que não acabassem pintando o corpo de jenipapo e urucu e adotando idéias, costumes e até as brutalidades dos indígenas” (ARARIPE 1960:407); para o outro, o processo de diferenciação era inevitável, mas lento, dependeria de séculos de cruzamentos que aperfeiçoariam os elementos tidos como inferiores à raça ariana, de forma que o caráter brasileiro, apesar de já poder ser sentido e descrito, apenas possuiria uma forma homogênea no futuro.

Aqui cabe um parêntese sobre José Veríssimo, que até agora pouca atenção recebeu. A razão disto é que, dentre os três grandes nomes da crítica da época, ele foi o que pretendeu se manter mais distante da ciência, pois considerava sua infalibilidade derivar do preconceito e sua importância de uma opinião exagerada (1969:8). Várias razões podem ser apontadas: o autodidatismo de sua formação e a sua “birra” com Sílvio Romero, que o fazia questionar os fundamentos da autoridade de seus julgamentos, podem ser algumas, mas certamente o modelo de seu trabalho intelectual, retirado de Gustave Lanson, aparece com uma importância fundamental. Tal como Veríssimo, Lanson foi também alguém que manteve certo distanciamento crítico das teorias mais correntes na intelectualidade européia da época. Na verdade ele criticava o modo como a literatura vinha sendo abordada como objeto de estudo e afirmava que “ni l’objet, ni les moyens de la connaissance littéraire ne sont, dans la rigueur du mot, scientifiques”⁶³ (LANSON 1916:VIII). Para ele a literatura não seria um objeto do conhecimento, mas do gosto; daí não se poder aprendê-la, mas apenas fruí-la. Mesmo assim, contudo, ele não rejeitava completamente os métodos científicos quando eles lhe pareciam convenientes, e chegava mesmo a afirmar que “un certain nombre de connaissances exactes, positives, sont nécessaires pour asseoir et guider nos jugements”⁶⁴ (LANSON 1916:VII). A mesma postura

⁶³ Nem o objeto, nem os meios de conhecimento literário são, no rigor da palavra, científicos.

⁶⁴ Um certo número de conhecimentos exatos, positivos, são necessários para assentar e guiar nossos julgamentos.

conservará José Veríssimo: possui um pé atrás da ciência, mas oportunamente se aproveita de seus argumentos:

O capadócio que era de índole e condição, achou na sua terra onde expandir os seus instintos nativos senão atávicos, influídos de mais a mais pelo meio. Gregório de Matos é a mais perfeita e mais ilustre expressão desse tipo essencialmente nacional (VERÍSSIMO 1969:63).

Esta impregnação da lógica científica da época mesmo em alguém que não possuía muito entusiasmo por ela serve para comprovar duas coisas. Inicialmente ela atesta como a teia lingüística do meio intelectual da época dependia das cadeias de significantes fornecidas pelo conhecimento científico. Em todas as áreas da cultura letrada – artes, política, historiografia, crítica – o campo científico colocou-se como soberano na hierarquia dos territórios lingüísticos. Para ser legítimo, qualquer argumento ou opinião deveria adquirir o status de científico, “porque estudo, sem valor científico, para nada presta, não tem mérito algum no terreno das idéias, não passando de fantasias ou divagações” (ROMERO 1953:351). Em segundo lugar, a facilidade com que tal discurso passou a circular entre a população alfabetizada brasileira comprova como ele serviu para resolver problemas que na verdade eram anteriores à entrada das formulações científicas. Apesar de Veríssimo não compartilhar estritamente com os pressupostos científicos, se aproveitava deles quando apareciam úteis para “provar” o caráter nacional, pois a preocupação primeira era a legitimação da existência de um “ser” nacional, e não a validade dos novos métodos críticos.⁶⁵

Quando entra em território brasileiro, a crítica científica se apropria da generalização de uma lógica sintética; mas o fará com preocupações de ordem bastante diversa das que motivaram as ciências positivas na Europa. Quando Sílvio Romero (1978:89) pregava que

⁶⁵ Não é por acaso, portanto, que será Veríssimo aquele que mais enfatizará a contribuição portuguesa em detrimento das contribuições das outras raças: dando-se ao luxo de se utilizar apenas convenientemente a argumentação científica, o crítico não se sentiu preso às teses de diferenciação alicerçadas em fatores biológicos ou climáticos.

A simples observação de um fenômeno intelectual complexo, como é um livro, a mera inquirição das condições de vida de um escritor, de sua intuição de suas tendências mentais, é de todo improdutiva, se o crítico é incapaz de prender esses fatos ao desenvolvimento geral das idéias, *se ele é incompetente para abstrair e generalizar. A crítica deve jogar com os métodos da ciência; deve induzir e deduzir* (grifos nossos).

Ele já pressupõe as temáticas nacionalistas dos românticos não mais como assuntos a serem reproduzidos pela literatura, mas como fatores determinantes da realidade objetiva. Dessa forma, o nacionalismo adquire status de fato empírico a ser comprovado cientificamente. Se o nacional sempre esteve associado às características que diferenciavam o Brasil da realidade européia, sobretudo da de Portugal, a diferença agora não se resume a peculiaridades topográficas, mas às condições biológicas e mesológicas da sociedade brasileira, de forma que “a determinação do caráter nacional nas letras não é um capricho; senão a comprovação de um fato” (ROMERO 1978:30). Mas deve-se atentar a ainda mais uma coisa: o caráter nacional não se constitui apenas como um fato empírico, mas como o *fato geral* da natureza. Os métodos da crítica científica não funcionaram aqui com o objetivo de se aproximar da verdade única das leis universais da natureza, ela terá diante de si apenas a *natureza nacional, que lhe será a verdade última a que se pretende chegar*. O cosmo que vai procurar ser atingido pela ciência não ultrapassa as fronteiras do território brasileiro, o que significa que o *logos* que estrutura o idioma continuará sendo informado pelo mesmo *ethos* nacional cuja construção havia sido iniciada no romantismo.

O nacional, portanto, deixa de se configurar como uma orientação a ser seguida – caso do texto de Denis –; ele agora se apresenta como um imperativo categórico. A consequência disso é que a nacionalidade de uma obra não seria mais procurada nas imagens ou nos enredos veiculados pela mímesis ficcional, mas num suposto espaço de uma psique coletiva apenas se tornaria disponível através da reflexão crítica. Esta é a base do *deslocamento* de significados operado pelas disjunções positivas da geração de 1870. Exemplo disto pode ser visto quando Sílvio Romero (1978:29) afirma que o poema *Seus olhos* de Gonçalves Dias era mais brasileiro do que *Y-Juca-Pirama*, pois nele o autor deixa

ver “seu sentimento direto”. Apesar dessas tentativas da crítica de reorientar os juízos literários, o que de fato se presencia é a incapacidade da teoria em precisar o que exatamente seria este sentimento, e na verdade ninguém na época pôde definir com palavras mais certeiras onde estaria o caráter nacional⁶⁶. Sílvio Romero (1978:29) diz que ele residiria “no fundo d’alma”, Araripe Júnior (1960:68) o encontra no “espírito da terra” e José Veríssimo (1969:4) simplesmente fala em “sentimento nacional”. Isto tudo serve para mostrar que, apesar do aparato que se pressupunha científico, o “ser” nacional não pôde abandonar sua condição de entidade abstrata, e sua discussão acabava descambando ou num impressionismo do crítico ou na validação de num senso comum, justamente as instâncias que o pensamento teórico visava combater. A este respeito, afirma João Alexandre Barbosa (1974:83):

Na verdade, o aspecto contestante das atuações dos principais porta-vozes do “espírito novo”, *não obstante o positivismo e o evolucionismo de que foram caudatários*, incorporava, no nível da linguagem crítica de que se utilizavam, um certo modelo idealista subjetivo do qual, dificilmente, podiam escapar. (grifos nossos)

Isto devido ao fato de que cada crítico, apesar dos caminhos diversos que procuraram trilhar, visaram e terminaram num mesmo ponto de chegada: a subordinação das condições étnicas e mesológicas a uma anterioridade, i.e., a idéia de “ser” nacional. Tal idéia, obviamente, somente pode ser aferida a partir da concepção de uma “essência nacional” e, como atenta Luiz Costa Lima (1997:46), tal somente pode ser feito dentro do âmbito de uma idéia transcendental. Segundo Kant (1980:189), o conhecimento transcendental ocorre pela articulação de conceitos puros objetivando representar os objetos anteriormente a toda e qualquer experiência. O transcendental se refere sempre a uma totalidade que subsume o entendimento não em função de sua possibilidade de aferição da experiência, “mas somente para prescrever a tal uso uma direção rumo a uma certa unidade da qual o entendimento não possui nenhum conceito e que tende a

⁶⁶ Devido a este mesmo fato é que a negação da perspectiva conteudista em Romero não foi senão superficial, pois quando partia para a prática ele encontrava sua postura teórica insuficiente e acabava caindo na mesma técnica que condenava. Ver Ventura (1991:99).

recolher todas as ações do entendimento, com respeito a cada objeto, em um todo absoluto" (KANT 1980:192). A essência do nacional, portanto, a despeito do que poderiam crer aqueles que a postulavam, não diz respeito a nenhuma imanência, mas a uma idéia que cria as condições de conhecimento ao sobre determinar a aferição da materialidade empírica a uma totalidade absoluta. A metafísica da essência estava completamente fora da ontologia do positivismo de Comte, mas isso não poderia ser percebido naquele momento, pois isto exigiria um questionamento severo à tão cara idéia da originalidade nacional, o que, certamente, os críticos da geração de 1870 não estavam dispostos a fazer. Ora, a partir do instante em que a teoria não era utilizada em função de uma reflexão de seus próprios pressupostos, mas apenas objetivando uma aplicabilidade emergencial que visava legitimar uma idéia anterior à própria teoria, a totalidade nunca poderia ser colocada em termos mais precisos, pois, ao condicionar os objetos, permanecia enquanto o *incondicionado*. Tal incondicionado, portanto, aloja-se no coração do idioma e, através da utilização das representações agora retiradas de um repertório scientificista, transformado pela conjuntura histórica em colonizador dos demais territórios discursivos, se coloca como origem de toda significação tida como possível e verdadeira. Aceitar tal conjuntura do idioma implica uma postura substancialista onde a "prática indiscriminada da idéia" resume as palavras e a argumentação teórica num mero jogo retórico que não serve senão para disfarçar e adornar a precariedade da reflexão (cf: LIMA 1997: 50).

A manutenção de tal incondicionado gera um conflito não sentido pelos críticos, decorrente da incompatibilidade da modalidade clássica da linguagem praticada pelos românticos brasileiros com a modalidade moderno-positivista das fontes européias. Tal conflito encontra-se na base das várias fragilidades, incoerências e polêmicas em que os vários pensadores brasileiros daquele período incorriam, e que acabou por fragilizar a coerência bem amarrada que se esperaria de um campo discursivo subsidiado pelas promessas de infalibilidade da ciência. A reflexão crítica caía então sob o jugo da *ilusão transcendental* (cf.: KANT 1980:178), pois tomava as regras que apenas possibilitavam o

conhecimento por princípios objetivos que atingiriam as coisas em si mesmas. Dentro de sua própria ilusão, o caráter nacional pode ser assumido enquanto presença material, ora homogênea, ora seguindo em vias de homogeneização. A afirmação de um caráter homogêneo tanto decorre da totalidade inerente à postura substancialista tal como é de vital importância para a manutenção da lógica binária já mencionada a propósito do texto de Denis.

O nacional continuará sendo aferido a partir daquilo que não é o europeu. Neste ponto, contudo, pode-se perceber uma nova disjunção. O racismo da teoria científica dificultará a manutenção do otimismo arrogante e ingênuo dos românticos. Isto porque a explicação do atraso das nações americanas era atingida pelos mesmos elementos que subsidiavam os elementos diferenciadores do caráter nacional. Tanto a exuberância natural era tida como um imperativo que impossibilitava a dominação do ambiente pelo homem, o que dificultaria o desenvolvimento da civilização, como a mistura da raça branca com os tipos inferiores desestabilizaria o elemento superior e condicionava o atraso da sociedade. As teorias derivadas de uma leitura racista do evolucionismo de Darwin colocavam o padrão europeu como uma normalidade em face da qual a realidade americana apenas poderia ser vista como naturalmente diferente, inferior e atrasada. Comprovar cientificamente a identidade nacional e ainda assim manter um sentimento ufanista exigiu que fossem feitas certas reconsiderações na teoria, e tal apenas comprova que os intelectuais da geração de 1870 estavam mais comprometidos com a manutenção da “essência nacional” do projeto romântico do que reestruturar completamente as bases da crítica cultural do Brasil, e tal comprometimento impediu que as reflexões sobre a cultura e a literatura fossem mais longe.

Diante deste problema, a postura substancialista comum aos críticos da geração de 1870 os colocava como concordes quanto a uma mesma conclusão: a afirmação de uma *normalidade nacional*, apesar da orientação “científica” induzir à conclusão contrária. O cientificismo da época postulava as condições climáticas e biológicas européias enquanto padrão de civilização. Entre aceitar a teoria e manter a totalidade do ideal de nação punha-se a necessidade de certo

malabarismo teórico que apenas evidencia como as palavras caiam numa circularidade retórica que muitas vezes se demonstrava vazia. Araripe, com a sua teoria da *obnubilação brasílica*, entendia o clima como uma força que, ao aclimatar qualquer cultura às condições locais, reordenaria os valores: o que seria errado em relação aos padrões europeus assumiria a feição de norma sob o calor tropical. O nacional passa então a ser medido em função do desvio que se opera na cultura metropolitana, daí ele ser visto como uma euforia insensata promovida pelas altas temperaturas. A *incorreção*, portanto, se torna a particularidade nacional por excelência, pois nas condições de nosso clima ela se converte em qualidade (cf. ARARIPE 1960:68), pois “o tropical não pode ser correto. A correção é o fruto da paciência dos países frios” (ARARIPE 1960:126). Um caso notável de sua atitude é o comentário tecido acerca dos erros gramaticais cometidos por José de Alencar em seus romances: “Ora, José de Alencar, se não sabia bem o português, escrevia em brasileiro perfeitamente, admiravelmente” (ARARIPE 1958:248).

Já Sílvio Romero, por ter optado por uma solução menos iconoclasta, pois procuraria as respostas dentro mesmo das teorias, se complicará mais no emaranhado das ambigüidades da questão. Uma de suas grandes influências, Herbert Spencer, afirmava que a evolução seria uma transformação que a matéria passaria em direção de uma organização mais simples a uma mais complexa. Mas assumir a evolução como uma caminhada infinita à complexidade resultaria numa regra que acabaria postulando o descontrole do destino das coisas, pois se a complexidade prosseguisse desordenadamente, ela terminaria numa heterogeneidade que tornaria o mundo um caos inapreensível. Conclui-se, então, que a evolução caminha a uma complexidade a fim de permitir que a matéria reorganize-se numa nova homogeneidade: “at the same time that Evolution is a change from the homogeneous to the heterogeneous, it is a change from the indefinite to the definite”⁶⁷ (SPENCER 2008:124). Dentro de tal raciocínio, o tipo brasileiro é assumido como uma complicação de raças já estabilizadas em suas

⁶⁷ Ao mesmo tempo em que a Evolução é a mudança do homogêneo ao heterogêneo, ele é uma mudança do indefinido ao definido.

homogeneidades particulares que segue para reorganizar-se em uma nova definição. O mestiço então é entendido como um estágio intermediário deste processo; é uma heterogeneidade ainda indefinida, uma “sublimação” das raças indígena e negra e uma “corrupção” da raça branca, “daí o seu caráter inquieto, contraditório, anormal. Tal a razão da constante turbulência das populações americanas” (ROMERO 1978:62). Diferentemente de Araripe Júnior, Sílvio Romero vê a “anormalidade nacional” como um prejuízo ao Brasil, a instabilidade das raças mestiças, ao mesmo tempo em que é vista como derivada dos mesmos elementos diferenciadores que conferiria a particularidade do nacional, é também vista como a causa do atraso social, pois para um paradigma que enxergava o progresso apenas a partir da ordem, a “turbulência das populações” não poderia ser interpretada senão como um empecilho.

Para o paradigma do pensamento da segunda metade do século XIX, onde se procurava uma reorganização da sociedade através de uma “verdade normal”, o mal “consiste sobretudo na ausência de toda verdadeira organização” (COMTE 1983:18). O mestiço então caía dentro de uma dupla inscrição que deveria ser resolvida; para que pudesse ser mantido como a essência do “ser” nacional, era necessário que seu efeito “maléfico” dentro da sociedade recebesse uma resposta que satisfizesse o otimismo ufanista. Isto foi feito pela teoria do “branqueamento” da sociedade. O cruzamento entre as raças aparecia como um meio de aniquilamento indireto dos tipos inferiores (cf.:ROMERO 2001:44), pois, dado que o branco era considerado um elemento superior, suas características se imporiam sobre às das demais raças, de forma que se pressupunha que dentro de dois ou três séculos toda a população brasileira estaria estabilizada numa raça ariana nacional. O branqueamento resolveria a questão da instabilidade responsável pelo atraso do Brasil: “é de esperar, porém, que uma ação mais forte do tempo acabe por trazer-nos a tranquilidade orgânica e social a nós os americanos” (ROMERO 1978:62).

O questionamento acerca da definição do tipo brasileiro coloca Romero numa cilada teórica derivada da contradição entre o propósito de manutenção da tese da originalidade nacional e o desejo de colocar a essência nacional sob

termos científicos. Se o mestiço é um estágio intermediário do processo de evolução, o tipo brasileiro definido e homogêneo apenas poderia aceder à existência quando a população acabasse seu processo de branqueamento. Dentro do pensamento racional da época, as materialidades “informes” são potencialidades significativas que não poderiam adquirir significação positiva dentro dos territórios lingüísticos, pois colocaria em cheque o postulado do definido e organizado como o bom e o verdadeiro. Através deste racionalismo seria difícil postular uma essência unitária a uma cultura formada a partir da mistura de raças. Assim Romero conclui que o brasileiro não seria “um grupo étnico definitivo; porque é um resultado pouco determinado de três raças diversas”; conclui-se que “ainda não temos uma feição característica original” (ROMERO 1953:110), pois a concorrência de três ídoles distintas “traz a dificuldade da formação de um ideal nacional comum” (ROMERO 2001:59). A originalidade brasileira passa então a ser projetada num futuro:

O povo brasileiro, como hoje se nos apresenta, se não constitui uma só raça compacta e distinta, tem elementos para acentuar-se com força e tomar um ascendente original nos tempos futuros. Talvez tenhamos ainda de representar na América um grande destino cultural-histórico (ROMERO 1957:111).

Mas como a cultura é entendida como um derivado direto da raça, para que fosse possível a existência de uma cultura nacional autônoma e original tornava-se necessário a pressuposição de uma raça definida e estável. Diante disso Romero fará conviver enunciados que negariam a definição do povo brasileiro com outros que afirmariam justamente o contrário: “o povo *brasileiro* deve-se considerar em essência *constituído*, e, a esforços e trabalho, energia, bom-senso e perseverança, adquirir o seu lugar na história e na política do mundo” (ROMERO 1978:64) (grifos do autor). A própria urgência com que o autor parece querer enfatizar este ponto deixa entrever que ele próprio já sentia a contradição entre as teorias científica e nacionalista. O que se observa no geral é que Romero procurava a mesma coisa que os românticos: uma originalidade nacional que pudesse ser contraposta à cultura portuguesa e assim legitimar a existência de

uma literatura brasileira autóctone. Através da teoria chegava-se à diferenciação com o elemento europeu, mas não à homogeneidade para que se pudesse falar de fato em elemento brasileiro. Chegava-se a um ponto em que o que a ânsia nacionalista pedia, a ciência não poderia dar. Romero resolve o impasse simplesmente atropelando a teoria e o que ele próprio já afirmara em outros momentos para poder adquirir a certeza da existência de “um tipo novo: o tipo brasileiro” (ROMERO 2001:57). Como a linha de raciocínio é a mesma, o novo é o diferente e é o original, seja ele “as belas paragens” de Denis, a “incoreção” de Araripe Júnior ou o mestiçamento, pois “o mestiço é o produto fisiológico, étnico e histórico do Brasil: é a forma *nova de nossa diferenciação nacional*” (ROMERO 1957:132) (grifos nossos). Novo, diferente e nacional são os termos que sempre andarão juntos, pois é justamente pela ligação que eles estabelecem entre si que se encontra a posição significativa de seus significantes.

O fato de Sílvio Romero passar por cima da ligação que conferia operacionalidade às noções de *definição* e *unidade* atesta que o primeiro plano de suas preocupações era ocupado pela legitimação da concretude do “ser” nacional. Comparando-se a solução de Romero com a atitude de José Veríssimo, pode-se ter consciência mais exata do peso da tradição da teoria romântica para a nova geração crítica: se por um lado um crítico desconfiado com as teorias científicas as acatava quando elas se mostravam convenientes à comprovação de um caráter brasileiro, por outro um que adotava as mesmas teorias com um fervor religioso as desconsiderava quando elas se mostravam impertinentes à certificação deste mesmo caráter. As novas idéias revolucionam o pensamento apenas na medida em que deixam intacta a essência do “ser” nacional. Esta invasão da ideologia romântica no pensamento racional se dava pelas rachaduras da armadura teórica, que no fim das contas era utilizada apenas com o intuito de legitimar as opiniões pessoais do crítico que, por não ser mais do que um reproduutor da cadeia idiomática, suas próprias opiniões muitas vezes não eram mais do que um espaço de circulação de certas opiniões já generalizadas pelas gerações precedentes.

O nacional, portanto, acaba por se tornar uma diferença que se normaliza através de processos naturais. Não é à toa que os críticos mais ligados a uma sistematização teórica dos estudos literários encontraram, como etapa inevitável aos fins que mantinham os propósitos românticos dentro das teorias científicas, a necessidade de desenvolver teorias que dessem conta de como se desenvolveria tal “normalização” do diferente. Os processos descritos pelas teses de *obnubilação* e *branqueamento* não são mais que o esforço em casar a idéia de diferenciação e originalidade nacional ao ideal de progresso dentro de uma normalidade. Assim, mesmo com as teorias racistas que atestariam a superioridade da civilização européia, as saídas teóricas encontradas pelos críticos conseguiriam manter as mesmas significações do ideário romântico. A cultura nacional continua sendo considerada como jovem e estuante em face de uma cultura européia que caminha para o envelhecimento e para a decadência. Romero (1953:104) fala de nosso lirismo “mais doce, mais suave e ardente do que o lirismo dos portugueses”; Araripe Júnior (1960:72) diz que o Brasil teria “um realismo quente, em oposição a um realismo decadente, frio”, pois “um cadáver não se observa do mesmo modo que um ser que ofega de vigor” (1960:71).

Ao se analisar as conclusões do pensamento literário da crítica praticada no Brasil nas últimas décadas do século XIX, percebe-se que elas não iam muito além do que já dissera Ferdinand Denis e os herdeiros de seu pensamento. Vê-se então que a crítica da geração de 1870 não passou, a despeito das vontades de seus praticantes, de uma atualização do pensamento romântico, e por isso pode-se dizer que os momentos em que ela fratura com este pensamento podem ser entendidos enquanto disjunções positivas. A renovação do pensamento não serviu para nada mais do que re-legitimar a idéia de um “ser” nacional dentro das novas idéias que passavam a armar o pensamento moderno. A fratura com a teoria romântica foi mínima, e constituiu-se como parte do desenvolvimento natural de uma cadeia de significações que sacrificava parte de sua arrumação como forma de sobreviver frente uma nova conjuntura de valores. O embasamento teórico serviu para apoiar uma essência do nacional como uma totalidade ainda mais coesa do que a estrutura simbólica desenvolvida pelas gerações precedentes, e

quanto mais firme uma totalidade maior será sua resistência e intolerância a determinadas instâncias que posicionarão diante dela enquanto heterodoxas. O controle de três de tais heterodoxias pode ser apontado como um momento importante para a formação dos valores que determinarão a imagem do cânone literário brasileiro: o ego individual, o cosmopolitismo e o imaginário. O expurgo dessas três instâncias formará o critério nacionalista que funcionará como o agente controlador da literatura brasileira.

2.2.1. Essência rural e vida de empréstimo.

O deslocamento da consideração do elemento humano que comporia a base da idéia de nacionalidade para critérios raciais fez com que o mestiço substituísse o lugar antes ocupado pelo índio. As idéias de bravura e cavalheirismo que colocavam o indígena como símbolo de uma nobreza local são descartados, pois o que se busca agora não é mais compensar a ausência de um passado heróico, mas estabelecer uma idéia de “pureza” nacional alocada nas camadas populares. Há de se notar, no entanto, que mesmo essa reorientação da postura romântica nada mais era do que uma atualização de potencialidades de significação já presentes naquela mesma ideologia, o que apenas confirma o caráter de disjunção positiva das representações que a geração de 1870 introduziram na vida intelectual do Brasil.

Para Denis a poesia seria um derivado da natureza, de modo que o “veio poético” era assumido como uma disposição natural do brasileiro, sobretudo do mestiço, independente de qualquer educação formal. A geração de 1870 não fez mais do que corroborar com tal opinião e a sistematizar teoricamente. Apesar de toda a agitação cultural do período decorrer de um grande influxo de idéias importadas que eram incorporadas ao pensamento nacional, a educação e o cultivo da inteligência continuavam sendo vistos com desconfiança, e quase sempre deslegitimados através de injunções negativas que colocavam o intercâmbio de idéias em representações que denotavam falsidade, mentira e

artificialismo. Tal *topoi* possui grande tradição no pensamento nacional, e ele vem se mantendo devido à preservação da idéia de realidade nacional, cujo núcleo funcionaria como o determinador do ritmo da vida intelectual do país.⁶⁸ Ocorre é que a idéia de nação enquanto substância acaba por gerar a opinião de que existe uma realidade una e homogênea que passaria a determinar o que seria verdadeiro e autêntico, em detrimento de idéias que seriam irreais porque derivadas de um circuito externo ao *logos* nacional.

Sendo assaltado por duas frentes – pelo aparato scientificista do evolucionismo e pelo discurso nacionalista – o mestiço acabava por cair numa dupla inscrição, derivada da conjunção da abordagem racista e da missão patriótica que lhe coube cumprir. A inscrição dupla lhe sobreponha duas representações contraditórias: caráter instável, símbolo da *corrupção* das raças civilizadas; elemento não-adulterado, símbolo da *pureza* da essência nacional. Diz-se que tal inscrição é paradoxal devido ao fato de a cultura ser vista como um derivado direto da constituição biológica das raças. Pela lógica da sociologia evolucionista, uma raça instável e corrompida geraria uma cultura detentora das mesmas características. Mas, como o território científico não mais sustentava o índio como símbolo do “ser” nacional, tornava-se necessário encontrar uma saída para conjugar a “corrupção” racial com a “pureza” cultural, e assim fosse possível confirmar uma idéia de totalidade dentro de uma cultura marcada pela mistura das raças.

Para melhor se entender o procedimento realizado, um atalho por uma questão paralela servirá de grande ajuda. Trata-se dos argumentos desenvolvidos por Sílvio Romero para explicar as relações políticas em solo brasileiro. Tal como as demais zonas da cultura, as instituições políticas eram igualmente vistas como condicionadas pela configuração natural da realidade, de modo que a geografia do território era assumida como a origem das formas de governo que um país deveria assumir. Tal raciocínio levaria Sílvio Romero a uma armadilha similar à que ele se deparava com a situação do mestiço dentro da nacionalidade brasileira: a

⁶⁸ Roberto Schwarz (1989:30), por exemplo, tende a ver o influxo das idéias importadas como causa de uma contradição entre uma suposta “necessidade interna”, motivada por uma realidade nacional, e a vida intelectual do país, derivada do caráter imitativo de sua cultura.

afirmação de uma União brasileira encontrava na grande extensão do território e na pluralidade de suas zonas climatológicas um obstáculo lógico. O impasse é arbitrariamente resolvido pela tese da *unidade na variedade*:

A articulação do planalto com as depressões que o cercam dos quatro lados por sistemas fluviais que correm nas quatro direções, formando do país *um todo compacto e uniforme*, garantidor da unidade política, só perturbável pelos erros dos homens, não pelas imposições da natureza. É só olhar para o mapa e ver com olhos desprevenidos a distensão imponente e simétrica do colosso brasileiro: a unidade na variedade, ou a variedade na unidade é aí a primeira dádiva do solo. Dessa primordial circunstância da terra promana consequência inapreciável de ordem política (grifos nossos) (ROMERO 2001:26).

A constatação da pluralidade e diversidade do território é seguida pela afirmação de sua unidade sem que entre elas se encontre uma cadeia argumentativa, como se uma não impossibilitasse a outra. Isto ocorre porque, apesar de se pretender o contrário, tal unidade não é depreendida da observação empírica mediada pelo “olhar científico”, antes ela é atribuída à observação através do a priori da essência do nacional, que subordina as representações do entendimento à sua totalidade e identidade. Pode-se ver claramente como o logos nacional se configura como uma unidade da razão que determina o modo de conceber a experiência mediante a postulação de uma idéia que serve “somente para *ascender*, na série das condições, até o incondicionado, isto é, até os princípios” (grifo do autor) (KANT 1980:196). Por não ser o incondicionado depreendido do entendimento, mas postulado pela razão através da cadeia idiomática, i.e., é afirmado por um robô que reproduz o idioma sem se questionar sobre seus próprios fundamentos, não se pode exigir uma reflexão que legitime o que se está dizendo, de modo que a aceitação resume-se ao “ver com olhos desprevenidos”, que nada mais é do que ver da maneira como o idioma dispõe as coisas⁶⁹.

⁶⁹ O argumento do “ver com os olhos livres” era utilizado sempre que a argumentação chegava a um ponto em que se tornava necessário a consciência da essência alocada no núcleo da teia da linguagem. Como tal consciência era precária, senão completamente inexistente, não se poderia terminar a questão senão exigindo-se uma espécie de fé no idioma. Note-se como Araripe Júnior (1958:99) não pode escapar à utilização do

Desse modo, as representações de *uniformidade, compactação, simetria, ordem* podem ser atribuídas pela conjunção estabelecida entre o logos nacionalista e o discurso científico, ou, mais precisamente, pela subserviência que o discurso científico passa a prestar ao pensamento nacionalista. É importante atentar a existência de uma mistura de representações que une o ideal de ordenação do mundo derivado do pensamento da ciência da época com as representações de imponência do colosso natural brasileiro, certamente resquícios da configuração romântica da essência nacional. A partir desta configuração do discurso, pode-se entender como as representações científicas foram utilizadas a serviço dos mesmos propósitos românticos, de maneira que a manutenção das teses de diferenciação e originalidade nacional passava a ser possível. O governo dado aos brasileiros pela natureza seria igualmente original e novo como sua cultura: “um governo *sui generis*, original, novo, espécie de compromisso entre o regime unitário e o federativo” (ROMERO 2001:26).

A já mencionada dupla inscrição em que caía o mestiço produzia consequências idênticas às conclusões derivadas a partir da geografia. A instabilidade decorrente da miscigenação, tal como fora interpretada pelo território científico, era corrigida pela totalidade atribuída pelo logos do discurso nacionalista (i.e., era corrigida apenas em função dos propósitos nacionalistas, não no que dizia respeito à inferioridade decorrente da instabilidade de sua constituição fisiológica). A mesma tese da unidade da diversidade passava então a postular o caráter heterogêneo do mestiço como símbolo homogêneo do nacional. Como todos os argumentos dos fatores determinantes do nacional operavam em sinergia através de injunções que se completavam, uma outra injunção é feita mediante o casamento do fator racial ao fator geográfico. Sendo o mestiço o nacional por excelência, a região em que ele preferencialmente se encontra também será elevada à condição de *lócus* onde o coração da pátria latejaria. As selvas românticas seriam então substituídas pelo interior do Brasil, sobretudo o Nordeste:

mesmo procedimento quando procura defender a inspiração oriunda da realidade sertaneja: “Não. O grotesco aí é puramente subjetivo. Se há trivialidade nestas coisas, provém somente de não enxergarmos nelas o que devemos principalmente enxergar” (grifos nossos).

“nestes repositórios inexplorados é justamente onde se opera a surda elaboração do nacional que há de caracterizar nosso futuro” (ARARIPE 1958:366).

Sendo o mestiço do sertão o brasileiro por excelência, o próximo passo a ser dado seria sobrepor ao fator racial e geográfico um elemento de classe. Dado que, mesmo sendo símbolo da pátria, o tipo nacional era representado como sendo biologicamente inferior, certamente o argumento de classe não poderia ser sobreposto senão sobre a camada popular. O negro, o luso, o caboclo, o sertanejo, o matuto, o caipira e o praieiro são todos colocados sob o mesmo denominador comum do caráter popular da essência nacional: “aqueles [os ‘tipos’ nacionais] são tipos reais, é certo; mas particulares, isolados, e não enchem toda a galeria pátria. Há um espírito geral que os comprehende, que os domina: é o *espírito popular*, subjetivo à nação, que não se pode fabricar, que deve ser espontâneo” (grifos nossos) (ROMERO 1957:169). Como a literatura era entendida como “a expressão escrita do nosso sentir e pensar coletivo” (VERÍSSIMO 1977a: 63), o trinômio do “espírito” mestiço-sertanejo-popular, cuja afirmação foi uma modificação significativa da disjunção promovida pelos intelectuais da geração de 1870⁷⁰, firmava-se como parte importante do núcleo duro do discurso que legislava sobre as representações possíveis dentro do idioma.

A postulação de um espírito nacional *espontâneo* fazia com que uma das características mais valorizadas nos escritores fosse a sinceridade. Ser sincero significava não se enveredar pela falsidade dos artifícios e do aprendizado e deixar-se influir pelos fatores naturais. Por esse caminho o escritor alcançaria a expressão legítima do sentimento nacional. Na verdade a sinceridade se configurava como a reprodução automática das representações compreendidas dentro da idéia do sertanejo enquanto símbolo da essência do nacional. Toda e qualquer potencialidade significativa que ameace a unidade de tal idéia será combatida pelo idioma como forma de manter intactas as relações que armam a idéia do “genuíno espírito do povo”. As potencialidades ameaçadoras seriam

⁷⁰ Mas que também não se deve esquecer que ela não passou de uma atualização de significações já contidas em potencialidade dentro do pensamento romântico.

encontradas nos pólos opostos ao núcleo da essência, ou seja: nas sociedades das capitais da elite letrada. Os comentários tecidos por José Veríssimo acerca da produção romanesca são bastante reveladores neste sentido. Segundo ele, romances como *Lucíola* ou *Senhora* seriam ilegítimos em território brasileiro por derivarem de uma sociedade artificializada pelo contato com a cultura francesa:

Há para isso [a influencia dos moldes franceses na produção romanesca] uma causa externa que é do dever da crítica estudar. A nossa sociedade é formada de *elementos heterogêneos, não tem portanto originalidade e a nossa vida é toda artificial*. Esta artificialidade toma no Rio de Janeiro, onde em geral vivem nossos escritores, enormes proporções. Há aí um imenso cosmopolitismo, onde a Europa é largamente representada, que dá a esse grande centro todas as *aparências de uma cidade européia*. E a vida proverbialmente tranqüila do resto do povo brasileiro, toma ali um caráter de agitação inteiramente desconhecido nas nossas cidades da província. É por isso que o *verdadeiro* romance brasileiro precisa dos fatos da vida do nosso sertão onde o *genuíno povo brasileiro, o resultado dos cruzamentos*, vive com seus hábitos, suas crenças e seu falar próprios. Daí a superioridade do *Sertanejo*, do *Gaúcho*, do *Tronco do Ipê*, da *Mocidade de Trajano*, etc., os mais perfeitos dos nossos romances (grifos nossos) (VERÍSSIMO 1977a: 159).

O trecho é sintomático da atitude dos três grandes nomes da crítica do período, pois é sintomático do próprio pensamento generalizado da época. Posto que a “essência” nacional garante um espírito nativo inteiro e homogêneo, e sua expressão como um movimento espontâneo do cidadão, o contato com outras culturas não apenas seria desnecessário, mas extremamente nocivo à pureza da cultura nacional, pois corromperia sua unidade através da contaminação com elementos alienígenas à realidade pátria. Um outro motivo para o sertanejo ser assumido como símbolo nacional seria a sua proteção das influências da cultura externa devida à sua reclusão no interior do país, de maneira que ele poderia continuar sendo considerado enquanto ícone do “genuíno povo brasileiro”. O seu contrário seria representado pelo homem letrado das capitais. Imerso numa sociedade tornada heterogênea devido a uma exposição aos meios cosmopolitas, ele teria diluído seu “sentir especial” de brasileiro na cultura do outro. O cidadão da capital seria um infiel que teria abandonado o paraíso e perdido sua

originalidade. Como a originalidade é reconhecida como sendo a própria razão de ser dos brasileiros, o indivíduo urbano passaria a viver não a essência, mas uma vida de aparências, artificial; uma vida que não é sua, mas, segundo Araripe Júnior (1958:366), “uma verdadeira vida de empréstimo”.

Uma atitude patente desta lógica se encontra nas repreensões realizadas a Machado de Assis por Sílvio Romero. Devido ao fato de Machado incorporar elementos até então não presenciados na prosa brasileira, como o *humour*, ele será assumido como um escritor que estaria indo contra a sua verdadeira índole, derivada “da sub-raça brasileira cruzada” (ROMERO 2001:281). Isto significava que o escritor não seria sincero, pois teria substituído seus impulsos naturais por certos preceitos “aprendido nos livros”. Sendo assim, seu

humour, nestas condições, não é natural e espontâneo; é um capricho, uma coisa feita segundo certas receitas e manipulações./ Ora, o humour não é um artefato que se possa imitar com vantagem; porque ele só tem real merecimento quando se confunde com a índole mesma do escritor” (ROMERO 2001:289) (grifos nossos).

Apesar de mestiço, Machado seria considerado como o contrário do ideal de sentimento nacional, o que comprova que na verdade o que se está em jogo não são as empiricidades, julgadas pela ciência enquanto fatos detentores da verdade, mas as significações que circulavam dentro do território da linguagem.

Machado bem poderia ser considerado como o perfeito habitante de um outro Brasil que se encontrava dentro do Brasil. Um outro país, compreendido pela civilização do litoral que, perdida no pecado do cultivo da cultura estrangeira, seria apenas a sombra do verdadeiro: “este país não é o Brasil *real* que o estudo e a *verdade* revelam, senão um Brasil *fantasmagórico imaginado* por eles para uso de seu incorrigível diletantismo”. (ROMERO 1957:222) (grifos nossos). O real e o verdadeiro cabem às representações positivas autorizadas pelo idioma, i.e: os modos de vida populares das regiões interioranas. As capitais estariam fora da totalidade nacional, elas fromariam uma parte que não contribuiriam à sua unidade, pois “constituem um *troço à parte*, pela considerável influência estrangeira ali reinante, e, por isso, não são mais próprias para definirem nosso

caráter específico” (ROMERO 2001:41) (grifos nossos). Assim, representações como o *artificial*, o *elaborado*, o *aprendido*, o *caprichoso*, o *diletante*, representavam negativamente a formação intelectual, as influências externas e a vida urbana (o cosmopolitismo), que então se constituíam como possibilidades de significação por onde se poderiam derivar representações que desestabilizariam a unidade da essência, tida como origem da constituição natural e verdadeira das coisas. Tais significações derivam da mesma lógica que coloca o sertanejo e o interior do país como origem da verdade, mas à medida que elas agem como injunções negativas elas passam a fortalecer o idioma não trabalhando em suas bases constitutivas, mas em sua área externa, impedindo que as intempéries de possíveis significações heterodoxas ameacem a sua coesão e estabilidade.

2.2.2. Coesão da totalidade e expurgação do ego.

Dentre as idéias difundidas pelo cientificismo da segunda metade do século XIX, duas lhe foram bastante caras: a de ordenação fixa do mundo (cujo conhecimento terminaria na verdade geral da natureza), e a de progresso normal dos fenômenos. Diante destes dois postulados elementares, inferia-se que a humanidade caminhava, de maneira linear e contínua, para próximo da verdade e para longe do erro e da ilusão. Partindo de tal pressuposto, Comte desenvolveria a lei dos três estados, que ao mesmo tempo explicava as ilusões do passado e a nova verdade positiva do mundo. Mas tal raciocínio não era exclusividade da doutrina positivista, ele era comungado por todas as correntes científicas da época, de modo a aparecer como um elemento importante da formação da *doxa* nas últimas décadas do século XIX. Como o surto científico na Europa eclodiu como uma reação que buscava conter o espraiamento generalizado da incerteza do mundo devido à passagem da episteme clássica à moderna, i.e., uma tentativa de evitar que a aferição da verdade coubesse a cada sujeito particular e não mais em função de uma ordem social estável, um dos pontos mais problemáticos de tal pensamento foi a colocação da questão do indivíduo.

Ao se pressupor uma única verdade geral para o mundo, deduzia-se que a partir dela tudo se encontraria organizado numa ordem perfeita. A perturbação dessa ordem somente poderia ocorrer pela ação artificial do homem que, por algum desvirtuamento de sua índole, não agiria em conformidade com a regra geral em que ele se inseria. Para Comte (1983:17), o individual era o espaço da divergência de opiniões de onde derivava a “anarquia intelectual” que impossibilitaria a ordem social. Spencer (2008:50) via nele tanto a origem das *formas pálidas* – i.e: do engano e da ilusão, em oposição às *formas vívidas*, que seriam as verdades naturais dos fatos – como também as causas da dissolução da sociedade (cf. SPENCER 2008:177). De maneira geral, a conservação de uma instância individual era vista como uma incapacidade de se livrar dos resquícios dos estados primitivos da humanidade, correspondente ao período teológico ou metafísico. Isto porque a mediação da subjetividade impediria o alcance da verdade exata dos fatos; através dela o homem continuaria preso num mundo permeado pelos fantasmas da fantasia e da imaginação.

A tese determinista estreitava ainda mais o entendimento da instância individual, pois visava estabilizar as diferenças entre as pessoas e a ambigüidade da natureza humana buscando explicações através dos diferentes condicionantes naturais, tanto no tempo (muitas vezes ajudada pela lógica evolucionista), como no espaço. Para Taine, o grande mistério de um indivíduo era facilmente resolvido pelo questionamento dos conjuntos em que ele se encontra inserido. Tais conjuntos dispor-se-iam simetricamente ordenados em círculos concêntricos ascendentes, que partiria do sujeito individual (entendido enquanto uno e homogêneo) ao mundo que o rodeia, pois

L'état des moeurs et de l'esprit est le même pour le public et pour les artistes; ils ne sont pas des hommes isolés. C'est leur voix seule que nous entendons en ce moment à travers la distance des siècles; mais, au-dessous de cette voix éclatante qui vien en vibrant jusqu'à nous, nous démêlons un murmure et comme un vaste bourdonnement sourd, la grande voix infinie et multiple du peuple

qui chantait à l'unisson autour d'eux. Ils n'ont été grands que par cette harmonie (TAINÉ s.d.:4).⁷¹

Ao serem as relações do artista com o “espírito da época” harmônicas e de conformidade, ele é explicado através das relações que estabelece dentro de um círculo supra-pessoal. Dentro dessa conformidade, a sua saliência individual é diluída à insignificância, de forma que a origem da obra deixa de ser a instância autoral para ser a própria totalidade que a razão postula como sendo a época em que o criador vive. O indivíduo criador passa então a ser considerado como uma máquina involuntária totalmente alheia ao que produz: “*O Guarani* parece ter sido fruto de um desses estados mentais. Tudo quanto fora *assimilado inconscientemente*, de permeio com tudo quanto o esforço voluntário obtivera, vazou-se de repente no papel, concretizando-se em uma obra que o próprio autor talvez nem soubesse explicar” (grifos nossos) (ARARIPE 1958:160). O que decorre da vontade individual é entendido como uma mera contingência que em nada, ou em muito pouco, contribuiria para a gênese da obra. Esta seria em grande parte ou totalmente determinada pelas condições físicas do ambiente, de modo que a obra de arte surgiria de maneira idêntica a um vegetal que espontaneamente brota no meio físico-social da pátria. Se a obra não é de responsabilidade do artista, mas das condições em que ele se encontra, e se estas são as mesmas tanto para ele como para o seu público, a obra de arte torna-se a expressão não de uma pessoa, mas de todo um povo que pela sua boca fala. O artista que busca a expressão de uma individualidade – que não seria senão a significação de uma possibilidade fora das prefigurações do idioma – transforma-se num degenerado, cultor de um *idealismo* tido como resquício da era metafísica da humanidade.

Dentro deste quadro a crítica literária passa a ser uma prática vigilante; regulando a produção cultural ela pensava poder evitar que a arte caísse na decadência de uma sociedade em vias de dissolução. Se a literatura não passa da

⁷¹ O estado dos meios e do espírito é o mesmo para o público e para os artistas; eles não são homens isolados. São suas vozes que nós escutamos neste momento através da distância dos séculos; mais, abaixo desta voz brilhante que vêm vibrar até nós, nós desembaraçamos um murmúrio e como um vasto zumbido surdo, a grande voz infinita e múltipla do povo que canta em uníssono ao redor deles. Eles não seriam grandes senão por essa harmonia.

expressão desse espírito comum das pessoas de uma mesma sociedade, criticar resolia-se a verificar a adequação das representações veiculadas pelo objeto ficcional às representações veiculadas pelo núcleo duro do idioma. Como sempre se possui certeza absoluta das representações idiomáticas, presumia-se que a prática adquiriria uma precisão científica, de modo que o impressionismo crítico era jogado em descrédito ao ser associado à prática individualista.

Das objeções à possibilidade de um método científico na crítica, a mais séria, ao parecer do Sr. Winchester, é a que tiram de ser a literatura a expressão da individualidade. Esta objeção, direi eu, esquece como as outras, a existência incontestável em toda obra literária de um *fundo comum, que não pertence pessoalmente ao escritor, mas à humanidade ou à sociedade e civilização a que ele pertence* (grifos nossos) (VERÍSSIMO 1977a:16).

Neste ponto pode-se dizer que a teoria científica casa-se ao substancialismo romântico e serve à legitimação da idéia de “ser” nacional. Ao mesmo tempo esta mesma idéia também legitima a própria circulação das teorias científicas, pois o que se estabelece é uma relação de mão dupla. Se a arte se torna a expressão de um sentimento geral, e se este diz respeito às condições locais em que a obra nasceu, a obra não pode ser senão a expressão de um sentimento nacionalista, i.e: das representações do idioma que enformam a essência do nacional. Muito facilmente pode-se concluir, então, a recusa da expressão de uma idéia comum, a independência da arte em relação à sociedade, que no caso em questão se resume a uma prática não-nacionalista, como um desvirtuamento das conjunturas naturais e verdadeiras do procedimento criativo. José Veríssimo iria então encarar o surgimento de uma nova poesia simbolista como uma crise passageira, se empenhando em proteger seu ideal de arte jogando sobre as manifestações discrepantes uma série de representações negativas:

Os que malsinaram a decadência e lhe agouraram a morte esqueceram, penso eu, que forma natural, espontânea de comoções especiais da alma humana, ela não podia desaparecer senão quando essa alma falecesse ou se tornasse incapaz de tais comoções. Só os que *erradamente*, a meu ver, não concebessem a

arte como uma função da sociedade, como uma das formas indispensáveis de sua existência, *mas apenas como uma manifestação individual*, um brinco de artistas e um gozo de diletantes, poderiam sair-se com essa *irracional profecia*. Discutir hoje se a arte é ou não social na sua gênese, na sua inspiração, na sua constituição, nas mesmas formas em que cada uma delas se afeiçoa e diferencia, contestar o que seja, é *gosto de metafísica, prova de ignorância ou atraso*, ou mostra, às vezes intencional, do espírito ou *paradoxal* ou *pirrônico* (grifos nossos) (VERÍSSIMO 1977a:26).

Pode-se ler o trecho acima junto ao que Sílvio Romero explicitava como entendia a configuração do regime político do Brasil, onde se afirmava que a unidade política do Brasil apenas poderia ser perturbada pelos “erros dos homens”. A palavra “homens” indica um vetor desagregador da ordem natural, pois se refere àqueles que, ao recusarem as disposições que seriam inerentes à sua índole, se colocariam como empecilhos ao curso normal da natureza; daí suas propostas não passarem de “simples obras de doutrinários abstratos e fantasistas” (ROMERO 2001:26). Ao se subordinar as particularidades das coisas às relações com as regras gerais tidas como o natural e o verdadeiro, a instância individual torna-se o espaço do *erro*, do *pirronismo* e do *paradoxo*. Estas injunções visam cobrir as áreas não previstas pelo idioma de modo a se tentar evitar que suas possibilidades de significação sejam atualizadas em elementos heterodoxos. O paradigma científico cumpria a tarefa de manutenção da saúde do idioma; note-se como outras injunções – *profecia, metafísica* – sobrepõem às representações discrepantes uma conotação religiosa. Deste modo torna-se possível poder se utilizar das injunções negativas com as quais a doutrina de Comte deslegitimava o pensamento não-positivo: *irracionalismo, ignorância, atraso*. Sílvio Romero utiliza a mesma lógica quando considera o livre-arbítrio como fruto de um *dogma metafísico* que fundamentaria uma concepção de história regida pelo acaso e que se prestaria à glorificação dos heróis (entendidos enquanto individualidades extraordinárias) (cf. ROMERO 1957:82). O individualismo, então, pelo fato de que “reduz a sociedade a uma espécie de pulverização individual” (ROMERO 1957:233), aparece como um modo de vida primitivo (metafísico) das populações não civilizadas.

Sendo a afirmação de uma originalidade nacional uma das preocupações mais presentes na intelectualidade brasileira, de maneira que a literatura passava a ser vista como a expressão de um sentimento comum e característico, a instância individual não ofereceria elementos que contribuissem à constituição de uma cultura nacional. Sílvio Romero então afirmava em ocasião do sentido da psicologia do povo brasileiro: “vem a ser o complexo de tendências e intuições do espírito nacional; *alguma coisa que o indivíduo só por si não explica*, que só o povo em sua amplitude genérica deixa notar claramente” (grifos nossos) (ROMERO 1957:166). O ideal de nação passava então a determinar a validade da literatura ao informar um certo *espírito comum* cuja representação era identificada como a razão de ser dos discursos ficcionais.

De mais nada precisa a poesia para ser grande, para ser boa, para cativar todas as almas de eleição. Não fiquem no círculo, vasto é certo, mas não único, da poesia individual; os poetas devem ser os cultores dos grandes ideais da pátria e da humanidade. Aferir por esses ideais os impulsos do coração é abrir a fonte donde jorra a grande arte (ROMERO 1978:113)

A idéia de “grande personalidade” não será mais aquela que se eleva acima da média das pessoas para exprimir aquilo que ninguém até então conseguira perceber; o valor da notabilidade de uma pessoa será aferido a partir do momento em que ela trabalha como um reagente que permite enxergar algo que se situa fora dela (fora dela e de qualquer outra coisa, pois é uma idéia transcendental), i.e., o conjunto de fatores em que ele está inserido. O interesse da história pelas grandes personalidades agora se dá somente na medida em que eles desempenham bem o papel de “nossos caros semelhantes” (ROMERO 1957:56), pois se assume que “o poeta é o vate e o intérprete, o oráculo e o trugimão do pensar e do sentir do povo” (VERÍSSIMO 1977a:164).

O significado que a genialidade adquirira no alto-romantismo era virado de ponta-cabeça; como conseqüência, a idéia de discurso literário passa a ser orientado pelo viés da *semelhança*, pois era exigido que ele se harmonizasse com um sentimento tido como comum a todos. Tais pressuposições impedirão a

reflexão acerca dos mecanismos da mímese artística; sua problemática restará oculta sob as várias camadas das certezas do nacionalismo científico.

2.2.3. Teoria do reflexo.

No prólogo à primeira edição de sua *História da literatura brasileira*, Sílvio Romero buscava compensar a possibilidade de não ter tido talento suficiente ao bom cumprimento da empresa a que se propunha pelas balizas de sua intenção: “a verdade e o patriotismo foram meus guias” (ROMERO 1957:48). Camões, nas estâncias iniciais que abrem o seu épico, revela uma hesitação similar ao duvidar que no seu *engenho e arte* pudesse caber o *sublime preço dos pátrios feitos valerosos*. Em ambos os casos percebe-se claramente um fosso entre o que se diz e o como se diz, de maneira que o primeiro torna-se uma essência, um fato anterior e verdadeiro, determinadora do segundo, que não passaria de uma mera aparência superficial, uma postergação que deve se esforçar para se atingir o que se lhe situa detrás.

A subordinação da reflexão da mímese ao paradigma científico fez com que a literatura fosse identificada a um fato natural a ser comprovado através de um postulado teórico. Sílvio Romero (2001:24) afirmava que a literatura “oferece, destarte, o espetáculo de um germe, de um organismo” (ROMERO 2001:24). A equalização da literatura a um ser vivo⁷² implicava a ausência de fronteiras entre a crítica literária e a análise científica. O transcendentalismo nacionalista, por outro lado, subordinou o “fato científico” a uma idéia, de forma que a “prova” atestaria a essência. Sendo um *fato*, a literatura passava a veicular uma *verdade*; sendo uma verdade, ela passava a indicar uma diferenciação característica do “fundo comum” da civilização brasileira. *Verdade e o patriotismo* passavam a interdependerem-se e se firmarem como uma realidade prévia ao investimento lingüístico; a adequação

⁷² Há de se notar também que não é aleatória a escolha de “organismo” para a caracterização do “fato literário”. À época a biologia tornava-se o modelo ideal de ciência.

a esta anterioridade serviria de base para a aferição da validade ou não-validade de todo e qualquer enunciado, mesmo o poético.

Sendo o paradigma scientificista um esforço em conter as palavras nas coisas, nada mais natural que ele passasse a vigiar o território da ficção artística, pois, por ser a zona de ambigüidades por excelência, se constitui no lamaçal onde as palavras começam a perder suas referências estáveis. No Brasil, o controle se tornaria ainda mais severo devido à postura substantialista de sua *intelligentsia*. Pode-se concluir que o repertório scientificista nada mais foi do que uma armação que buscava adiar o processo de pulverização da essência do nacionalismo; assim mantinha-se instituída artificialmente uma espécie de “sociedade estamental” através de uma cadeia discursiva que assegurava o sentido das coisas em necessidades supra-pessoais⁷³.

Por ser o território onde a dimensão simbólica do homem vê suas relações afrouxadas de modo a permitir um alargamento das possibilidades da natureza, a zona artística é sempre a maior vítima da intolerância discursiva. O poema é uma festa do intelecto, circunstância onde se presencia “la faculté du langage, et son phénomène inverse, la compréhension, l'identité de choses qu'il sépare”⁷⁴ (grifos do autor) (VALÉRY 2006:128). Um idioma que se esforça para assegurar sua verdade do mundo combate a poesia objetivando manter a normalidade e a integridade de suas relações. Impedir o caráter festivo significa salvar a linguagem de sua inversão, não apenas salvaguardando a diferença das coisas separadas, mas também a identidade das coisas aproximadas. Ao impedir o surgimento de um espaço intelectual para a reflexão da mimesis, o scientificismo colocava a arte como uma continuidade das verdades positivas do idioma. A crítica literária assumia então uma *postura vigilante* que não fazia mais do que verificar a adequação dos discursos ficcionais em função de sua adequação ao núcleo duro do *logos*. Observe-se como Taine (s.d.:14) desenvolvia seu raciocínio:

⁷³ Diz-se que tal processo seria artificial no sentido de que a sociedade instituída deriva de um controle da camada intelectual que não consegue se livrar de um certo conservadorismo, e não em função de uma identificação espontânea das necessidades individuais à comuns, característica das culturas fechadas tal como defendidas por Georg Lukács em *A teoria do romance* (2000).

⁷⁴ A faculdade da linguagem, e seu fenômeno inverso, a compreensão, a identidade de coisas que ela separa.

Qu'est-ce que l'art, et en quoi consiste sa nature? – Au lieu de vous imposer une formule, je vais vous faire toucher des faits. *Car il y a des faits ici comme ailleurs, des faits positifs et qui peuvent être observés*, j'entends les œuvres d'art rangées par familles dans les musées et les bibliothèques, comme les plantes dans un herbier et les animaux dans un muséum. *On peut appliquer l'analyse aux uns comme aux autres*, chercher ce qu'est une œuvre d'art en général comme on cherche ce qu'est une plante ou un animal en général. *On n'a plus besoin dans le premier cas que dans le second de sortir de l'expérience*, et toute l'opération consiste à découvrir, par les comparaisons progressives, *les traits communs* qui appartiennent à toutes les œuvres d'art (grifos nossos)⁷⁵.

O fato de a arte ser entendida como um *fato positivo* – pressuposição que sustenta a metáfora de Sílvio Romero da literatura como um organismo – faz com que ela seja observada pelo mesmo método com que se observa as verdades naturais, identificada que foi às plantas e aos animais. De tal método deriva o que João Alexandre Barbosa (1990:43) chamou de *paixão interpretativa*: a objetividade naturalista neutralizava a *mediação simbólica* com que a literatura incorpora a história em seu texto, “procurava-se antes uma representação da história pela literatura do que a sua tradução em literatura” (BARBOSA 1990:44). Tida como apropriação *imediata* da natureza, a mímese artística seria entendida enquanto mera *imitatio*: “La conclusion semble donc qu'il faut rester les yeux fixes sur la nature, afin d'imiter du plus près possible, et que l'art tout entier consiste dans l'exacte et complète imitation”⁷⁶ (TAINE s.d.:22).

Novamente a aliança da lei dos três estados de Comte com lógica evolucionista aparece como uma importante ferramenta para estabilizar a possibilidade de surgimento de representações discrepantes. Por esta época basicamente duas injunções distintas eram jogadas sobre a palavra literatura: uma negativa e outra positiva. Na negativa, a literatura era identificada a “mentira”,

⁷⁵ O que é a arte, e em quê consiste a sua natureza? – Ao invés de vos impor uma fórmula, eu lhes farei atingir os fatos. Porque há fatos aqui como alhures, fatos positivos e que podem ser observados, eu entendo as obras de arte arrumadas por famílias nos museus e nas bibliotecas, como as plantas num herbário e os animais num museu natural. Pode-se aplicar a análise a uns como aos outros, buscar o que é uma obra de arte em geral como se procura o que é uma planta ou um animal em geral. Não há mais necessidade no primeiro caso que no segundo de partir da experiência, e toda a operação consiste em descobrir, através de comparações progressivas, os traços comuns que pertencem à todas as obras de arte.

⁷⁶ A conclusão, portanto, parece ser que se deve demorar os olhos fixos sobre a natureza, a fim de imitar o mais próximo possível, pois toda arte consiste na exata e completa imitação.

“engodo”, de maneira que a sua feição subversiva era desacreditada ao ser associada a uma forma primitiva de conhecimento, similar à metafísica e teológica. Dentro desta representação, colocar a pecha de literário sobre um enunciado serviria como uma desqualificação que informaria que não se participa dos modernos métodos de aferição da verdade: “a tese do autor açoriano é puramente literária e não visa uma explicação científica de nosso desenvolvimento social” (ROMERO 1957:70). Se a literatura é válida não por ela mesma, mas apenas por algo mais que ela deixa entrever (um conhecimento positivo da realidade), então ela deve conter um “algo mais”, i.e: algum conhecimento sócio-histórico, um índice de realidade, para que se torne válida. A esfera do “puramente literário” servia para encaixar as manifestações literárias que caíam fora dos ideais de normalidade e naturalidade do pensamento positivo; a arte não-realista passava a ser explicada pela da incapacidade dos povos primitivos em fazer a expressão atingir o nível da verdade da vida:

Along with social advance, there has been a progressive diminution of unnaturalness -- an approach to truth of representation. And now, cultivated men applaud novels and plays in proportion to the fidelity with which they exhibit characters. Improbabilities, like the impossibilities which preceded them, are disallowed; and we see fewer of those elaborate plots which life rarely furnishes: realities are more definitely pictured⁷⁷ (SPENCER 2008:130).

Neste sentido, encontra-se Sílvio Romero (1957:168) afirmando que a poesia “funda-se na natureza e na verdade”; e José Veríssimo condenando os romancistas que se apropriavam da vida rural sem ter o pleno conhecimento do assunto, diagnosticando que “houve sempre aqui *demasiada literatura nessa literatura*”, e que “ficam todos na descrição ou na sensação *puramente literária*, não raro retórica, de nosso mundo exterior” (grifos nossos) (VERÍSSIMO 1977a:85). O fato de poder existir excesso de literatura na literatura mostra bem

⁷⁷ Junto com o avanço social, há uma progressiva diminuição da desnaturalidade – uma aproximação da verdade da representação. E agora, os homens cultivados aplaudem romances e peças em proporção à fidelidade com que elas exibem personagens. Improbabilidades, tais como as impossibilidades que as precedem, não são permitidas; e nós vemos menos daqueles enredos elaborados onde a vida raramente aparece: realidades são figuradas mais precisamente.

as duas representações discrepantes em que era dividida a palavra. Por uma ela se tornava um discurso que se transformava em veículo prazeroso das verdades gerais da vida (a literatura deveria se colocar como uma continuidade da vida); por outra ela era assumida enquanto conhecimento impreciso, não-positivo, do mundo. Tal complicação decorre da ausência de uma reflexão da mimesis; traduzida em *imitatio*, não se dava conta da contraparte da *fictio* – que articula o imaginário à representação do real – e se mantinha a prática literária dividida em dois estratos distintos e independentes: a forma e o fundo.

Se a literatura é confundida com um fato da experiência, o fundo torna-se o valor e natureza própria da arte: “Eu não creio que o realismo seja propriamente uma escola; o realismo é a mesma arte, pois que a arte não é senão a tentativa de representações do real. Os processos dessa representação é que podem variar, mas esse é o fim da arte” (VERÍSSIMO 1977a:205). A forma, em contrapartida, não passaria de uma capa retórica, de um elemento móvel sujeito às idiossincrasias da individualidade que, caso houvesse talento, conseguiria conferir “beleza” às verdades que se quer transmitir. A ilegitimidade da individualidade, portanto, impossibilitava a visão do trabalho consciente do artista e, por consequência, da arte como modulação de uma realidade numa possibilidade. Muito freqüente a discussão acerca dos procedimentos de representação não ultrapassava o nível do léxico e do plano gramatical. Sílvio Romero, por exemplo, podia desenvolver sua crítica a Taunay em duas frentes: o elogio à sua capacidade de reprodução dos “usos e costumes” (a que ficava reduzida o bom aproveitamento do fundo), em completo contraste com a sua precária forma de exposição: “vejam o caráter realístico de suas notas, mal aproveitadas pela deficiência de imaginação e a falha de viçosa caudal de poesia” (ROMERO 2001:275).

A medição da literatura em função da verdade gerará outras consequências. A primeira torna a ciência o limite do possível para as representações artísticas: “o poeta deve da ciência ter as conclusões e os fins para não escrever tolices” (ROMERO 1978:100). A segunda diz respeito à obliteração das fronteiras de seu território. Se ela se torna um veículo da verdade,

cresce a dificuldade de se diferenciá-la dos outros discursos que também se enquadram dentro dos padrões da verdade. A literatura de um país desse modo passa a ser identificada a “todas as manifestações da inteligência de um povo” (ROMERO 1957:60). Quando se busca algum índice mínimo da especificidade do literário, não se consegue ir além do critério retórico de “belas-letras”, de maneira que ele assume um papel de “vulgarização da filosofia”. Tal idéia é um consenso nos críticos da época, foi expressamente declarada por Gustave Lanson, numa passagem que posteriormente será plagiada por José Veríssimo em sua *História da literatura brasileira*: “mais les études techniques de philosophie ne sont pas accessibles à tous. La littérature est, dans le plus sens du mot, une vulgarisation de la philosophie”⁷⁸ (LANSON 1916 :IX).

Como terceira consequência, tem-se a condenação do artifício e o elogio da espontaneidade e da sinceridade. Se a literatura é um produto do meio ancorada à verdade, a sua produção tornar-se-ia o mero resultado de um “deixar-se levar” pelo sentimento local. Condena-se então a elaboração verbal, a erudição e o estudo, o experimentalismo verbal; através desses procedimentos o autor estaria “falseando” a si mesmo e, consequentemente, a nacionalidade que em si carregaria: “O que mais me prende no estudo dessa individualidade, é a ausência de artifício literário; o poeta não vai para um caminho e o homem por outro” (ROMERO 1978:56). O artifício literário é consequência da vontade individual, uma procura consciente que levaria o autor para longe das sanções do idioma; diz respeito apenas àquela fina camada superficial da forma, que é quase nada, em oposição ao seu “valor realístico”, que é tudo. Araripe Júnior (1960:63) celebrava a publicação de *O mulato* “não tanto pelo valor do livro, [...] mas pela espontaneidade do talento que o produziu”.

No caso brasileiro, a subordinação da literatura à instância da verdade tornava-se, graças à já aludida subordinação do repertório scientificista ao substancialismo, intimamente implicada à confirmação da identidade nacional. Para o pensamento crítico da época, reduzir-se ao real e verdadeiro e reduzir-se à

⁷⁸ Mas os estudos técnicos de filosofia não são acessíveis a todos. A literatura é, no sentido mais puro da palavra, uma vulgarização da filosofia.

nacionalidade são assumidos como movimentos idênticos. A *obnubilação brasílica* desenvolvida por Araripe Júnior não se resumia a um processo de nacionalização da cultura, ela implicava também o processo de adequação à verdade da realidade local: “Zola, neste clima, diante desta natureza, teria que quebrar muitos dos seus aparelhos para adaptar-se ao sentimento do real, aqui.” (ARARIPE 1960:71).

O comprometimento da literatura com a verdade e com o nacionalismo, ou mesmo poder-se-ia dizer *a verdade da nacionalidade*, estancaria o processo criativo dos homens de letras. Ao serem fechadas as saídas das fronteiras do idioma, ficava impossibilitada a operação daquela inversão lingüística que marca o caráter festivo do discurso literário. Ao ser a arte configurada como um modo de apreensão imediata da realidade, seu caráter ambíguo estabilizava-se de modo que ela se fizesse um instrumento de identidade da sociedade estamental consigo mesma. A exigência de identificação indicava até onde a palavra literária poderia ir, pois ela funciona como uma força gravitacional que puxa as representações para dentro das órbitas prefiguradas pelo idioma, impedindo que ela enverede por uma cadeia de dobras (cf.:LIMA 2003:43) que vão abrindo novas possibilidades de representação do mundo.

Capítulo 3

3.1. Edgar Poe e Baudelaire.

Ce que j'ai dit, ils ne sauraient l'admettre. Ce qu'ils diront sera pourtant indefiniment contesté par ma démonstration.

P. Sollers.

Mais conhecido por seus contos, muitos dos quais seriam responsáveis por alguns dos clichês dos gêneros de terror e policial, ao lado de alguns versos estranhos, dotados de uma sonoridade muitas vezes recebida como exageros de mau gosto, Edgard Allan Poe também se exercitou no campo da reflexão crítica sobre a natureza da poesia e do fazer poético. Isto se torna significativo caso seja levado em consideração que o americano será o primeiro de uma linha que colocará a reflexão como parte mesma do processo criativo. Tal característica evoluirá progressivamente, tornando-se uma marca saliente da poesia moderna, a ponto de por vezes a contraparte reflexiva ofuscar a do próprio poeta, caso, por exemplo, de Paul Valéry. O primeiro grupo de escritores que carregariam herança de Poe, os poetas simbolistas, trouxeram tal marca no bojo de suas contribuições. Gaëtan Pincon afirma que

O movimento poético que, partindo do Simbolismo do fim do século, conduz, através de múltiplas transformações, ao movimento surrealista, é *uma consciência antes de ser uma criação*. Nunca tantos escritos teóricos acompanharam o movimento da criação. A poesia contemporânea é uma poesia reflexiva, crítica, uma poesia de cultura, ligada à meditação e à leitura de obras anteriores (grifos nossos) (apud BARBOSA 2002:17).

Não que com isso se queira colocar Poe como o fundador de alguma coisa, mas vê-lo como um início de uma reação em cadeia que irá amadurecer na literatura moderna parece contribuir ao entendimento das transformações que a

poesia vinha passando a partir da segunda metade do século XIX⁷⁹. O fato de ter sido Poe o responsável pela transmissão da prática de uma poesia refletida deveu-se a nele ter-se revelado os efeitos de um *estado de crise* no território literário. Seus escritos mais substantivos sobre o assunto, relativamente poucos⁸⁰, não se esquecendo de que a morte interditou-lhe o período mais maduro da vida intelectual, crescerão, em quantidade e complexidade, sob a pena de Mallarmé, Valéry, Eliot, Pound... o que se torna índice do agravamento generalizado de uma espécie de descrença⁸¹ no papel do artista e da arte diante da sociedade.

Tal como visto no capítulo primeiro, um estado de crise decorre da insuficiência dos procedimentos normais de um campo para abarcar os novos questionamentos que começam a surgir numa dada circunstância histórica. Diante da falha desses procedimentos, a confiança em suas crenças consagradas vai se desfazendo, obrigando uma reflexão que saia em busca de uma nova orientação que sirva para adequar o papel daquele campo às novas necessidades expressivas do homem. Os ensaios de Poe são os indícios de uma inquietação que recolocaria a posição da poesia na sociedade, reconfigurando a sua relação com os cidadãos e com a cadeia idiomática em que ela se inscreve. A todo o momento o homem encontra-se assentado sobre uma pilha de crenças que lhe sustentam e lhe confortam numa posição segura. O estado de crise é uma tentativa de mudança de posição no sofá: é quando se encontra um corpo que sempre esteve presente lá, mas que só agora se torna saliente e lhe causa desconforto.

⁷⁹ Normalmente se entende este desenvolvimento através da descoberta de Poe por Charles Baudelaire; contudo o caso não chega a ser tão simples. A importância da descoberta dos escritos de Poe torna-se índice de um movimento maior, que indica uma progressiva descoberta da cultura inglesa pela tradição mediterrânea. A cultura inglesa – assim como a do norte da Europa de uma maneira mais geral, haja vista a importância para a literatura da época de alguns nomes como Schopenhauer, Nietzsche e Wagner – ensinará às línguas neolatinas desamarrarem-se mais dos moldes clássicos, função similar ao que o misticismo religioso vinha exercendo desde muitos anos sobre a cultura espanhola. Não parecerá fruto do mero acaso que os grandes nomes da literatura finissecular, quando não eram oriundos de países de língua inglesa ou alemã, dominavam a língua inglesa: Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Pessoa, Machado de Assis...

⁸⁰ Apesar de em alguns momentos de suas inumeráveis resenhas para revistas e jornais Poe exercitar o refinamento de seu espírito crítico, considera-se que a parte mais substantiva de seu pensamento literário encontra-se nos textos *Letter to B---* (1836), *The philosophy of composition* (1846), *The rationalable verse* (1848) e *The poetic principle* (1850).

⁸¹ Parece ser claro que tal descrença não foi exclusiva à literatura, mas assaltou, de maneira generalizada, as demais artes. Pode-se testemunhá-la, por exemplo, quando Salvador Dalí, em uma entrevista para a televisão, ser nula sua contribuição à arte porque era inteligente demais para ser um bom pintor. É certo que tal descrença não deve ser tomada ao pé da letra, ela apenas indica uma reorientação do modo do artista se dirigir a seu público e ao mundo social em que se encontra inserido.

O habitual da reflexão desenvolvida num estado de crise, portanto, é tomar elementos comuns de uma prática normal – muitos dos quais ocultos sob os movimentos da rotina – e passar a representá-los negativamente, de modo que a sua destruição libere espaço à entrada de novos procedimentos. Dentre os procedimentos comuns que se transformarão em inimigos da literatura compreendida enquanto elaboração poética, Poe (1984:75) identificava um que valia por todos os outros somados: *a heresia do didático*.

Para o poeta americano, o mundo mental encontrava-se dividido em três áreas: o Intelecto Puro, o Gosto (*Taste*) e o Senso Moral. Cada zona governaria os três aspectos da vida psicológica: o primeiro concerniria à Verdade, o segundo à Beleza e o terceiro ao Dever (*Duty*). A poesia estaria incluída no campo da beleza, de modo que apenas por relações colaterais ela se ligaria à Verdade e ao Dever, pois apenas a faculdade do Gosto poderia ser responsável pelo estabelecimento dos critérios que a orientaria. O que Poe reconhecia como sendo o didatismo de sua época era a opinião geral que exigia uma verdade e um ensinamento moral na literatura, e que neles se encontraria seu mérito. Para o autor de *The Raven* (1984:76), “the demands of Truth are severe”⁸²; o comprometimento com os elementos alheios à beleza sufocaria a criatividade poética e desvirtuaria o poeta de seu propósito adequado. Ao se ver comprometido a reforçar uma verdade, o poeta estaria entrando num espírito calmo e desapaixonado, o completo reverso daquele que proporcionaria o alcance do poético. Assim, a busca exclusiva pela beleza torna-se a correta busca pela poesia:

Every poem, it is said, should inculcate a moral; and by this moral is the poetical merit of the work to be adjudged. We Americans, especially, have patronized this happy idea; and we Bostonians, very especially, have developed it in full. We have taken it in our heads that to write a poem simply for the poem's sake, and to acknowledge such to have been our design, would be to confess ourselves radically wanting in the true Poetic dignity and force:— but the simple fact is, that, would we but permit ourselves to look into our own souls, we should immediately there discover that under the sun there neither exists nor *can* exist any work more thoroughly

⁸² As exigências da verdade são severas.

dignified – more supremely noble than this very poem – this poem *per se* – this poem which is a poem and nothing more – this poem written solely for the poem's sake⁸³ (POE 1984:75).

Inicialmente se opera o reconhecimento da artificialidade de uma idéia consensual; este é o primeiro passo para uma reorientação disjuntiva, pois tal reorientação visa sobretudo o ataque a uma concordância não-percebida porque não-questionada. Ao se referir aos americanos e bostonianos naquilo em que acreditam, Poe coloca em evidência algumas posturas fundamentais da cadeia idiomática, assim como as limitações que elas representam ao não permitirem determinada potencialidade do humano, i.e.: uma poesia mais digna e nobre do que a que se tem como possível. Tal é feito objetivando-se valorar justamente as posturas desconsideradas por esta cadeia, acobertadas sob as representações de *carência* e *radicalismo*. A insuficiência do idioma leva ao indivíduo buscar nele-mesmo aquilo que sente como falta no mundo: "would we but permit ourselves to look in our own souls...". Ao ver o mundo como um limite ao que se concebe como possível, a individualidade esvazia-o, destrói a completude de sua plenitude e passa a vê-lo como fragmentos desconexos e caóticos. Nas rachaduras do mundo o ego encontra o espaço que lhe fornece a oportunidade de tornar-se origem de significação; é então que ocorrem os raros momentos em que o idioleto ganha um novo impulso e torna-se mais forte do que o idioma: é dentro da alma que se encontra aquilo impossível sob o sol.

O que decorre deste processo é uma inevitável renovação dos valores. Ao postular que "Beauty is the legitimate province of the poem"⁸⁴ (POE 1984:16), e que apenas o gosto pode servir para julgá-la, Poe destaca a poesia de uma ordem clássica e antecipa a noção de *poésie pure*⁸⁵. Sendo a Beleza uma província

⁸³ Cada poema, é dito, deveria inculcar uma moral; e por esta moral o mérito poético de uma obra é adjudicada. Nós americanos, especialmente, patrocinamos esta feliz idéia; e nós, bostonianos, em especial, temos a desenvolvida completamente. Nós colocamos em nossas cabeças que escrever um poema simplesmente pelo poema, e ainda reconhecer que isso foi o nosso propósito, seria nos confessar radicalmente carentes da verdadeira dignidade e força Poética:– mas o fato simples é que, se nós nos permitíssemos a apenas olhar dentro de nossas almas, lá imediatamente descobriríamos que sob o sol nem existe nem pode existir uma obra mais completamente dignificada– de nobreza mais suprema que este poema – este poema *per se* – este poema que é um poema e nada mais – este poema escrito apenas pelo poema.

⁸⁴ A Beleza é a legítima província do poema.

⁸⁵ Ver também: O histrião literário, *in: GOMES (1997)*.

autônoma, o gosto torna-se livre da arquitetura que entende o bom (duty), o verdadeiro e o belo como lados distintos de um mesmo triângulo eqüilátero. Estar subordinada unicamente à beleza, contudo, não implica vê-la como um mero hedonismo estéril (ou, sob a imagem daquilo que aparenta ser tal gratuidade, um imprevisto húmus se revela), o que se torna importante frisar é que assim, solta das amarras dos condicionamentos racionais e morais, não tendo que ser outra coisa senão ela mesma, ela se permite significar livremente, passando a lhe ser possível atingir aquilo que permanecia oculto ao nível ordinário do homem.

Baudelaire, em um de seus projetos de prefácio a *Les fleurs du mal*, afirmava que seu livro não se destinava às suas filhas e irmãs, como tampouco às filhas, mulher e irmãs de seus vizinhos, “je laisse cette fonction à ceux qui ont interérêt à confondre les bonnes actions avec beau langage⁸⁶” (BAUDELAIRE 1994:363). Em um de seus poemas, ele já advertia (1994:187):

Lecteur paisible et bucolique,
Sobre et naïf homme de bien,
Jette ce livre saturnien,
Orgiaque et mélancolique.⁸⁷
(Épigraphe pour un livre condamné)

O poeta francês será o primeiro a aprender com Poe a buscar sua literatura fora do circuito normal das palavras. Ao reconhecer em si-mesma seus próprios fundamentos, a linguagem poética se afasta da cidadania e se torna um elemento dissonante na sociedade, como possuía consciência o próprio Baudelaire (1994:363): “je sais que l’amant passionné du beau style s’expose à la haine des multitudes”⁸⁸ Outro exemplo de atitude similar pode ser encontrado num poema em prosa intitulado *A une heure du matin*⁸⁹. Baudelaire nele retrata um artista que se regozija por chegar à noite em casa e finalmente não ter mais que lidar com o mundo que odeia. A busca pela noite e pela solidão funciona como um alívio às hipocrisias dos homens com que o poeta trava contato durante o dia; o trabalho

⁸⁶ Eu deixo esta função àqueles que possuem o interesse em confundir boas ações com bela linguagem.

⁸⁷ Leitor tranquilo e bucolico/ Sóbrio e ingênuo homem de bem, / joga este livro saturniano,/ Orgíaco e melancólico.

⁸⁸ Eu sei que o amante apaixonado do belo estilo se expõe ao ódio das multidões.

⁸⁹ À uma hora da manhã.

estético transforma-se no mergulho orgulhoso e egoísta num espaço alternativo que permite o artista elevar-se acima da mediocridade humana: “Seigneur mon Dieu ! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise!”⁹⁰ (BAUDELAIRE 1997:44). Será a partir deste protótipo de artista que a dicção moderna atravessará seu momento inicial – difícil porque essencialmente combativo, chegando mesmo às disputas judiciais, caso do próprio Baudelaire – e se consolidará numa certa maturidade durante o transcorrer do século XX.

Este espaço alternativo derivado de um mergulho em si abrirá um campo autônomo onde a arte poderá se constituir. O trabalho estético deixa de se confundir com boas ações, a arte separa-se da sociedade, passando a relacionar-se com ela negativamente; não compartilha mais seus valores nem lhe devolve uma confirmação de sua própria imagem. Este isolamento implica uma nova configuração do fazer artístico que gera duas consequências iniciais. Por um lado, ela lhe cria uma nova responsabilidade, pois, se os valores da sociedade não mais lhe sustentam, caberá à própria arte encontrar as razões de sua feitura. Daí a necessidade de, além de escrever o poema, escrever *sobre* o poema, refleti-lo. Acompanham os novos poemas uma frutífera produção de ensaios e manifestos que constantemente vigiam as razões da literatura e de seu lugar num mundo cada vez menos sólido, isto quando é o caso de o próprio poema não realizar este propósito. A crítica cultural progressivamente abandona julgamentos impressionistas de ordem moral e consensual para se firmar em argumentos que iniciam e terminam dentro das próprias questões literárias⁹¹. A idéia de “escolas”, ou mesmo de “movimentos literários”, frágil já no momento simbolista/decadista, perde cada vez mais a sua força, desaparecendo completamente no desenrolar da tradição moderna, pois, dado que os valores não podem mais almejar qualquer

⁹⁰ Senhor Deus meu! Concede-me a graça de produzir alguns belos versos que me provem que eu não sou inferior àqueles que eu desprezo!

⁹¹ Neste sentido, pode-se considerar que as conhecidas restrições que Mallarmé (2003:405) fazia à prática parnasiana de apresentação direta dos objetos seriam prenúncios dos formalismos que no início do século XX apareceriam em cantos distintos do mundo ocidental, pois elas se alinham a uma prática que considera o poema em suas propriedades formais de composto lingüístico.

validade geral, as transformações decorridas de sua instauração apenas ensina a cada poeta procurar sua dicção particular.

O mergulho egoísta, portanto, não levará o poeta a perder-se em si mesmo, mas perder-se a si mesmo, i.e.: a uma postura crítica que, ao colocar a inteligência como um elemento importante do processo criativo, leva à exploração de significados ainda não estabilizados nem na instância pessoal nem na suprapessoal, dado que a permanência na primeira não permitiria escapar dos condicionamentos que são impostos pela segunda. Cumpre-se lembrar que o artista não atinge as zonas escuras do idioma nele mesmo; tal espaço, diferente de uma subjetividade, inexiste numa anterioridade, situa-se num além-eu instaurado no próprio momento de enunciação, local, contudo, encontrável apenas através dos corredores da subjetividade. Ao colocar a construção de um poema como uma tarefa completada sob a rigidez e precisão de um problema matemático (cf.:POE 1984:15), Poe purificava a poesia tanto dos imperativos da razão quanto das ingenuidades de um sentimentalismo romântico: “the manifestation of the Poetic Principle is always found in *an elevating excitement of the soul* – quite independent of that passion which is the intoxication of the Heart – or of that Truth which is the satisfaction of the Reason.”⁹² (1984:93). Daí Hugo Friedrich (1991:36) poder falar de Baudelaire: “todavia este homem voltado para si mesmo, quando compõe poesias, mal olha para seu eu empírico”. Deste ponto decorrem algumas características da poesia moderna que Hugo Friedrich reconhece como uma herança deixada por Baudelaire, como a *despersonalização* e a *concentração* na vontade de perfeição artística. Tal fará com que se instaure uma religião do verbo: a descrença nas utopias salvadoras da sociedade – como a de Comte ou a católica, por exemplo – tornará a preocupação formal da nova poesia como um meio de satisfazer determinadas exigências do espírito (cf.:RAYMOND 1997:12), ou, como para Friedrich (1991:40), como “meios da salvação, buscados ao máximo num estado espiritual extremamente inquieto.”

⁹² A manifestação do Princípio Poético sempre é encontrada em uma excitação sublimadora da alma - bastante independente daquela paixão que é a intoxicação do Coração - ou daquela Verdade que é a satisfação da Razão.

Outra consequência será a reorientação da mímese artística. A anedota que conta como Matisse informava a uma senhora que sua obra não era uma mulher, mas um quadro, ilustra bem o processo de reeducação do olhar que desencadearia este fato. Como a arte não mais transita no mesmo circuito dos valores consensuais, o receptor não mais poderá utilizá-los para processar adequadamente a leitura. Por vezes ocorrerá que eles concorrerão para *iniciar* a leitura, contudo completá-la com certa eficácia (i.e.: evitar a condenação do imaginário em função dos critérios de verdade) exigirá a sua suspensão, mesmo que temporária (a arte toma os valores como um contraponto a ser questionado pelo imaginário)⁹³. Em outros casos o poema fundará uma significação independente da cadeia em que se inscreve, o que exige uma leitura completamente liberta dos valores, apesar de ser sempre possível entrevê-los nas próprias carências das formas pálidas que a arte passa a instaurar. Quando Poe faz do poema um poema, e nada mais, ele retira a poesia de qualquer espaço prefigrador de seu modo de articulação de significados; qualquer prefiguração no máximo servirá apenas para informar justamente aquilo que será contrariado, liberando a poesia à exploração das zonas escuras do idioma. Longe do núcleo comum que conjuga o bom, o belo e o verdadeiro, a Beleza poderá ser encontrada no até então imprevisto. Baudelaire, no mesmo projeto de prefácio já referido, escreve:

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. Ce livre, essentiellement inutile et absolument innocent, n'a pas été fait dans un autre but que de me divertir et d'exercer mon goût passionné de l'obstacle⁹⁴ (1994 :363).

⁹³ Ver Iser: (1974).

⁹⁴ Poetas ilustres compartilharam desde muito tempo as províncias mais floridas do domínio poético. Pareceu-me divertido, e tanto mais agradável quanto a tarefa se tornava mais difícil, de extrair a beleza do Mal. Este livro, essencialmente inútil e absolutamente inocente, não foi feito com um outro fim que o de me divertir e de exercer meu apaixonado gosto pelo obstáculo

Os movimentos presenciados em tais palavras são similares àqueles encontrados no trecho de Poe supracitado. Inicialmente se identifica uma zona comum de significação a ser rejeitada: o florido domínio poético constitui-se como o “procedimento normal” do campo literário, sua rotina consensual. Abandonar tal domínio esvazia o mundo de sua linguagem, de forma que o mergulho egoísta – o impulso oriundo da busca pelo prazer pessoal que se diverte no difícil, no estranho, no mal – serve como a busca de uma origem daquilo que será colocado em seu lugar. Como esta origem é individual, o livro torna-se *inútil*, pois em nada serve para satisfazer aquelas demandas já presentes no mundo comum, não se compromete com propósitos políticos, morais ou racionais, de modo que é justamente tal inutilidade que permite a força da criatividade poética. Como as representações alternativas também não ultrapassam a dimensão individual, elas não poderão ser senão imaginárias – dado que o real é um esforço de um consenso coletivo – e, portanto, *inocentes*; não poderão ser culpadas, i.e., condenadas mediante critérios de verdade e erro, no máximo rejeitadas em função das orientações vindas do *gosto*. Dessa forma, inutilidade e inocência passam a ser elementos fundamentais de uma *arte* que, ao fugir da normalidade real, se esforça na dificuldade de um imaginário imprevisto.

Estes são os dois momentos iniciais da mímesis moderna: a *recusa* de uma zona comum seguida de uma descomprometida *busca em si*. Pode-se vê-los no poema *L'idéal*:

Ce ne seront jamais ces beautés de vignettes,
Produits avariés, nés d'un siècle vaurien,
Ces pieds à brodequins, ces doigts à castagnettes,
Qui sauront satisfaire un coeur comme le mien.

Je laisse à Gavarni, poète des chloroses,
Son troupeau gazouillant de beautés d'hôpital,
Car je ne puis trouver parmi ces pâles roses
Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal.

Ce qu'il faut à ce coeur profond comme un abîme,
C'est vous, Lady Macbeth, âme puissante au crime,
Rêve d'Eschyle éclos au climat des autans;

Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange,
Qui tors paisiblement dans une pose étrange
Tes appas façonnés aux bouches des Titans!⁹⁵

(BAUDELAIRE 1994:35)

A dinâmica do poema oscila entre uma *recusa* das pálidas rosas, i.e., das representações “normais” de uma beleza romântico-burguesa, e uma *busca em si*, de um coração individual que deseja além das carências da vida. Ao comparar o possível em si com o possível num mundo de linguagem vil e envelhecida, desencadeia-se o reconhecimento de que se é maior que o mundo, que o coração, *profond comme un abîme*, deseja mais do que as flores normais do domínio poético podem lhe oferecer. Esta é a dinâmica das estrofes iniciais. Nos tercetos finais presencia-se o terceiro e último movimento da nova configuração que a mísseis assume: o questionamento de valores pela postulação de uma significação imprevista. Ao fechar-se ao mundo e voltar-se para si, o poeta encontra uma beleza além da normalidade, mais vigorosa porque além do bem e do mal: “Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l’abîme [?]”⁹⁶ (BAUDELAIRE 1994:37). Na poesia de Baudelaire, a beleza retira-se dos marcadores idiomáticos que separavam o bem do mal, o claro do obscuro; ela é um “sphinx incompris”⁹⁷ (BAUDELAIRE 1994:34) que “verse confusément le bienfait et le crime”⁹⁸ (BAUDELAIRE 1994:37). Se os marcadores são instrumentos de redução neutralizadores das ambigüidades da vida (cf.:LIMA 1997:249), ao representar de uma maneira onde as diferenças delimitadas possuem suas fronteiras abolidas, a linguagem poética passa a constituir representações que servem para acumular experiências novas. Se por um lado perde-se a estabilidade do mundo, por outro o sentido de realidade é redimensionado num sentido mais amplo.

⁹⁵ Jamais serão essas belezas de vinhetas,/ Produtos estragados, nascidos num século vadio,/ Esses pés aos borzeguins, estes dedos às castanhetas,/ Que saberão satisfazer um coração como o meu.// Eu deixo à Gavarni, poeta das cloroses,/ Seu rebanho sussurrante de belezas de hospital,/ Pois não posso encontrar entre essas pálidas rosas/ Uma flor que lembre meu rubro ideal// O que falta a este coração profundo como um abismo,/ Sois vós, Lady Macbeth, alma afeita ao crime,/ Sonho de Ésquilo exposto ao aguilhão dos ventos;// Ou tu, grande Noite, filha de Miguel Ângelo,/ Que torque prazerosamente numa pose estranha/ Teus charmes moldados às bocas dos Titãs.

⁹⁶ Vens do céu profundo ou sais do abismo [?]

⁹⁷ Esfinge incompreendida.

⁹⁸ Verte confusamente a graça e o crime.

A poesia então assume uma condição criativa, permite nova perspectiva aos valores consagrados ou mesmo a visão de valores não-concebidos. Dessa maneira quebra-se com a representação homogênea (cf.: LIMA 2003:135), instaurando-se uma dissonância que era identificada por Hugo Friedrich (1991:15) como um elemento constituinte da lírica moderna. Por ela a mímesis abandona a sua condição de mera *imitatio*, não mais devolve à sociedade a sua própria imagem auto-assumida, a semelhança que se estabelece como o mundo serve apenas para se atingir a sua diferença. A poesia agora permite conferir visibilidade ao imprevisto e negativo das representações idiomáticas; a Beleza se permite o *mal*, que nada mais é do que aquilo situado na zona estrangeira onde a linguagem se faz selvagem.

3.2. Águia imperial, morcego bárbaro: decadência e símbolo.

Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!
C. Baudelaire.

Tal como Foucault (1999:340) relata, o advento da modernidade impossibilitou a manutenção de uma *máthēsis* que fornecesse um fundo uno que sustentasse um saber universalmente ordenado. O tempo historiciza-se numa pluralidade de cronologias que relativizam as condições de verdade atacando-as às circunstâncias humanas (cf.: LIMA 2003:119). Daí nela desenvolverem-se duas linhas de força com orientações contrárias: uma que procura postular normas gerais que assegurariam uma finitude encontrável aos objetos, resolvendo as ambigüidades surgidas na crise das representações sociais mediante o estabelecimento de substâncias transcendentais; a outra procura mergulhar a linguagem no impensado e desdobrar o homem numa cadeia infinita de representações.

Assim, em meados do século XIX podem ser encontradas duas noções de arte distintas. A primeira vinha desenvolvendo-se formalmente em campos positivos do conhecimento, como a ciência social e o historicismo de fundo

positivista e evolucionista. Ela se alicerçava na idéia de arte enquanto representatividade: os artistas estariam harmonizados num fundo comum a todos os homens que lhe são contemporâneos. Pelo conjunto via-se o artista, tal como pelo artista via-se o conjunto em que ele estaria inserido. Ao colocar todo o foco nos determinantes sociais, tal entendimento carregava dois inconvenientes: a) por tornar-se uma problemática impossível de ser resolvida, a dimensão da subjetividade acabava por ter que ser varrida para debaixo do tapete; b) a natureza e complexidade do objeto ficcional também não poderiam ser consideradas, pois pensá-las passaria por um caminho diverso daquele que o levava a se colocar como continuidade das verdades que se tornavam consensuais mediante os esquemas científicos.

A segunda linha, diametralmente oposta à primeira, vinha se enovelando, de maneira esparsa, nas diversas sensibilidades artísticas desde o romantismo e atingira com Poe e Baudelaire um impulso decisivo. Esta, como visto, desenvolvia-se dentro mesmo da própria experiência poética, de modo que seria marcada pela recusa dos valores de verdade de esquemas totalitários; recusa essa derivada de uma vital necessidade de aprofundar a experiência subjetiva nos modos de disposição do mundo. Esta linha faria com que a cultura do século XIX e XX fosse marcada pela postulação da questão do sujeito, de modo que seu momento mais importante “foi o descobrimento da subjetividade e de suas possibilidades. Trata-se da liberdade ilimitada do ‘eu’ do autor, ou do gênio, que se revela em uma linguagem literária ímpar” (TOLMATCHOV 2005:22). A consideração da subjetividade, portanto, implicava o abandono dos esquemas que mantinham o mundo estável em verdades seguras, de modo que ela poderia ser efetuada apenas mediante o agravamento daquela doença social que tinha no “estado de crise” desencadeado por Poe e Baudelaire seu foco primeiro.

Como visto no capítulo segundo, a instância subjetiva era assumida pelos diversos científicos de meados do século como um fator de desagregação da sociedade e origem do erro e do engano. A geração que pela primeira vez colocava Baudelaire como um de seus “santos literários” – a decadente/ simbolista – reconheceria tal postulado como um tolhimento do espírito e das faculdades da

inteligência. Dessa maneira então via-se o crítico decadentista Anatole Baju condenando seus opositores: “Para eles, o mundo não é senão uma imensa máquina automática e os homens que o habitam manequins estúpidos que obedecem a influências filosóficas inelutavelmente fatais” (BAJU 1989a:90). Uma das posturas básicas do espírito decadentista, o cultivo esteticista que pregava o recolhimento e a de *recusa da vida*, cuja representação máxima seria o Des Esseintes, protagonista do romance *À rebours* de Huysmans (1987), decorria da rejeição desse ideal de sociedade que subsumia os indivíduos numa mediocridade uniforme. Como forma de se apropriar de seu próprio destino e do livre exercício da inteligência, proclamava-se a prática de um “egoísmo social” (BAJU 1989b:127). A doutrina decadente ocuparia “a altura extrema do Individualismo. Ela é a religião que prescreve a idolatria do eu” (BAJU 1989c:135).

Para o pensamento literário “institucionalizado”, acentuar a importância da subjetividade quebraria com a harmonia estabelecida entre o artista e o espírito geral de seu tempo e impossibilitaria a possibilidade de um conhecimento do mundo pela imitação, caráter utilitário que o cientificismo tinha como origem da legitimidade da arte na cultura. Ao recolocar o que seria a subjetividade, a literatura simbolista/decadentista se contrapunha ao papel que o projeto de sociedade desenvolvido pelo pragmatismo das doutrinas materialistas colocava à arte. Ao continuar a idéia de Poe de *poem per si*, Mallarmé (2003:412) escrevia que “façonner, exactement, veut, chez l’artisan, une espèce d’oubli quant à l’usage”⁹⁹. Tal postura elidia uma continuidade direta da representação artística com o mundo social, impossibilitando, dessa forma, a manutenção de uma idéia de “utilidade” para a arte. Ela então passaria a ser representada pela crítica oficial como um artificialismo estéril que maculava o que seria “a verdadeira natureza da arte”. Daí esta nova arte não poder ser denominada senão por uma representação negativa, como *decadente*, que partira dos jornalistas franceses que se opunham à prática dos novos escritores (fenômeno, aliás, que parece ser recorrente a qualquer arte que se queira afirmar através de uma negatividade em relação a uma cadeia idiomática rígida, como mostra o surgimento de termos como barroco

⁹⁹ O artesanato, exatamente, implica, ao artesão, um esquecimento quanto à utilidade.

e impressionismo). De fato, o esforço que busca afirmar negativamente a subjetividade sempre parecerá às cadeias significantes rígidas como uma espécie de degeneração do espírito:

Quando se fala criticamente sobre tal tema, o simbolismo provocou sempre e continua a provocar a antipatia dos partidários do princípio cívico de arte, então, costumam acrescentar-se às [suas] características [...] algumas outras, entendidas a partir de posições políticas e partidárias, como 'irrationalidade', 'decadência', 'torre de marfim' (TOLMATCHOV 2005:16).

Mas cumpre-se lembrar que as representações negativas, apesar de surgidas dentre os opositores, acabavam sendo aceitas pelos próprios escritores, que passavam a se acostumar a verem a si mesmos como *poétes maudits*. Hugo Friedrich (1991:19) parece indicar a razão disto ao constatar que a nova disposição da lírica impõe que a sua descrição somente possa ser realizada através de tais categorias. “É decisivo, no entanto, que elas vêm empregadas não para depreciar, mas para definir” (FRIEDRICH 1991:20). Constituir-se-á como uma espécie de norma, portanto, o reaproveitamento dos epítetos injuriosos por parte dos ofendidos, que os retiravam de representações depreciativas e os colocavam em representações descritivas. Tal prática tornava-se possível porque os elementos em questão – como artificialismo, individualismo, decadência, sociedade, e etc. – eram amparados de maneira diversa por cada um dos lados.

Paul Bourget (1989) dá bem a entender como o individualismo poderia implicar duas idéias de decadência diferentes quando procura analisar o termo sob dois pontos de vista distintos. Numa primeira perspectiva, a político-moralista (i.e.: das ciências sociais da época), os indivíduos são entendidos como células que seriam responsáveis pela sustentação do organismo social; tal seria realizado pela subordinação das forças individuais ao bem-estar do conjunto. Dentro deste quadro, a decadência é caracterizada pela anarquia que se instaura a partir do momento em que um número considerável de células procura agir independentemente, fragilizando a estrutura do organismo social. O segundo ponto de vista, o psicológico, considera não o geral, a sociedade, mas o particular, a singularidade, a individualidade. Por ele, se por um lado a independência das

células individuais não serve ao fortalecimento do país, serve, contudo, ao surgimento de grandes artistas. A decadência, neste caso, torna-se um momento propício ao cultivo da inteligência, pois ao desvincularem sua força da ação pública, os indivíduos exercitam-se no pensamento solitário de modo a libertarem-se dos preconceitos que impediriam os refinamentos do espírito. No mesmo sentido segue o raciocínio de Rémy de Gourmont (1989:153):

Aliás, a inteligência é pessoal e não se pode estabelecer nenhuma relação razoável entre o poder de um povo e o gênio de um homem: nem a literatura grega, nem as literaturas da Idade Média correspondem forças políticas estáveis e poderosas, [...]. Talvez mesmo estariámos mais perto da verdade se declarássemos que a decadência política é o estado mais favorável às eclosões intelectuais.

Tal entendimento age disjuntivamente ao paradigma determinista e evolucionista. Ao separar a inteligência e o talento dos artistas do conjunto em que eles se encontram inseridos, quebra-se tanto com a idéia de harmonia e representatividade quanto com a de evolução linear e contínua de um tempo uno. Apesar de os decadentes corroborarem que a mudança na linguagem literária está necessariamente implicada a uma mudança na sociedade, não mais se comunga com a idéia de que ambas evoluções se processem num ritmo idêntico. A história literária refugia-se em seu próprio tempo, seu progresso não mais se encontra condicionado a um progresso material, antes este lhe é completamente nocivo. Se o progresso dependia da coesão da sociedade, e esta por sua vez estava condicionada à supressão da liberdade individual, tem-se agora que é justamente nos períodos de maior estabilidade política que a arte se encontra mais sufocada. A idéia de decadência, portanto, quebra com o modelo teleológico que subsidiava os projetos de história literária do século XIX, pois o progresso material não mais condicionava uma evolução literária, já que a própria idéia de progresso passava a ser abolida dentro da cronologia das transformações literárias. O que se tem em seu lugar é a idéia de alternância entre sístole e diástole na ebulação cultural. Em momentos de estabilidade política, a arte encontraria um modelo que seria repetido indefinidamente, pois estando o instinto individual amarrado pelo instinto

biológico/ social, não haveria condições de uma ebulação criativa (cf.:GOURMONT 1989:152). Em momentos de fragilidade social, o livre-pensamento tornar-se-ia mais viável, oxigenando a cultura com produções mais criativas.

Deste esquema de pensamento partiria a idéia de retorno ao período dos anos finais do Império Romano. Se os românticos se voltaram à Idade Média por nela encontrarem a origem de um sentimento comum de religiosidade e de indícios da idéia de nação, os decadentes se projetariam nos anos intervalares que presenciam a passagem do Império romano à Idade Média. Isto, contudo, não por encontrarem valores identificadores que almejassem recuperar, mas por verem neste momento da história um período análogo ao que eles próprios estariam vivendo; uma imagem de um *modus vivendi* que se passava a praticar. Os homens da decadência romana não teriam se importado com os afazeres públicos, gerado filhos robustos nem se filiado ao exército; eles seriam aqueles que pela primeira vez começavam a provar liberdade e as sensações delicadas permitidas pelo ócio. A sociedade imperial dos tempos de Virgílio, em contrapartida, tornava-se a representação daquele progresso material conquistado ao custo das liberdades individuais. O simbolista russo Viatcheslav Ivanov oferece um bom prospecto deste entendimento.

A Antigüidade greco-romana não conhecia o individualismo; [...] e nessa sonolência cósmica, que aos poucos se enchia pelo Sol da neblina matutina, o homem ainda não pertencia a si mesmo de maneira completa, não enxergava a profundidade de suas contradições e contra-sentimentos; ele ainda era um átomo do todo universal, freqüentemente contra a sua consciência rebelde; ele era assim, com todo o mistério orgânico do seu ser, ainda não acordado para a realidade completa (IVANOV 2005:202).

A decadência romana, portanto, é reconhecida como um misto de estagnação política e princípio de abertura espiritual, caracterização que também servirá aos partidários do novo movimento como uma forma de deslegitimar os ataques oriundos de seus opositores. Estes serão representados como latinos avessos às idéias de originalidade em arte, ao passo que os decadentes seriam os arautos de uma nova mentalidade: “havia neles emulação em relação à

igualdade como há entre nós emulação em relação à diferença" (GOURMONT 1989:152). Na revista que Gourmont faz da idéia de decadência, ele identifica que seu tom pejorativo derivava justamente daquilo que o movimento trazia de mais precioso: a originalidade. Segundo ele, os críticos ortodoxos estariam tão presos aos seus preconceitos que acabaram por reduzir a idéia de arte e literatura à idéia de imitação. Pelo fato de a nova literatura fugir a tal entendimento, eles não teriam tido ferramentas para apreender o que se passava, de modo que não puderam senão identificá-la a uma anomalia (cf.: GOURMONT 1989:158). Diante disso, Gourmont realiza um movimento que, mesmo que lhe parecesse legítimo, não possuiria continuidade na crítica moderna: reverter, como numa espécie de contrafeição, a representação de decadência aos seus opositores:

Despojada de seu misticismo, de sua necessidade, de toda a sua genealogia histórica, a idéia de decadência literária reduz-se a uma idéia puramente negativa, à simples idéia de ausência. Isto é tão ingênuo que mal ousamos exprimí-lo, mas quando faltam, num período, as inteligências superiores, o pulular dos mediocres torna-se extremamente sensível e ativo e, *como o medíocre é um imitador, as épocas que foram qualificadas justamente como decadentes não são outra coisa senão épocas de imitação. Em última análise, a idéia de decadência é idêntica à idéia de imitação* (grifos nossos) (GOURMONT 1989:155).

A solução que de fato tornou-se mais satisfatória foi aquela já aludida por Friedrich: assumir o termo negativo retirando seu caráter pejorativo e se aproveitando de suas possibilidades descritivas, já que a nova postura artística não poderia deixar de reconhecer que possuía certa negatividade em si. Quem atestou tal estratégia por escrito foi Verlaine: "Gosto da palavra decadência toda cintilante de púrpura e ouro. Evidentemente retiro-lhe qualquer imputação injuriosa e qualquer idéia de degradação. Esta palavra supõe, ao contrário dos pensamentos refinados de extrema civilização, uma grande cultura literária" (apud MORETTO 1989:180). Tal aproveitamento atesta que a idéia de literatura decadente não poderia existir caso uma noção de arte como expressão do progresso já não se encontrasse consolidada. A *decadência*, tal como seus elementos relacionados, como *individualismo* e *não-imitação*, eram

potencialidades significativas que permaneciam ocultas pelas representações da cadeia idiomática científica da época, de maneira que o que os novos artistas realizavam era conferir significação às zonas obscurecidas pelas idéias de *progresso, coletividade e imitatio*.

Apesar de a idéia de decadência romana ter circulado entre os decadentes, ela não serviu à instauração de um tempo ideal ao qual o poeta se voltaria como forma de compensar a insatisfação com o presente; antes ela parece ter se configurado com uma espécie de “acidente de percurso” que haveria se tornado interessante por casar-se com o sentimento de decadência e com as novas orientações que ele procurava dar à subjetividade e à mímese artística. O imaginário da decadência romana constituiu-se como uma imagética por onde as novas representações do campo decadente eram projetadas, tanto através da prática argumentativa como pelo viés criativo. Neste segundo ponto tem-se o soneto de Verlaine, que se tornaria uma das pedras-de-toque do espírito decadente, *Langueur*:

Je suis l'Empire à la fin de la décadence,
Qui regarde passer les grands Barbares blancs
En composant des acrostiches indolents
D'un style d'or où la langueur du soleil danse.

L'âme seulette a mal au coeur d'un ennui dense.
Lá-bas on dit qu'il est de longs combats sanglants.
O n'y pouvoir, étant si faible aux voeux si lents,
O n'y vouloir fleurir un peu cette existence !

O n'y vouloir, ô n'y pouvoir mourir un peu !
Ah ! tout este bu ! Bathylle, as tu fini de rire ?
Ah ! tout est bu, tout est mangé ! Plus rien à dire !

Seul, un poème un peu niais qu'on jette au feu,
Seul, un esclave un peu coureur qui vous néglige,
Seul, un ennui d'on ne sait quoi qui vous afflige !¹⁰⁰

¹⁰⁰ Eu sou o Império no fim da decadência,/ Que vê passar os grandes Bárbaros brancos/ Compondo os acrósticos indolentes/ Num estilo d'ouro onde dança a languidez do sol./ A alma solitária nauseia-se d'um denso ennui./ Lá diz-se que se é de longos combates sangrentos./ Oh não o poder, estando tão frágil aos votos tão lentos./ Oh não o querer florir um pouco esta existência!// Oh não o querer, não o poder morrer um pouco!// Ah! Tudo está bebido! Bathylle, terminaste de rir?/ Ah! Tudo está bebido, tudo comido! nada mais a dizer!// Apenas, um poema pouco tolo jogado ao fogo./ Apenas, um escravo pouco libertino que vos abandona,/ Apenas, um ennui denso que não se sabe como vos afflige!

A invocação do império em seu estágio terminal não é trazida objetivando-se recuperar qualquer ideário que se supusesse presente no passado, mas uma imagética. Na verdade sequer pode-se presumir que se fale precisamente no Império Romano; tal apenas pode ser inferido em função do fato de ser corrente entre os decadentes a associação da idéia de decadência ao fim de Roma. Mesmo assim, afinal, isso importa muito pouco, é uma informação que poderia muito bem ser tomada como totalmente à parte da leitura do poema, pois a imagem do Império em estágio terminal não objetiva capturar ou se servir de qualquer referente externo a ele mesmo; ela surge e funciona apenas em função de uma imagem interior que ela passa a comunicar.

O império encontra-se no momento exato de sua dissolução: os bárbaros o invadem e realizam seu ataque. Mas nada disso é comunicado através da descrição de alguém que tivesse presenciado os acontecimentos; não se vê o ataque dos bárbaros, apenas a sua passagem; não se presencia os combates, apenas ouve-se dizer de algo que ocorre a uma certa distância. Deste ponto já se pode dizer de um tímido início de dois dos três elementos principais da tônica do poema: a incerteza e a indiferença. O soneto foi escrito numa época onde o funcionamento perfeito da linguagem seria a perseguição das verdades objetivas dos fatos. Se a voz lírica parece desconhecer ao certo aquilo que se passa, tampouco demonstra interesse em adquirir consciência de sua natureza ou de suas possíveis causas; procura apenas deixar-se experimentar, como se sob um leve torpor, os movimentos internos de seu espírito, comunicando-os numa espécie de *comunicação displicente* – disposições que se reúnem numa postura contracorrente ao paradigma da intelectualidade da época. Tal estratégia, que será agravada no decorrer do poema mediante outras técnicas, se liga aos elementos fundamentais da poética de Verlaine, bem identificados por Anna Balakian (2000:56): “as possibilidades infinitas do vago e as incertezas da nuança”. A comunicação displicente seria uma maneira que o poeta haveria encontrado para evitar o ideal da imitação objetiva; seus mecanismos, contudo, ainda são demasiadamente simples e não seriam suficientes para conferir grande

relevância à poesia do autor de *Romances sans paroles*. Na maioria das vezes o efeito pretendido é alcançado não por uma informação oferecida de maneira imprecisa, mas pela afirmação de palavras que implicam o vago e o incerto e compõem uma atmosfera melancólica. Isto ocorre quando os bárbaros são caracterizados como brancos: o adjetivo não acrescenta uma informação precisa, como ocorre quando se fala, por exemplo, num lenço branco; ele parece agir justamente no sentido contrário, indeterminando o substantivo, como se temesse que a palavra bárbaro por si só já informasse algo bem definido. Mas o que ocorrerá na poesia de Verlaine é que tal técnica passe a sustentar poemas inteiros. Eis um bom exemplo:

L'ombre des arbres dans la rivière embrumée
Meurt comme de la fumée,
Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles
Se plaignent les tourterelles.¹⁰¹
(VERLAINE 1917 :126)

Esta seria uma estratégia para se evitar a *apresentação direta*, identificada por Mallarmé como sendo o principal defeito dos parnasianos. Fazendo assim, atingia-se o efeito sugestivo que o autor de *Un coup de dés* explicou em uma de suas entrevistas:

Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue ce symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements¹⁰² (grifos do autor) (MALLARMÉ 2003 :407).

A técnica de *afirmação do impreciso*, contudo, ainda não alcança a totalidade daquilo que Mallarmé pretendia com a palavra sugestão. Caso ela não

¹⁰¹ A sombra das árvores no rio embrumado/ Morre como a fumaça/ Enquanto no ar, entre as ramadas concretas/ Se queixam os pássaros.

¹⁰² Nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema, que consiste em adivinhar ao poucos: sugerir, eis o sonho. É o perfeito uso deste mistério que constitui o símbolo: evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado de espírito, ou, inversamente, escolher um objeto e extrair dele um estado de espírito mediante uma série de decifrações.

seja utilizada para que as palavras atinjam uma outra dimensão, servindo para significar algo mais do que uma paisagem “borrada”, seu efeito reduz-se à apresentação direta do vago. Para que se consiga o efeito sugestivo do símbolo, torna-se necessário que o impreciso estabeleça uma relação indireta com aquilo que pretende implicar. Têm-se um exemplo simples de tal procedimento no segundo verso do segundo terceto. Para exprimir a estagnação do Império, o poeta não nos coloca diante de um dado que o atestasse diretamente; não nos diz, como faz Drummond (1987:20), que a festa acabou; ao invés disso, ele pergunta se Bathylle teria terminado de rir. Bathylle foi um alforriado de Mecenas responsável pela criação da pantomima. A pergunta não *diz* nada diretamente, inicialmente pode-se até pensá-la como uma parte solta no texto, pois não estabelece nenhuma conexão lógica com uma progressão discursiva; mas ela *implica* algo, i.e.: o término de uma era de felicidade e prosperidade. Tendo isso em mente, as partes começam a se organizar numa atmosfera de estagnação e entorpecimento: o festim terminou, as palavras não fazem mais sentido, não há mais o que se dizer. A festa acabou, mas o poeta não nos disse isso. Mallarmé (2003:407) afirmava que o mistério serviria para fornecer aos espíritos “*cette joie délicieuse de croire qu'ils créent*”¹⁰³.

T.S. Eliot encontrou um bom termo para esta técnica: *correlato objetivo*, que seria “a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked”¹⁰⁴ (ELIOT 1998:58). O término da pantomima é a experiência sensorial de uma outra coisa que ela comunica indiretamente: a estagnação e decadência do Império.

Até aqui esta análise procurou propositadamente se deter em como a imagem da decadência do Império é transmitida, de modo que apenas momentaneamente se pôde tangenciar a organicidade do poema. O Império decadente, contudo, é apenas um dos estratos que compõem o poema. Ele é o

¹⁰³ Este divertimento delicioso de crer que eles criam.

¹⁰⁴ Um conjunto de objetos, uma situação, um conjunto de eventos que será a fórmula daquela emoção particular; de tal modo que quando os fatos externos, que devem terminar numa experiência sensorial, são dados, a emoção é imediatamente evocada.

maior, composto por cinco versos (versos 1, 2, 6, 9 e 10; tendo-se em mente que sua nitidez vai se confundindo com a dos outros estratos à medida que ele vai “descendo” à profundidade do texto), e irá se sobrepor e se misturar a outros três. Se o verso dez serviu de correlato à composição deste estrato, a sua totalidade formada compõe uma camada que funciona como um outro correlato ao estado de espírito que o poema busca transmitir. Como fica claramente afirmado logo no primeiro verso¹⁰⁵, não há Império algum; o império de que se fala é o *eu* lírico melancólico, a sua utilização funciona apenas como forma de implicar o sentimento de estagnação que prepara o aparecimento do *ennui*. Ou seja: o fim do riso pantomímico, por ser o fim do poder romano, é o índice de uma inevitabilidade que se impõe ao *eu* que se prepara para mergulhar num estado melancólico; ele funciona no mesmo nível que a invasão dos bárbaros, os combates sangrentos e o fim do festim: são correlatos de um outro que os resume e lhes confere sentido dentro do poema.

O *ennui dense*, origem da languidez já indicada pelo título, vai ganhando mais visibilidade no terceiro estrato – identificado nos versos 5, 7, 8 e 9 – que já não tem mais por objeto o *eu* como império, mas o *eu* como alma solitária (como a análise em blocos segue num vai e vem, deixemos o segundo estrato para depois do terceiro). Neste bloco a técnica volta a ser a da comunicação displicente do impreciso; por ela o *ennui* se torna um sentimento impossível de ser tratado positivamente, podendo apenas ser caracterizado por uma espécie de declarações do tipo *nem... nem*. Para um certo romantismo, o não querer viver resolia-se num querer morrer; ou seja: o negativo acabava por implicar o positivo que resolveria o conflito. O que se tem agora é um estado de indefinição, onde inicialmente se pode dizer que se tem o *não* viver, *nem* morrer. Mas tal indefinição é ainda agravada pelo fato de as alternativas não serem colocadas como escolhas definitivas: mesmo que se escolhesse viver, viver-se-ia apenas *un peu*; mesmo que se morresse, morrer-se-ia apenas *un peu*. Tal agravamento recoloca a vida e a morte no tom cinzento que a sua *Art poétique* pregava; elas se misturam – a

¹⁰⁵ O que, dentro do paradigma simbolista, deve ser considerado como um defeito; veja-se o primeiro verso de *Le bateau ivre*: Rimbaud não inicia dizendo que é um barco, mas que desce os rios.

vida contém um pouco de morte, como a morte contém um pouco de vida – de modo que o estado de entorpecimento do eu pode ser caracterizado indiferentemente como uma *semivida* ou como uma *semimorte*.

As alternativas entre semivida e semimorte também terão suas condições colocadas por uma disposição indefinidora. Elas não dizem respeito à vontade, não é uma questão de desejo, como tampouco se resolve numa questão de possibilidade: o que quer que seja, não se pode, mas também não se quer; da mesma maneira que não se quer o que porventura poderia ser possível. A indefinição, portanto, não cerca apenas os fins, mas também os meios; condiciona tanto o estado inatingido do eu como as suas condições, o que acaba por construir uma atmosfera de incerteza e indiferença para o estado de melancolia que resta ao eu que fala.

O segundo estrato é o menor, composto pelos dois últimos versos da primeira estrofe; ele tem por objeto aquilo que o eu se encontra fazendo quando ocorre o abatimento do *ennui*. Sabe-se então que o eu é um poeta e que ele compõe versos melancólicos, onde o pôr do sol – a sua languidez – dança. Poder-se-ia então perguntar: o sol desce ao poema, ou o poema vai até o sol, i.e.: imita a sua luz crepuscular? A languidez do título é do eu (seu esvaziamento espiritual), do sol (o apagar de sua luz no fim de uma tarde), ou do poema (cujo estilo indolente é como o dourado do sol que fenece)? Mas esta pergunta já não faz muito sentido, pois se pode responder igualmente que tanto um sobe como o outro a ele desce; que a melancolia é de todos eles, como de nenhum deles. Todos os elementos do poema (inclusive o eu que fala) aparecem apenas em função da possibilidade de exprimir a *langueur* do título: tudo existe a partir dela, pois é por ela que tudo adquire sentido. Baudelaire, no poema em prosa *Le confiteor de l'artiste*, considera como a natureza pode servir à expressão da subjetividade:

Grand délice de noyer son regard dans l'immensité du ciel et de la mer ! Solitude, silence, incomparable chasteté de l'azur ! une petite voile frissonante à l'horizon, et qui par sa petitesse et son isolement imite mon irrémediable existence, mélodie monotone de la houle, toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le moi se perd vite !) ; elles pensent, dis-je, mais musicalement et pittoresquement, sans

arguties, sans syllogismes, sans déductions.¹⁰⁶ (BAUDELAIRE 1997 :29)

Vê-se então uma nova possibilidade do correlato: como ele não objetiva representar diretamente um objeto, as palavras que se utiliza não se encontram amarradas a referências fixas, de modo que aquilo que as sustenta – a emoção particular – pode escorregar atravessando todos os elementos da máquina do poema. Chamar-se-á tal propriedade de *contaminação*. *Solidão*, a subjetividade se isola e mergulha em si-mesma; *silêncio*, o mundo se esvazia, a sua clareza escurece e a significação passa a ser condicionada pelo eu que assume as rédeas das palavras. A vida se abre numa imensidão sonhada onde o ego e o objeto cruzam a distância que os separam numa recíproca correspondência. O pensamento torna-se musical à medida que não se apóia mais sobre uma cadeia lógica-argumentativa, mas, como toda música, por uma seqüência intelectual de sensações ilógicas. A contaminação faz com que todas as experiências sensoriais subsistam apenas mediante sua subserviência ao mote da expressão; por ela uma substância nuclear descreve uma linha ao atravessar todas as imagens do poema, conjugando-as numa seqüência ilógica, mas organizada, musical. O sol que se enlanguesce é o império que se estagna que é a alma que se interrompe ante uma impossibilidade que, por sua vez, é o poema que, por sua vez, é o *langueur*. Encontra-se então o ponto onde a mímese adquire a sua orientação moderna: não se pinta mais a natureza; esta, ao contrário, fornece a paleta para as paisagens apenas sonhadas:

Enquanto nestes últimos [os naturalistas] a descrição de uma paisagem é uma finalidade, para os Decadentes é apenas um meio para traduzir um estado de alma correspondente. Para os Decadentes o mundo é apenas um modo de interpretação da inteligência, da sensibilidade, é apenas uma projeção, se quisermos, da personalidade, e nada mais (RAYNAUD 1989:139).

¹⁰⁶ Grande deleite de mergulhar seu olhar na imensidão do céu e do mar! Solidão, silêncio, incomparável castidade do azul! Uma pequena vela estremecendo ao horizonte, e que por sua pequenez e seu isolamento imita minha irremediável existência, melodia monótona do marulho, todas essas coisas pensam por mim, ou eu penso por elas (pois dentro da grandiosidade do sonho, o eu se perde rápido!); elas pensam, digo, mas musicalmente e pitorescamente, sem argúcias, sem silogismos, sem deduções.

Ainda tendo-se em mente o poema mencionado no segundo estrato, cabe-se então perguntar: os versos escritos ao passar do ataque bárbaro servem à expressão da *langueur* ou seriam aqueles mesmos escritos por ela? Eles compõem o poema – i.e.: formam mais uma imagem correlata ao seu núcleo expressivo – ou são uma referência a esses mesmos que são oferecidos à leitura? Outra vez as duas coisas: como no quadro que Velásquez está pintando é aquele que se vê pintado, o poema que se escreve pode ser o mesmo que se lê. As técnicas que compõem o poema que se lê, a incerteza e a indiferença da comunicação displicente, adquirem um reflexo correlato na tolice do poema que se escreve. Daí tanto um como o outro – o poema que se vê *no texto*, como aquele que é *o texto* – serem algo *un peu* tolo que indiferentemente pode-se jogá-lo ao fogo. Beirar a tolice é beirar o não-ser, ser tolo é não ser um poema, tal como um escravo ser libertino é ultrapassar a condição de escravidão. Mas nada é completamente, tudo é contaminado pela incerteza e indefinição melancólica: ser *un peu* tolo é *quase* não ser um poema, ser *un peu* libertino é *quase* não ser um escravo; a poesia afunda-se nessa lassidão onde tudo se confunde na penumbra entre uma semivida e semimorte; tudo vê sua condição borrada quando lentamente se deixa cercar por um *ennui* onde as coisas do mundo perdem sentido e importância; onde a vida volta à poça de lama onde nada mais vale a pena ser dito. O império que se desfaz, o sol que se apaga, a alma que não quer e não pode, o escravo que foge, o poema que se escreve e que se destrói nas chamas de sua própria leviandade, tudo são imagens sensórias de um *ennui* que atrai a existência a um não-ser sem, contudo, destruí-la completamente.

Vê-se, então, que a idéia de decadência servira para recolocar a subjetividade numa nova representação, de modo que se pudesse explorar a natureza não como objetos em si a serem articulados por uma lógica teórica-argumentativa, mas por uma abstração que levava, como afirma Marcel Raymond (1997:23) “a desprezar as aparências sensíveis e o princípio de imitação da natureza; ela convidava a usar livremente as palavras e as imagens, e a associá-las não tanto segundo o uso e a lógica pura, mas segundo sua ressonância psicológica e a lei misteriosa da universal analogia”. Dentro do território

cientificista, a abstração fundada a partir da observação interior da subjetividade não caberia no regime intelectual que se procurava estabelecer (cf.: COMTE 1983:15); tomá-la levaria às formas pálidas (cf. SPENCER 2008:51) que impossibilitaria a experimentação do real em sua concretude vívida. A poesia decadente e simbolista procurou explorar as possibilidades de significação que à época permaneciam interditadas pelas injunções científicas, procurando retirar o caráter negativo de tais representações de modo que elas pudessem dar conta de uma maior complexidade do ser humano e da vida. A associação livre de palavras que se descolavam do mundo pela intervenção da subjetividade recolocava a negatividade das formas pálidas como um novo modo de expressão. A idéia de palidez é sobretudo presente na poética de Verlaine, onde ela se associa às representações do vago e do impreciso:

Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.¹⁰⁷
(VERLAINE 1917:250)

Quando se parte da idéia de decadência e se chega a um entendimento de como a reconsideração da questão do indivíduo ocasionou uma linguagem que toma os recursos da imprecisão e do correlato objetivo, chega-se necessariamente à caracterização da forma do *discurso indireto* que Anna Balakian (2000:35) identificava como o procedimento fundamental da estética simbolista. O aproveitamento da natureza pela subjetividade como forma de exposição do que poderia ser considerada uma paisagem interna desamarraria as representações das significações previstas pela cadeia idiomática, conferindo-lhes, assim, uma dimensão semântica plural. A afirmação da subjetividade, portanto, servira à colocação da palavra numa situação de ambigüidade onde ela poderia desdobrar-se em possibilidades não limitadas pelas necessidades de identificação do mundo social (cf.: LIMA 2002:43). De tal situação de ambigüidade se originaria as acusações de que a literatura simbolista/decadista teria se afastado do público numa linguagem obscura e hermética. Os críticos, na verdade,

¹⁰⁷ Nada de mais caro que a canção cinza/ Onde o Indeciso ao Preciso se junta.

acertavam quando identificavam esse retraimento da poesia, ele não seria mais do que o desenvolvimento esperado de uma poesia que deixava Victor Hugo e se voltava a Poe e a Baudelaire para se fermentar num espaço de negatividade. O que não era apropriado na reação dos críticos era a caracterização pejorativa que a negatividade adquirira.

Dentro da bibliografia crítica que se preocupou em estudar as tendências literárias surgidas na França nos últimos anos do século XIX, oscila-se entre uma atitude de generalização e de fechamento de suas propostas. A primeira linha tende a generalizar suas propostas, vendo uma “marca simbolista” na literatura moderna, e tem o clássico estudo de Edmund Wilson (2004) como seu caso exemplar; a segunda procura ordenar suas características, separando simbolismo, decadentismo e literatura moderna, orientação evidente do estudo de Anna Balakian. Apesar de não se negar as grandes contribuições surgidas nos estudos de ambas as linhas, a postura mais apropriada neste momento parece ser a que assumira Paul Valéry (2007), em existência do simbolismo, pois não se procura considerar a literatura em função de características que as compartimentariam em escolas – atitude por certas vezes donas de uma arbitrariedade funcional – mas em identificar um movimento geral da cultura que se faz sentido na literatura (cf.: TOLMATCHOV 2005:15). Valéry (2007) identificava o solo comum dos escritores que orbitaram em torno da tendência simbolista não numa estética compartilhada, mas numa *postura ética de negação* que seria comum aos escritores da época. O juízo de Valéry certamente agradaria a Mallarmé, que se afirmava um solitário em greve perante a sociedade, e que a própria poesia que se vinha fazendo em seu tempo também assim o seria: “J’abomine les écoles, et tout ce qui y ressemble: je répugne à tout ce qui est professoral appliqué à la littérature qui, elle, au contraire, est tout à fait individuelle”¹⁰⁸ (MALLARMÉ 2003:406). A greve perante a sociedade decorrente de uma individualidade negativa passava pela “renúncia ao sufrágio do número”, um desdém pela prática dos grandes volumes dos prosadores de folhetins que pretendiam adquirir “leitores a grosso” (cf.: VALÉRY 2006:66). Tanto

¹⁰⁸ Eu abomino as escolas, e tudo que a lembra: eu repugno a tudo que é professoral aplicado à literatura que, ao contrário, é inteiramente individual.

o simbolismo quanto o decadentismo compartilharam essa mesma postura, de modo que entrar pelo lado de uma estética poderá levar à saída do lado da outra. Conclui-se, portanto, que a poesia produzida em tal período fundava uma literatura totalmente fora dos princípios artísticos consagrados, daí ela ter sido inicialmente interpretada como um esteticismo que afrontava as faculdades humanas de compreensão e comunicabilidade. Ela, contudo, não possuía a ambição de conduzir o objeto literário à condição de total ilegibilidade, mas a de explorar os limites do ato da leitura através de uma experimentação dos procedimentos lingüísticos do texto. Para que isso fosse adiante, necessitava-se de um tipo de leitor mais refinado, de maneira que, livre da mediocridade do grande público, a experimentação artística pudesse ser conduzida sem empecilhos. Mallarmé (2003 :406) afirmava que o *enigma*, tido como a razão de ser da literatura, não deveria ser sacrificado em função da inteligência mediana de um leitor. Os novos escritores substituíam o critério valorativo da arte, que deixava de depender de uma ressonância positiva da sociedade para se fundar no novo papel que a originalidade passava a assumir; eles

Operam, assim, uma espécie de revolução na ordem dos valores, já que substituem progressivamente a noção das obras que criam seu público pela das que solicitam o público, que o tomam por seus hábitos ou por seus pontos fracos. Longe de escrever para satisfazer um desejo ou uma necessidade preexistentes, escrevem com a esperança de criar esse desejo e essa necessidade (VALÉRY 2007:66).

Criar essa nova necessidade, no caso do simbolismo, implicava a rejeição de um modelo lingüístico orientado dentro das condições de possibilidade da episteme clássica; diante dessa rejeição, a realidade da literatura deixa de ser uma mera extensão da realidade social para ser a realidade lingüística do próprio texto. Não é de se estranhar, portanto, que Sérgio Buarque de Holanda (1996) pôde concluir que a revolução dos modelos teóricos dos estudos literários ocorrida nos anos iniciais do século XX seja parte do legado simbolista. A reação

formalista¹⁰⁹, no entanto, não poderia estar livre de tantos reducionismos quanto o modelo historiográfico, pois o movimento da literatura na direção de sua especificidade não implica, como leva a entender a lógica formalista, um insulamento da literatura dentro do mundo social, mas a consciência de uma relação mais complexa entre mimesis artística e historicidade. Já não é mais possível a relação positiva com que a postura clássica entendia a literatura, pois ela não mais continua o estoque de representações da cadeia idiomática; a literatura passa a com ela se relacionar disjuntivamente. A relação estabelecida pela noção de *imitatio* entre literatura e pintura é desarticulada em função de uma aproximação à música. O ideal de *ut pictura poesis*, de Horácio (1997), funda-se a partir de um mundo reconhecível que se repete na elaboração artística, de um modo que o questionamento desse próprio mundo torne-se impossível, pois “o descritivismo se encanta com sua própria imagem e empresta ao objeto uma determinabilidade que pertence à sua própria construção” (LIMA 1997:245). A proposta simbolista de aproximação da poesia à música serviu para que se dispensasse a ordenação lógica da qual depende a *imitatio* (um mundo-verdade cujos fundamentos se ocultam na precisão do descriptivo) sem que isso implicasse um descomprometimento com a formalização do pensamento.

A música servira à obtenção da *sugestão* em dois sentidos, que Álvaro Cardoso Gomes (1989:58) coloca como manifestação explícita e implícita. No primeiro tem-se o modelo de Verlaine:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automme
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone¹¹⁰
(VERLAINE 1917:27)

¹⁰⁹ Entendo como reação formalista a nova orientação que os estudos literários viriam receber no início do século XX, tanto com os *New critics* americanos como pelos Formalistas Russos. Apesar de bastante distintas entre si, ambas escolas compartilhavam o desejo de compreender o objeto literário em função de sua organização formal.

¹¹⁰ Os longos soluços/ dos violinos/ do outono/ abençoam meu coração/ de uma languidez/ monótona.

O modelo explícito evita a representação idiomática ao acentuar a camada fônica das palavras em detrimento do sentido objetivo que elas carregam. Os “soluços longos dos violinos de outono” não funcionam como referência a algo presente na realidade, eles se figuram como uma sucessão de sílabas que têm seu valor fônico retirado da articulação arbitrária que prescreve o idioma e colocado numa estrutura empática pretendida pela elaboração artística. Não há a visibilidade de um sentimento, mas apenas uma sucessão de sons graves que implicam o vazio que desce ao coração do enunciador. A influência da língua inglesa na literatura francesa certamente contribuiu para este entendimento da música nas letras, mesmo porque continua a proposta de Poe de poesia como “The Rhythmical Creation of Beauty”¹¹¹ (POE 1984:78). A manifestação implícita, por sua vez, coloca a música na poesia de uma maneira mais sutil, pois não se utiliza de uma musicalidade mais imediata, i.e.: sonora, mas de uma *idéia* de música aplicada à composição do símbolo. Este é o caso onde Mallarmé se torna o melhor exemplo.

Au Seul souci de voyager
Outre une Inde splendide et trouble
– Ce salut soit le messager
Du temps, cap que ta poupe double

Comme sur quelque vergue bas
Plongeante avec la caravelle
Écumait toujours en ébats
Un oiseau d'annonce nouvelle

Qui criait monotonement
Sans que la barre ne varie
Un inutile gisement
Nuit, désespoir et pierrierie

Par son chant refleté jusqu'au
Sourire du pâle Vasco.¹¹²

(MALLARMÉ 2007 :65)

¹¹¹ A criação rítmica da beleza.

¹¹² Ao único cuidado de viajar/ Uma outra Índia esplêndida e turva/ — Este brinde seja o mensageiro/ Do tempo, cabo que tua popa dobra// Como sobre alguma vela baixa/ Mergulhando com a caravela/ Espumava sempre em batidas/ Um pássaro de anúncio novo/ Que cantava monotonamente/ Sem que o leme variasse/ Uma inútil jazida/ Noite, desespero e pedraria// Por seu canto refletido até ao/ Sorriso do pálido Vasco.

O soneto se constrói sobre a imagética da viagem marítima, um elemento constante na produção poética de Mallarmé, indo desde de *Brise Marine*, cuja primeira versão é de 1865, passando por *Salut*, poema escolhido pelo autor como abertura do seu volume de poesias, e chega até a experimentação de *Un coup de dés*. Este poema, publicado em 1898, num álbum comemorativo do quarto centenário da viagem de Vasco da Gama, é o último de Mallarmé, de maneira que nele encontra-se as metáforas sempre perseguidas pelo autor aproveitadas pela maturidade de seu projeto estético. Em *Brise marine* a viagem encontrava-se associada ao escapismo derivado de um *ennui* baudelairiano, que havia se tornado um dos *tópos* principais do circuito decadente. Em função disso, em tal poema ainda se encontra um elemento que será destruído nas futuras composições mallarmaicas: a subjetividade de um eu lírico. É como se a impossibilidade desconhecida que se deixa entrever na *langueur* de Verlaine – que depende de alguém que a senta – pudesse ser compensada pelo exotismo de um *Eldorado*, tema já trabalhado por Baudelaire em *Le Voyage*: “Notre âme est un trois-mâts cherchant son Icarie”¹¹³ (1994:151). O pretendido escapismo, no entanto, não funciona como um elemento compensador – tratamento que poderia garantir ao *tópos* uma feição de fantasia – mas como um pólo de agravamento da tensão do conflito humano, através daquilo que Friedrich (1991:47) chamou de *idealidade vazia*: “a fuga é sem meta, não vai além da excitação dissonante” (FRIEDRICH 1991:49). A idealidade vazia faz nascer em Mallarmé a metáfora do naufrágio, símbolo da finitude e do acaso aos quais os atos humanos encontram-se fatalmente associados:

Et, peut-être, les mâts, invitant les orages
Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages
Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertile îlots...¹¹⁴
(*Brise Marine* MALLARMÉ 2007 :22)

¹¹³ Nossa alma é um trirreme buscado sua Içaria.

¹¹⁴ E, talvez, os mastros, convidando as tempestades/ São daqueles que um vento inclina sobre os naufrágios/ Perdidos, sem mastros, sem mastros, nem ilhas férteis.

Na poética mais madura de Mallarmé, contudo, a viagem deixa de associar-se ao fastio do eu para se tornar a própria condição do ato poético; esta é a forma da viagem que se encontra logo no início do livro, em *Salut*, assim como no poema em questão. A ocasião do aniversário da viagem do navegador português, anota Yves Bonnefoy (2007a:250), serve apenas como ocasião para que se homenageie não o homem em si, mas a necessidade da viagem que se sabe impossível, a “Le blanc souci de notre voile”¹¹⁵ (MALLARMÉ 2007:3), que aparece em *Salut*. Vinte e três anos separam *Brise marine* deste poema; além da supressão do eu que sustenta a elocução, tem-se a quase total abolição da pontuação e a técnica, uma dos traços mais característicos da poesia de Mallarmé, do soneto composto por uma única frase. A prática dos sonetos em Mallarmé, informa Octavio Paz (2007:186), quebra com o encadeamento lógico da tradicional estrutura quadripartida do soneto, neste ainda mais do que nos outros (como o analisado por Paz), pois se aproveita da estrutura do soneto elisabetano. Mesmo este modelo possui um encadeamento que será desautomatizado por Mallarmé: o soneto elisabetano é composto por três quartetos e uma parelha, onde cada um dos quartetos compõe-se de uma frase que confere um novo desenvolvimento da idéia, ao passo que a parelha oferece um fechamento/resolução da metáfora. Em Mallarmé, a passagem de uma estrofe para outra não confere uma progressão continuada, mas um volteio que está sempre abandonando um tratamento das metáforas utilizadas para continuamente recomeçar com novas imagéticas ou com uma nova exploração das imagens já trabalhadas. Os *enjambements*, que acabam por se tornarem comuns devido à estrutura de frase única do poema, parecem apenas acentuar a estranheza do encadeamento de blocos tão díspares entre si; o próprio verso inicial é um estrato adverbial cujos elementos que ele continuaria não aparecem, o que transforma a abertura num bloco autônomo que desloca a atenção do poema do sujeito e de sua ação para a condição do estado de espírito que motiva a ação (o que se coloca em questão não é o navegador português ou a descoberta da rota para o

¹¹⁵ À branca necessidade de nossa vela.

Cabo da Boa Esperança, mas o propósito que leva à viagem onde o abismo parece mais certo que a Índia).

Os dois outros versos do primeiro quarteto interrompem o desenvolvimento da imagem anterior ainda mais bruscamente pelo travessão. A palavra *salut*, em francês, relaciona-se tanto com *salus* – salvação, conservação – como *salutat* – saudação; o poema explora tal ambigüidade inscrevendo nela o símbolo da poesia, que então assume tanto uma acepção de condição vital da existência, como a de um ato frívolo de civilidade. Esta ambigüidade implica uma dupla possibilidade de como o poema pode ser um mensageiro do tempo: ele tanto pode ser um cumprimento de celebração de um ato do passado, caso em que se entende que ele esteja ligando o passado de quando ocorreu a viagem de Vasco ao presente de sua glória após quatrocentos anos (então tem-se que a saudação associa-se a conservação ao preservar o nome do navegador no tempo); como também o poema pode ser o *medium* por onde se ultrapassa o supremo escolho da vida: o tempo, o acaso, a finitude (e assim o simples brinde torna-se um ato espiritual que eleva a linguagem ao infinito). Neste caso deve-se atentar à incerteza transmitida pelo subjuntivo-presente do imperativo do verbo *ser*, que indica que tais possibilidades encontram-se cercadas pelo receio de sua inviabilidade.

A palavra *pope* serve para acentuar a exploração do paralelismo entre viagem espacial (que teria descoberto uma nova rota ao oriente), e viagem temporal (a dupla viagem possível ao poema). O *salut* então se transforma num poema-navio ou poema-viagem, que se erige sobre uma promessa de descoberta de um outro Oriente (esplêndido porém turvo, ou esplêndido porque turvo?) que não mais é um local geográfico, mas uma dimensão além do tempo que apenas se vislumbra. Tal como a viagem de Vasco abriu o mundo em novas longitudes – e assim teria o marinheiro vencido o tempo pela glória que o faz persistir pelo presente do poema que o revive pela palavra – o poema subsiste na possibilidade de abrir uma nova dimensão atemporal.

A segunda estrofe aproveita as duas imagens apenas sugeridas na primeira, navio e mensageiro, para se concentrar na segunda. Não se pode dizer,

contudo, que a estrofe continua as imagens, elas são por ela como que reaproveitadas, i.e: não são desenvolvidas mediante a progressão lógica que fundamenta as formas tradicionais do soneto, mas pela articulação de seus blocos de significação que passam a se comportar como vibrações autônomas inseridas na harmonia da totalidade de uma idéia. O poema não mais é um navio descobridor, mas um pássaro-mensageiro do novo. O deslocamento elimina a associação poema-navio sem, contudo, descartar a imagética da viagem naval; ela agora é jogada ao fundo de maneira que se estabeleça um paralelismo que transgrida a simples imagem de um pássaro real. O poema-navio do primeiro parágrafo é *como* um pássaro que num vôo baixo segue *em paralelo* a viagem do navio do descobridor. A descrição dos movimentos da ave através de palavras que seriam utilizadas na caracterização do navio, *plongeante* e *écumait*, faz com que a proximidade espacial entre os dois elementos seja também uma proximidade ontológica. A ligação entre a ave e o navio diz respeito também a uma outra associação, a do céu e do mar, já presente em *Brise Marine*:

Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux !¹¹⁶
(MALLARMÉ 2007:22)

O poema, portanto, pode tanto ser um poema-navio como um poema-pássaro, pois tanto a nave como a ave atravessam o azul e o branco, do céu e das nuvens, do oceano e da espuma, que resumem o nada e o infinito; associações essas já indicadas no início de *Salut*: “Rien, cette écume, vierge vers”¹¹⁷ (MALLARMÉ 2007:22). Navio, pássaro, céu, mar, palavras utilizadas não em função de uma representatividade, mas das relações que estabelecem entre si como um acorde musical. A instrumentalização sinfônica consiste no eco que cada fragmento imagético faria no outro de modo a criar um conjunto harmônico, “un aspect fusible et clair présent à divination”¹¹⁸ (MALLARMÉ 2003:255). Cada

¹¹⁶ Fugir, mais além fugir! Eu sinto que os pássaros são ébrios/ De estarem entre a espuma desconhecida e os céus.

¹¹⁷ Nada, esta espuma, virgem verso.

¹¹⁸ Um aspecto fundível e claro apresentado à adivinhação.

bloco, ou estratos sonoros, portanto, funcionam como “subdivisions prismatiques de l’Idée”¹¹⁹ (MALLARMÉ 2003:442). O aperfeiçoamento desta técnica está relacionado tanto ao extremo de *Un coup de dés* (cuja primeira publicação havia sido um ano antes), como ao desaparecimento do eu lírico de *Brise Marine*:

L’oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poëte, qui cède l’initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s’allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l’ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.¹²⁰ (MALLARMÉ 2003 :256)

A idéia de “obra pura” aparece como uma continuidade da idéia de poema como fruto da meditação intelectualizada, lançada por Poe em *The philosophy of composition*, pois tanto coloca a noção de *poem per si* numa condição ainda mais extrema, evitando não apenas a *intoxication of the Heart*, mas o total desaparecimento da subjetividade autoral, assim como a superação dos limites da razão, da cadeia idiomática, pois as palavras não mais se sucedem segundo relações prescritas, mas segundo as relações fundadas pela própria organicidade poemática. Ao ser negação do eu e do mundo, a poesia não repete nem sequer redimensiona o Ser, “pois as forças que negam são aquelas que partem de além do Único” (PESSOA 1974:552); ela vem do lado de fora e passa a ser mimética não por aquilo que retoma, mas por aquilo que destrói, alargando, dessa forma, o pensável e inteligível na realidade.

Nos versos iniciais da terceira estrofe têm-se um novo movimento no jogo com as imagens do pássaro e do navio: abandona-se a identificação estabelecida inicialmente para que se permita uma nova exploração das possibilidades semânticas das palavras, desta vez através de uma oposição. Apesar do anúncio profético da ave, a caravela não muda sua posição. Note-se que pela segunda vez o pássaro é associado a um mecanismo direcionador do barco. Antes ele encontrava-se seguindo a mesma orientação da verga, harmonia talvez derivada

¹¹⁹ Subdivisões prismáticas da idéia.

¹²⁰ A obra pura implica o desaparecimento elocutório do poeta, que cede a iniciativa às palavras, pelo atrito de suas diferenças mobilizadas; elas se iluminam em reflexos recíprocos como um traço virtual de fogos sobre as gemas, substituindo a respiração perceptível no antigo sopro lírico ou na direção pessoal entusiasta da frase.

do fato de tal peça da nave conduzir sua direção pelo vento, tal como o pássaro; agora ele aponta uma direção não seguida pelo leme, peça que direciona o barco pelo mar. Pássaro e barco, céu e mar, elementos aproximados e afastados nas variações dos movimentos harmônicos do poema.

Outro movimento se conclui no décimo verso, desta vez apontado pela variação dos tempos verbais. Na segunda estrofe do poema mudara-se do presente ao imperfeito, tal como do *salut* que se oferecia ao canto do pássaro, exatamente naquele instante em que o poema se erigia sobre a promessa de dobrar o tempo. Ao se fazer em mensageiro do tempo, o *salut* liga o evento do passado ao presente, daí a necessidade do imperfeito como uma forma de “presentificar o passado”, ligando o espírito desbravador de Vasco à nova condição da aventura poética.

Uma nova ambigüidade léxica é aproveitada por Mallarmé com a utilização de *gisement*, que tanto pode ser jazida, uma riqueza enterrada no *Eldorado*, ou, como reporta Bonnefoy (2007a:250), um instrumento náutico de orientação. Associada à ausência de pontuação, tal ambigüidade permite duas leituras do verso onze, que pode tanto ser objeto do verbo do verso nove como um aposto funcionando na caracterização da ave. O pássaro então pode tanto ser o anunciador de uma preciosidade adormecida no interior da Índia imaginada, como ser ele próprio a bússola deste oriente. O que seria inútil então? A riqueza anunciada pelo canto – e então se está perto do *tópos* decadente onde a poesia se inscreve simultaneamente como uma missão espiritual que no entanto se mostra frívola e inútil, posto que a transcendência se revela numa idealidade vazia (daí ser o poema constituído por um tanto de tolice que poderia levá-lo ao incêndio, ao naufrágio) – ou o próprio pássaro, que canta sem ser ouvido pelo navio que insiste no mesmo rumo (e então se está na figura do Gênio romântico que Baudelaire colocara na imagem de um Albatroz)? Esta mesma ambigüidade está implicada à do verso doze: evoca ele o céu noturno – caso em que *pierrierie* se relacionaria ao brilho das estrelas que orientaria o marinheiro a um destino que não será atingido – ou à condição da poesia como uma beleza preciosa, porém inútil – caso em que ele se liga ao verso doze (acaso?) de *Salut*: “Solitude, récif,

étoile”¹²¹? Neste mesmo poema, a idéia de inutilidade é sugerida por seus versos finais: “A n’importe ce qui valut/ Le blanc souci de notre toile”¹²². Não convém que a decisão por um caminho interdite a passagem do outro, posto que *étoile* levaria associar a palavra *pierrierie* novamente a uma luz orientadora da viagem. Enfim, a poesia seria, como a estrela, um fulgor cuja beleza encontra-se submersa pela escuridão de um recolhimento (a langorosa solidão, que é também do pássaro que canta sem ser ouvido) e que não traz a esperança – é inútil ante o *récif*, ante o cabo do tempo.

A inutilidade da poesia joga novas ambigüidades às palavras que descreviam simultaneamente os movimentos do pássaro e do navio (*plongeante* e *écumait*). Elas estariam se referindo a um movimento horizontal ou vertical? O navio mergulhava e espumava o oceano porque lhe cortava em direção ao oriente, ou porque lhe abria um abismo durante o seu naufrágio. A verga sobre a qual se encontra o pássaro é baixa porque a caravela é pequena dentro da imensidão do céu e do oceano, ou porque já é uma das poucas partes da embarcação que naufraga que ainda se pode enxergar? O naufrágio é o símbolo que Mallarmé encontrara para mostrar a finitude que cerca os atos humanos e a insuficiência da poesia para atingir a palavra que desse conta da essência do mundo. O tempo é o cabo insuperável; o naufrágio o acaso inexplicável que nega a vida; a poesia a ação-limite onde a linguagem do homem pode chegar ao momento mais próximo de uma superação que ainda assim resta impossível. Em *Crise de vers*, Mallarmé (2003:259) escreveu: “Je dis: une fleur! et, hors de l’oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d’autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l’absente de tous bouquets”¹²³. A apropriação do mundo pela linguagem não seria mais do que um contorno no esquecimento da experiência particular de uma flor real. A fala, no que seria seu “estado bruto” (MALLARMÉ 2003:259), não passaria de um tratamento comercial das coisas; uma troca em silêncio de pensamentos humanos que não dariam

¹²¹ Solidão, recife, estrela.

¹²² Ah não importa o que valha/ a branca necessidade de nossa vela.

¹²³ Eu digo: uma flor! e, fora do esquecimento onde minha voz relega algum contorno, enquanto alguma coisa outra que os cálices sabidos, musicalmente se levanta, idéia mesma e suave, a ausência de todos os buquês.

conta em abarcar todos os acasos associados àquilo que as coisas são em sua materialidade. O acaso e a finitude do númeron compõem o escolho no qual naufragará toda a ambição da linguagem. É então que se volta a Fernando Pessoa; a materialidade é a maior negação do pensamento, tal como este é a ilusão da matéria: “A Matéria é a maior das negações do Ser, é o estado que, por isso, mais próximo está do Não-Ser. A Matéria é a menor das ilusões, a mais fraca das mentiras.” (PESSOA 1974:552). Superar o cabo do tempo, portanto, associa-se ao ato de linguagem que busca se desvincilar da ilusão inerente à comunicação humana e atingir algum vislumbre de uma totalidade das coisas do mundo. Se a fala em estado bruto não pode oferecer a totalidade das coisas, em seu estado essencial, por sua vez – em seu estado musical, onde as referências às quais as palavras encontram-se grudadas são destruídas pelo jogo de linguagem – poder-se-ia atingir uma essência na própria virtualidade da linguagem. No vazio que implica todas as representações, na ausência de todos os buquês, na escuridão que desce sobre o mundo, uma única presença essencial brilha: a da própria palavra em sua ficcionalidade inútil como o brilho das estrelas:

Em somme, en creusant le vers, en y découvrant le néant de nos représentations et l'illusoire de la personne que nous bâtissons avec elles, on rencontre bien, en un sens, les ténèbres absolues, celles de l'esprit, mais dans cette nuit les mots eux-mêmes – ceux en tout cas qui disent les choses de la nature – ont commencé à briller. C'est là le surgissement d'une présence désormais non mediatisée, et donc débordante, comme une coupe, de l'infini de ses aspects sensoriels¹²⁴ (BONNEFOY 2007b:XIX).

Assim, a questão não mais se coloca sobre o fato de o movimento do navio-pássaro é para frente ou para baixo, pois o seguir adiante agora se equivale ao afundar. Ao buscar a essência e se esbarrar na finitude das coisas, a linguagem musical acaba por atingir uma condição essencial que não fora procurada, mas que lhe resta como a única possível de ser vislumbrada: a de sua própria

¹²⁴ Em suma, ao cavar o verso, e assim descobrir o nada de nossas representações e o ilusório da pessoa que nós batizamos com elas, encontra-se também, em certo sentido, as trevas absolutas, aquelas do espírito, mas nessa noite as próprias palavras – aquelas que em todo caso dizem as coisas da natureza – começaram a brilhar. Lá se encontra o surgimento de uma presença não mediada, e portanto transbordante, como uma taça, do infinito e de seus aspectos sensoriais.

virtualidade. Descer ao fundo do abismo torna-se o mesmo que atingir a outra Índia, que se encontra turvada tanto pela distância do horizonte como pela profundidade do oceano; sucumbir ao tempo passa a ser o mesmo que superá-lo pelo nada. A poesia se funda numa promessa que se conclui necessariamente na aparente paradoxalidade da vitória que nasce na inutilidade do fracasso: “solitude, récif, étoile”, “nuit, desespoir et pierrierie”, vazio, impossibilidade e inutilidade, pois um lance de dados jamais abolirá o acaso.

Neste ponto pode-se procurar pensar que quando se escreve *ta pope*, o pronome possessivo instaura o único momento em que o poema dirige-se diretamente a Vasco da Gama. O navegador aparece então como uma figura mítica que teria dobrado o tempo ao ter realizado o feito de dobrar o cabo impossível. Passados quatrocentos anos, ele ainda continua superando o esquecimento, vivendo, ainda que na linguagem, na palavra de um poema que continua a lhe prestar homenagem, como a idéia que desenha um baixo-relevo na tumba de Poe, e assim o conserva das blasfêmias do futuro. O único esquecimento a que ele não poderá evitar é o inerente à própria palavra, de maneira que Vasco não se apresenta em uma presença vívida, mas pálida.

No momento em que se afoga no desconhecido, na imensidão do branco e do azul, em que sucumbe diante do recife da finitude, do acaso, a (n)ave-poema atinge, ao menos por um curto instante, uma experiência fora das circunstâncias do finito; sua imagem projeta-se no reflexo de uma superfície situada no além-tempo – o sorriso de um pálido Vasco – seus braços chegam a tocar uma Índia turva, i.e., a própria condição virtual da linguagem que se entrevê a partir do momento em que ela abandona sua função comercial, em que ela passa a funcionar não mais em função de uma pretensão representativa, mas, por intermédio da própria destruição das referências ao mundo objetivo, se articula através de uma elevação a uma condição musical que lhe permite brilhar a sua inutilidade dentro da noite do mundo.

O artesanato de Mallarmé pode ser considerado como um certo cúmulo do desenvolvimento que se vinha processando na lírica desde Poe. Ele serviu para modelar a negatividade de maneira que ela atingisse representações não-previstas pela rotina que informaria o que seria real e verdadeiro: “Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole”¹²⁵ (grifos nossos) (MALLARMÉ 2003:260). Da continuidade das representações normalizadas a arte passava a se voltar para o modelo de mímesis que Costa Lima (2003:179) chamou de *mímesis da produção*. A idéia de música, portanto, tanto em sua acepção “sonora”, como prevista pela noção de *jogo de linguagem*, servira menos para que se aproximasse as duas artes do que para reconsiderar a natureza da poesia: a música servira ao simbolismo e ao decadentismo como uma via que permitisse a fuga da confusão que vinha ocorrendo no campo dos estudos literários. Impondo seus modelos de verdade e de progresso a todas as zonas da linguagem, o paradigma científico da época fechara os olhos a um caráter específico que a arte possuiria, exigindo de seus enunciados as mesmas análises que propunha a sociologia, posto que a literatura sacrificava seu caráter ficcional em função da exigência de uma imagem verdadeira da vida. A manutenção de um entendimento da mímesis como *imitatio* tornava-se então um pressuposto imprescindível, daí o fato de a reflexão artística desenvolvida neste circuito não atingir as artes que resistiam à noção de *imitatio*, como a arquitetura e a música.

A desconsideração do caráter ficcional da arte vinha necessariamente ao lado da não colocação da questão da individualidade; pois, sendo o indivíduo por excelência a instância selvagem resistente a qualquer prescrição, a ficção literária, ao ser o território do idioma onde a linguagem pode se descolar dos condicionamentos acumulados na cultura, tornava-se a prática discursiva que promoveria a disruptão do circuito de representações por onde a ciência montava o seu ideal de progresso. Decadência e símbolo constituíram-se como vetores disjuntivos deste circuito: por um freava-se o progresso numa situação onde as

¹²⁵ O verso que de vários vocábulos refaz uma palavra total, nova, estrangeira à língua e como encantatória, alcança esse isolamento da fala.

verdades perderiam o sentido e o eu encontrar-se-ia livre para cultivar suas idiossincrasias; pelo outro se recuava a finitude dos objetos a um passo mais distante do alcance do braço da linguagem, de maneira que para que ela continuasse a sua ambição de atingir a essência tornava-se imperativo justamente que ela recusasse o mundo e admitisse a sua própria ficcionalidade.

Através de uma arte orientada pela negatividade, o discurso ficcional pôde se retirar da teia da *máthēsis* que cuja artificialidade já se tornava sensível. Para tal ela teve que descer ao abismo do desconhecido e procurar as potencialidades de significação que permaneciam ocultas pelas certezas do idioma scientificista: formas pálidas, subjetividade, estagnação, discurso indireto, imaginação, aristocratismo e etc.. Daí o papel importante da música: por ser uma arte que passara incólume às exigências de identificação social, seu ideal passou a se constituir como um modelo de arte que poderia explorar as possibilidades da crise da representação. A aproximação da poesia à música deve ser considerada junto ao seu afastamento da pintura e da consideração da instância individual, pois esta, ao desenvolver “os mecanismos de uma consciência crítica” (BARBOSA 2005:18), permitiu que o isolamento da sociedade não servisse a um mero escapismo, mas a toda uma reflexão que colocaria a imaginação e a técnica como os caminhos da arte moderna.

3.3. Nas ilusões da histeria.

*Great wits to madness sure are allied
And thin partitions do their bounds divide.*
Pope.

Paul Valéry (2006:152) afirma que todo grande homem se nutre da idéia de prescrever algo ao futuro; e que este algo pode ser entendido como a duração de sua obra. Mas, dado que o tempo é um rebelde, se alguma coisa consegue resistir à sua ação corrosiva, deve-se unicamente a uma capacidade de flutuação dentro do terreno movediço da cultura, de modo que nesse movimento o sentido original

que seu autor porventura tivesse crido deixar nesse algo seria necessariamente adulterado. Continua Valéry (2006:152):

L'oeuvre dure em tant qu'elle est capable de paraître tout autre que son auteur l'avait faite.

Elle dure pour s'être transformée, et pour autant qu'elle était capable de mille transformations et interprétations.

Ou bien, c'est qu'elle comporte une qualité indépendante de son auteur, non créée par lui, mais par son époque ou sa nation, et qui prend valeur par le changement d'époque ou de nation.¹²⁶

Tal característica dos bens culturais implica a consideração de uma dialética inserida nas relações entre uma *velhice* e *juventude* da linguagem. Fadada a dinamizar-se dentro de uma duração já iniciada, a linguagem oxigena-se dentro da velhice de uma rotina estabelecida alhures. Talvez todo o drama de um pensamento preocupado com a dependência cultural das nações periféricas seja o de ter que se ver obrigado a enxergar este outro lugar da cultura do fora das fronteiras nacionais, como se as fronteiras que o homem traçou no mapa pudessem ser as paredes de um copo que possuísse a capacidade de encher-se por si só.

O *frisson nouveau* desencadeado por Baudelaire não poderia passar despercebido na cultura brasileira, sobretudo num momento em que o influxo da língua francesa havia se alocado nas fundações de sua constituição. No Brasil, como nos outros lugares do mundo, a poesia de Charles Baudelaire servira a uma renovação do sistema cultural; o caráter dessa renovação, contudo, dirá tanto respeito à própria produção baudelairiana em si quanto às necessidades expressivas da nação que se apropria do texto estrangeiro.

Um dos primeiros que bem pôde isso perceber foi Machado de Assis, com a agudeza que lhe é característica e que lhe fez o melhor leitor de sua própria época. Vale a pena, então, ler o início de *A nova geração* (1957:180):

¹²⁶ A obra dura enquanto ela é capaz de parecer uma outra que seu autor a teria feito. Ela dura por ser transformada, e tão logo que ela fosse capaz de mil transformações e interpretações. Ou bem, é que ela comporta uma qualidade independente de seu autor, não criada por ele, mas por sua época ou sua nação, e que adquire valor pela transformação de época ou de nação.

Há entre nós uma nova geração poética, geração viçosa e galharda, cheia de fervor e convicção. Mas haverá também uma poesia nova, uma tentativa, ao menos? Fora absurdo negá-lo; há uma tentativa de poesia nova, – uma expressão incompleta, difusa, transitiva, alguma coisa que, se ainda não é o futuro, não é já o passado. Nem tudo é ouro nessa produção recente; e o mesmo ouro nem sempre se revela de bom quilate; não é um fôlego igual e constante; mas o essencial é que um espírito novo parece reanimar a geração que alvorece, o essencial é que essa geração não se quer dar ao trabalho de prolongar o ocaso de um dia que verdadeiramente acabou.

Este dia que haveria escurecido seria o romantismo, que então recebia seu último diagnóstico: “Morre porque é mortal” (1957:181), sentencia Machado mais adiante. Um ano antes Sílvio Romero, no prefácio aos *Cantos de fim de século*, já declarara que o romantismo seria um cadáver pouco respeitado, e Tomás Delfino, três anos depois, afirmava: “Morto! morto! desgraça! é morto o Romantismo” (apud RAMOS 1999:107). Disto se conclui que este espírito novo, ainda que indefinido – não sendo ainda futuro, mas que já não era o passado – servira como um assassino que, mesmo que não tivesse chegado para definir os novos rumos da lírica na cultura brasileira, vinha liberando espaço para que algo de novo se afirmasse. Um dos jovens poetas considerado por Machado em tal artigo, Carvalho Júnior, acabou por se tornar um dos poetas mais característicos desse momento. Em seu poema *Profissão de fé* pode-se ter uma boa noção de como uma duração baudelairiana servira ao formigamento desse momento de indefinição:

Odeio as virgens pálidas, cloróticas
Belezas de missal que o romantismo
Hidrófobo apregoa em peças góticas,
Escritas nuns acessos de histerismo.

Sofismas de mulher, ilusões óticas,
Raquíticos abortos de lirismo,
Sonhos de carne, compleições exóticas,
Desfazem-se perante o realismo.

Não servem-me esses vagos ideais
Da fina transparência dos cristais,
Almas de santa e corpo de alfenim.

Prefiro a exuberância dos contornos,
As belezas da forma, seus adornos,
A saúde, a matéria, a vida enfim.
(apud RAMOS 1959:18)

A relação deste soneto com o XVIII de *Les fleurs du mal, L'ideal*, anteriormente citado, é evidente, assim como os desvios operados pela sua reescrita. Além de Machado de Assis, Antonio Cândido (2000) e Glória Carneiro do Amaral (1996) também analisaram esta paráfrase. O primeiro desvio identificado por todos eles dá-se logo na primeira palavra: ao passo que Baudelaire conserva certa indiferença na rejeição de um tipo de beleza que não lhe seria aprazível, aqui se tem uma postura mais agressiva e exagerada; há um ódio às belezas românticas. Outro ponto percebido é a manutenção de uma terminologia médica; Baudelaire fala nas belezas hospitalares das cloroses, que seriam as pálidas rosas contrapostas ao seu rubro ideal; Carvalho mantém a idéia de palidez, mas num outro nível, não apontado pelas análises mencionadas.

Cumpre-se inicialmente ressaltar que o movimento de rejeição no soneto de Baudelaire não visa o aniquilamento de um romantismo, este *sêma* se origina na reescrita brasileira. O poeta francês, aliás, possuía uma relação muito mais sutil com a arte romântica; em *Salon de 1846*, por exemplo, ele afirma que “pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau”¹²⁷ (BAUDELAIRE 1932:66). As belezas pálidas não seriam frutos do romantismo, mas de um “siècle vaurien”¹²⁸, e sua rejeição se daria em função de uma passividade feminina relacionada à manutenção de uma moralidade burguesa nas relações amorosas. O rubro ideal exigido seria o de uma feminilidade ativa a ponto de ter o poder não só sobre o homem, mas o poder divino que seduziria os Titãs. Este traço se perde na versão de Carvalho Júnior; nela vê-se uma mulher presente no cotidiano da realidade que é contraposta a uma representação de feminilidade entendida enquanto falsa. O brasileiro busca a mulher do presente para rejeitar uma que então se tornava passado; o francês o contrário: o século

¹²⁷ Para mim, o romantismo é a expressão mais recente, mais atual do belo.

¹²⁸ Século vadio.

vadio é o presente vivido, seu ideal buscado se situa num passado transfigurado (cf.:CANDIDO 2000:28).

Tendo isso em vista, deve-se considerar que a terminologia clínica que diagnostica a beleza romântica não apenas adquire um relevo maior em *Profissão de fé*; o que se vê é um funcionamento totalmente diverso dessa conotação. Se em Baudelaire a palidez ligava-se à passividade, em Carvalho Júnior ela torna-se índice de uma verdadeira patologia. Daí ele não permanecer apenas na clorose, em sua versão tem-se também a hidrofobia, o histerismo, o raquitismo e o aborto. Mais do que indicarem os fatores concorrentes à tão alardeada *causa mortis* do romantismo, tais representações servem para jogar a beleza romântica fora de um *campo de saúde*, retomado no último verso. Outro ponto que pode ser colocado para indicar que as anemias dos dois sonetos são bem distintas é o fato de que no poema brasileiro a mesma função da doença é cumprida por outra frente, no caso a terminologia científica-filosófica. As mulheres românticas não apenas são doentes, são também *sofismas de mulher, ilusões óticas, sonhos de carne e vagos ideais*. A esta altura já se pode ter um discernimento nítido da origem das representações que armam o poema: sonho, ilusão, idealidade e sofismas eram as injunções negativas com que o positivismo jogava as possibilidades de significação que lhe seriam danosas fora de um *campo de verdade*. O romantismo seria doente da mesma maneira que seria falso e atrasado, daí o tom pejorativo das representações religiosas (*belezas de missal, almas de santa*), pois, como bem pregava a lei dos três estados, o momento teológico da humanidade seria superado pelo estado positivo. Assim, uma idealidade não seria o buscado – como ocorre em *L'ideal* – mas aquilo que é *repudiado* em função de um mundo organizado pelas novas verdades. Um positivismo conjugado a certa *vulgata* de um evolucionismo biológico cria uma idéia de progresso onde aquilo que permanece fora de seu círculo de possibilidades cai num circuito de injunções negativas: primitivismo – falsidade – doença. Representações que veiculam uma tautologia, pois apenas servem para indicar aquilo que não é legítimo, que não é verdadeiro.

A descida da dimensão titânica encontrada no texto-base para a dimensão do cotidiano faz com que se leia na poesia de Baudelaire algo que não se encontrava lá: um sensualismo carnal. Em Baudelaire, a mulher é revestida de uma série de camadas de artifícios (a maquiagem, o perfume, o olhar metálico, a dança de serpente, etc.), de caracteres não-naturais, que a tornam um ente superior, uma divindade da beleza além da natureza e do bem e do mal. O contato com a figura feminina, portanto, equivale-se à superação do mundo físico pela ascensão aos paraísos artificiais. O ideal materialista biológico-positivista tomaria a beleza superior, encarnada pela *femme fatale* baudelairiana, como um organismo saudável e natural, e assim a mulher se converte num objeto de desejo erótico. Em outro poema, *Antropofagia*, Carvalho Júnior se apropria de uma série de outras imagens baudelairianas para descrever uma situação de excitação sexual onde o que seriam “instintos canibais” lhe nasceriam no peito “como um bando voraz de lúbricas jumentas” (apud RAMOS 1959:21).

Junto com outros nomes, como Teófilo Dias, Fontoura Xavier, Wenceslau de Queiroz, Carvalho Júnior compõe uma geração de poetas que defendeu a idéia de uma *poesia realista*. Tal denominação desagradava Machado, que, diferentemente de Veríssimo, via no termo realismo a negação do próprio princípio artístico (cf.:1957:188). Ainda assim, apesar da dificuldade de definição da nova poesia, Machado pôde muito bem identificar algumas orientações de sua produção. A superação do romantismo se dava por ocasião do otimismo proporcionado pelo desenvolvimento das ciências modernas, em cujo bojo vinham um novo ideal de justiça e novas aspirações político-sociais: “Não falta quem conjugue o ideal poético e o ideal político, e faça de ambos um só intuito, a saber, a nova musa terá que cantar o Estado republicano” (ASSIS 1957:184).

Em sua primeira viagem de travessia do Atlântico, Baudelaire teve por carona pensadores como Comte, Taine, Spencer, de modo que a sua poesia foi associada a uma observação fiel da realidade. A introjeção de algumas peças de *Les fleurs du mal*¹²⁹ no “influxo externo”, que Machado (1957:189) identificava

¹²⁹ A duração que naquele momento a literatura brasileira vai dar às *Flores do Mal* envolve uma série de recortes dentro de recortes. Não se lia nos poemas apenas aquelas possibilidades que ecoavam nas necessidades específicas daquela geração republicana (por ex.: lia-se a beleza sensual da mulher, mas não a

como direcionador das doutrinas artísticas brasileiras, na verdade continuava um desenvolvimento que já vinha sendo processado através da influência de Victor Hugo na geração condoreira. A substituição de um francês pelo outro serviria para agravar um sensualismo que se confundia com um ideal político que já não era mais o da independência política. Em outras palavras: saída de cena a preocupação de consolidar um análogo cultural da independência política através das representações nacionalistas veiculadas pelo texto de literatura, esse mesmo tipo de texto agora servia para veicular as representações de um espírito combativo que se colocava contra a instituição imperial. A combatividade de tal espírito não vinha para revolucionar os procedimentos da lírica que se vinha praticando no Brasil, o que ocorria na verdade era o agravamento do tom de determinado aspecto (o sensualismo, já anunciado pela última geração de poetas românticos) em função da substituição de uma aspiração política por outra, que então passava a ser informada pelas novas doutrinas científicas. Não se negava o Brasil brasileiro, afirmava-se o Brasil brasileiro *republicano*.

Esses elementos (o “descompassado amor à carne” e o “satanismo”, para usar a expressão de Artur Barreiros) representavam atitudes de rebeldia. Como os de hoje, os jovens daquele tempo no Brasil provinciano e atrasado, faziam do sexo uma plataforma de libertação e combate, que se articulava à negação das instituições. Eles eram agressivamente eróticos, com a mesma truculência com que eram republicanos e agrediam o Imperador, chegando mesmo ao limiar do socialismo. (CANDIDO 2000:26)

Vê-se então o curioso destino que a duração da obra de Baudelaire recebia no Brasil. Ao passo que em seu país de origem ela vinha sendo lida em função da negação de uma visão de mundo materialista – era o Baudelaire das *correspondances* –, no Brasil ela serviu à afirmação do próprio progresso materialista. O Baudelaire realista era utilizado conforme a postulação de um novo estado positivo da sociedade; ele era utilizado segundo a mesma lógica que

sua dimensão divina), mas também se lia apenas os poemas que poderiam oferecer aos jovens poetas aquilo que eles buscavam para si. Dessa maneira, grande parte de *As Flores do Mal* será por muito tempo ignorada pela tradição lírica brasileira, para quem os poemas do ciclo da Jeanne Duval foram muito mais importantes do que, por exemplo, os dos *Quadros parisienses*.

utilizava as representações biológicas para informar o esgotamento da estética romântica segundo um fenecimento de suas funções vitais. A morte do romantismo tornava-se um *tópos* corriqueiro da lírica da época, disseminando-se na geração parnasiana¹³⁰ e até mesmo Machado de Assis, que sempre possuiu uma desconfiança ponderada de todo aquele scientificismo, não escapou de tangenciá-lo num momento de seu artigo. Apesar de enunciado na primeira pessoa do singular, o soneto de Carvalho Júnior está longe de oferecer vazão às necessidades de uma individualidade que se reconhece como distinta de seu tempo, antes ele serve para que se coloque um movimento natural da realidade, pois o romantismo morria como morria um perdedor do *struggle for life*.

Machado conseguia perceber certa incoerência entre a associação do nome de Baudelaire a uma poesia de cunho realista, assim como a arbitrariedade da noção de realismo que vinha embutida em tal conceito, que então reduzia a realidade a uma nota crua na sensualidade. As outras restrições de Machado confirmam a agudeza de seu senso crítico. Segundo ele, a preponderância das aspirações políticas, sociais e filosóficas barraria o espaço que uma reflexão estética deveria ocupar na formulação de um ideal poético: “Mas entre uma aspiração social e um conceito estético vai diferença; o que se precisa é uma definição estética” (ASSIS 1957:186). Infelizmente, a natureza da reflexão de Machado foi uma grande exceção na inteligência brasileira daquele período, de modo que cantar a morte do romantismo tornara-se parte da prática comum que colocava a poesia sob o jugo de uma verdade progressista. Fontoura Xavier então escrevia: “Bardo! O cantar somente o colo nu da amante/ Não diz co'a evolução do século gigante” (apud RAMOS 1999:110). Será sobre este fundo que se formará a geração parnasiana, tanto na conservação de uma carga erótica, mas sobretudo na busca de mascaramento do caráter ficcional da prática artística em função de seu comprometimento com uma verdade consensual. Em famoso soneto onde Bilac expressa as normas da prática poética, fala-se que o poeta deveria procurar agradar seu público ocultando o esforço que o trabalho artístico demandaria:

¹³⁰ Ver AMARAL (1996:75).

Porque a Beleza, gêmea da Verdade,
Arte pura, inimiga do artifício,
É a força e a graça na simplicidade.

(apud RAMOS 1999:131)

Passado o momento de indefinição política, assim como a morte ou o envelhecimento dos jovens poetas, que então abandonavam a prática literária ao se verem consumidos pelas obrigações da “vida adulta”, o tom “cru” e agressivo de um satanismo sexual se abranda, mas restando ainda a noção de uma poesia “normalizada”, i.e.: de poesia que não ferisse a sensibilidade informada pelas verdades consensuais da sociedade. É então que a prática realista é sucedida pela parnasiana, onde as preocupações artísticas se resumirão no apuro formal das formas métricas que em nada se liga ao artesanato verbal pregado por Mallarmé. Estes dois pontos concorrerão para que ocorra uma verdadeira “prosificação” da poesia (cf.:RAMOS 1999:118), que então se convertia numa doxa metrificada.

Na última década do século, contudo, começaria a ocorrer o movimento inverso: com o aparecimento de Cruz e Sousa e a primeira geração simbolista, não só a poesia voltava a buscar a sua origem artística, mas a própria prosa se poetizava. Isto não quer dizer, no entanto, que eles teriam surgido fora ao fundo realista-naturalista da geração precedente; ao invés disso, a exata consideração da primeira entrada de Baudelaire lírica brasileira torna-se ainda útil ao desmistificar o exato papel que o poeta francês teve na constituição do simbolismo tupiniquim. A prática comum de certa historiografia literária, que inventaria um percurso ocorrido no idioma francês para então considerar em seguida os autores nacionais, tende a confundir influência baudelairiana com impregnação simbolista. Cada geração lê a obra de um gênio artístico segundo necessidades expressivas diversas, de modo que as dinâmicas das circulações de *Les fleurs du mal* na cultura francesa e brasileira são bastante distintas. O Baudelaire simbolista chegará ao Brasil como um segundo Baudelaire, que por sua vez já é um Baudelaire mediado pela leitura específica operada pela geração decadente-simbolista do idioma francês. Outro fator complicador é o fato de que esse mesmo

Baudelaire – da mesma forma que o primeiro – será novamente remodelado de acordo com as condições locais dos autores que pretendiam se inserir na escola simbolista, e neste processo o Baudelaire realista que já circulava nas letras brasileiras não deixará de ter participação nesta nova configuração. Será, portanto, sobre um fundo de satanismo erótico realista que se constituirá a primeira geração simbolista brasileira. Ter em mente este fundo ajuda a entender a posição de certos poemas¹³¹ *Broquéis* na lírica brasileira; eis um dos mais expressivos:

Cróton selvagem, tinhorão lascivo,
Planta mortal, carnívora, sangrenta,
Da tua carne báquica rebenta
A vermelha explosão de um sangue vivo.

Nesse lábio mordente e convulsivo,
Ri, ri risadas de expressão violenta
O Amor, trágico e triste, e passa, lenta,
A morte, o espasmo gélido, aflitivo...

Lésbia nervosa, fascinante e doente,
Cruel e demoníaca serpente
Das flamejantes atrações do gozo.

Dos teus seios acíduos, amargos,
Fluem capros aromas e os letargos,
Os ópios de um luar tuberculoso...

(CRUZ E SOUSA 1995:65)

Nos sonetos de *Broquéis* que se filiam à linhagem erótica, percebe-se claramente um baudelairianismo mediado pelo satanismo realista da geração de poetas que precede o simbolismo brasileiro. O *tópos* do aroma alucinógeno que verte dos seios da figura feminina, presente no terceto que fecha o soneto, por exemplo, pode ser encontrado em poemas como *Parfum exotique* e *La chevelure de Les fleurs du mal*. Neles, contudo, o perfume funciona como desencadeador do êxtase que proporciona a transcendência sensorial da realidade: “Guidé par ton odeur vers de charmants climats,/ Je vois um port rempli de voiles et de mâts”¹³²

¹³¹ Lésbia, Múmia, Lubricidade, Braços, Encarnação, Tulipa Real, Dança do Ventre, Dilacerações, Sentimentos Carnais, Serpentes de Cabelos.

¹³² Guiado por teu odor aos climas encantados./ Eu vejo um porto repleto de velas e de mastros

(BAUDELAIRE 1994:39). Apesar de certa reminiscência dos paraísos artificiais poder ser encontrada no poema de Cruz e Sousa (no último terceto), muito mais significativa é a reorientação que ele processa neste ponto da poética do poeta francês. Não há mais a conotação positiva original, derivada do fato de o perfume permitir a superação das limitações perceptivas, mas uma conotação negativa, pois ele se liga a uma profanação enfermiça; o perfume se torna os capros aromas de um luar tuberculoso.

A tônica dessa reorientação pode ser traçada a partir de Teófilo Dias, poeta que, segundo atesta Nestor Victor (1979:121), havia participado da educação literária de Cruz e Sousa durante sua primeira estadia no Rio de Janeiro. No poema *Esfinge*, o sobrinho de Gonçalves Dias fala do seio moreno que exala um perfume sufocante e “pérrido como um veneno” (apud RAMOS 1959:35). Cruz e Sousa se aproveita dessa perfídia venenosa recolocando-a. Inicialmente tem-se o fato de que o caráter venoso da figura feminina se desenvolve através de uma carga metafórica incomum na lírica anterior; ela não apenas possui veneno nos seios, agora ela é uma planta exótica cujo veneno é exalado com a violência de um transbordamento vital que chega a uma anormalidade doentia. Nesta vitalidade superabundante, o amor contrai-se numa nervosidade demente que, tal como numa tragédia shakespereana, transforma-se numa força incontrolável que atrai os amantes para a morte. Daí o seu perfume fascinante não levar aos portos de partir ou a “la langourese Asie et la brûlante Afrique”¹³³ (BAUDELAIRE 1994:39), mas a um pesadelo horrível e infernal onde a volúpia se casa à dor (cf.:*Dilacerações*). Este ponto já se encontra bem distante da poesia dos realistas, pois a mulher lúbrica perde a sua normalidade cotidiana para reassumir uma grandiosidade extraordinária que se fazia sentida na poesia de Baudelaire. Este caráter titânico, contudo, pode ser comparado à divindade da mulher em Baudelaire apenas por analogia, nunca por semelhança filial, pois na poesia de *Broquéis* ele assume ares de uma monstruosidade infernal que não havia sido prevista pela poesia francesa:

¹³³ A langorosa Ásia e a escaldante África.

Era a dança macabra e multiforme
De um verme estranho, colossal, enorme,
Do demônio sangrento da luxúria.

(*Dança do Ventre*; CRUZ E SOUSA 1995:81)

Apesar dos poemas dessa lavra comumente serem vistos como os momentos quando *Broquéis* se mostra mais distante da estética simbolista, o que seria confirmado pelo fato seu autor abandonar sua prática em seu livro seguinte, *Faróis*¹³⁴ – o que em certo sentido não deixa de ser correto – uma nova atenção que lhes seja dada pode revelar características importantes tanto da poética de Cruz e Sousa como das singularidades do simbolismo brasileiro de uma maneira geral. Mesmo se ligando a uma temática própria do satanismo baudelairiano, e de se utilizar muitas vezes de sonetos que se aproximam da técnica parnasiana, esses poemas de *Broquéis*, ainda assim, permitem enxergar elementos que seriam correntes no simbolismo brasileiro, até mesmo porque uma das principais causas da singularidade desse movimento deve-se ao ecletismo do ambiente em que ele se desenvolveu.

No que diz respeito à técnica do poeta, já se mostra bem evidente a agressividade que lhe seria uma de suas marcas características, atenuada apenas em *Últimos sonetos*. Devido a este tom da poesia do Dante Negro, Nestor Victor (1979:126) pôde descrevê-la como um “verbalismo faustoso e barbaresco”, e para a qual nem mesmo aqueles que pertenciam ao seu círculo estavam preparados: “Os próprios jovens escritores simpáticos ao poeta sentiram-se aturdidos.” (VICTOR 1979:126). Tal agressividade é conseguida pelo encadeamento sucessivo e desconexo de palavras e sintagmas nominais, assim como pela quebra da cesura do decassílabo heróico e exploração do ritmo apoiado na quarta e na oitava sílabas (apesar de alguns versos manterem a cesura tradicional). Tal encadeamento frenético pode ser descrito como *justaposição cumulativa*, como fez Ivan Teixeira (1994: XIV), ou por *séries paralelas*, segundo Anna Balakian (2000:88). Ambos termos dizem respeito a um processo similar: um

¹³⁴ Ivan Teixeira (1994:XXXII), por exemplo, afirma: “Alguns desses textos se distanciam sensivelmente da poética simbolista propriamente dita, embora se filiem ao erotismo agressivo de Baudelaire” (no que sugeríramos a seguinte correção: ‘erotismo agressivo da leitura de Baudelaire operada pela poesia realista da geração de 1870).

encadeamento estruturado não por uma seqüência lógica do discurso, o que no caso em questão acaba por se tornar funcional ao transmitir o próprio nervosismo presente no amor convulsivo da Lésbia.

Tal processo pode ser apontado nos dois primeiros versos do soneto: não há termos gramaticais que liguem as metáforas com que se apreende a Lésbia, o que é compensado pela associação livre operada pelo leitor e apenas sugerida pela proximidade dos termos que se inserem num mesmo campo semântico: *vegetal venenoso*. Ainda assim, tal associação é complicada pela sobreposição deste campo a um outro, o de *carne lasciva*, desenvolvido nos dois outros versos do primeiro quarteto, mas que já aparece nas palavras *lascivo* e *sangrenta*. Note-se também que este campo é matizado pela cor rubra, reiterada pela sua associação com o sangue; ela servirá para relacionar a carne a uma vitalidade que transborda a própria carne. Mas a passagem entre os dois blocos do primeiro quarteto não se dá de maneira mediada, mas direta, já pressupondo uma ideação terceira derivada da fusão dos dois campos primários. Deve-se então tentar unir estes dois campos naquele sugerido pelas associações livres: Um vegetal feito de carne cujo veneno é como a lascívia derivada de um excesso de vitalidade.

No segundo quarteto o sujeito é deslocado, já não é mais o cróton selvagem, mas o Amor que se aloja nos lábios convulsivos da Lésbia. Ele então parece ser contaminado pelo veneno da planta carnal e carnívora, o que lhe dota de uma dupla conotação: demente, violento (pelas risadas descontroladas que ele profere pela boca da Lésbia), trágico e triste. O excesso de vitalidade do primeiro quarteto transforma-se num estado de anormalidade que oferece um matiz de patologia psicológica à caracterização feminina; mas isto não é dito como sendo uma propriedade da flor, mas do amor que nela se encontra. Assim, das duas conotações atribuídas ao amor, a demência diz mais respeito à mulher onde ele se aloja; a tristeza, por sua vez, mais ao amor em si pelo fato de ele ter sido infectado pelo tinhorão. Há então um casamento inusitado entre a tristeza trágica e a euforia demente; talvez por isso inesperadamente surja a morte, elemento heterogêneo dentro da composição. A morte aparece no oitavo verso como que invadindo o espaço de caracterização do amor, de modo que a maneira de

relacioná-los não é fechada num encadeamento lógico, mas numa superposição aberta que obriga que o desenvolvimento da caracterização, que se direcionava no sentido da confirmação dos movimentos explosivos e sanguíneos, seja contrastado com a idéia de parálisia gélida. Pode-se dizer que o amor é uma camada intermediária situada paralelamente à morte e ao crôton; a irradiação de seu tema condiciona a caracterização dos dois elementos a que ele se relaciona.

Os tercetos possuem a função de fechar a caracterização da Lésbia, o que é feito tanto confirmado a sua patologia como a desdobrando num outro campo semântico: o *profano*. Se por um lado é estranho ver uma mulher como um vegetal sangrento e lascivo, por outro a dificuldade de fechamento da ideação é atualizada quando ela tem que se desdobrar numa serpente doente e fascinante. O atrito também se dá por outro tipo de justaposições, que poderiam ser consideradas como intromissões não-articuladas; é o caso da morte que paralisa e o ópio que letargia. Assim, através de desdobramentos em camadas articuladas abertamente, o poema consegue fazer associações completamente inusitadas, como a que permite ver uma mulher como uma planta-demônio, um amor enquanto nervoso e triste; contraditórias, como uma agitação que é parálisia, uma vitalidade que também é doente; ou simplesmente “bizarras”, afinal, qual seria a referência possível aos “capros aromas de um luar tuberculoso”?

Uma noção mais nítida dos procedimentos de Cruz e Sousa pode ser obtida a partir da consideração do poema de abertura de *Broquéis, Antífona*. O poema pode ser visto como dividido em três movimentos. No primeiro, que vai da primeira estrofe à quarta, a linguagem surge numa esfumação que não permite uma visibilidade precisa de um referente. Se Mallarmé parte do concreto para destruí-lo através do desaparecimento vibratório do jogo de linguagem (cf.:MALLARMÉ 203:259), Cruz e Sousa se recusa a chegar até o concreto através de substantivos imprecisos e adjetivos que borram ainda mais o indefinido. Neste ponto ele se encontra mais próximo de Verlaine, mas ainda assim ele dará um passo adiante, o que atesta ainda mais a singularidade de sua poesia. A recusa do concreto não se processa apenas pelo casamento indefinido de termos nominais, mas também pelo que pode ser descrito como uma *vagueação* através dos nomes, de maneira

que o seguimento do poema não implique um afunilamento da linguagem num núcleo de significação, mas se espalhe tornando impossível tomar algo entre os dedos. Compare-se, por exemplo, com *Serre d'ennui*, de Maeterlinck (1980:133), poema que também pode ser considerado como oriundo da linhagem de Verlaine. Nele o poeta começa falando de um *ennui* azul em seu coração; em seguida são proporcionadas coordenadas que, mesmo que não feche o *ennui* numa referência segura, não sai da preocupação de permanecer nele centrado. O *ennui* vai recebendo novos estratos de significação que matizam a ideação de um mesmo elemento: é um *ennui* azul no coração, *no luar que chora*, *como a serra vista pela janela*. Em Antífona, ao fazer o substantivo atravessar sucessivamente caracterizações imprecisas (são Formas brancas de luares, de neves, de Amor, de Virgens, de Santas), consegue-se uma indeterminação que permite que se passe a outros substantivos através das justaposições acumuladas; assim, as Formas dos turíbulos se transformam em brilhos errantes, em dolências de lírios, em músicas supremas, em harmonias da Cor, do Perfume, nas horas do Ocaso, nas Visões, salmos e etc.. Apesar dessa vagueação por elementos distintos, alguma coisa parece se formar pela sugestão: uma atmosfera litúrgica de pureza, pois, apesar de distintos, os elementos parecem estarem contidos num mesmo terreno semântico que se consolida com a música dos órgãos soluçantes.

Ainda assim, quando uma atmosfera de pureza religiosa parecia se concretizar pela música sacra, o que tornaria improvável o aparecimento de uma imagem ruidosa, quase que em silêncio se insinua um elemento heterogêneo que desfaz a imagética trabalhada: as “dormências de volúpicos venenos” surgem, ainda em estado de latência, para esperar, depois de *Siderações* (segundo poema do livro), explodir na “vermelha explosão de um sangue vivo” de *Lésbia* (terceiro poema). Então a atmosfera litúrgica é abandonada e o poema recomeça no campo do sonho e do mistério, que compõe o segundo movimento desenvolvido nas cinco estrofes seguintes. Este pode ser novamente dividido num estrato alto (mas próximo ao movimento precedente) e num estrato baixo (já perto do movimento final), que faz com que as bordas que o separariam dos movimentos extremos não possuam contornos nítidos. No primeiro estrato se inicia uma

evocação dos espíritos que fecundariam o Mistério dos versos; neste ponto o poema se volta para si mesmo numa metalinguagem que busca fazer com que o caráter difuso da linguagem sirva para fazer dela o espaço de reconciliação dos aspectos da existência que se encontram divididos no mundo. Nos versos, nas estrofes, haveria um único Mistério que reuniria em si todos os mistérios, todas as emoções, todas as castidades. A pureza branca do movimento anterior ainda se faz presente, nas castidades, na clareza e na correção dos alabastros, mas ela já não é mais a nota única, pois já convive com as diafaneidades azuis do Sonho. O que parece então é que apenas o sonho possuiria a capacidade de fazer descer a pureza espiritual à linguagem, e neste processo ela recebe um aditivo de energia, pois abandona as “mádidas frescuras” do movimento inicial para se carregar na *inflamação* de uma “rima clara e ardente”.

Mas se a linguagem ambiciona sintetizar em si todos os aspectos incognoscíveis da existência, ela não pode se resumir no plano espiritual; é então que no segundo estrato o poema, que vinha de cima, da fumaça das Virgens vaporosas, vai até o que se encontra num plano inferior. Não é o caso de o poema manifestar, como quer Álvaro Cardoso Gomes (1985:114), “o abismo entre o mundo do sonho e a realidade banal”, mas a superação, pela linguagem do Sonho, do abismo situado entre a pureza espiritual e o mundo de profanação da matéria. Se o poema é um único Mistério de todos os mistérios, ele não resume apenas a brancura das castidades, mas também as “Forças originais de carnes de mulher”, os “desejos, vibrações, ânsias, alentos”. Então a tonalidade do poema vai se matizando em cores mais vivas e enérgicas; surge um róseo que se desenvolve numa vermelhidão álacre, um áureo que se transforma em fulvas vitórias. São, enfim, aqueles venenos adormecidos na castidade espiritual que começam a despertar à medida que a linguagem entra em contato com a energia da fonte vital da carne humana, daí que o sabor acre triunfe em estremecimentos estranhos. Tem-se então a passagem para o movimento final. Neste ponto a brancura das Santas cede espaço ao negro das flores do tédio (e aqui a presença do Baudelaire decadentista lido pelo simbolismo brasileiro); a pureza das formas do Amor (em maiúscula) à vermelhidão das chagas dos amores (em minúscula e

pluralizado) vãos e doentios. Pode-se dizer que aqui há o contato direto com a vitalidade lúbrica da Lésbia, que de tão potente rasga a carne e a transborda em rios: a vida e o desejo são maiores que o receptáculo orgânico, que não se sustém e se desfaz em estremecimentos doentios. Por fim, o poema atinge o seu objetivo: trouxe tudo para dentro de si, ponto em que ele não pode mais manter as dormências e frescuras iniciais, pois o Mistério fez do Sonho um “turbilhão quimérico” onde o Tudo se encontra “vivo e nervoso e quente e forte”.

A partir desses procedimentos, Cruz e Sousa apresentava um verso bastante singular, bem diverso do de Baudelaire e daquele previsto pelo classicismo reinante na versificação de sua época, impregnada que estava pelos modelos franceses. Desse modo o brasileiro atinge o discurso indireto ou sugestivo por um viés não previsto na poética simbolista metropolitana. Nada é descrito ou narrado objetivamente, de modo que não se deixe incorrer no equívoco que causasse alguma insegurança sobre exatamente o que o poema se refere; o que se tem apenas são despejos de associações inusitadas que impossibilitam uma referência segura. Como bem ressaltou Ivan Teixeira (1999:XIX) , a técnica de Cruz e Sousa faz dele “o verdadeiro inventor do verso harmônico na literatura brasileira”, o que se confirma se lermos o *Prefácio Interessantíssimo* de Mário de Andrade imaginando que ele estivesse se referindo à poesia do autor de *Broquéis*:

Estas palavras, pelo fato mesmo de não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem uma às outras, para a nossa sensação, formando não mais melodias, mas harmonias [...]. Mas, se em vez de usar só palavras soltas, uso de frases soltas: mesma sensação de superposição, não já de palavras (notas) mas de frases (melodias). Portanto: polifonia poética (ANDRADE 1977:241)

Ao quebrar o encadeamento lógico, o verso faz com que as unidades semânticas isolem-se em si mesmas e estabeleçam uma relação significativa em função do conjunto estabelecido pela harmonia entre cada unidade semântica autônoma, que pode ser tão pequena quanto a unidade de uma palavra, como no

verso “Desejos, vibrações, ânsias, alentos” (CRUZ E SOUSA 1995:64), quanto à unidade de um verso, como no terceiro quarteto:

Indefiníveis músicas supremas,
Harmonias da Cor e do Perfume...
Horas do Ocaso, trêmulas, extremas,
Réquiem do Sol que a Dor da Luz resume...
(CRUZ E SOUSA 1995:63)

Ou mesmo de blocos maiores formados por estrofes articuladas, como os três movimentos que compõem *Antífona*. Por este processo, os movimentos semânticos podem se desenvolver por proximidades que vão da contigüidade, como em “De luares, de neves, de neblinas!...”, da disparidade: “Flores negras do tédio, flores vagas”, até à completa oposição, como a união do sagrado e do profano pelo que se dá no nível maior das articulações do poema. Dentro das devidas particularidades, este processo possui certa proximidade com o de Mallarmé (2003:258): “devant une brisure des grands rythmes littéraires [...] et leur éparpillement en frissons articulés proches de l’instrumentation”¹³⁵; a grande diferença é o fato de a poética de Mallarmé derivar de uma reflexão teórica que se desenvolvem em paralelo à escritura poética, ao passo que em Cruz e Sousa o desenvolvimento é mais intuído do que refletido¹³⁶.

No que tange essa unidade do Mistério da linguagem que serve de elo entre a elevação do espírito e a baixeza da matéria, pode-se dizer que ela resume grande parte da poética do Dante Negro, e, no que diz respeito ao seu primeiro livro de poemas, ela organiza uma unidade rítmica do livro que, pela seqüência de suas composições, desenvolve-se intercalando entre uma um movimento ascensional e uma descida à precariedade da matéria. Depois de *Antífona*, poema síntese do livro, segue *Siderações*, que é uma subida aos cristais gelados; depois *Lésbia*, uma descida ao gozo flamejante; depois *Múmia*, uma descida ainda maior a uma luxúria podre onde a morte, que apenas passava lentamente no poema

¹³⁵ Diante de uma fratura dos grandes ritmos literários e sua separação em vibrações articuladas próximas da instrumentação.

¹³⁶ Isto deve servir para que não se desenvolva uma explicação da poesia do brasileiro pelo argumento da influência literária. Apenas na segunda geração simbolista a poesia de Mallarmé começaria a receber uma digestão significativa.

anterior, se faz ainda mais presente; depois *Em Sonhos...*, uma nova volta à Imensidão estrelar... e assim sucessivamente. Se Baudelaire deu uma unidade levemente narrativa a *Les fleurs du mal*, Cruz e Sousa consegue uma unidade musical em *Broquéis*, que, aliás, foi o único livro de poemas por ele mesmo organizado.

No que diz respeito ao movimento simbolista brasileiro de maneira geral, os poemas de *Broquéis* podem ainda servir a um delineamento de algumas de suas características particulares. Considerando novamente a *Profissão de Fé* de Carvalho Júnior, percebe-se claramente que o poema traça uma fronteira discursiva bem delimitada: a idéia de beleza circunscreve-se dentro das representações do cientificismo materialista-biológico: “A saúde, a matéria, a vida”. Por elas, como já foi ressaltado, se estabelece uma série de injunções negativas que jogam determinadas possibilidades de significação para o lado de fora daquilo que se tem como possível. Religiosidade, sonho, idealidade vaga, são ou ilusões, incapacidade de percepção clara do mundo, ou histeria, doença, má constituição psicossomática do organismo. Esta divisão decorreria da superação de uma fase da cultura que se encontraria em desconformidade com o que seria o atual estado da humanidade, por isso ela é estabelecida com ódio, com a agressividade de um animal que põe por terra um competidor do *struggle for life*.

Inicialmente é importante ressaltar que no Brasil, como na França, o termo simbolismo é uma convenção estabelecida *a posteriori*¹³⁷; apenas precariamente os autores se entendiam como simbolistas, preferindo a denominação de *Novos* para designar os integrantes do movimento cultural que procurava contrapor uma retomada espiritualista à concepção mecânica de mundo disseminada pelo cientificismo. Pensada devidamente, a escolha por esse epíteto singular, que,

¹³⁷ “Mas quanto aos próprios homens que receberam e recebem ainda o belo título de ‘simbolistas’, esses homens, nos quais pensamos necessariamente quando falamos do Simbolismo, bastando citar seus nomes para fornecer, desse simbolismo, a noção mais precisa possível, eles mesmos jamais tomaram esse nome para si, nem fizeram dele o uso ou abuso que foi feito no período que se seguiu à sua época.” (VALÉRY 2007:63)

diferentemente das outras denominações, não possuía correspondente nos centros culturais europeus¹³⁸, serve como indício de uma dinâmica peculiar. Simbolismo ou simbolista são palavras que podem constituir-se como classificações independentes, elas implicam uma identidade construída com relativa autonomia, ao passo que *Novos*, ainda mais do que *decadentes*, necessita de uma outra identidade que lhe seja contígua e distinta para se afirmar, i.e., reconhecer-se como um *novo* exige que se identifique aquele que seria *velho*. Mas a consciência das diferenças entre contemporâneos por vezes é limitada, o que faz com que a relação do movimento simbolista com a *ratio* scientificista se desenvolva numa dinâmica bem mais sutil do que a simples oposição. A feição do território lingüístico instaurado pelo simbolismo brasileiro se formará numa busca de recusa de um modelo reconhecido como antagônico, mas muitas vezes esta recusa não será sólida o suficiente para evitar um aproveitamento inconsciente das representações científicas. Os *Novos* se estabeleceram na sombra do discurso da ciência, tanto se aproveitando das negatividades fundadas em seu repertório como compartilhando de alguns de seus procedimentos. Em seu artigo sobre Cruz e Sousa, Nestor Victor (1979:123) deixa transparecer o ecletismo no qual se formava o simbolismo no Brasil:

Numa carta de Oscar Rosas anterior a este tempo [da chegada de Cruz e Sousa no Rio de Janeiro], já o amigo do Poeta Negro se declara um simbolista radical, coisa que então se compreendia no Rio como sinônimo de decadismo, à Verlaine, de satanismo à Baudelaire, à Huysmans, de nefelibatismo à Eugênio de Castro, e até mesmo, ingenuamente, de naturalismo à Flaubert ou à Gongourt.

Almeida Cara (1983:8) aponta que o simbolismo brasileiro se desenvolveu tanto pela sobreposição de um substrato parnasiano como numa dialética entre os dois movimentos. Apesar de correta, tal perspectiva não deve impedir a percepção de uma dialética estabelecida entre o simbolismo e o discurso científico da época, certamente muito mais determinadora dos caracteres particulares do simbolismo

¹³⁸ Excetuando o termo *nefelibata*, que, tirada de Rabelais, foi veiculada inicialmente em Portugal e depois teve alguma circulação no cenário brasileiro.

em território brasileiro. Seja parnasiano ou naturalista o substrato considerado, isto implica que a formação da fisionomia de um simbolismo nacional seja mais de responsabilidade do sistema cultural que dinamiza as influências estrangeiras do que dessas mesmas influências. Ao fim e ao cabo, as influências tornam-se importantes à medida que funcionam como ativadoras de possibilidades que permanecem em estado de latência num dado sistema cultural. Estabelecidos em função dos *Velhos*, os *Novos* procurarão outras possibilidades de significação nas sombras jogadas pelas injunções do discurso daqueles, muitas vezes sem dar conta de que neste processo acabavam reproduzindo alguns dos procedimentos que pretendiam rejeitar.

Isto explica a importância excessiva que a *nevrose*, a loucura, a histeria, assumiram no repertório simbolista. Já no soneto citado de Cruz e Sousa ficara evidente o papel que o nervosismo cumpria na composição da figura da Lésbia. Apesar da conotação negativa, a demência doente não se encontra como um aproveitamento não mediado de uma significação preexistente; ao invés disso, toma-se um termo negativo do idioma científico e o insere num outro conjunto de representações de forma a se construir um estado de tensão: a histeria torna-se uma superafetação da atividade orgânica que se estabelece por antagonismo à serenidade espiritual. A ânsia pela plenitude do infinito, tópos tão comum na poesia de Cruz e Sousa, depende do aproveitamento do modo como o discurso científico prevê o estado de anormalidade psicológica; uma representação, portanto, apenas se estabelece em função da outra; esta não apenas permanece enquanto contraponto suposto do lado de fora – não se transforma numa injunção negativa, como ocorre com o próprio discurso científico – mas é trazida para o lado de dentro do território da poética simbolista brasileira, pois ela não aparece como uma possibilidade de um significado que ameaçaria a coerência de seu sistema; pelo contrário: a própria coerência do sistema alternativo depende daquilo que foi descartado pela coerência do sistema a que ele pretende se afirmar como alternativa.

Isto quer dizer que possibilidades alternativas de significação – como era, àquela época, as representações de sonho, religiosidade, idealismo,

espiritualidade – foram buscadas motivadas por uma necessidade que o idioma corrente não conseguia suprir; elas, contudo, não serviram para uma reconsideração mais completa do sistema que interditava estas possibilidades (como a que vinha ocorrendo pela obra de Machado de Assis), mas acabavam se estabelecendo como uma espécie de continuidade do discurso científico, num casamento que, por vezes, se transformava numa relação um tanto confusa. Mais esclarecedor neste sentido são os casos onde o estado de anormalidade psicológica é utilizado para descrever uma normalidade alternativa que se reconhece enquanto extravagante pela própria internalização do discurso que a hostiliza, que a põe enquanto anormal. Ao procurarem se afirmar por aquilo que não são os *Velhos*, os *Novos* apenas podiam se definir como aqueles onde a patologia se fazia regra: “Nós temos os enervados, os nevropatas, os casos raros de patologia, cérebros que não têm o mínimo equilíbrio, organizações de suicida” (PERNETAa 1980:31). Zeferino Brazil, por sua vez, termina o poema *Eu* com a lógica de seu opositor:

É de origem diversa a minha enfermidade:
É dos nervos, do sangue, é do cérebro ouco...
É me não contentar com o Bem que alcancei,
E desejar o Bem que nunca alcançarei!...

Burguês tu tens razão: todo poeta é um louco!
(apud CAROLLO 1980:52)

Mais um exemplo pode ser retirado do romance de Rocha Pombo (1970), que, ao lado de *Mocidade morta*, de Gonzaga Duque, compõe os dois únicos títulos considerados como típicos do simbolismo brasileiro. Não aleatoriamente ele se intitula *No Hospício*. Nele vê-se o relato de um narrador que se finge de louco apenas para poder entrar em contato com um interno que lhe haveria despertado a curiosidade. A trama da narrativa quase que não possui acontecimentos: o contato do narrador com Fileto, o interno, apenas fornece os pretextos para que as personagens discorram suas elucubrações filosofantes. O “louco”, diagnosticado como histérico, é, na verdade, o completo estereótipo da imagem do escritor simbolista brasileiro. Solitário, melancólico, cultiva a música e despreza a

sociedade, passando todo o tempo nas contemplações vagas de seu catolicismo e de seus devaneios intelectuais. O narrador, por sua vez, compartilha das mesmas características de seu amigo, de modo que fingir a loucura e passar a viver no hospício não se lhe apresenta como grande drama. O hospício, na verdade, acaba se tornando um espaço social simbólico onde aqueles que possuem uma sensibilidade diferenciada encontram a liberdade para cultivar seus gostos extravagantes. Tal parece se confirmar quando Alice, irmã de Fileto que lhe oferece visitas regulares, possuidora das mesmas peculiaridades que as duas personagens, refere-se de tal maneira ao hospício: “Mas eu desejava ter, por último, esta felicidade de um hospício... Só este silêncio... [...] Aqui, pode-se VIVER à vontade...” (grifos do autor) (POMBO 1970:151).

Outra injunção negativa da ciência – a ilusão, a incapacidade de se apropriar devidamente da experiência empírica – também é tratada no livro. Em um de seus escritos, Fileto procura investigar a natureza das visões e das alucinações. A base de seu argumento seria que ao invés de se configurar como uma ilusão, como um engano, a alucinação seria um esforço mental capaz de produzir um fenômeno. Partindo de uma idéia corrente acerca do simbolismo literário, seria esperado que tal argumento servisse como uma oportunidade para o desenvolvimento de um raciocínio de natureza mística ou mesmo poética. Mas ao invés de a afirmativa servir para a desarticulação da lógica científica, ela se desenvolve dentro desta mesma lógica. A alucinação passa a ser descrita como um distúrbio no equilíbrio orgânico que sobreexcitaria as moléculas cerebrais de um determinado órgão perceptivo. Daí se conclui que o homem de gênio ser aquele dotado de

uma capacidade excepcional da composição anatômica, e portanto das funções fisiológicas também, para transmitir vibrações; e que por isso, nos gênios, o poder do espírito é mais completo e mais livre. A ação molecular e a reação espiritual, ou vice-versa, são mais vivas, mais fortes, mais instantâneas (POMBO 1970:135).

A carência de um espírito especulativo mais refinado fez com que muitos daqueles que se propuseram a refletir as transformações que vinham ocorrendo

na literatura européia fossem vítimas desse ecletismo. Daí surgiria uma situação curiosa: o mesmo esquema positivista poderia tanto ser utilizado para deslegitimar a onda espiritualista como mero modismo passageiro, como para tentar explicar o seu surgimento. Em função dessa tentativa de conciliação entre simbolismo e positivismo, Silva Marques, em artigo sobre Stéphane Mallarmé para a revista *Vera-Cruz*, procura entender o sonho como uma nova modalidade de aproximação da realidade empírica: “o mistério não é exterior às coisas, é da sua essência, não existe independente dos fatos, mas nos próprios fatos” (MARQUES 1980:125). Neste mesmo sentido Gama Rosa, protetor de Cruz e Sousa e autor do primeiro artigo a dar notícia do decadentismo francês no Brasil (cf.:MURICY 1987:114), prenuncia o desaparecimento do teatro certamente partindo de uma leitura enviesada dos argumentos de Herbet Spencer:

Neste ponto, como nos outros, a escola Decadente é um desenvolvimento do Naturalismo ou Realismo; é em nome da realidade que o teatro virá a ser suprimido; o teatro vive do convencional, do *trompe-l'oeil*, da luz artificial, do pano pintado, jamais poderá representar a verdade, a sinceridade, a naturalidade da vida (ROSA 1987:120)

Isto tudo não quer dizer, contudo, que os simbolistas brasileiros não chegaram a adquirir uma consciência das limitações que implicavam as representações científicas. Durante todo o desenvolvimento das tentativas dos *Novos* em se afirmarem no cenário cultural brasileiro, o que se presenciou foi um verdadeiro embate entre discursos, chegando mesmo a prenunciar, como assinala Brito Broca (1975:126), o estado de guerrilha assistido com o aparecimento da primeira geração modernista. Além das agressões, que eram recíprocas, os *Novos* estavam empenhados em afirmar uma visão de mundo que implicava o abandono do modelo mecânico tanto do cientificismo como dos parnasianos: “A vida material não absorveu e não absorverá todos os espíritos. O homem deve sempre ter um ideal. [...] Assim como a ciência pela ciência é apenas erudição de salão; assim também a arte pela arte é um lavor de chim, é uma coisa nula” (PERNETA 1980b:13). Este novo modelo, contudo, na grande maioria das vezes, era construído a partir da transformação das injunções negativas do sistema científico

em injunções positivas. Assim como o livro de Rocha Pombo se intitulava *No hospício* – pois a loucura dizia respeito àquilo que escapava do modelo de perfeita organização orgânica – o mais importante volume de poesias de Emiliano Perneta se chama *Ilusão*; ou seja: a incapacidade de percepção das formas vívidas do mundo tornava-se um valor que passava a sustentar a nova proposta poética. Neste sentido, vale a pena considerar o soneto de abertura, *Prólogo*, que se constitui como uma das inúmeras “profissões de fé” simbolistas.

Estrelas que luzis na abóbada infinita,
Inquietamente, assim, com um olhar que fascina,
Vendo-vos palpitar, meu coração palpita,
Mordido de paixão por essa luz divina...

Largos céus ideais, região diamantina,
Mirífico esplendor, ó pérola esquisita,
Quanta cobiça vã, que nunca se imagina,
Quanto furor enfim o ânimo me excita!

É o impossível, pois, que eu amo unicamente,
A névoa que fugiu, a forma evanescente,
A sombra que se foi tal qual uma visão...

E por isso também, por isso é que eu suponho
Que a vida, em suma, é um grande e extravagante Sonho,
E a Beleza não é mais do que uma Ilusão!

(PERNETA 1966:31)

O soneto é construído numa estrutura bem clássica. Além de uma sintaxe discursiva tradicional, onde cada estrofe comporta uma frase ordenada gramaticalmente, há também a divisão dual, onde os quartetos desenvolvem um mesmo movimento e os tercetos outro. Tem-se um esquema lógico bem marcado: os quartetos encerram uma atitude de contemplação e o segundo movimento apresenta uma conclusão depreendida a partir das considerações iniciais. Há também a total ausência de elaboração de um discurso indireto; tudo aquilo que se configura como uma “postura” simbolista reduz-se ao nível daquilo que é enunciado de maneira evidente, sem qualquer preocupação em se criar uma atmosfera de sugestão. Desse modo, o esquema fixo do soneto funciona como um esquema previamente configurado onde um léxico simbolista será organizado, de

modo que o que se tem de inovação encontra-se na veiculação de certos conteúdos que então eram interditados pelo estado positivo em que a sociedade brasileira acreditava estar vivendo. Tais conteúdos podem ser relacionados a duas coordenadas básicas: a postura idealista e a afirmação de um engano.

À época, o idealismo encontrava-se associado a tudo que dizia respeito à metafísica, religiosidade, imaginação enganadora. Como a metafísica já havia sido declarada morta desde de 1875 por Sílvio Romero (cf. VENTURA 1991:127), a postura idealista há algum tempo já era identificada ao equívoco do homem que se recusava a aceitar as verdades gerais da realidade e acabava se perdendo nas idiossincrasias de uma individualidade estéril. Ao recusar a permanência na *res* da materialidade física pressuposta pelo modelo científico, as representações simbolistas passavam a projetar seus anseios de superação da materialidade no céu estrelado. Por ser o espaço do incógnito por excelência, a noite estrelada sempre pôde ser o campo visível onde seriam projetados os mais variados anseios de significação do homem; as estrelas prestam-se igualmente à representação da espiritualidade, do lirismo, da máquina do mundo...: “Para as Estrelas de cristais gelados/ As ânsias e os desejos vão subindo” (CRUZ E SOUSA 1995:64). O céu estrelado então se torna o espaço que possibilitará a configuração das representações que forneceriam uma alternativa ao paradigma materialista. Mesmo se pretendendo diverso, contudo, este anseio não deixará de arrastar consigo algumas representações com que a própria ciência entendia a postura idealista.

Ao invés de o mergulho contemplativo do eu fazer com que ele caísse no torpor do estado de *ennui*, de modo que o pessimismo servisse à construção de uma idéia de estagnação que se colocava como uma fonte de disjunções da idéia de progresso, há um estado de euforia que perpassa todo o poema. As estrelas palpitam inquietas, e é com esta mesma inquietação que no eu se acende o furor que lhe excita o ânimo. Mesmo que comunicado de maneira mais pacífica, há neste poema uma fascinação pelo nervoso similar àquela que pode ser encontrada em Cruz e Sousa: há um quê de energia destemperada nas estrelas, que *mordem* o poeta com a sua luz divina. Esta inquietação nervosa e fascinante

deve ser vista como intimamente ligada à conotação de opulência do *mirífico esplendor* dos céus, assim como ao caráter *esquisito* da pérola áurea e o *extravagante* do Sonho. O contraste com a *langueur* que se tornava a rotina do simbolismo de língua francesa fica bastante evidente: ao passo que no idioma francês a individualidade procurava se diferenciar mediante uma queda do nível de excitação, na cultura brasileira a regra se fazia contrária, a anormalidade se dava pela elevação. Esta particularidade explica-se tanto pela contaminação do simbolismo com a precedente geração da poesia realista – há um poema de Wenceslau de Queirós que se intitula exatamente *Nevrose* – como com o repertório do naturalismo propriamente dito. O prefácio de Artur Barreiros para o livro de Carvalho Júnior serve como exemplo desse “espírito efusivo” que havia se firmado na cultura daquela época e que se conservará no simbolismo brasileiro: “É a poesia da febre, da sensualidade, do prazer levado até à dor, do beijo que fere, *do amor que rasga as veias, num deslumbramento e num delírio*, para beber o próprio sangue” (grifos nossos) (apud AMARAL 1996:71). Um trecho de *Estilo tropical*, de Araripe Júnior, também serve como outro bom exemplo:

O estilo, nesta terra, é como o sumo da pinha, que, quando viça, lasca, deforma-se, e, pelas fendas irregulares, poreja o mel dulcíssimo, que as aves vêm beijar; ou como o ácido do ananás do Amazonas, *que desespera de sabor, deixando a língua verter sangue*, picada e dolorida (grifos nossos) (ARARIPE 1960:70).

As imagens de “explosões de sangue”, de “chagas abertas escorrendo em rios”, de Cruz e Sousa vem desta mesma vitalidade superexcitada de um “amor que rasga as veias”, de um sabor que *desespera* e rasga a língua. Não diferente seria com essa luz que *morde de paixão* do poema de Perneta. Curiosa a situação do simbolismo no Brasil. A abertura ao idealismo espiritualizante constituía-se uma disjunção negativa para o território científico, que a recebeu com a hostilidade que seria esperada. Do outro lado, contudo, uma incoerência entre espiritualidade e pressupostos materialistas não era de todo sentida, de modo que a abertura a uma instância não necessariamente implicou o fechamento à outra. Se em certo sentido a abertura idiomática permitida pelo simbolismo brasileiro pode ser

considerada mais limitada do que as processadas pelo simbolismo em outros países (por motivos vários que não serão desenvolvidos aqui), por outro ela será responsável por uma particularidade única nas letras ocidentais. O deslumbramento, o delírio, a fascinação que os simbolistas experimentavam em seus êxtases místicos muitas vezes eram os mesmos que os naturalistas viam na sexualidade exacerbada das mulatas ou na natureza descontrolada dos trópicos, o que deve ser visto como legítimo não por apresentar uma “nota” supostamente nacional à poesia em função de uma correlação a uma realidade físico-cultural, mas simplesmente por ser algo diferente dentro da normatividade em que caíram os epígonos do simbolismo europeu.

É certo, no entanto, que essa afirmação do idealismo também permitirá uma abertura ao cultivo de uma espiritualidade poética totalmente independente das representações científicas. Segundo Alceu Amoroso Lima (1999:610), ao deslocar o motivador da expressão poética do objeto para o sujeito, o simbolismo preparou uma *reação espiritualista* que permitiu a atualização da mesma religiosidade que servira à implementação das letras no Novo Mundo por intermédio dos jesuítas. Independentemente da questão histórica que a afirmação implica, é certo que uma vertente da espiritualidade simbolista foi recebida por um catolicismo arraigado na cultura brasileira. Perpassa por diversos escritores, desde Bernardino Lopes, um precursor do movimento, a caracterização da Vigem católica, que poderia ser utilizada tanto para a idealização de um amor imaculado (de modo que as principais correntes de caracterização da mulher teriam o lírio celeste ao lado do crôton demoníaco), como a figura que intercederia na vida do poeta e o retiraria do estado de decadência em que ele se encontrava. Nesta orientação Júlio Perneta escreve *De joelhos*:

Piedosa Virgem do meu amor,
Baixa os teus olhos, olhos benditos,
Reza o *Missal* da minha dor
Reza na *Missa Negra* destes *Malditos*.
(apud CAROLLO 1981:142)

Mas quem certamente se destaca nesta vertente é Alphonsus de Guimaraens, cuja poesia religiosa, para Manuel Bandeira (1954:118), “era uma completa novidade em nossas letras”. A singularidade da poesia do mineiro dentro da geração simbolista e das letras nacionais de fato em muito está relacionada a seu misticismo católico. A isso se acresce um tempero de espírito medievalista que abre seus versos a um leve pessimismo que tanto caracterizou a linhagem européia de Verlaine e Maeterlinck:

Voai para as outras risonhas plagas,
Cisnes brancos! Sêde felizes...
Deixai-me só com as minhas chagas,
E só com as minhas cicatrizes.

Venham as aves agoireiras,
De risada que esfria os ossos...
Minh'alma cheia de caveiras,
Está branca de padre-nossos.

(GUIMARAENS 1960:210)

Por muitas vezes entrar em harmonia com as crenças populares, o catolicismo na poesia de Alphonsus, diferentemente da liturgia erótica de Cruz e Sousa, chegou a ser tomado como um índice de legitimidade de seu simbolismo, pois ele estaria “respaldado numa autêntica realidade de crença que informa todo o seu existir” (GARCEZ 1983:104). Tal lógica decorre da corriqueira desconfiança ante uma mímesis não representativa que tanto dificulta uma consideração do simbolismo dentro de suas próprias ambições. O caso do misticismo de Alphonsus pode ser comparado à situação do movimento simbolista na Rússia. Lá, como no Brasil, a religiosidade entranhada na cultura local teve na abertura simbolista uma nova possibilidade de manifestação, de modo que uma feição mística se fez presente de maneira similar. Isto fez com que Ivánov identificasse duas forças motrizes do simbolismo moderno, uma orientada por uma *emorfose*, que seria a capacidade mimética de capturar num símbolo uma realidade espiritual previamente configurada; outra pautada pela *metamorfose*, que seria uma mímesis transformadora que utiliza o símbolo como meio para a auto-constituição de referências. O simbolismo teria se constituído sobre o que seriam os dois

princípios da atividade artística: “o princípio de assinalação, o princípio de obtenção e transformação dos objetos; de outro lado, o princípio construtivo, princípio de invenção, de transformação. Lá está a afirmação do objeto que existe; aqui, a afirmação do objeto digno de existir” (IVÁNOV 2005:209). Dentro desta divisão, ter-se-iam dois modelos de simbolismo, o realista, que se aproveita dos objetos simbólicos de uma realidade sagrada, e o idealista, que possuiria uma propensão mais psicológica e artística na medida que permite a expressão da subjetividade. Tendo em mente estes dois modelos, é tentadora a possibilidade de enquadrar a poesia do solitário de Mariana nesta vertente realista do simbolismo, o que de fato se mostra coerente em muitos momentos. Mas esta categoria não dever servir como critério legitimador, até mesmo porque esta será a vertente do simbolismo que menos responderá ao gosto da posterior lírica moderna.

Se a leitura da poesia de Alphonsus for orientada pelos valores consagrados pela modernidade, i.e., a expressão criativa da experiência subjetiva, e não pela busca de índices de uma experiência coletiva comum, devem ser valorizados os momentos em que seu imaginário místico lhe serve apenas como uma fonte imagética para a sua expressão, e não quando ele permanecer preso à coerência de um sistema religioso. A arte deve ser tomada como uma fonte de possibilidades inexistentes na realidade, esteja esta em que plano esteja.

A abertura idealista também permitiu manifestações místicas de cunho esotérico, cujo caso mais saliente é o de Dário Veloso e o seu instituto neopitagórico. Aqui o ecletismo também parece ter feito a sua regra: misto do influxo das doutrinas ocultistas – que vinham ganhando força na França (Papus, Sar Péladan) – com uma revivescência de um Helenismo que também integrava referências egípcias, o grupo de Dário Veloso foi responsável por uma considerável movimentação cultural no Sul do país, publicando revistas que propunham uma idéia própria de arte simbolista. Mas o que de fato vinha ocorrendo era que este surto de idealismo acabou por se tornar uma das modas literárias mais correntes dos anos de passagem entre os séculos XIX e XX. Isto fez com que as representações católicas fossem associadas a uma postura moderna que muitas vezes se revelava modernosa. Lido completamente o poema

de Júlio Perneta supracitado, vê-se como um repertório composto por um misto de decadência e religiosidade acabou por se tornar uma rotina discursiva que apenas facilitava a inclusão de diletantes na roda dos *Novos*, o que em parte explica certa proliferação do movimento simbolista¹³⁹ e que, por sua vez, é explicado pelo “mundanismo” presente na prática literária da época (cf.: BROCA 1975). Após escrever uma carta onde exprimia o desejo de se internar num mosteiro, por ter chegado “à convicção de que a Arte escrita deve ser feita com a alma dos crentes” (DUQUE 1981:167), Gonzaga Duque recebe uma resposta que oferece um bom indício do que ocorria: “Se eu não te conhecesse, desconfiaria de uma contaminação, porque, hoje em dia, quem pretende inculcar-se de moderno e fazer novo agarra-se danadamente às antífonas d’Ave, *Maris Stella*, ou berra ladainhas à guisa de religiômanos” (DUQUE 1981:170).

As estrofes que fecham o soneto de Perneta oferecem uma outra implicação dessa abertura ao idealismo. Nem exatamente a religiosidade de um código cultural suprapessoal, nem exatamente um modismo – uma incorporação de determinada aparência apenas pelo valor irrefletido que ela adquiria –, ela confirma como o simbolismo funcionou no Brasil pelo desdobramento de uma lógica que por um lado se oferecia como alternativa à ciência, mas por outro dependia dela na medida em que se constituía por uma oposição análoga. Se por um lado a materialidade física estava representada no idioma como o espaço do concreto, cuja exata observação levaria àquilo que se afirma como o certo e o possível dentro da realidade, por outro o simbolismo se mostrará como disjunção deste idioma na medida em que coloca o espaço estrelar como o espaço do vago. A analogia negativa se confirma quando este vago, diferentemente do que ocorre na poesia de Cruz e Sousa, não abre a significação a algo além do que aquilo que por oposição não é o concreto. A névoa que foge, a forma que desaparece, não são mais do que aquilo que não é a realidade física: a sombra de uma verdade, e não o espaço semântico além de uma verdade. Daí o soneto se estabelecer, mediante conectivos que encadeiam uma indução lógica – “pois”, “eu suponho”,

¹³⁹ No prefácio à segunda edição de seu *Panorama*, uma das críticas que Andrade Muricy julgou digna de oferecer explicações foi aquela que dizia respeito ao elevado número de autores que a sua antologia comportava (a 3^a. edição comporta 131 nomes)

“em suma” – uma conclusão de que a Beleza não passaria de uma ilusão, de um engano. Enfim: desenvolve-se uma reflexão paralela que aceita uma lógica científica às avessas, pois foi esta mesma lógica que colocava as *formas pálidas* como um extravagante sonho. Esta lógica invertida é como um satanismo: não consegue ser completamente pagão, mas também não deixa de ter seu grau de profanação.

Luís Murat faz um percurso similar ao defender que a natureza do poeta seria distinta da considerada pelo sábio, pois para ele a poesia estaria “no engano e no sonho”; ou seja: há apenas um deslocamento da posição da poesia dentro do campo da razão, não uma superação. Ao invés de ver o sonho como a possibilidade de retirar o discurso ficcional do campo onde circulam os valores de verdade e falsidade, faz-se com que ele apenas seja identificado ao outro pólo da paridade, sem se dar conta de que essa associação do sonho ao engano era prevista pela própria razão científica. Esta dinâmica singular do simbolismo brasileiro está relacionada tanto ao caráter periférico da América Latina como ao provincianismo que marcou a vida literária brasileira até o surgimento da Semana de Arte Moderna de 22. Se por um lado o modismo não deve receber grande atenção da crítica, pois os maus escritores sempre serão a maioria em qualquer lugar do mundo, o ecletismo deve ser visto, para o bem ou para o mal, como o procedimento-base utilizado pelas culturas periféricas até certo momento de sua história como forma para dinamizarem a sua cultura. Para Iúri Guírin (2005:93), o ecletismo é um dispositivo organicamente instalado na cultura latino-americana como uma forma de auto-interpretação que, se por um lado impede a formação sistemática de propostas artísticas e filosóficas, por outro evita as velhas aspirações de síntese numa imagem utópica:

O aspecto característico da “filosofia seletiva” era que os seus seguidores “apropriavam-se da verdade, onde a encontravam”, sem fazer diferença entre os novos e os velhos ensinamentos e orientando-se apenas pelo instinto de compatibilidade da experiência alheia com as suas próprias necessidades (GUÍRIM 2005:94).

O contato das propostas simbolistas com o discurso científico irá progressivamente se desfazendo à medida que uma segunda geração de escritores vier renovar o movimento. No que diz respeito à geração simbolista que de certa forma continuou a inquietação dos jovens poetas da República, este contato deve ser enxergado por dois lados: um faz dele um primeiro amortecimento da pesada e rígida soberania que os esquemas científicos adquiriram na cultura nacional em função da facilidade com que eles ofereciam respostas às crises de uma sociedade que vinha, cada vez mais, se tornando mais complexa; o outro lado fará ver esse contato como positivo à medida que ele prepara um fundo de linguagem onde se desenvolverá a singularidade daquele que certamente é um dos primeiros poetas de relevância das letras brasileiras: Cruz e Sousa.

Capítulo 4

4.1. De médicos e loucos.

*Ô le pauvre amoureux des pays chimériques !
Faut-il le mettre aux fers, le jeter à la mer,
Ce maletot ivrogne, inventeur d'Amériques
Dont le mirage rend le gouffre plus amer ?*
C.Baudelaire

Apesar do ambiente eclético em que o simbolismo surgiu no Brasil, ainda assim ele se afirmou no seu tempo como uma transgressão dos valores artísticos que haviam se consolidado com o nacionalismo científico da época. A nova corrente literária permitiu a entrada de várias representações que não eram previstas ou admitidas pelo esquema que sustentava a idéia de progresso positivista e evolucionista. Além disso, a arte de Cruz e Sousa trazia inovações particulares à linguagem literária que para serem devidamente consideradas exigia uma completa reconsideração dos pressupostos críticos, algo que inclusive chegou a ser sentido por Sílvio Romero (1978:157): “Um poeta novo deveria suscitar uma *crítica nova*. Entretanto noto justamente, exatamente, o contrário”. Apesar de tal percepção, Romero não buscou essa crítica nova, assim como nenhum outro crítico naquele tempo. A entrada do simbolismo no sistema das letras nacionais funcionou como uma primeira grande disjunção buscada consciente e coletivamente por grupos variados de escritores em diferentes locais do país¹⁴⁰. Isso fez com que aqueles partidários de uma noção “oficial” da literatura encontrassem ameaçado o seu poder sobre a língua, e foi então que a necessidade de deslegitimar a chegada das inovações francesas foi sentida.

Este processo era iniciado com a alcunha escolhida para se referir aos poetas simbolistas: *Novos*. Como preconizava a praxe dos debates artísticos da época, o partido que via sua crença ameaçada jogava uma designação pejorativa para impedir que seus opositores conseguissem alguma importância e assim os

¹⁴⁰ Existiram importantes grupos simbolistas sobretudo no Paraná, Rio de Janeiro, Bahia e Ceará.

retirassem do lugar privilegiado que eles mesmos ocupavam. Tais alcunhas não poderiam vir senão de dentro dos valores informados pelo território lingüístico mais prestigiado, i.e., a ciência. Tal como a decadência surgira na Europa por oposição ao que o positivismo colocava como progresso, no Brasil a alcunha de novos é aplicada por oposição ao que a biologia preconiza como a completa organização de um organismo, i.e., *maduro*. Dado que a poesia havia se transformado num fato natural, regida pelos mecanismos na evolução das espécies, qualquer busca consciente por novidade pareceria uma puerilidade despropositada: buscar o novo seria o mesmo que tentar agir inconseqüentemente contra a natureza. Ao se perguntar quem seriam os novos, um artigo do *Correio paulistano* (1980:346), assinado apenas como “Griff”, afirma que eles não passariam de “meninos metidos a escritores”, e aconselha uma mamadeira como emblema de seu estandarte. Emiliano Perneta (1980:344), em contrapartida, conclui que essa imagem atribuída ao grupo de escritores que ele, junto com Bernardino Lopes, Oscar Rosas e Cruz e Sousa, começava a reunir na *Folha Popular* derivava do escândalo que as novas propostas faziam ao ouvido clássico. Do outro lado da moeda a alcunha recebe uma representação distinta; por ela o termo possui o sentido de “individualidades extraordinárias”, e então a palavra pejorativa acaba igualmente servindo aos próprios detratados: “Tanto esses artistas ouviram o nome feio de *Novos* que afinal o apanharam na lama e o colocaram na cabeça como uma coroa de estrelas. É assim que a gente se pode vingar da miséria humana” (PERNETA 1980:345).

Os simbolistas brasileiros estavam longe do tédio que Machado voltava às polêmicas da época; diferentemente do Bruxo eles sairão à luta e travarão uma verdadeira guerra na linguagem. Do lado deles, ser *Novo* significava ser extraordinário, implicava estar acima da generalidade em que a natureza jogava as individualidades. Em artigo onde sintetiza as propostas da revista *Rosa Cruz*, Raul Pompéia (1981) coloca que a natureza seria a mediocridade que embrutece os indivíduos; o homem com ela se encontra em constante conflito, por isso a arte deveria ser não a mera imitação do natural, mas a sua superação. Daí o ideal de arte ter seu modelo não mais na pintura ou na escultura, mas na música, pois

esta, por seu caráter não-imitativo, seria aquela que se encontraria mais independente da natureza. Como a arte, o gênio se encontra em oposição com a natureza; ele seria “um privilegiado monstruoso” (1981:200), a desordem, a revolta. Esta outra representação dos *Novos* já não se funda pelo estabelecimento de uma oposição com o que é *maduro*, mas ao que é decrépito, ultrapassado, ao que é *velho*. É um contra-feitio: o pejorativo *Novos* foi retrabalhado numa injunção positiva para o idioma simbolista, e a partir dela produziu-se uma outra injunção, desta vez negativa: por *Velhos* passavam eles então a se referir àqueles que atacavam o simbolismo partindo de um conceito clássico e estanque de arte. Mas essa guerra não foi travada apenas nas discussões desenvolvidas nos jornais e revistas, ela se manifestou também nas próprias produções dos simbolistas. Convertido em tema, a “guerra literária” aparecerá como motivos para vários poemas simbolistas; o grupo baiano da *Nova Cruzada* pode servir como um bom exemplo de como a poesia para os simbolistas era entendida em termos bélicos:

Guerra de morte à vil Indiferença!
A luta vai ser grande e encarniçada...
Que a vitória por fim seja alcançada
Honrosamente, em prol da nossa Crença!

Avante, pois! À meta desejada,
Ao supremo Ideal! Nunca a descrença
Nosso ânimo entibie na luta imensa
Nos prélrios pela Estética sagrada!

Argonautas da Idéia, procuremos
O sedutor e mágico Velino
No país em que habita a Deusa d’Arte;

E hostes cerradas, sem tremor marchemos
Para a conquista do Tosão divino
Derrotando a ignorância em toda parte!
(apud CAROLLO 1980:290)

De maneira mais ou menos explícita, vários poemas de Cruz e Sousa também se referem a esta guerra literária; é uma temática que já surge nos *Broquéis* (Torre de ouro), e quase todas as composições de *Evocações* perpassa a temática das disputas literárias travadas na época. Um dos mais famosos poemas de Emiliano Perneta (1966:40) versará sobre o tema (*Vencidos*).

Nós ficaremos, como os menestréis da rua,
Uns infames reais, mendigos por incúria,
Agoureiros da Treva, adivinhos da Lua,
Desferindo ao luar cantigas de penúria?

Nossa cantiga era conduzir-nos à tua
Maldição, ó Roland?... E, mortos pela injúria,
Mortos, bem mortos, e. mudos, a fronte nua,
Dormiremos ouvindo uma estranha lamúria?

Seja, Os grandes um dia hão de cair debruço...
Hão de os grandes rolar por palácios infetos!
E glória à fome dos vermes concupiscentes!

Embora, nós também, nós, num rouco soluço,
Corda a corda, o violão dos nervos inquietos
Partamos! Inquietando as estrelas dormentes!

Dada a importância dos critérios biológicos para a postulação dos valores de verdade da razão científica, as disjunções ocasionadas pela literatura simbolista serão significadas como disfunções orgânicas e psicológicas (a famosa crítica de Romero à Machado trabalha dentro da mesma lógica). Tem-se então a mesma terminologia médica que fora utilizada para diagnosticar o óbito do romantismo sendo requerida para que se possa interpretar o que vinha ocorrendo naquele momento no mundo das letras, pois, tal como o romantismo, o simbolismo trazia em seu repertório um conjunto de significações que ameaçavam a coerência científica, por isso tornava-se necessário que ele fosse jogado fora do campo de verdade. O simbolismo passava então a figurar como um acidente de percurso da natureza; uma doença que caberia à crítica sanar. Elísio de Carvalho, em manifesto que procurava promover o naturismo no Brasil, assim se referia ao simbolismo:

Amanhã, quem tiver de fazer a história do espírito humano no último quartel do século findo [o artigo é de 1901], há de entrar por ali como se entrasse num *deserto ou num manicômio...* Males, os devemos em grande número a esse deplorável transviamento das almas: *os que nos antecederam só espalharam vícios e doenças.* A tarefa que deixaram aos que vêm é enorme e assoberbante: *sanear é o nosso primeiro dever.*

Eles aniquilaram os melhores espíritos desde o momento que ficaram no seu *subjetivismo doentio e estéril* [...] e sob gritos desesperados da doença dominante pareia converter o mundo num hospital (girfos nossos) (CARVALHO 1980:477).

O título do artigo – Delenda Cartago – já informa o tom bélico com que a questão simbolista vinha sendo tratada. *Delenda Carthago* era a sentença proferida no Senado romano utilizada para chamar atenção à urgência da aniquilação completa de Cartago; por extensão, ela passou a significar uma medida drástica que deve ser executada o quanto antes. O naturismo seria a expurgação do mal que o simbolismo teria causado pela afirmação de uma arte cívica, em harmonia com a “vida verdadeira e única” (CARVALHO 1980:477), e também pelo “revigoramento do nosso espírito de pátria” (CARVALHO 1980:490). Ao fugir da normalidade pregada por um ideal de vida e humanidade nacionais, assumidos na época como imposições do próprio mundo natural, o simbolismo veicularia apenas uma esterilidade, daí ele tanto ser colocado como um deserto ou hospício, i.e., ausência da vida natural ou de organização normal do espírito, que ao fim das contas eram metáforas que buscavam implicar uma ausência de verdade na proposta simbolista. O idealismo associava-se a uma inflação desmedida da subjetividade; esta então aparecia como uma doença que retirava o indivíduo do sentimento geral do povo, cuja expressão havia se tornado o fim único da arte “sadia”. Adolfo Caminha, em uma de suas cartas literárias, dirigia-se à Gazeta de Notícias condenando o afastamento da nova arte do gosto popular:

Essa aristocracia, que se pretende criar na arte, não consultando a intelectualidade da maioria, redonda num monopólio odioso e incoerente. Odioso, porque o artista que se destaca do sentir popular, da alma dos simples por um zelo calculado e vaidoso, não conseguindo senão provocar a antipatia geral; incoerente, porque a verdadeira Arte é a expressão natural e espontânea da verdade, e desde que o artista sacrifica este princípio, soberano e eterno, por amor de efêmeras conquistas, ele contradiz a sua índole e deixa de ser sincero (grifos nossos) (CAMILHA 1980:356).

Um pouco antes ele havia classificado o livro de Antônio Nobre, *Só*, como “livro de doente” (CAMILHA 1980:356), e mais adiante afirma preferir “o

naturalismo sadio e vigoroso, límpido e sereno, retratando a vida" (CAMINHA 1980:357) à arte artificial do simbolismo. A questão na verdade não diz respeito a um hermetismo literário; o hermetismo, como se pode ver na poesia de Mallarmé, deriva de uma reflexão elaborada da palavra, da sintaxe e da imagem poética, reflexão essa que os escritores simbolistas brasileiros passaram longe. A questão não se associa a um possível afastamento da literatura de um grande público, que inexistia, mas ao afastamento de uma representação do espírito popular que a *ratio* do nacionalismo biológico havia transformado num valor de verdade patriótica. Daí que um conceito como "espírito popular" esteja tão próximo à sentença "expressão natural e espontânea da verdade". Quando se afirma que pelo zelo "calculado e vaidoso" o artista atinge uma efêmera conquista que contradiz a sua índole, colocam-se as mesmas razões utilizadas por Romero para condenar o humorismo e o pessimismo de Machado de Assis, que então era criticado como um artificialismo aprendido nos livros e praticado intencionalmente; como algo que seria ilegítimo porque não derivava da sua índole de "genuíno representante da sub-raça brasileira cruzada" (ROMERO 2001:281). Com isto três coisas podem ser mostradas: 1) a cadeia de relações das representações presumida pelo nacionalismo científico era um grande consenso da época; 2) a desastrada crítica de Romero a Machado de Assis não foi um caso isolado, mas muito mais comum do que se pode imaginar a partir da fama que ela adquiriu devido ao fato de Machado ter sido reconsiderado pela crítica posterior (o que ainda não ocorreu devidamente com o simbolismo); 3) Romero, mesmo afirmando a necessidade de uma nova crítica para o simbolismo, não escapou das mesmas limitações que ele condenava nos outros.

Sílvio Romero escreveu pouco sobre o simbolismo, contudo esse pouco foi suficiente para causar muito barulho na sociedade literária da época. No *Livro do centenário*, Romero tece alguns comentários sobre a obra de Cruz e Sousa. Por ser o crítico mais preso aos pressupostos científicos, e ainda por ter a etnologia como a linha-mestra de seu pensamento, era de se esperar que suas considerações sobre o poeta negro caminhassem no mesmo sentido da crítica oficial da época, e até seria esperável que ele se mostrasse como o mais

agressivo em suas reprovações. Contudo sua reação é totalmente contrária. Em texto onde comenta a nova escola, é acometido por um *insight* brilhante para a cena literária do momento:

Um poeta novo deveria suscitar uma *crítica nova*. Entretanto noto justamente, exatamente, o contrário.

Os mais célebres, os mais afamados dos nossos críticos, no que diz respeito à compreensão das novas escolas deste século, são de uma esterilidade, de uma estreiteza de asfixiar.

Especialmente a última forma, a derradeira mutação porque tem passado a arte, peculiarmente a poesia, neste final de século, lhes tem escapado de todo. Daí a atitude francamente hostil que diante dela assumiram. Ora, é um espetáculo sempre constrangedor esse dos doutores, dos mestres de crítica, quando revelam a incompreensão de seu espírito. *É que o aparelho que manejam não é completo nem perfeito* (grifos nossos) (ROMERO 1978:157).

Como bem assinala Antonio Cândido (1978:156), em outras ocasiões, o próprio Romero mereceria a censura que ele fez aos críticos que não compreendiam o simbolismo. Mas o fato é que seus elogios a Cruz e Sousa fizeram com que o poeta adquirisse renome ainda maior, e chegaram a levar José Veríssimo a reconsiderar a sua condenação da poesia do simbolista (apesar de ainda assim não conseguir abandonar os pressupostos utilizados na sua condenação). Romero então colocava o catarinense como o maior poeta do Brasil, e a parte que lhe reserva em *Evolução do lirismo brasileiro* constitui-se basicamente de elogios ao que seria “o ponto culminante da lírica brasileira após quatrocentos anos de existência” (ROMERO 1978 :161).

Essas afirmações de Romero fizeram surgir boatos sobre o modo como ele havia chegado às suas conclusões. De acordo com eles, sabia-se que Romero considerava a poesia de Cruz e Sousa um palavreado oco que denunciaria a burrice de seu autor. Tudo veio a mudar no dia em que ele veio a se encontrar com Nestor Victor, quando então o poeta já era falecido e seu principal crítico e amigo organizava a publicação de seu livro póstumo, *Últimos Sonetos*. Através de Nestor Victor Romero teria tomado conhecimento da condição miserável em que o poeta vivera com sua família. Suas palavras, portanto, teriam sido motivadas por

piedade, não por um julgamento estético. O caso é que apenas depois do encontro com Nestor Victor, em casa de um amigo em comum, é que Romero se pronuncia sobre o poeta. Ao tomar conhecimento dos boatos Nestor Victor trava uma polêmica com Alberto de Oliveira, a quem acusava de espalhá-los.

Mas outra tese pode ser lançada sobre as palavras de Romero. Atentando-se para o fato de que no texto em questão ele também ataca a poesia de Alphonsus de Guimaraens, e de que mesmo o elogio feito ao autor de *Broquéis* é utilizado também para se criar uma situação propícia a um ataque aos outros críticos, pode-se deduzir que seus julgamentos também eram motivados pelas polêmicas que ele vinha travando com sua principal desavença na vida literária: José Veríssimo. Considerando que Romero foi uma das melhores encarnações do caráter personalista da prática intelectual daquela época (cf.: VENTURA 191:77), tal tese ganha ainda mais força. Deve ser notado que o texto aparece entre as duas críticas que Veríssimo fez ao poeta (que serão analisadas mais adiante). Na primeira, Veríssimo condenava Cruz e Sousa e tomava o partido do poeta mineiro. Ao atacar Alphonsus e defender Cruz e Sousa, portanto, Romero também atacava Veríssimo, que de fato se sentiu atingido e procurou reconsiderar seus julgamentos na segunda crítica que fez sobre o autor de *Broquéis*. Essa era a dinâmica em que vinham se desenvolvendo os juízos de valores literários: se Romero atacava Machado, Veríssimo teria ficado com ele; se Veríssimo condenava um e ficava com outro, Romero denegria este outro e elogiava aquele um. No caso específico de Romero, suas polêmicas e contradições constituem o próprio *modus operandi* de seu pensamento. Influenciado pela noção do *struggle for life* de Darwin, o caráter marcial das polêmicas era encarado como o processo por onde as idéias evoluiriam (cf.: VENTURA 1991:143).

Apesar de seu feliz comentário, Romero não cumpriu o que propôs; não fez a crítica nova que ele julgava necessária. Seu texto trabalha com os mesmos pressupostos do realismo positivista que em outras penas foram responsáveis pela caracterização do simbolismo como uma anomalia da natureza. Dessa forma, a poesia de Cruz e Sousa faz com que Romero seja levado a construir um raciocínio típico do nacionalismo evolucionista, i.e: conclui-se que a mudança

operada na lírica proporcionada pelo simbolista seria um índice de *aperfeiçoamento* da literatura através de uma aproximação mais realista a uma essência nacional:

A síntese do que ficou ai escrito é fácil de fazer: o lirismo português da época camoniana, passando ao Brasil, *evoluiu em marcha crescente*, tomando mais calor na intensidade e mais brilhos na forma, até vir a constituir a expressão típica da estesia nacional e tornar-se o mais perfeito, senão o mais perfeito da América (grifos nossos) (ROMERO 1978:159).

A forma como Sílvio Romero entrou em contato com a poesia de Cruz e Sousa serve apenas para concluir que ele não soube aproveitar a oportunidade que o *estrano* lhe oferecia. Por ele, o crítico poderia ter adquirido consciência de algumas limitações do modelo em que operava e que lhe permaneciam invisíveis. As outras duas vozes dissonantes daquele tempo, Machado de Assis e Raul Pompéia, conseguiram fazer com que os críticos que sobre eles se debruçassem fossem recompensados com uma nova visão de literatura que permitisse um esboço de revisão dos modelos críticos. Ao entrar em contato com Machado de Assis, Veríssimo reviu o critério nacionalista, reconhecendo que ele poderia limitar a visão do crítico em alguns momentos; ao estudar *O Ateneu*, Araripe Júnior adquiriu uma maior consciência dos procedimentos estéticos que envolvem uma obra de arte. Esses dois casos de leitura, contudo, não foram suficientes para proporcionar uma reorientação mais completa da crítica – Veríssimo retorna a um entendimento nacionalista da literatura; Araripe não foi tão longe que pudesse ver em outras inovações estéticas da poesia algo distinto de uma incapacidade fisiológica – e o estudo de como se processou a leitura do simbolismo pela crítica serve para mostrar isso. Pode-se dizer então que a poesia simbolista foi um caso limite para a crítica de seu tempo,

O aparecimento do simbolismo representou a instauração de um *estado de crise* dentro do modelo de crítica literária praticado àquela época. Suas representações traziam possibilidades de significação impossíveis de serem estabilizadas dentro dos princípios do nacionalismo biológico. Ao equalizarem a literatura a um fato natural que evoluiria segundo os mesmos processos da

seleção natural, e que essa evolução acompanharia o progresso da humanidade em direção à verdade e à realidade da vida, realizava-se toda uma previsão acerca do futuro da cultura que seria imediatamente desmentida. O simbolismo não apenas escapava do modelo previsto pela crítica, mas a sua própria existência evidenciava a fragilidade de seus pressupostos. É então que surge a necessidade de tentar explicar como fora possível o surgimento de tal extravagância; de tentar encaixá-la dentro do modelo teleológico da história literária. Para Araripe Júnior (1981:7), as novas correntes que vinham surgindo constituíam-se como uma esperada reação à expurgação da imaginação promovida pelo materialismo. José Veríssimo, que hoje é reconhecido por ter sido o grande crítico da época que se manteve menos preso ao esquema scientificista, recorre ao determinismo do evolucionismo social para explicar o que seria o surto exagerado do individualismo no domínio estético (cf.:VERÍSSIMO 1977a:222). Segundo ele, o simbolismo seria “um caso natural e porventura legítimo da evolução” (VERÍSSIMO 1977a:223) “provocada pelos excessos do positivismo em filosofia, do materialismo em ciência, do naturalismo em arte e do burguesismo democrático em política” (VERÍSSIMO 1977b:63).

Esse reconhecimento por parte dos críticos envolve alguns *poréns* que implicam uma série de restrições que acabam por condicionar a legitimação do simbolismo ao abandono das propostas simbolistas. Em *Movimento literário do ano de 1893*, Araripe faz um balanço das publicações ocorridas no ano que acabava de terminar. Esse ano havia sido o da publicação dos dois livros com que Cruz e Sousa impulsionava o movimento simbolista no Brasil. O crítico então é capaz de mostrar uma disposição incomum para estudar a nova escola. José Veríssimo, por exemplo, ao adotar os critérios do evolucionismo social, se viu obrigado a enxergar como legítimo as produções do simbolismo, mas deixa claro que isso “não implica forçosamente o apreço das obras delas oriundas” (VERÍSSIMO 1977a:222). Diferentemente dos demais críticos de sua época, Araripe não rebate imediatamente a estranheza que lhe causara a nova arte com ataques impensados; ao invés disso, a estranheza parece lhe atiçar uma curiosidade que o leva a querer entender as causas das novas manifestações

artísticas: “Cumpre-me, porém, dizer com franqueza que essas manifestações, por mais extravagantes que parecessem, feriram a minha atenção seriamente” (ARARIPE 1963:136).

Apesar de partirem de disposições distintas, os dois críticos seguirão um percurso bastante similar na recepção das novidades trazidas pelo simbolismo. Inicialmente foi sentida a necessidade de atenuar o grau de ineditismo das propostas simbolistas. Para Araripe, as particularidades decadentes não passariam de contaminações enviesadas de influências distintas:

Assim, por exemplo, não me surpreendi quando reconheci nos verlalainistas simples lamartinianos em cuja medula houvessem injetado algumas doses de satanismo de Baudelaire; em muitos mallarmistas, hugoanos com alguns toques de magia e espiritismo,” (ARARIPE 1963:138).

A novidade apresentada pelo decadentismo, portanto, não seria substancial, verdadeira (cf. ARARIPE 1960:137), mas um mero modismo derivado de uma incapacidade psicológica de se ler as influências literárias exatamente como elas deveriam ser lidas, pois os poetas inseridos em sua estética não passariam de “extravagantes, repetidores de coisas já conhecidas, malucos ou neurastênicos, o que é certo é que esse *acidente literário*, chamando a atenção de Paris, tornando-se objeto de *interviews*, transformou-se em moda e alastrou o mundo” (grifos nossos) (ARARIPE 1963:138). José Veríssimo interpretaria o simbolismo de maneira similar, como algo composto por “influências diferentes, desencontradas, heterogêneas” (VERÍSSIMO 1977a::223) sem unidade e concisão (cf.: VERÍSSIMO 1976:75). Para a crítica científica da época, falar em modismo significava algo realizado intencionalmente pela vontade consciente, e que por isso mesmo não possuiria correspondência com a realidade natural, que seria instintiva e espontânea. O simbolismo então adquire uma dupla interpretação: por um lado era seria um desenvolvimento natural e legítimo da evolução literária; por outro um artificialismo derivado de um individualismo exagerado que atingia o nível da patologia mental. É a partir dessa segunda dimensão do movimento que

os críticos são levados a enxergar a nova escola como um *acidente de percurso*, um sintoma de uma má formação genética de um organismo cultural.

No poema em prosa *Espelho contra espelho*, Cruz e Sousa dramatiza a situação do artista que se vê perseguido por diversas mediocridades que se unem para lhe dar uma “batalha subterrânea, cavigosa e vilã” (CRUZ E SOUSA 1995:623). Dessa união surge a figura do Asinino, i.e., o asno, o estúpido, que seria uma alegoria para a crítica literária. O Asinino é o espírito da rotina cujos argumentos seriam como pedras que procuram impedir que o artista signifique todas as suas virtualidades. Ele seria como uma sombra que continuamente persegue o criador para tentar medir-se com ele; é como um repetidor que palavreia numa tradução intencionalmente empobrecedora; é como um espelho que busca oferecer uma imagem verdadeira, apesar dela ser impossível em sua superfície oblíqua: “Sentirás no Asinino a revelação da tua revelação, o despertar do teu despertar, a sugestão da tua sugestão – mas isso truncado, hipertrofiado, inteiramente desviado dos eixos centrais do teu Objetivo” (CRUZ E SOUSA 1995:624). Ao colocar-se no nível da expressão do artista e reproduzi-la segundo esquemas prefixados, pois “tudo é paralelamente julgado pelo Asinino, que logo estabelece para as relações de cada caso especial a mesma esfera de ação de múltiplos casos diversos” (CRUZ E SOUSA 1995:625), o Asinino na verdade procura interditar a individualidade do artista numa série de comparações a outros artistas. Ao trazer outros nomes da literatura e fazê-los medirem-se com a alma eleita, o Asinino poda aquilo que haveria de mais importante no artista, a sua singularidade: “Sempre um Sentimento contra outro Sentimento, como se pudesse haver uma alma com a cor e a sonoridade de outra alma” (CRUZ E SOUSA 1995:625). Dessa maneira, o Asinino acoberta o ineditismo da alma eleita prendendo-a nos mesmos grilhões da rotina a que ele mesmo encontra-se acorrentado.

Essa rotina trabalha em função de uma concepção de normalidade que inscreve tudo o que fuja ao seu padrão dentro de injunções deslegitimadoras. Sendo assim, os críticos se empenharão em identificar quais seriam as anomalias do movimento. Por não serem “naturais”, esses “desvios” provocados pelos

enganos da natureza seriam efêmeros pois, como as raças híbridas, não possuiriam capacidade de gerar proles ao futuro. Veríssimo, tal qual um legítimo positivista, era resistente a qualquer manifestação de individualismo e idealismo nas artes. Ele então será levado a interpretar as tendências místicas do movimento como idiossincrasias estéreis que não corresponderia a um movimento social:

No misticismo deste fim de século positivo há quem veja menos um fenômeno de decadência social ou moral, que uma *postura, uma afetação de originalidade, uma forma particular de esnobismo*. A reação idealista e sentimental dos últimos anos é para mim *uma coisa passageira, uma efêmera de sentimentos anacrônicos*, incompatíveis com a situação espiritual da humanidade (grifos nossos) (VERÍSSIMO 1977a:224).

A natureza, portanto, fica isenta da responsabilidade por essa parte ilegítima do simbolismo; ela unicamente dever-se-ia ao erro dos homens que por inclinações pessoais não conseguiram se submeter ao fluxo natural das coisas¹⁴¹. Daí muitos deles serem acusados de ignorantes, impotentes, carentes de cultura literária ou mesmo de conhecimento da língua francesa, e que em virtude disso retornariam a modelos que já teriam sido superados pelo progresso da humanidade. Araripe desenvolve este raciocínio enfatizando a questão lingüística. Segundo o modelo de progresso evolutivo da humanidade, as palavras cada vez mais estariam se aproximando das coisas reais do mundo. O primitivo seria aquele cujo balbuciar apenas vagamente conseguiria se referir à natureza; o moderno aquele cuja linguagem estaria ao nível da verdade objetiva dos fatos. A inclinação simbolista ao vago, às formas pálidas, era então vista como um retrocesso, pois “seria descabido, portanto, depois de constituídas as ciências como foram no século XIX, retrogradar à tateação da natureza, com ingenuidade igual à de que usaram os povos em sua infância” (ARARIPE 1981:6). Essa “tateação da natureza” também será descrita como um “frasear pomposo e vazio” (VERÍSSIMO 1976:81). Mendes de Oliveira afirmará que os livros do simbolismo,

¹⁴¹ Lembre-se o modo de Sílvio Romero condenar as perturbações da unidade política. A natureza seria responsável por tudo que era considerado como real e verdadeiro. O que soava estranho era jogado na responsabilidade dos homens.

diferentemente do que ocorre com os do parnasianismo, aonde “irá se beber muitos e muitos conhecimentos de história, ciências naturais, etc., etc.” (OLIVEIRA 1980:416), além de não agradarem, não falariam ao cérebro, pois “no livro de um decadente não se aprende coisa nenhuma; ao fim da última página, o leitor sente a cabeça vazia de idéias, e a alma, de sentimentos” (OLIVEIRA 1980:416).

Apesar da curiosidade e disposição para entender as transformações que vinham ocorrendo na arte, Araripe não consegue se desvencilhar uma noção tradicional de linguagem informativa. Tal como era o pendor de sua crítica, ele argumenta em termos psicológicos. Ele entendia que para os simbolistas o pensamento era uma “degradação, um ato imoral e contrário à natureza” (ARARIPE 1960:134), e interpreta esse fato como decorrente de uma incapacidade dos temperamentos literários ou ausência de força intelectual, “preguiça mental, em suma” (ARARIPE 1960:137). Essa carência também iria de encontro com o que seriam as “leis naturais da linguagem” (ARARIPE 1960:140) – que eram uma conquista dos séculos de evolução da humanidade – e por isso ela é descrita também através de um diagnóstico clínico, como uma “intoxicação psíquica”¹⁴² (ARARIPE 1960:159).

Assim, tanto para Araripe como para Veríssimo, os autores simbolistas que seriam válidos são justamente aqueles que teriam conseguido não serem simbolistas; ou seja: aqueles que eles ainda conseguiam alinhar dentro de seu esquema evolucionista. Segundo Araripe, os simbolistas teriam percebido o absurdo que era a linguagem experimental e logo abandonaram tais procedimentos:

Felizmente vemos que ívio caminho, por onde enveredaram os primeiros autores da reação contra o materialismo, não tardou em ser abandonado. Os simbolistas compreenderam que sem uma reconciliação com os fatos a poesia tornar-se-ia uma coisa estéril (grifos nossos) (ARARIPE 1981:6).

¹⁴² “A intoxicação psíquica é um fenômeno observado, em todas as épocas, em seus efeitos imediatos. Do mesmo modo que existe uma literatura lírica, existe uma histórica, outra pornográfica; e não faltam nas bibliotecas coleções de espécimes reveladoras dessas atrofias e hipertrofias, ora da imaginação, ora da sensibilidade” (ARARIPE 1960:159).

Para ele, a “renascença da imaginação” não implicava o abandono da imitação da realidade, mas apenas um retorno da “emoção poética” que os excessos da ciência teriam expelido da literatura. Veríssimo, por sua vez, não faz com que o contato com a experiência simbolista o levasse rever seu conceito de arte essencialmente realista, pois, dentro de sua ótica, o simbolismo é entendido como a mais recente maneira de “compreender a vida e de exprimi-la sob uma forma artística” (VERÍSSIMO 1976:75). As atribuições de Veríssimo na verdade se configuram como uma forma irônica e velada de ataque, de modo que ele possa assumir uma imagem de simpático aos *novos* atribuindo-lhes características que eles não possuíam, antes rejeitavam. Neste sentido, ele afirma que o movimento possui uma preocupação social e humanitária que seria superior àquela que pode ser encontrada nas escolas naturalista e parnasiana (cf.:VERÍSSIMO 1976:77), e também chega a classificar os últimos romances de Zola como simbolistas (cf. VERÍSSIMO 1977a:223). Inversamente, mas segundo a mesma estratégia de ataque, ele conclui que os melhores escritores simbolistas foram bons escritores justamente por terem conseguido se livrar dos excessos simbolistas: “os melhores, os de mais talento, se libertam cedo de seus preconceitos e levantam vôo independente, seguindo uma direção própria” (VERÍSSIMO 1977a:223). Em sua campanha velada para a deslegitimização da escola, o crítico se dirige aos autores simbolistas preocupado mais em provar que eles não seriam simbolistas do que verificar as particularidades da poesia de cada um. Bernadino Lopes, um dos integrantes do grupo da *Folha Popular* que promoveu os primeiros manifestos simbolistas em território brasileiro, e que mesmo antes da introdução oficial do simbolismo nas letras nacionais já antecipava a tendência com alguns de seus sonetos, não seria simbolista, mas antes um parnasiano decadente. (cf.:VERÍSSIMO 1976:79). Cruz e Sousa, que após a publicação de seus primeiros livros ganhava a fama de líder dos *Novos*, que aumentou ainda mais depois de sua morte, é classificado como um “parnasiano que leu Verlaine” (VERÍSSIMO 1976:80).

Mas o esforço maior de José Veríssimo concentra-se sobre Alphonsus Guimaraens. No ritual de assimilação da poesia dos *Novos* pela crítica “oficial”,

tornou-se praxe, por parte de cada um dos membros da tríade, a adoção de um nome que pudesse ser elogiado, talvez devido pelo próprio constrangimento provocado pelo modelo teleológico que os obrigava enxergar alguma legitimidade daquele estranho produto da evolução histórica. Veríssimo ficou com o poeta mineiro, que será elogiado em todos os momentos que parecer ao crítico que não é um poeta simbolista. Inicialmente Veríssimo o identifica como sendo da linhagem mística de Verlaine, mas, diferentemente daquele, que era um “crápula” (VERÍSSIMO 1977a: 224), seu catolicismo não era artificial, mas sincero, de modo que seu livro (o *Septenário das Dores de Nossa Senhora*), “podia ser adotado como um ‘livro de reza’” (VERÍSSIMO 1977a: 225). Mesmo assim, Veríssimo conclui que, apesar de sincero, seu catolicismo não serviria de matéria para a arte, pois “a religião, [...], nunca, na poesia ao menos, produziu nada de realmente notável” (VERÍSSIMO 1977a: 226). Sua apreciação termina com uma contradição. Se antes ela afirmara não ter descoberto na obra “sombra de simbolismo” (VERÍSSIMO 1977a: 225), no desfecho ele aconselha o poeta mineiro: “se não desvencilhar-se das fachadas da escola, se persistir em uma corrente que não leva a nada, será apenas mais um estro perdido em nossa poesia” (VERÍSSIMO 1977a: 227). Resumindo: sua preocupação em desconsiderar o simbolismo é tão grande que ele argumenta tanto no sentido de provar que o autor não seria um simbolista quanto aconselhá-lo a abandonar as práticas da escola, sem perceber a contradição dos dois raciocínios.

Araripe Júnior ficará com Raul Pompéia, cujo perfil inclusive se apresenta como um dos melhores que o crítico cearense escreveu. A “estranheza” d’*O Ateneu* se coloca a Araripe não como uma excentricidade a ser execrada, mas como um desafio a ser trabalhado com uma virtuosidade que explorará os limites da teoria que se utiliza, fazendo com que seus critérios ligeiramente migrem de um campo da pura fisiologia para o da esfera do psicológico (obviamente que dentro do que à época se entendia como psicologia). Apesar de levá-la ao limite, Araripe não faz com que sua reflexão desenvolva uma reconsideração mais completa dos pressupostos com que trabalha, o que não o fará evitar incorrer em limitações similares às que tolheram o juízo crítico de seus colegas.

Araripe Júnior fará com Raul Pompéia algo parecido com o que Veríssimo fizera com Alphonsus de Guimaraens: tentar resgatá-lo do perigo de ilegitimidade oferecido pela ameaça da “anormalidade simbolista”. A crítica se desenvolve tentando livrar *O Ateneu* de dois perigos iminentes: a mimesis de produção e o pessimismo. Para Araripe, o livro de Raul Pompéia apresentava um subjetivismo que o faria se filiar à linhagem órfica que vinha se desenvolvendo nas letras européias. Mas o sonho, neste caso, não o levaria a se dissociar da realidade, nem cair nos truncamentos incompreensíveis da linguagem de Mallarmé; seu sonho, ao contrário, seria “fisiológico”, e “estabelece equilíbrio perfeito com a lógica interior” (ARARIPE 1960:144). Para o crítico, a procura pela expressão do sonho e da subjetividade não deveria romper com o que seriam “as leis naturais da expressão e da linguagem” (ARARIPE 1960:167), pois senão se incorreria no risco da incomunicabilidade e no isolamento da arte do mundo. Assim sendo, Pompéia desenvolveria a *representação realista de uma realidade interna*, de maneira que a fórmula de seu temperamento literário seria a de “um realista subjetivista” (ARARIPE 1960:131). Para o crítico, o que seria execrável era a assimetria entre a vontade de dizer e a forma de dizer, pois ela ocasionaria uma expressão onde o fundo não estaria encaixado devidamente na forma:

O desequilíbrio entre a aspiração e o poder de execução é a causa primordial de todas as aberrações de que as literaturas têm dado exemplos em várias épocas de suas respectivas histórias. É desse fundo comum que têm saído, outrossim, todas as manifestações do pessimismo até hoje conhecidas; foi daí que recentemente irrompeu a escola simbolista, essa nova forma de eufúismo, que se traduz em *niilismo literário* inominado. (grifos do autor) (ARARIPE 1960:131).

A incapacidade de expressar a idéia que se tem em mente, portanto, encontra-se diretamente relacionada a um mal estar responsável pelo pessimismo literário. Há de se notar antes que o pessimismo havia se tornando uma grande disjunção para um sistema de representações que promovia a idéia de marcha contínua e inevitável da humanidade em direção à verdade e à felicidade. No que toca o Brasil, essa idéia tornava-se ainda mais severa, pois, desde os tempos

românticos, o Brasil havia se tornado “o país do futuro”, cuja grandeza tornar-se-ia mais nítida apenas no espelho do futuro. Assim sendo, o pessimismo somente poderia derivar da loucura ou de uma afetação intencional do indivíduo que por algum motivo estaria agindo contra os desígnios da natureza. Sílvio Romero, que afirmava que o pessimismo não faria parte da índole do povo brasileiro (cf.: ROMERO 2001:291), havia colocado Machado nesta segunda categoria, i.e., na dos indivíduos que “chegam a certo pessimismo apenas teorético, espécie de protesto para uma mais perfeita organização das coisas” (ROMERO 2001:292). Araripe Júnior, por sua vez, conjuga as razões positiva e evolucionista para oferecer duas ordens de explicações para o pessimismo: uma segundo a injunção de progresso e outra segundo a injunção de adaptação das espécies (já que em todo caso ambas apareciam conjugadas na mesma razão científica do período). Ao analisar as publicações do ano de 1893, o crítico considera *Nenúfares*, livro de Costa e Silva. Araripe condena o tom sentimental do livro, classificando seus poemas como incluídos no que seria “a poesia do ‘dói-dói’”, e dá o seu motivo: “Ora, comprehende-se que, depois de Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu, o lirismo dessa espécie, o lirismo magoado, a poesia do ‘dói-dói’, [...] o lirismo enfim da modinha, não pode ser tolerado” (grifos nossos) (ARARIPE 1963:131). A lógica é bem clara, e é a mesma do poema de Carvalho Júnior analisado anteriormente. Passado determinado momento da evolução da lírica, determinadas inspirações e motivos seriam inadequados ao presente; seriam anacronismos que testemunhariam ignorância, doença ou incapacidade de acompanhar a marcha dos séculos. Por isso Araripe procura minimizar a importância que o pessimismo vinha assumido na literatura do século XIX. É então que a segunda argumentação entra em jogo. Para ele, o pessimismo seria um estado psicológico anormal, responsável pela aniquilação das espécies, pois se configuraria por uma “incapacidade para viver, da falta de equilíbrio para a vida, e de energia para reagir ao meio ambiente. Neste caso, a própria natureza se encarrega de eliminar o hóspede importuno” (ARARIPE 1960:132). O pessimismo finissecular não seria nenhuma novidade, e, se comparado ao que se alastrou na Idade Média, quando ele possuia um efeito devastador (cf.:ARARIPE 1960:131), o que por aquele

tempo se apresentava, se é que ele realmente existia de fato, não passaria de algo artificialmente cultivado na “conserva e vitrina”; “de um acidente mínimo no movimento ascendente da humanidade” (ARARIPE 1960:132). O pessimismo, portanto, como tantas outras possibilidades de significação disjuntivas para o idioma do período, ou se inscreve no domínio da patologia ou no domínio da afetação pessoal, caso que seria o de Ramalho Ortigão, autor onde Araripe vê a origem do que então se passava por pessimismo. Raul Pompéia, conclui ele, não seria um pessimista, pois nele o pessimismo se resumiria a uma “tendência para o util” (ARARIPE 1960:133). É importante notar que a argumentação neste ponto é bem menos elaborada do que aquela que defendia o realismo subjetivo, pois seria bastante complicado desenvolver um malabarismo teórico que recolocasse a evidente participação do romance naquele influxo de pessimismo schopenhauriano que marcou alguma literatura brasileira nos anos finais do século XIX.

Em *Evocações*, no poema *Intuições*, Cruz e Sousa reintegra a tristeza na poesia da época. A tristeza, no entanto, aparece não como um estado de desânimo proporcionado por infortúnios pessoais, mas como a possibilidade de abstração do mundo em novas possibilidades para a realidade. A tristeza, dessa maneira, se retira de sua oposição com a alegria; não é o caso de os dois sentimentos conviverem paradoxalmente, mas é o próprio paradoxo que cessa de fazer sentido: “Ser fundamentalmente triste não exclui, no entanto, a alegria, a alegria sã – essa alegria mesma que é mais sincera porque foi fecundada na sinceridade e seriedade da própria tristeza” (CRUZ E SOUSA 1995:576). A tristeza, portanto, retira-se da representação do pessimismo presumida pelo cientificismo, mas isso não se dá pela sobreposição de uma representação do otimismo progressista – coisa que se poderia concluir caso a integração da tristeza na alegria for entendida como a subordinação de uma pela outra – pois a mesma alegria também é retirada das condições de possibilidade do esquema de progresso: “Não a alegria dos que não são vitalmente alegres, dos que riem, pelo estilo, pelo tom de rir, *por ser oficial o riso*, por estar d’alto abaixo, decretado, na grande causerie do Mundo” (grifos nossos) (CRUZ E SOUSA 1995:576).

Diferentemente de outro elemento importante em sua poesia, a Dor, que se configura como a possibilidade da transcendência da matéria pelo sofrimento, a abstração fundada na tristeza permite a percepção de um real situado além da mera e pura visibilidade. A observação, que então se encontrava promovida a primordial faculdade humana para obtenção exata dos fatos verdadeiros da vida, é colocada como “o fatigado, o gasto lugar-comum dos que muito pouco ou mesmo nada possuem além dela” (CRUZ E SOUSA 1995:583). A tristeza então serve como a revelação da vida em outras possibilidades além daquelas sancionadas pelo entendimento de realidade idiomática; por intermédio dela, o que é assumido como real e verdadeiro é revelado enquanto sendo apenas a faceta oficial do mundo; enquanto rotina e convenção que limitam a vida numa visualidade fechada. A transcendência do real observado pela abstração alarga o mundo em todas as possibilidades sensoriais e imaginativas numa extraordinária e artística lógica do absurdo:

Tanto é verdade aquela que determinadas individualidades apenas vêem com os olhos, apalpam com o tato das mãos, ouvem com os ouvidos, experimentam com o paladar, aspiram pelo olfato, apreendem com a atenção, lembram com a memória, percebem, enfim, com todos os sentidos, como é verdade que a Imaginação vê, que a Concepção cria, que o Ideal fecunda, que o Sonho transmite, desde que não haja, no modo de reproduzir essa verdade vista pela Imaginação, uma completa hipertrofia sensacional e sim, de certa forma, um fundo lógico, rítmico, harmonioso e equilibrado, até mesmo no próprio Absurdo (CRUZ E SOUSA 1995:580).

Apesar de se apresentarem como manifestações inesperadas, se as novas pretensões artísticas surgiram, elas certamente poderiam ser explicadas como um fenômeno da evolução natural. Esta investigação será realizada de forma mais completa em *O movimento literário de 1893*. As novas escolas pareceram a Araripe como um fenômeno misterioso cujas causas deveriam ser bastante graves para provocar tal anarquismo na literatura. Inicialmente é oferecido um argumento político: a Europa estaria passando por um momento de crise em função da substituição dos antigos aparelhos democráticos por mais modernos (c.f.:ARARIPE 1963:138). Tal estado de crise ocasionaria um ambiente insalubre

que desviaria os indivíduos da vida prática: “É triste tudo isso. Os *enfermos*, então, põem-se a filosofar, e logo surgem um, dois, três iluminados do próprio seio dessas classes para formular compêndios *patológicos* e por um fim uma filosofia de pessimismo” (grifos nossos) (ARARIPE 1963:139). A crise desenvolvida na esfera política agiria como um *vírus* que espalharia uma epidemia em todas as esferas da sociedade: política, economia, questão social, questão religiosa e etc., tendo como efeito geral um estado de anarquia (cf.:ARARIPE 1963:139). A anarquia seria ainda mais devastadora por ter sido conjugada com o desenvolvimento da educação promovido pelo positivismo. Pois, dado que a lucidez teria chegado também às classes mais baixas, ela teria funcionado como uma força propulsora de aptidões de todas as ordens. A ocorrência desse impulso dos temperamentos, dentro da frouxidão anárquica em que se encontrava a organização social, teria permitido a livre vazão das mais absurdas imoralidades, inclusive o pessimismo decadente (cf.:ARARIPE 1963:140).

A percepção expandida do real permitida pela superação da observação através da imaginação abstrata é explicada e rejeitada atribuindo-a ao fato de que nessa generalizada superabundância anárquica dos temperamentos o homem seria incapaz de perceber a realidade exatamente como ela é: “a proporção das coisas desaparece; um mosquito é um elefante, um grão de areia é um mundo infernal” (ARARIPE 1963:142). Fica aqui evidente, como em vários outros exemplos, a incrível incapacidade do modelo determinista em colocar a questão da vontade individual, daí ela sempre se apresentar a ele como uma disjunção àquilo que se prevê como possível. Dado que a individualidade aparece como um elemento heterogêneo dentro da normalidade sistematizada, ela apenas poderia ser representada enquanto aquilo que a biologia coloca como estado anormal do organismo, i.e., debilidade, enfermidade. No que diz respeito ao decadentismo e ao simbolismo, o modelo determinista interpretou a *langueur verlainiana* e a original sintaxe de Mallarmé como frutos de um *cansaço mental* ou *vazio cerebral* (cf.:ARARIPE 1963:140).

Ao reconhecer que o real é intermediado pela rotina das convenções da intelectualidade oficial, Cruz e Sousa afirma a *poiésis* imaginativa retirando-a da

cadeia de representações com que a ciência via a criação espiritual: “Entretanto essas Criações não entram em absoluto nas regiões do incognoscível absurdo nem do incompreensível; são, pelo contrário, possíveis no Tempo e no Espaço, no infinito dos sentimentos humanos” (CRUZ E SOUSA 1995:582). Admitir essa possibilidade de criação implica uma reorientação do que se entendia por humano. Se pelo nacionalismo biológico a inscrição do indivíduo no humano estava condicionada à coletividade a que ele pertencia, e portanto ela teria uma finitude encontrável e analisável (um francês seria humano em virtude de seu caráter nacional, que poderia perfeitamente ser limitado, descrito e classificado), a possibilidade da criação pelo imaginário coloca o homem no indeterminado; sua interioridade não mais termina na essência de sua pátria, de sua raça, mas caem “no infinito dos sentimentos humanos”. Isto implica também um novo modo de orientar a leitura da obra de arte. Se pelo nacionalismo a arte derivava da condição biológica daquele que produz através de uma reprodução direta e cristalina de seu espírito coletivo, na concepção imaginativa a leitura torna-se um ato criativo, pois aquele que lê se volta não para uma significação estancada na condição do autor, mas para o seu eu incondicionado que se projeta na arte: “Cada homem quando se escuta a si mesmo, quando se olha a si mesmo, quando se apalpa a si mesmo, quando desce em silêncio à funda cisterna imensa de si mesmo, há de sentir um pouco de si no Hamlet” (CRUZ E SOUSA 1995:581). As grandes obras de arte seriam os momentos da humanidade onde um indivíduo genial teria superado a sua condição histórica e atingido o fio do infinito. Mas a essa indeterminação os séculos de juízos críticos teriam acumulado uma série de elucubrações racionais que se constituiriam como camadas cada vez mais grossas que impedem uma visão livre de suas potencialidades semânticas. Aquele que pela arte se volta para si mesmo, busca a liberdade destruindo essas diversas camadas da rotina e toma seu objeto com olhos livres: “Para entender, para amar, para sentir Shakespeare é apenas preciso vê-lo sem convenções nem preconceitos obscuros da consciência, na mais fácil, franca e vital nudez do Sentimento, na espontaneidade do ser,[...].” (CRUZ E SOUSA 1995:583).

Apesar de permitir uma abertura a liberdades que quase sempre permaneciam insuspeitadas, toda quebra de convenções gera uma normal insegurança derivada da constante certeza de se estar perdendo o controle da realidade. Os críticos brasileiros ao menos possuíam um alento e argumento: nenhuma daquelas bizarrices era fruto de seu próprio solo. Todos esses fenômenos literários estariam diretamente ligados à realidade francesa, e ainda por um fato singular. Segundo Araripe, a índole francesa seria caracterizada por uma feminilidade e debilidade nervosa. Essa índole, contudo, nunca até então tinha tido oportunidade para se manifestar, pois, dado que Paris sempre foi o centro cultural da Europa, a virilidade das literaturas estrangeiras que se faziam presentes na França teria esmagado as tendências do espírito nacional. O decadentismo e o simbolismo são então entendidos como a manifestação da alma francesa que fora permitido aparecer em função da depuração das influências externas; eles não seriam mais do que “uma nova forma de chauvinismo parisiense” (ARARIPE 1963:137).

Tal caracterização das novas escolas literárias colocava um ponto de partida que tornaria ainda mais problemática a chegada de tais manifestações no Brasil. Se o simbolismo era uma degeneração da arte sadia, se não passava de “um simples acidente literário” (ARARIPE 1963:138), uma aberração, “um monstro no domínio da estética como um vitelo de duas cabeças” (VERÍSSIMO 1977b:64), isto seria explicado pelo fato de a Europa estar passando um momento de crise política. A imitação desses movimentos em outros países, onde inexistisse crise semelhante, não poderia se figurar senão como uma pantomima ridícula. Segundo José Veríssimo, a doença que teria gerado tais aberrações – que ele denomina de *diátese social* (VERÍSSIMO 1977b:375) – estaria restrita a um pequeno número de indivíduos, pois seu efeito não poderia ter algum interesse para o resto da humanidade, que continuaria a cultivar a “concepção única possível e exata da arte” (VERÍSSIMO 1977b:374). A exceção se daria em alguns indivíduos que por algum motivo houvessem entrado em *contágio* com a nova escola por uma imitação secundária e superficial. Tal como o *humour* machadiano visto por Romero, o simbolismo no Brasil seria um ato *intencional* e *insincero*, pois “não

corresponde a um estado de alma que por sua vez seja efeito de um estado social. É mero produto de importação" (VERÍSSIMO 1976:81).

Intencionalidade e insinceridade são as duas principais injunções negativas da configuração idiomática do período. Apesar de elas normalmente aparecerem distantes da discussão explícita da questão da nacionalidade, elas derivam diretamente da lógica nacionalista. Se cada povo possuía características inerentes à índole de sua raça – o inglês teria o humour, o francês seria feminil, o brasileiro efusivo, os saxões viris – então cada literatura derivaria de uma fonte essencial por onde espontaneamente fluiria a inspiração dos produtos culturais (que então passavam a serem assumidos enquanto naturais). A tentativa de alguém procurar se inspirar na literatura de outro país apenas poderia aparecer como um arremedo postiço, e isso por um simples motivo: ao imitador seria impossível o acesso à fonte essencial de onde teria derivado o produto original que ele tenta repetir; quaisquer tentativas neste sentido são assumidas como tentativas isoladas e particulares de indivíduos mentirosos – pois falseiam a sua própria índole pessoal (idêntica à coletividade a que ele pertence) – e ignorantes – pois não podem conhecer aquilo que julgam reproduzir. Esta estratégia do idioma será bastante freqüente em Veríssimo, que acusava os simbolistas brasileiros de

Entregarem-se a ele [o simbolismo], sem quase o conhecerem nos seus motivos e nas suas obras, alguns espíritos em sua maioria impotentes, sem originalidade nem vigor, alguns talvez com talento, mas sem a inteligência, quase todos sem nenhuma instrução ou cultura literária. Não conhecendo sequer o francês (VERÍSSIMO 1976:79).

Para o pensamento substancialista da época, o ato do indivíduo que busca dirigir-se ao fluxo de uma cultura externa implicaria um perder-se a si mesmo em si mesmo; i.e.: dirigir-se ao outro faria o indivíduo aproximar-se de sua individualidade pelo afastamento da coletividade ao qual ele se encontraria inserido, pois nunca essa busca de aproximação à cultura do outro poderia garantir-lhe uma nova alma coletiva. Como a inscrição no humano apenas era possível por intermédio de uma coletividade (se alemão, ríspido; se brasileiro, efusivo; se negro, sensual; se branco, civilizado, etc.), o ato de rejeição da

coletividade que lhe caberia pela procura de uma que lhe seria impossível de atingir apenas resultaria no indivíduo afogado em si mesmo. Como a arte era entendida como essencialmente humana porque seria a expressão de um povo, de um fundo comum a um grupo, a expressão artística seria impossível ao monstro egoísta (ao menos que se pudesse falar em arte monstruosa; e não se podia):

Ser social, ser humana é, porém, a condição suprema da arte, e não só concebível, mas possível, senão assim. Uma arte, *se pudéssemos admitir a hipótese* – que apenas exprimisse o indivíduo, sem nenhuma influência ou reação social, uma tal arte seria talvez a negação da própria arte (grifos nossos) (VERÍSSIMO 1976:74).

Mas, diferentemente do que se podia supor a crítica científica brasileira, é característico da cultura ser um fluxo contínuo que não respeita limites políticos. E isso se aplica particularmente ao simbolismo, que desenvolveu um ambiente marcado sobretudo pelo cosmopolitismo:

O simbolismo não foi francês, aconteceu em Paris. O simbolismo foi um movimento parisiense (para distingui-lo de francês); parisiense por seu aspecto cosmopolita, que preparou um determinado clima internacional propício aos diversos grupos de vanguarda: cubismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo. Com o simbolismo, a arte deixou de ser nacional e assumiu as premissas da cultura ocidental. Sua preocupação maior era o problema não-temporal, não sectário, não geográfico e não racional da condição humana. (BALAKIAN 2000:15)

A autora deveria ser retificada apenas no que diz respeito à oposição entre o cosmopolita e o nacional. Um não necessariamente entra em conflito com o outro: as irradiações do cosmopolitismo simbolista seriam, como de fato foram, aclimatadas nos vários países em que elas foram aceitas. Mas essa aclimatação não segue a fórmula de uma “essência nacional” – uma idéia que serve apenas para produzir enganos e intolerância – mas diz respeito às necessidades expressivas que são específicas de uma determinada individualidade inserida dentro de um ambiente cultural. Esse elemento individual no qual se liga o

processo de aclimatação, independentemente do que pretendam as várias teorias sobre este tópico, o torna algo totalmente imprevisível. Os processos de aclimatação cultural foram pensados pela crítica científica: Araripe Júnior desenvolveu a teoria da obnubilação brasílica e Sílvio Romero utilizava o critério da miscigenação racial para descrever um processo semelhante. Essas teorias, contudo, não foram colocadas em questão no caso do simbolismo, e isto por um fato muito simples: a estética simbolista, além de não ser favorável à representação direta do real que a crítica esperava, trouxe em seu bojo uma série de representações não admitidas pelo repertório científico. Antes de ser uma questão em torno da particularidade nacional das manifestações culturais, o atrito entre o simbolismo e a crítica brasileira da época dizia respeito às diferenças entre duas formas de linguagem distintas.

O cosmopolitismo simbolista agredia o nacionalismo biológico, não apenas por ele promover manifestações que eram assumidas como alienadas de um terreno cultural, mas por espalhar uma forma de linguagem que, por ser anômala, não poderia ser entendida enquanto nacional. Haveria-se então de prever uma injunção negativa que protegesse o idioma desse elemento ameaçador. A propagação das literaturas de determinados países é explicada pela importância e força que alguns centros culturais assumem (caso da França naquela época); mas essa propagação não passaria de um mero *modismo*. A palavra modismo possui duas acepções interessantes neste caso: ela pode tanto ser idiotismo, idiomatismo, i.e., uma construção idiomática peculiar a uma língua que não faz sentido em outra; como também pode ter aquela acepção que se tornou mais corrente nos dias atuais, i.e., uma moda efêmera. Tornava-se importante então colocar o simbolismo como modismo em dois sentidos; colocando-se a perspectiva dentro da cultura francesa, ele seria algo peculiar à literatura francesa, de forma que seria impossível em qualquer outra língua uma tradução bem-sucedida; se a perspectiva partisse de fora, de qualquer cultura que não a francesa, o simbolismo passava a ser uma aparência vazia, pois ao imitador estaria interditado o acesso tanto à circunstância histórica em que se vivia naquele momento e naquele local, como à unidade essencial do espírito francês – a sua

debilidade nervosa e feminismo – que o fizera reagir àquela situação por intermédio dos procedimentos do simbolismo e do decadentismo.

As manifestações simbolistas brasileiras são então consideradas como invólucros ocos, aparências efêmeras que não deixariam descendentes ao futuro da lírica. Já na abertura ao seu estudo do ano de 1893, Araripe Júnior chamava atenção para o fato de que a estética encontrava-se divorciada das agitações políticas daquele período. Segundo ele, a República, que teria dado uma orientação nativista à política, não haveria conseguido agitar a poesia. Isso se explicaria pelo fato de que pela primeira vez um movimento político se configurava como exclusivamente nacional. Como antes o ritmo das transformações da política local acompanhava o da Europa, era muito fácil aos poetas fazerem-se expressão de sua realidade, pois imitando o outro, imitavam a si mesmos. Na atual circunstância, a imitação do estrangeiro constituía-se um problema. Vê-se então como a questão não era tanto a imitação do estrangeiro, mas a expressão da nacionalidade: “O poeta não pode atualmente imitar, conservando-se nacional” (ARARIPE 1963:122). A isto se acresce ainda outra complicação: a cópia brasileira, mesmo enquanto cópia (se ela por acaso pudesse possuir algum índice de legitimidade), já seria imperfeita, pois não teria sido feita a partir do original, mas de uma outra cópia: “Infelizmente, porém, em vez de vir diretamente de Paris, a nova escola escalou por Portugal, aonde todas as delicadezas e todos esses sutis gracejos do engenho humano, engrossam logo, deformam-se e tomam a feição do ridículo” (ARARIPE 1963:145). Será a partir desse esquema, portanto, que a crítica, antes mesmo de entrar em contato direto com a obra de algum poeta brasileiro, já havia deslegitimado a poesia simbolista em vários níveis: no Brasil, ela seria o arremedo do arremedo de uma deformidade.

No caso particular da crítica de Araripe Júnior, esse julgamento possui uma importância a mais que valeria a pena ser considerada por aqueles que estudam seu modelo teórico. Araripe é normalmente visto como aquele que teria teorizado sobre a impossibilidade natural da imitação do estrangeiro, pois no exato momento em que a cultura estrangeira entrasse em contato com o clima tropical ela imediatamente passaria por um processo de metamorfose que a levaria a adquirir

uma feição local. Essa teoria ele chamou de *obnubilação brasílica*. Mas, tão logo ele se depara com uma linguagem que divergia completamente de seu modelo teórico, a obnubilação é prontamente esquecida para que se possa lançar mão de uma das mais comuns estratégias de ataque do pensamento nacionalista: a que acusa o estranho de importação cultural.

Mas deve ser percebida a curiosidade dessa estratégia de leitura: se por ora condena-se o simbolismo brasileiro por não refletir a realidade local, por outro lado ele também é condenado por não repetir o estrangeiro. Isto indica que a preocupação maior da crítica naquele momento não era procurar compreender as transformações que vinham ocorrendo na lírica, mas tentar a todo custo deslegitimar uma produção de significações que ameaçava diretamente a dominação sobre a língua que aquela classe de intelectuais possuía. Num outro sentido, pode-se observar como a crítica nacionalista, em seus próprios ataques, deixava entrever suas próprias fragilidades: ao não ver no simbolismo brasileiro nem uma ligação local, nem internacional, ficava evidente como ela conseguia ler uma produção ficcional apenas a partem função de uma ligação a um temperamento (de raça, de meio, de momento histórico, como bem pregava Taine). Dessa forma, não havia local para a manifestação do simbolismo brasileiro, pois ele não seria nem brasileiro, nem francês, nem português: ele era algo sem encaixe seguro dentro do que era previsto pelo esquema do cientificismo nacionalista, por isso ele apenas poderia ter o mesmo destino de todas as coisas que não são: cair dentro de uma injunção negativa; ele não passaria de um barbarismo.

4.2. Barbarismos do coração enfermo: Cruz e Sousa e a crítica.

No es un poeta brasileño; no es siquiera un poeta americano. Es simplemente poeta.
Jaimes Freyre

Surgido de bárbaros, tinha que domar outros mais bárbaros ainda
Cruz e Sousa.

Ao se voltar para o passado na procura dos elos que explicassem a sua transformação de um Bentinho num Dom Casmurro, o narrador do romance de Machado de Assis busca fazer com que na natureza de sua mulher, Capitu, se estabeleça o eixo da engrenagem de sua vida. Procurando fazer com que sua narrativa lhe ofereça os indícios de uma possível traição, Dom Casmurro concentra-se mais no namoro infantil do que na vida de casado, pois seu argumento trabalha com a lógica da “fruta dentro da casca” (ASSIS 1986:248). Leitor sagaz de seu tempo, Machado soube colocar muito bem os impasses de sua geração numa forma irônica. Para a ciência do tempo, apreender a natureza de um ser humano reduzia-se a encontrar um mesmo a que ela pudesse ser comparada e equalizada: uma individualidade estaria concentrada numa essência que se apresentaria manifesta em todos os atos e momentos de sua vida. Ao comentar o ano da publicação de *O Mulato*, de Aluísio de Azevedo, Araripe Júnior escreve:

Foi na *Teresa Raquin* que surpreendi o segredo do espírito *adunco* de Zola; foi nos *Cinco Minutos* que encontrei a tendência para o *grácil*, que constitui todo o encanto dos romances de José de Alencar. N’*O Mulato* existe, em germe, o Aluísio de Azevedo que depois se manifestou na *Casa de Pensão*, na *Filomena Borges*, n’*O Coruja*, n’*O homem*; e as mesmas qualidades que ali esplendem são as mesmas que lhe têm criado tropeços na execução de alguns livros, não contidas na *fórmula de sua índole*; são as mesmas que já anunciam, em dois de seus romances, *um observador de raça*, e que farão d’*O Cortiço*, segundo todas as probabilidades, um romance nacional, na verdadeira acepção da palavra (grifos nossos) (ARARIPE 1960:63).

A metáfora do germe segue a mesma lógica da metáfora da fruta: ambas indicam um fundo, uma essência, um significado, que se torna manifesto em uma forma, em uma aparência, em um significante. A planta inteira já existe na semente, tal como o fruto maduro já existe sob a casca do fruto verde. Esse fundo é um significado essencial e inalienável da fórmula da índole de uma pessoa, e ela inevitavelmente manifestar-se-ia em todas as ocasiões de sua vida, desde o seu nascimento até a sua morte; é uma característica psicossomática ao qual o

indivíduo não poderia fugir porque faria parte de sua constituição orgânica. Para o modelo da crítica científica, a *imitatio* ficcional não poderia fazer da arte outra coisa que uma continuidade da essência de seu criador. Se Zola é adunco, isso já pode ser visto em *Tereza Raquim*; se o Alencar de *O Guarani* é grátil, ele não o poderia ser de outra forma em *Cinco Minutos*; se Aluísio de Azevedo é um “observador de raça” em *O Cortiço*, então ele é o mesmo em *O Mulato*; se a Capitu de *Matacavalos* é dissimulada, qual seria a da praia da Glória?

Dentro deste ambiente intelectual, que procurava a todo custo assegurar uma concepção clássica de arte através de um biologismo determinista, nada poderia ser mais irônico que o primeiro grande escritor de uma tendência iconoclasta fosse o primeiro grande poeta completamente negro do Brasil. Obviamente que a ironia torna-se nítida apenas àquele que da perspectiva do presente se volta aos procedimentos utilizados no passado para resolver os impasses teóricos daquela época; àqueles que no passado se deparavam com a problemática apresentada por um escritor negro que numa cultura periférica seguia as tendências mais modernas da poesia européia, a ironia se mostrava como facilidade. Nada mais fácil do que deslegitimar uma poesia que, já sendo ilegítima em sua origem metropolitana, era iniciada na realidade americana por um membro cuja natureza já seria inadequada às manifestações da civilização, sobretudo as mais modernas. O parágrafo inicial onde Araripe se volta diretamente à corrente decadista já oferece o tom da recepção crítica da poesia de Cruz e Sousa:

O fato mais interessante que ocorreu durante o ano passado no acampamento das letras, foi a *tentativa de adaptação* do decadismo à poesia brasileira. A responsabilidade deste acontecimento cabe a Cruz e Sousa, autor do *Missal* e dos *Broquéis*. Essa transplantação literária *torna-se tanto mais curiosa quanto se trata de um artista de sangue africano*, cujo temperamento tépido parecia o menos apropriado para veicular a flacidez e a frialdade hierática da nova escola (grifos nossos) (ARARIPE 1963:135).

As produções do decadentismo francês, que um pouco mais adiante seriam caracterizadas como um fruto de um “vazio mental”, constituíam-se um problema

ainda mais grave fora de seu solo de origem, onde sua prática não passaria de uma “tentativa de adaptação”. A curiosidade aumenta quando se trata de um negro que faz essa transplantação, pois seu temperamento seria o menos apropriado à lógica interna da nova escola¹⁴³. Em três níveis, portanto, se desenvolve a crítica ao simbolismo: em sua linguagem imaginativa, cuja negatividade divergia do modelo de lírica que bem se comportava sob os valores de verdade da *ratio* scientificista; em sua imitação da produção estrangeira, pois contrariava a expectativa de reprodução de uma situação política do país; em sua condição biológica, pois seu praticante não se resignava ao papel social que a intelectualidade legara à sua raça.

Ao analisar o controle religioso do imaginário na América Hispânica, Luiz Costa Lima aborda o caso da freira mexicana Juana Inés de la Cruz, e ressalta que o controle não se processava apenas sobre os procedimentos da linguagem lírica, mas também sobre aquilo que se esperava de uma mulher:

Juana Inés faz notar que o controle não estava apenas atento ao resguardo da ‘verdade’, mas em qual o sexo que praticava as letras suspeitas. Ou seja, o controle distingua não só o possível tipo de infração às suas regras, de que lugar social ele partia, mas ainda a identidade biológica de seu agente. Esta última diferenciação pôde-nos passar despercebida mesmo pela quase exclusividade masculina no trato das letras. Mais tolerante quando o poeta ou o tratadista fosse homem, mesmo que pertencesse ao estado religioso, a severidade se acentuava quando a voz que soava partia de uma mulher (LIMA 1988:210).

Se a uma reflexão similar for trazida ao caso de Cruz e Sousa, percebe-se que o controle exercido pela geração de 1870 não ocorreu segundo o critério do sexo (mulheres poetas haviam e eram bem tratadas pelos seus comentadores, até mesmo porque nenhuma delas feriu o ‘bom gosto’ literário com suas produções), mas segundo o critério da raça, e então deve se acrescentar que as letras eram praticadas quase que exclusivamente por homens *brancos*. Nas polêmicas

¹⁴³ Essa mesma lógica será continuada anos depois mesmo em críticos que já não possuíam mais a mesma resistência à literatura simbolista, mas antes receptivos sobretudo pela poesia de Cruz e Sousa. Roger Bastide pode servir como exemplo, pois o que seria um “verdadeiro paradoxo” (1979:158) literário é o fato de um negro ser simbolista, escola cuja estética seria essencialmente “ariana”.

literárias da época era comum, quando se queria atacar um desafeto, lembrar-lhe de sua condição de mestiço. No caso de um negro sem mescla, como era o caso de Cruz e Sousa, tornava-se impossível, mesmo àqueles poucos que procuraram fazer-lhe críticas favoráveis, esquecer de que se estava falando de um negro.

Para a crítica, a índole africana do simbolista brasileiro constituir-se-ia como uma semente, uma fruta primitiva que inevitavelmente se manifestaria a despeito de todas as suas pretensões em se alinhar com a cultura moderna. Como a estética simbolista já era previamente entendida como uma incapacidade de um organismo doente em articular devidamente a linguagem, no caso de Cruz e Sousa essa incapacidade será explicada pela sua condição racial. Na primeira apreciação que José Veríssimo realizou sobre a poesia de Cruz e Sousa, o poeta é acusado de não possuir sinceridade nem emoções reais, de não saber imitar suas influências e de não ter ciência da língua. Seu livro de poemas em prosa seria “um amontoado de palavras, dir-se-ia tiradas ao acaso, como papelinhos de sorte, e colocadas uma após outras na ordem em que vão saindo, um raro desdém da língua, da gramática e superabundante uso de maiúsculas” (VERÍSSIMO 1976:80). Nesta abordagem inicial não se faz referência à sua cor, mas já se chama atenção a um elemento de sua obra que mais agredia a sensibilidade da época: a irracionalidade da técnica de justaposição cumulativa. Deve se perceber que esta será a razão para a sua preferência a Alphonsus de Guimaraens, cujas reprovações se concentravam no pendor místico do poeta, mas deixava intacto o seu “estro”: “Não lhe falta porventura engenho e arte” (VERÍSSIMO 1977a: 227). Apesar disso, Veríssimo (1977a: 226) ainda condena um verso de seu soneto onde o conetivo da seqüência lógica é suprimido:

Os dois últimos versos do segundo quarteto não querem positivamente dizer nada. Mas na poesia nova é um defeito comum esta insignificação das palavras, que a tornam antipática aos espíritos que ainda pensam que se escreve para dizer alguma coisa e que é preciso que as palavras signifiquem alguma coisa.

No caso de Alphonsus, a insignificação é um defeito de escola que poderia ser evitado caso o poeta quisesse tornar-se um grande nome da poesia brasileira.

É certo que entre a poesia do mineiro e a do poeta de Desterro, o grau de inovação deste é bem superior, de modo que seria mais fácil digerir o misticismo de Alphonsus do que a agressividade verbal de Cruz e Sousa. Mas quando é o caso de a insignificação ser encontrada na poesia do negro, a causa encontrada pelo esquema racional deixa de ser o da característica da escola para passar a ser a índole primitiva do poeta. Quando Veríssimo resenha um livro de Cruz e Sousa pela segunda vez, quando a fama do poeta já havia atingido uma enorme repercussão e Romero já havia feito os seus elogios, a sua preocupação maior é tentar retratar-se da crítica negativa que ele havia realizado inicialmente. Mas, curiosamente, é nas tentativas de retratação que ele deixa mais evidente as limitações do esquema de pensamento de onde partia:

Nunca ousei dizer que em Cruz e Sousa não houvesse absolutamente matéria de poesia, nem sensações e sentimentos, ideação bastante, dons verbais, capazes de fazer um poeta. Admiti sempre que os havia, mas que não os senti então, além da música das palavras, do dom de melodia, que é comum nos negros, era a capacidade de expressão, e essa incapacidade escondia-me a sua inspiração. Ou ele não tinha nada de fato para dizer ou não o sabia de todo dizer, e esta sua inaptidão de expressão artística parecia-me chegar nele à inibição patológica. O caso que, com certas restrições, continua a ser exato, é curioso como fenômeno de psicologia étnica. Os seus sonetos, senão lhe vamos mais fundo que ao sentimento literal, não significam coisa alguma, e dificilmente se lhes poderia pôr um título ou defini-los por uma epígrafe, como costumam fazer os alemães nas traduções dos poemas da Renascença. Outra prova da sua insignificação é que eles não poderiam ser talvez traduzidos. Constam apenas de palavras gramaticalmente arrumadas, sem sentido apreciável, ou tão escuro ou sublimado que escapa às compreensões miseráveis como a minha. Chega-se mesmo lendo-os a sentir, como que materialmente, essa falha do poeta, a sua impossibilidade de exprimir o que acaso sentiria – ou talvez não sentisse, não vendo na poesia senão uma acumulação melodiosa de palavras. É o que explica o seu processo, um verdadeiro cacoete próprio dos primitivos, das repetições enfáticas, substituindo expressões que lhe faltam (1977c:97).

Se se for lembrado como Araripe Júnior salva Raul Pompéia daquilo que seria um novo eufuísmo literário, perceber-se-á que ele retira o romancista justamente do perigo em que sucumbia Cruz e Sousa, i.e.: “O desequilíbrio entre a

aspiração e o poder de execução" (ARARIPE 1960:131). Esta diferença é assinalada diretamente por Araripe. Para ele, a diferença entre o poeta e o romancista era "determinada desde logo pela raça e pelo temperamento de cada um" (ARARIPE 1963:146), pois o branco possuiria algo que o negro carecia: uma organização que salva a idéia. A crítica de Veríssimo segue o mesmo sentido: divide-se a poesia entre fundo e forma, e ambos os pólos estariam em desequilíbrio. O fundo é a matéria da poesia, os sentimentos, e isso o poeta teria, e teria até demais. A forma é a capacidade racional proporcionada pelos meios da civilização, e isso o negro, enquanto membro de um estágio evolutivo primitivo, não poderia ter capacidade de possuir. O negro à época era assumido como pertencente a uma raça cuja sentimentalidade excessiva o interditaria aos procedimentos da civilização, daí ele ser caracterizado como uma pedra no progresso da nação e da adoção dos princípios liberais. Roberto Ventura (1991:54) lembra como o negro era colocado no mesmo nível que a criança e o louco: "O negro tenderia não só à loucura e à paranóia, como à criminalidade, devido à 'sobrevivência psíquica' de caracteres de uma fase evolutiva mais atrasada" (grifos do autor). Cruz e Sousa poderia ser considerado como um criminoso literário: sua excessiva força sentimental não caberia na sua organização formal da linguagem. O sentimento entrava em choque com a forma de expressão, o que se caracterizaria como uma *patologia étnica*.

A estranheza da singularidade da poesia de Cruz e Sousa é então explicada como uma resultante de um curto circuito entre um elemento da civilização – a escrita artística – e a sua essência primitiva. A força excessiva de um elemento embaralharia a superfície da expressão, que se assemelharia à música da "monotonia barulhenta do tam-tam africano" ou à dos "cobres sonoros e das zabumbas e tambores estrepitosos." (VERÍSSIMO 1997c:98). A crítica de Araripe Júnior segue a mesma lógica do choque entre o primitivo e o civilizado. Como se fazia regra em seu procedimento analítico, descobrir a chave de um estilo artístico resumia-se a encontrar um adjetivo que pudesse definir a totalidade da psicologia de seu autor. Araripe argumenta tanto pela região de onde teria vindo Cruz e Sousa – a pequena Desterro, atual Florianópolis – como pela índole

primitiva de sua raça. A sua chegada no Rio de Janeiro teria feito com que o seu contato com a civilização causasse-lhe um choque que o teria tornado num *maravilhado*. Essa transformação seria similar à mutação psicológica que caracteriza a obnubilação: “todas as qualidades de sua raça surgem no poeta em interessante luta com o meio civilizado que é o produto da atividade cerebral de outras raças. A primeira consequência desse encontro é a sensação de *maravilha*. Cruz e Sousa é um maravilhado” (grifos do autor) (ARARIPE 1963:147). Essa sensação de maravilha colocaria o poeta numa ridícula condição quixotesca que o impediria de perceber a realidade tal qual ela seria; quando enxerga uma prostituta, sobretudo se for uma loura, enxerga uma filha de Albion ou uma Nossa Senhora; quando vê miçangas inúteis, vislumbra-se com o que seriam grandes obras de escultura. Esse choque também se refletiria em seus momentos de leitura. Quando entra em contato com as obras modernas, como Poe e Heine, não consegue apreender senão “o que seria formal” (ARARIPE 1963:148), ou seja: o que é superficial.

Essa apreensão do que é superficial estruturaria o caráter compósito de sua poesia: sobre um fundo primitivo seria colocada uma camada de literatura moderna incompreendida. Admitir a possibilidade do negro assimilar corretamente as literaturas estrangeiras implicaria reconhecer que ele poderia abandonar a sua condição de raça primitiva, o que obrigaria a ciência a reconsiderar aquilo que ela entendia por raça africana e primitiva. Por isso é tão necessário enfatizar que ele não as compreenda, e que por debaixo de sua capa continue a resonar o seu tambor africano. Há a mesma lógica de oposição entre fundo e forma que se pode encontrar em Veríssimo, mas ao passo que este critica partindo da clássica concepção de literatura entendida enquanto “belas-letras”, de modo que sejam enfatizadas as irregularidades de sua expressão, Araripe parte de um critério psíquico-biológico, e então a preocupação mais imediata torna-se garantir que a sua literatura não faça com que ele escape da representação que o sistema discursivo da ciência lhe reservou em função de sua cor:

Suprime-se deste soneto [ele cita “Tulipa real”, de *Broquéis*] o verniz da adjetivação erudita e a repercussão do triclinio romano e

ter-se-á o puro poeta astral antropomórfico das raças primitivas e que ainda encontramos no Cântico dos Cânticos do voluptuoso Salomão ou de algum oriental por ele. Sem embargo disto, o Missal é um livro singular pela cadênciā da frase e pela estranha *combinacão de dois elementos opostos, - o sentimento de um africano engastado em linguagem de fim de século* (ARARIPE 1963:150)

Apesar da poesia do negro ser a combinação de dois elementos, o que importa ressaltar é a hierarquia desses dois elementos: enquanto que um, a forma, é apenas uma superfície, um verniz, e, portanto, uma intencionalidade gorada; o outro, o fundo, é a essência de sua índole, o significado de sua expressão que se revela sob o espetáculo dos fogos de artifício. A singularidade de sua poesia dever-se-ia a uma incapacidade natural para manejar a palavra escrita a que sua raça possuiria. É a crítica inversa que Veríssimo fez a Alphonsus. A sua reprovação não parte do fundo – que seria sincero – mas da sua forma, pois seus defeitos viriam das afetações de escola que poderiam ser evitados como forma de salvação de sua técnica poética. Cruz e Sousa e a sua poesia, ao contrário, a despeito de todos os esforços que se fizesse, estavam acorrentados por aquilo que o negro seria em função da representação que a ciência colocou sobre a sua configuração biológica. Daí a conclusão não poder ser mais complexa que o óbvio: “Ela [a poesia de Cruz e Sousa] é o que é, porque ele foi o que foi, um negro bom, sentimental, ignorante, de uma esquisita sensibilidade, cujos choques com o ambiente social resultaram em poesia” (VERÍSSIMO 1977c:101).

O livro póstumo de prosa poética de Cruz e Sousa, *Evocações*, abre com o poema *Iniciado*. Ele começa com o poeta acumulando uma série de lampejos de natureza primaveril que seriam as impressões de sua vida na infância. Dessa vida ele parte para ir “peregrinar inquieto pelas inóspitas, bárbaras terras do Desconhecido” (CRUZ E SOUSA 1995:520). Essa região do desconhecido seria o sonho, então assumido como a matéria vertente da arte. Chegar ao desconhecido é o mesmo que se imergir na arte, e nesta imersão ocorre o abandono de uma origem: o poeta separa-se da mãe e dos seus familiares e metamorfoseia o próprio corpo; a forma viçosa e brilhante converte-se num espectro lívido de si

mesmo: “A arte dominou-te, venceu-te e tu por ela deixaste tudo: a viva, a penetrante, a tocante afeição materna, de um humano enterneциamento até às lágrimas, até à morte, até o sacrifício do sangue”; e mais adiante: “E tu, então, surgirás como a sombra, o fantasma do que foste, um desvairado, um perdido, errante na Dor” (CRUZ E SOUSA 1995:520).

É certo que essa caracterização do iniciado deriva de uma aproximação da arte à religião e às tradições místicas. É praxe nos rituais iniciáticos das sociedades esotéricas a prática de uma viagem espiritual onde o aprendiz morre para a sua antiga vida e renasce para uma nova, com um novo nome. Mas não se deve entender a literatura de Cruz e Sousa como uma poesia religiosa, mas como a religião da arte. A nenhum preceito preestabelecido se prende a liberdade criativa do autor, toda ela se funda na livre exploração das possibilidades de significação da palavra poética.

O iniciado diz respeito à possibilidade de uma outra existência, uma existência artística, que permite a superação da condição determinada por uma origem biológica, pelos laços consangüíneos do poeta com seus parentes e a aquisição de uma nova origem: uma origem artística. Estabelece-se, portanto, uma oposição entre duas dimensões: uma que seria o simples, o natural, que se liga à terra e a uma origem sanguínea; a outra seria a do ignoto, a do sonho supremo que leva ao desconhecido das estrelas. A busca pela vivência artística, contudo, não é realizada tendo em vista o alívio a uma insatisfação com o terrestre; ao invés disso, a origem infantil e materna é retratada como um ambiente afetuoso e harmônico. A condição artística, a buscada pelo iniciado, é a que se apresenta como um lugar de dor e desespero: “Vem para esta ensanguentada batalha, para esta guerra surda, absurda, selvagem, subterrânea da Dor dos Loucos Iluminados” (CRUZ E SOUSA 1995:521). O desespero dessa nova condição é essencial para a transformação do poeta, pois *Desconhecido, Sonho, Dor e Arte*, são elementos que estabelecem entre si um circuito retroalimentativo. A Dor da arte não é algo que se impõe ao poeta por uma força terceira, mas constitui-se como a sua própria busca: “Se não tens Dor, vaga pelos desertos, corre pelos areais da Ilusão e pede às vermelhas campanhas abertas da

Vida e clama e grita: quem me dá uma Dor, uma Dor para me iluminar! Que eu seja transcendentalizado pela Dor!" (CRUZ E SOUSA 1995:521).

Essa nova existência faz com que o poeta assuma a condição de "alma eleita" da Arte. Por ela, tem-se a libertação das cadeias mundanas que limitam a existência, das leis fatais que determinam o homem a uma condição mesquinha. Ao contrário do que poderia supor um julgamento mais imediatista, isto não diz respeito a um desejo de ascensão social por intermédio da arte¹⁴⁴, mas a uma procura de ressignificação de si mesmo pela constituição de um outro espaço semântico. A poesia do Dante Negro surge num duplo fantasmagórico de si que se volta para o eu estabelecendo um diálogo interno (daí a constância da voz em segunda pessoa, tanto na prosa, como nos poemas). A sua arte é como uma fala de um outro-eu a um eu terrestre que se encontra acorrentado a um significado fechado. A arte surge como o Desconhecido porque ela é o território onde as coisas do mundo – inclusive o próprio eu do poeta – não encontram a significação fechada promovida por uma rede de relações racionais. A condição idealista da arte em Cruz e Sousa condiz com a forma de conhecimento essencial dos objetos da realidade que Schopenhauer, em *O mundo como vontade e como representação* (2005:253), colocava como sendo própria à arte, i.e.: "COMO O MODO DE CONSIDERAÇÃO DAS COISAS INDEPENDENTEMENTE DO PRINCÍPIO DE RAZÃO, oposto justamente à consideração que o segue, que é o caminho da experiência e da ciência" (grifos do autor). Se todas as coisas do mundo encontram-se veladas pelo condicionamento elaborado pelas próprias representações criadas e utilizadas para conhecê-las; se apenas um lado dos objetos – o da representação – é permitido ao conhecimento, então nada pode ser conhecido em sua totalidade, a não ser aquilo que se pode ter acesso por mais de um lado, i.e.: o nosso próprio corpo (cf.: SCHOPENHAUER 2005:186).

O corpo é o fenômeno mais significativo mediante o qual os fenômenos mais insignificantes devem ser apreendidos, pois ele é a única coisa que nos é

¹⁴⁴ Novamente Roger Bastide pode servir como exemplo de uma opinião corrente sobre Cruz e Sousa. Em seu estudo *A nostalgia do branco* (1979:158), ele lança a tese de que a arte de Cruz e Sousa se explicaria por uma tentativa de ascensão social através da incorporação de elementos simbolistas, que estariam ligados a uma aristocracia branca.

dada a conhecer tanto como representação como por vontade. Ao seguir para o Desconhecido, ao imergir-se na arte, o poeta procura criar um outro eu que o permita ver-se por uma outra faceta diferente daquela imposta pela razão das pessoas mesquinhas que o cercam:

Segue resoluto, impávido, para a Arte branca e sem mancha, sem mácula, virginal e sagrada, desprendido de todos os elos que entibiem, de todas as convenções que enfraqueçam e banalizem, sem as explorações desonestas, os extremos de dedicação falsa, as fingidas interpretações dos cínicos apóstatas, mas com toda a forte, a profunda, a sacrificante sinceridade, da tua grande alma, conservando sempre intacta, sempre, a flor espontânea e casta da tua sensibilidade (CRUZ E SOUSA 1995:523).

Ao procurar escapar de uma origem biológica encarnada por seus parentes sanguíneos, ao trocar a sua mãe de infância para aleitar-se por uma mãe artística – “tudo esqueceste, para vir fecundar o teu ser nos seios germinadores da Arte” (CRUZ E SOUSA 1995:520) – o poeta não se referia a uma condição biológica, mas à significação que uma rotina de racionalidade impôs à sua condição humana. Ao procurar transcender a sua carne, o poeta colocava em questão o desejo de transcender a linguagem de seu tempo, o que não quer dizer que ele esteja rejeitando a sua condição social de negro para tentar se aproximar do ideal ariano de seus opressores; o que se busca é a liberdade de um sistema racional que parte de critérios biológicos para argumentar na direção de um amesquinhamento do espírito livre na poesia de Cruz e Sousa. Esse sistema aparece como a terra, o natural, a vida mesquinha dos mesquinhos e amesquinhadores da qual se procura abrir os cadeados; e é a esse sistema que sua prosa poética por vezes confere voz: “Artista! pode lá isso tu ser se tu és da África, tórrida e bárbara” (*Emparedado* CRUZ E SOUSA 1995:672).

Descido ao desconhecido e renascido numa nova forma artística, o poeta pode agora seguir adiante possuído por uma consciência que o faz perceber que ele é mais do que aquilo que querem que ele seja. Ele adquiriu aquele meio corpo fora da realidade de que fala Gasset (1967:164), e agora pode reconhecer que a sua imagem refletida do espelho do Asinino não é a única possível ao seu corpo;

que essa imagem lhe é um objeto alheio, criado pela verdade comum estabelecida pela união de um conglomerado de mediocridades. O título do livro, *Evocações*, sugere uma recuperação de algo, uma rememoração, e é isto que sugere o poema que fecha e sintetiza o livro: “Vinha-me à flor melindrosa dos sentidos a melopéia, o ritmo fugido de momentos, horas, instantes, tempos deixados para trás na arrebatada confusão do mundo” (CRUZ E SOUSA 1995:659). Mas essa rememoração não incide sobre algo vivido, mas aparece como a recuperação de algo sobrenatural, ou sobre-o-natural; não de significações passadas, mas de memórias de coisas que não foram, de possibilidades que ainda permanecem intocadas por terem sido negadas pela confusão do mundo: “Certos lados curiosos, expressivos e tocantes do Sentimento, que a lembrança venera e santifica; *lados virgens*” (grifos nossos) (CRUZ E SOUSA 1995:659). A morte simbólica do iniciado, portanto, aparece como um inicial esquecimento de si que se torna necessário para que seja possível abri-se em outros significados que permaneciam interditados por um conhecimento preestabelecido.

Aberta a visão sobre si mesmo, pode-se então adquirir uma consciência livre dos objetos do mundo. É o que ocorre em *Intuições*, poesia também já referida. A liberdade sobre as convenções pode agora também ser experimentada em coisas que são alheias ao próprio corpo; mas é pela liberdade que se tem sobre o próprio corpo que essa abertura do mundo se processa. Por isso que se apalpar torna-se condição necessária para se ler Hamlet livre das convenções que os juízos acadêmicos lhe impuseram. Contra as significações que o mundo apregoa às coisas da vida – significações fechadas, limitadas, que param naquilo que determina o discurso racional – coloca-se a significação derivada do indeterminado da própria vontade.

A peça que fecha o livro, e que acabou por se tornar a mais famosa, o sintetiza e conclui. *Emparedado* representa a solidão do gênio artístico que teve na isolação com o mundo uma fase necessária de seu aprendizado de si e da vida. O poema trata da guerra desse eu isolado que busca salvar os sonhos virgens que recorda das “línguas de fogo” (CRUZ E SOUSA 1995:660) que insistem em jogar todas as suas criações no vácuo da insignificação. A origem

africana aparece como um obstáculo à sua transcendência, não por ela ser incapaz ou por lhe legar a uma posição social inferior – interpretar o poema como uma denúncia panfletária da situação social do negro no Brasil-República, como já se quis fazer, é afunilar as suas possibilidades – pois a África não diz respeito à condição do negro, mas à representação limitada de uma visão que enxerga o homem apenas em função do estreitamento de sua condição humana. Os cadáveres de negros que o poeta arrasta são como as camadas de convencionalidades que impediam ver o Hamlet com olhos livres; a diferença é que estas camadas não se sobrepõem a um objeto externo, mas ao próprio corpo de seu ser:

Eu trazia, como cadáveres que me andassem funambulescamente amarrados às costas, num inquietante e interminável apodrecimento, todos os empirismos preconceituosos e não sei quanta camada morta, quanta raça d’África curiosa e desolada que a Fisiologia nulificara para sempre com o riso haeckeliano e papal! (CRUZ E SOUSA 1995:661).

Diante desta opressão, fazia-se necessário transcender a condição terrestre que o discurso do outro lhe impunha, o que se faz pela arte, pois o artista é o “supercivilizado dos sentidos” (CRUZ E SOUSA 1995:668):

Desde que o Artista é um isolado, um esporádico, não adaptado ao meio, mas em completa, lógica e inevitável revolta contra ele, num conflito perpétuo entre a sua natureza e a natureza oposta do meio, a sensação, a emoção que se experimenta é de ordem tal que foge a todas as classificações e casuísticas, a todas as argumentações que, parecendo as mais puras e as mais exaustivas do assunto, são, no entanto, sempre deficientes e falsas (CRUZ E SOUSA 1995:668).

Mas apesar de sua existência viva, de sua existência como corpo artístico, o discurso da civilização continuava a jogar as suas pedras, “Pedras destas odiosas, caricatas e fatigantes Civilizações e Sociedades” (CRUZ E SOUSA 1995:673); seus argumentos continuaram a tudo atropelar como o Asinino, sem a sensibilidade de perceber que a prova definitiva da falácia de sua razão lhe olhava no olho e gritava na sua face. Mas, ainda assim, as pedras caiam. Em todas as

direções uma parede; restou-lhe apenas olhar para cima, para as estrelas, que sempre, no vazio de seu espaço, souberam acolher as vontades humanas que os próprios homens não souberam onde colocar.

Conclusão

Là ou je suis arrivé avec peine, à bout de souffle, un autre surgit, frais et plein de liberté, qui saisit l'idée, la détache de ma fatigue et de mes doutes, le regarde dans sa généralité, sa légèreté, jongle avec elle, s'en fait un instrument et une parure, ignore le mal et le sang qu'elle a coûté.

P. Valéry

Em solo brasileiro, a guerra que o simbolismo travou foi perdida. Se tivéssemos que responder ao soneto de Emiliano Perneta, responderíamos que sim: os simbolistas continuaram como infames reais, e é certo que parte da responsabilidade deve-se às suas próprias incúrias. Diferentemente do que ocorreu na Europa e nas demais literaturas nacionais do ocidente, o simbolismo não parece ter contribuído diretamente ao desenvolvimento do modernismo brasileiro, a não ser por uma via indireta, através vanguardas européias que continuaram a negatividade de Mallarmé e o barulho da música dos demais simbolistas.

João Alexandre Barbosa já afirmava que “o Simbolismo tem sido, na Literatura Brasileira, a prova dos noves dos métodos críticos, sobretudo dos histórico-literários.” (BAROSA 1987:XV). A razão para isso, segundo ele, seria a incapacidade da crítica para ler um tipo de poesia que não se pautava mais por uma mimese de representação. É evidente que tal incapacidade não foi exclusividade da crítica brasileira. Mesmo em sua matriz francesa, o simbolismo despertou curiosidade e indignação por parte de críticos, como Gustave Lanson, que sentiam seu entendimento da literatura agredido por aquele tipo de arte. Esses casos de inadaptação constituem parte esperada do processo de transformação dos valores artísticos, e a sua resolução no futuro revelará as escolhas que uma dada cultura realiza durante o desenvolvimento de suas necessidades expressivas.

No caso do Brasil, a questão não concerne unicamente às limitações de uma lógica inerente a um modelo de crítica histórica ou social, mas se estende ao aproveitamento desse modelo pelo critério nacionalista. No período em que o

simbolismo apareceu, presenciava-se um recrudescimento do pensamento nacionalista através da autoridade científica que ela adquiria. Desde os primeiros românticos, o pensamento brasileiro foi acometido por uma ansiedade de auto-interpretação que o levou a se descuidar dos mecanismos de defesa proporcionado pelo espírito crítico, de modo que era muito fácil que qualquer doutrina que permitisse uma explicação da essência nacional fosse aceitada indiscriminadamente. Antes de usar a reflexão abstrata para pensar, a intelectualidade brasileira antes desejava uma certeza que lhe fornecesse uma imagem no espelho.

Por não comungar com essas necessidades discursivas, a negatividade do simbolismo acabou por se tornar uma estética iconoclasta em relação ao substancialismo nacionalista, sobretudo ao processamento científico. Desse modo, pode-se dizer que a estética simbolista constituiu um estado de crise dentro do pensamento crítico da época. As significações que ele viabilizava era uma novidade que não poderia ser estabilizada antes que novos procedimentos interpretativos fossem desenvolvidos. Apesar de alguns esboços de esforços de tal natureza chegarem a serem tentados – como se pode ver pela curiosidade com que Araripe Júnior encarou aquilo que ele entendia como sendo a literatura do futuro – o que se presenciou de fato foi a continuidade dos procedimentos normais da crítica de então. Como resultado, a novidade seria interpretada pelas representações que o repertório científico possuía para aquilo que era anormal. Para certa crítica biológica, o estranho não poderia ser apreendido senão enquanto enfermidade.

A intelectualidade brasileira sempre sentiu dificuldades em superar os traumas deixados pelo seu processo de colonização, daí ela sempre ter preferido aqueles modelos de linguagem que lhe oferecessem uma imagem de si que aliviasse a dor de não se sentir algo autêntico. O simbolismo não pretendeu aliviar essa angústia, tampouco conseguiu convencer que mais interessante é sempre estar procurando ser outra coisa do que se contentar com a segurança de uma significação fechada. Por isso ele foi facilmente esquecido tão logo que um novo modelo de nacionalismo ou nativismo se desvencilhasse dos constrangimentos do

cientificismo da geração de 1870, tal como essa mesma geração, num dado momento, prontamente adotou um nacionalismo que os livrasse dos constrangimentos dos pensadores românticos.

Caso seja lembrado o artigo de Monteiro Lobato (apud BRITO 1974:52) sobre a exposição de Anita Malfatti, ver-se-á que o mesmo repertório médico da crítica que condenava o simbolismo ainda continuava sendo utilizado para impedir que uma arte com um outro tipo de relação com o social penetrasse na cultura nacional. No Brasil, a recorrência a uma estética realista esteve sempre ligada à expectativa de que os produtos ficcionais afirmassem uma imagem do país. Este realismo também se liga a uma dificuldade de se entender as trocas culturais como um dos processos mais corriqueiros da condição simbólica do homem. Se Ronald de Carvalho, em 1919, quando escreve a sua *Pequena história da literatura brasileira* (1944), ainda tinha que descascar todas as crostas que uma crítica clínica tinha jogado sobre o simbolismo¹⁴⁵, hoje aquele que pretender o mesmo terá que se ver com os argumentos derivados da teoria da dependência cultural. Alfredo Bosi, em sua *História concisa da literatura brasileira* (1987), continua o juízo de José Veríssimo, quando este afirmava ser a escola “mero produto de importação”. Ainda aqui os termos médicos são utilizados, pois o simbolismo nas letras tupiniquins é entendido como um “surto epidêmico” (BOSI 1987:303). Nelson Werneck Sodré segue a mesma linha de raciocínio. Segundo ele (1964:455), o simbolismo aparece na tradição brasileira como uma “coisa estranha, produto exótico”, pois não teria existido poesia mais alienada da realidade histórica que, segundo Bosi (1987:299), seria o solo ao qual a cultura teria que se prender para que pudesse se sustentar.

O critério nacionalista é um lastro que atravessa toda a tradição crítica literária brasileira. Afrânio Coutinho (1976:233) identifica que “não há, talvez outra linha de pensamento mais coerente, mais constante e mais antiga do que a nacionalista”. Antonio Cândido, em *Formação da literatura brasileira* (2000), pôde enxergar nossa literatura como orgânica e coerente, como bem assinala Luiz

¹⁴⁵ “Apreciar o movimento simbolista sob um aspecto de pura doutrina psiquiátrica é uma afetação de ciência ridícula, sem fundamento e ilógica” (CARVALHO 1944:339)

Costa Lima (1991), partindo do mesmo critério dos românticos, como o próprio Cândido, aliás, reconhece e assinala. Roberto Schwarz (2000) ainda procura uma originalidade nacional e uma ligação direta do discurso ficcional à realidade social a partir do confronto das idéias importadas e uma suposta necessidade interna de nosso sistema intelectual (uma necessidade, portanto, coletiva, e não da pessoa que procura pensar por si). Silviano Santiago olha com desconfiança a “obra literária pura” por não possuir “qualquer vínculo originário com a cultura nacional” (2004:70), partindo de pressupostos que, tal como a crítica do século XIX, entende o político e o estético de uma obra de arte como dimensões distintas de um mesmo objeto.

Em comum, todos esses críticos possuem valores que começaram a se desenhar com Ferdinand Denis e foram recolocados através do desenvolvimento histórico – naturalmente que transformados em virtude das vicissitudes que o tempo impõe. Obviamente não se quer tomar essa linha como representante de todo o pensamento brasileiro. Vozes divergentes sempre existiram. Uma delas, Luiz Costa Lima, em artigo recente (LIMA 2007:23), identifica o critério de identidade como uma construção artificial que alijou a nossa capacidade reflexiva, sendo, portanto, inválido e danoso. No mesmo sentido segue Otavio Paz (2006:126), que vê o nacionalismo como uma “aberração moral e uma falácia estética”. Talvez não seja diferente qualquer idéia que tente amarrar o ser humano nele mesmo.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ALONSO, Angela. *Idéias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- AMADO, Jorge. *Cacau*. 37^a.ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- AMARAL, Glória Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo, ANNABLUME, 1996.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*; 22^a.ed. Rio e Janeiro: Record, 1987.
- ANDRADE, Mário de. Prefácio interessantíssimo, *in*: TELLES, Gilberto Mendonça (org.). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 4^a. ed. Petrópolis: Vozes, 1977.
- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Obra crítica de Araripe Júnior*, vol. I, 1868 – 1887, (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: MEC/ Casa de Rui Barbosa, 1958.
- _____. *Obra crítica de Araripe Júnior* vol.II 1888 – 1894, (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: MEC/ Casa de Rui Barbosa, 1960.
- _____. *Obra crítica de Araripe Júnior* vol. III 1895 - 1900 (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: MEC/ Casa de Rui Barbosa, 1963.
- _____. Simbolismo, *in*: CAROLLO, Cassiana Lacerda (org.). *Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética*; vol II. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1981.
- ASSIS, Machado. *Crítica literária*. Rio de Janeiro:Jackson, 1957.
- _____. *Dom Casmurro*. São Paulo:Novo Brasil, 1986.
- BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BAJU, Anatole. A escola decadente, *in*: MORETTO, Fulvia M.L (org.). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989a.
- _____. Decadentes e simbolistas, *in*: MORETTO, Fulvia M.L (org.). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989b.
- _____. Um artigo sobre os decadentes, *in*: MORETTO, Fulvia M.L (org.). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989c.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*, 2^a.ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1952.

- BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. *A tradição do impasse: linguagem da crítica e crítica da linguagem em José Veríssimo*. São Paulo: Ática, 1974.
- _____. Prefácio, in: MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista*; 3^a.ed, 2 vols. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. *A leitura do intervalo: ensaios de crítica*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- _____. Literatura e sociedade do fim do século, in: *Alguma crítica*. São Paulo; Ateliê editorial, 2002.
- _____. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2^aed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BASTIDE, Roger. Quatro estudos sobre Cruz e Sousa ; in: CRUZ E SOUSA, João da. *Broquéis*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.
- BAUDELAIRE Charles. *Salon de 1846*, in: *Oeuvres completes*, vol. II. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1932.
- _____. *Les fleurs du mal*. Paris: Éditions 10/18, 1994.
- _____. *Petits poèmes en prose (le spleen de Paris)*. Paris: Pocket, 1997.
- _____. *Correspondance*. Saint-Armand: Gallimard, 2000.
- BURKE, Kenneth. *Language as a symbolic action: essays on life, literature and method*. Berkeley: University of California Press, 1966.
- BLAKE, William. *Selected poetry*. New York: Oxford University Press, 1996.
- BLOOM, Harold. *Kabbalah and criticism*. London, New York: Continuum, 2005.
- BOURGET, Paul. Teoria da decadência, in: MORETTO, Fulvia M.L (org.). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- BONNEFOY, Yves. Notes, in: MALLARMÉ, Stpháne. 2007. *Poésies*. Saint-Armand: Gallimard, 2007a.
- _____. *La clef de la dernière cassette*, in : MALLARMÉ, Stpháne. 2007. *Poésies*. Saint-Armand: Gallimard, 2007b.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3^aed. São Paulo: Cultrix, 1987.

BROCA, José Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*; 3^a.ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Departamento de Cultura da Guanabara, 1975.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 4^a.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

CAMINHA, Adolfo. Em defesa própria: carta à *Gazeta de Notícias*; in: CAROLLO, Cassiana Lacerda (org.). *Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética*; vol I. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3^a. ed. São Paulo: Ática, 2000.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6^a. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

_____. Introdução. In: ROMERO, Sílvio. *Teoria crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

CARA, Salete de Almeida. *A recepção crítica: o momento parnasiano-simbolista no Brasil*. São Paulo: Ática, 1983.

CAROLLO, Cassiana Lacerda (org.). *Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética*; 2 vols. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980; 1981.

CAVALHEIRO, Edgard. *Panorama da poesia brasileira*, vol. II: o romantismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

CARVALHO, Elísio de. Delenda Cartago – Um manifesto naturalista; in: CAROLLO, Cassiana Lacerda (org.). *Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética*; vol.I. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. 7^a.ed. Rio de Janeiro: Briguie, 1944.

COMTE, Auguste. *Curso de filosofia positiva*; 2^a. ed., trad. José Arthur Giannotti. São Paulo: Abril Cultural (coleção Os Pensadores), 1983.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*, 8^a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

CRUZ E SOUSA, João da. *Obra completa*; organização, Andrade Murici; atualização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária do Brasil*. In: CÉSAR, Guilhermino (org.). *Historiadores e críticos do romantismo – 1: a contribuição européia: crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

DUQUE, Gonzaga. Três cartas íntimas; in: CAROLLO, Cassiana Lacerda (org.). *Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética*; vol II. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1981.

ECO, Umberto . *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ELIOT, T.S.. Tradition and individual talent, in: *The sacred wood and major early essays*. New York: Dover publications, 1998.

_____. Hamlet and his problems, in: *The sacred wood and major early essays*. New York: Dover publications, 1998.

_____. *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004.

EMERSON, Ralph Waldo. *Self-reliance, and other essays*. New York: Dover publications, 1993.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*; trad. Salma Tannus Muchail. 8^a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FISH, Stanley. Como reconhecer um poema ao vê-lo. In: Palavra 1, Rio de Janeiro: PUC/ Departamento de Letras, pp. 156 – 165, 1993.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*; trad. Marise Curioni. 2^a. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FRYE, Northrop . *Fábulas de identidade: ensaios sobre mitopoética*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GARCEZ, Maria Helena Nery. Do simbolismo em Portugal e no Brasil; in: PEYRE, Henri. *A literatura simbolista*; trad. Maria Helena Nery Garcez e Maria Clara Rezende Teixeira Constantino. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1983.

GASSET, José Ortega y. *Meditações do Quixote*. São Paulo:Livraria Ibero-Americana, 1967.

_____. *La deshumanizacion Del arte y otros ensayos de estetica*. Madrid: Revista de occidente em alianza editorial, 2004.

GUIMARAENS, Alphonsus de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

GUÍRIN, Iúri. O simbolismo hispano-americano em correspondência tipológica com os simbolismos ocidental e russo; in: *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental*; Arlete Cavaliere, Elena Vássina, Noé Silva (orgs.). São Paulo: Associação editorial Humanitas, 2005.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985.

_____. *O poético: magia e iluminação*. São Paulo: Perspectiva/ Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

_____. *A santidade do alquimista*; ensaios sobre Poe e Baudelaire. São Paulo: Unimarco Editora, 1997.

GOURMONT, Remy de. Stéphane Mallarmé e a idéia de decadência, in: MORETTO, Fulvia M.L (org.). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Simbolismo e realismo, in: *O espírito e a letra: estudos de crítica literária, 1947 – 1958*: volume II. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Raízes do Brasil*. 26^a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HORÀCIO. Arte poética, in: *A poética clássica*, trad. Jaime Bruna. 7a. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

HUYSMANS, J. – K.. *Às avessas*; tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor*: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

_____. The reading process: a phenomenological approach. In: TOMPKINS, Jane P. (ed). *Reader-response criticism*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1981.

_____. *The act of reading*. London: The Johns Hopkins University Press, 1987.

IVÁNOV, Viatcheslav. Duas forças no simbolismo moderno, in: *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental*; Arlete Cavaliere, Elena Vássina, Noé Silva (orgs.). São Paulo: Associação editorial Humanitas, 2005.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*; trad. Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

KUHN, Thomas S.. *A estrutura das revoluções científicas*. 5a. ed. -. São Paulo: Perspectiva, 1994.

LANSON, Gustave. *Histoire de la littérature française*. 13^a.ed. Paris : Hachette, 1916.

LIMA, Alceu Amoroso. A reação espiritualista in: *A literatura no Brasil*; direção Afrânio Coutinho – 5^a. ed. São Paulo: Global, 1999.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. *O fingidor e o censor*: no ancien régime, no iluminismo e hoje. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.

_____. *O controle do imaginário*: razão e imaginação nos tempos modernos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

_____. *Pensando nos trópicos* (dispersa demanda II). Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. *Terra ignota*: a construção de Os sertões. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

_____. *Mímesis e modernidade*: formas das sombras. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. Implicações da brasiliidade, in: *Entretanto*: revista de literatura. São Paulo: Atelier editorial, n.1, 2006.

LUCKÁCS, Georg . *Teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MAETERLINCK, Maurice. *Oeuvres*. Bruxelas. Jacques Antoine, 1980.

MALLARMÉ, Stéphane. *Igtur, divagations, un coup de dés*. Saint-Armand :Gallimard, 2003.

_____. *Poésies*. Saint-Armand: Gallimard, 2007.

MARQUES, Silva. Stéphane Mallarmé *in: CAROLLO, Cassiana Lacerda (org.). Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética.* Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira.* Vol.III (1855-1877). São Paulo:Cultrix, 1977.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível;* 4^a.ed.; trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MORETTO, Fulvia M.L.. *Caminhos do decadentismo francês.* São Paulo: Perspectiva, 1989.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista;* 3^a.ed, 2 vols. São Paulo: Perspectiva, 1987.

MURAT, Luís. Estudos de crítica – poesia e poetas, *in: CAROLLO, Cassiana Lacerda (org.). Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética.* Vol I. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980.

OLIVEIRA, Mendes de. Comunicados em forma de polêmica, *in: CAROLLO, Cassiana Lacerda (org.). Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética.* Vol I. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas:* escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação;* trad. Sebastião Uchoa Leite; organização e revisão Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PERNETA, Emiliano. *Ilusão e outros poemas:* edição comemorativa do centenário. Rio de Janeiro. GDR, 1966.

_____. Arte moderna, *in: CAROLLO, Cassiana Lacerda (org.). Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética.* Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980a.

_____. Flores em prosa - Traços, *in: CAROLLO, Cassiana Lacerda (org.). Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética.* Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980b.

PESSOA, Fernando. Idéias filosóficas, *in: Obras em prosa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1974.

_____. *Ficções do interlúdio.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

POE, Edgar Allan. *Essays and reviews.* New York: The Library of America, 1984.

- _____. *The complete poetry of Edgar Allan Poe*. New York: Signet Classic, 1996.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 11^a.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- POMBO, Rocha. *No hospício*; 2^a. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1970.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. A renovação parnasiana, *in: A literatura no Brasil*; direção Afrânio Coutinho – 5^a. ed. São Paulo: Global, 1999.
- _____. *Panorama da poesia brasileira*, vol. III: parnasianismo. São Paulo: Civilização Brasileira, 1959.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. Trad. Fulvia M.L. Moretto, Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- RAYNAUD, Ernest. Um ponto de doutrina *in: MORETTO, Fulvia M.L (org.). Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres*. Paris: Pocket, 1990.
- Romero, Sílvio. *História da literatura brasileira*, tomo I, contribuições e estudos gerais para o exato conhecimento da literatura brasileira. 5^a.ed. Rio de Janeiro:José Olympio, 1953.
- _____. *Compêndio de história da literatura brasileira* (com a colaboração de João Ribeiro); (obras completas de Sílvio Romero) organização, Luiz Antônio Barreto. Rio de Janeiro: Imago; Ed. Universidade Federal de Sergipe, 2001.
- _____. *Teoria, crítica e história literária*. Org. Antonio Candido. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.
- ROSA, Gama. Os Decadentes; *in: MURICY, Andrade. Panorama do movimento simbolista*; 3^a.ed, 2 vols. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- ROUANET, Maria helena. *Eternamente em berço esplêndido*: a fundação de uma literatura nacional. São Paulo: Siciliano, 1991.
- SANTIAGO, Silviano. Uma literatura híbrida, *in: O cosmopolitismo do pobre*: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*; trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*; trad. Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração, *in: Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. As idéias fora do lugar, *in: Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5^a. Ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

SHAKESPEARE, William. *The illustrated Stratford Shakespeare*. London: Bounty books, 1993.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 4^aed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

SPENCER, Herbert. 2008. *First principles of a new system of philosophy*. (versão eletrônica da edição de 1904 desenvolvida por University of Virginia Library). Disponível em: <http://etext.lib.virginia.edu/etcbin/toccer-new2?id=SpeFirs.xml&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=all>. Acesso em 24 de abril de 2008.

STIRNER, Max. *The ego and his own*. New York, Tucker publisher, 1907.

TAINÉ, Hippolyte. *Philosophie de l'art*. 23^a.ed. Paris: Hachette, 19--.

TEIXEIRA, Ivan. Cem anos de Broquéis – Sua modernidade, *in: CRUZ E SOUSA, João da. Broquéis*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

TOLMATCHOV, Vassíli. Sobre as fronteiras do simbolismo, *in: Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental*; Arlete Cavaliere, Elena Vássina, Noé Silva (orgs.). São Paulo: Associação editorial Humanitas, 2005.

Tynianov, J. Da evolução literária; *in: Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

VALÉRY, Paul. *Tel quel*. Saint-Armand: Gallimard, 2006.

_____. Existência do simbolismo, *in: Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VARNHAGEN, João Adolfo de. Ensaio histórico sobre as letras no Brasil *in* ZILBERMAN, Regina. *O berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. História e crítica em Sílvio Romero, *in: ROMERO, Sílvio. Compêndio de história da literatura brasileira* (com a colaboração de João Ribeiro); (obras completas de Sílvio Romero) organização, Luiz Antônio Barreto. Rio de Janeiro: Imago; Ed. Universidade Federal de Sergipe, 2001.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira a Machado de Assis*. 5^a. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

_____. Um romance simbolista, *in: Estudos de literatura brasileira: 1^a série*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

_____. *Teoria, crítica e história literária*. Org. João Alexandre Barbosa. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1977a.

_____. Poesia e poetas; *in: Estudos de literatura brasileira: 4^a série*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1977b.

_____. Uma poetisa e dois poetas; *in: Estudos de literatura brasileira: 6^a série*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997c.

VERLAIN, Paul. *Choix de poésies*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1917.

VICTOR, Nestor. Cruz e Sousa; *in: Cruz e Sousa*; org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. *Entre Tupã e a Cruz de Malta: a autonomia literária e o conceito de literatura luso-brasileira no século XIX: 1800 – 1875*. Tese de doutorado. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 386 pgs, 2002.

WHITE, Hayden. As formas do Estado Selvagem: Arqueologia de uma Idéia, *in: Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*; trad. Alípio Correia de França Neto, 2^a. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Trad. José Paulo Paes, 2^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.