



Do barro à constelação: Octavio Paz e Haroldo de Campos, leitores da modernidade

Gustavo Reis Louro*

“O último grande sistema filosófico do Ocidente oscila entre o delírio especulativo e a razão crítica; é um pensamento que se constitui como sistema apenas para separar-se. Cura da cisão pela cisão. Modernidade: em um extremo, Hegel e seus seguidores materialistas; em outro, a crítica dessas tentativas, de Hume à filosofia analítica. Esta oposição é a história do Ocidente, sua razão de ser. Também será, um dia, a razão de sua morte”.

Octavio Paz, *Os filhos do barro*

As palavras de Octavio Paz iluminam não só a nossa compreensão a respeito da – assim a chamaremos – metafísica do racionalismo ocidental moderno (e pós-moderno), mas também a poesia de nossa época, que, segundo Paz na mesma obra, é não só uma resposta, mas sua negação.

Nestas páginas, analisaremos a ideia de modernidade como autoelaboração do Ocidente e o modo como a poesia vai questionar o discurso moderno. Para tanto, faremos leituras de Baudelaire e Mallarmé, na tentativa de enxergar melhor a contribuição dos dois poetas franceses à noção atual de modernidade.

* Mestrando em Teoria Literária na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Modernidade, analogia e ironia

Para Paz, o que caracteriza nosso tempo, a dita modernidade, é a ruptura com o passado e seus valores. Mais do que isso: a consciência dessa ruptura. Todas as civilizações antigas colocavam no passado a era da felicidade e da plenitude – a Idade de Ouro dos gregos ou o paraíso edênico judaico-cristão são as objetivações mais famosas desse arquétipo. A civilização moderna, ao contrário, põe seus olhos no futuro. É no porvir que estão encerradas as promessas mais desejadas: o fim da guerra e da fome, a plena alegria individual.

Isso não é exatamente uma novidade. O cristianismo, religião do Ocidente, já havia garantido que no Juízo Final, com a segunda vinda de Cristo, tudo seria posto em seu devido lugar: os bons seriam eternamente recompensados e os maus infinitamente punidos.

Mas, para a sociedade ocidental moderna, o futuro não pertence a Deus, a despeito do que a sabedoria popular conserva. O deus do Ocidente moderno é ele mesmo, solitário; está em seu poder criar o mundo em que ele quer viver. A promessa de felicidade é uma construção sua e as ferramentas para cumpri-la encontram-se em suas mãos: a técnica, a ciência e a razão crítica construirão o mundo perfeito, ainda que para isso o mundo já existente tenha de ser destruído para dar lugar ao vindouro.

Esse movimento de separação de si mesmo, de afastamento do que se é para se alcançar o que se quer ser, não passou despercebido por Paz, que define a marcha do Ocidente com as seguintes palavras: “contínuo ir para além, sempre para além – não sabemos para onde. E a isto chamamos progresso” (1984, 49).

A sociedade ocidental moderna é a sociedade da afirmação. Mas o que ela afirma? Não uma divindade ou uma cosmogonia, mas

a si mesma, sua própria e suposta superioridade, tanto temporal (em relação às sociedades do passado) quanto espacial (em relação às demais). A poesia que nasce em seu meio, em contrapartida, será sua negação e sua recusa. No dizer de Paz, “desde sua origem, a poesia moderna tem sido uma reação diante, para e contra a modernidade: a ilustração, a razão crítica, o liberalismo, o positivismo e o marxismo” (1984, 12).

O caráter de reação da poesia moderna pode parecer conferir-lhe um aspecto reacionário, à primeira vista. Paz, no entanto, faz questão de lembrar a natureza rebelde do ato poético. E a poesia moderna é eminentemente revolucionária. Mas sua revolução é utópica, no sentido etimológico da palavra. Não tem lugar, não fixa raízes, é sempre uma nômade.

Enquanto isso, as revoluções que acontecem no plano histórico estão sempre comprometidas. Comprometidas consigo mesmas, bem ao gosto da modernidade. Derrubam a ordem antiga e instauram uma nova, embora boa parte das vezes o que acontece é que o lombo passa a ser o chicote, tal como Prudêncio, o escravo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Os rebeldes de outrora se tornam os tiranos da nova ordem mundial. E, assim como na *Polis* de Platão, os poetas não têm voz nem vez. Ou melhor, só as têm quando fazem as loas aos príncipes. Paz lembra que não foram os filósofos que expulsaram os poetas de sua cidade, mas os revolucionários.

Sendo assim, não é de admirar que se diga que a poesia moderna não é tanto fruto dos tempos modernos, mas seu antagonismo. Paz lembra que as armas que ela usa são, em especial, duas: a analogia e a ironia. Mas de que se trata?

Pode-se dizer sucintamente que a analogia é o sortilégio, a fantasia, o poder encantatório e divinatório da poesia. Alguns

podem duvidar de haver lugar para tais coisas na poesia que se faz desde o advento da modernidade até nossos dias. Respondemos que há, ainda que transpassada pela ironia, a dolorosa e angustiante consciência do processo; esta, sim, a herança romântica (e, portanto, moderna) por excelência. Na era moderna, sobretudo a partir de Freud, a imaginação poética só encontra espaço para se realizar como fantasia, como fetiche. A analogia se tinga de ironia.

Entremos um pouco mais detalhadamente nos domínios de cada uma. Paz chama a analogia de religião da poesia moderna. A crença na correspondência entre os elementos do universo não é propriamente nova. Aliás, é uma das mais antigas de que se tem notícia. Então, qual o sentido dela para os poetas modernos?

Para Paz, o que distingue o pensamento analógico moderno de seus antecessores é o caráter escritural que ele adquire. A metáfora do livro, desde o livro da Natureza dos primeiros românticos, passando pelo *Le Livre* de Mallarmé, até chegarmos à biblioteca de Babel borgiana, a grande escrita do mundo torna-se o Sol ao redor do qual revolvem os escritores modernos. A analogia sai do plano das coisas e entra no eixo dos signos.

Tal como na cena de *O nome da rosa*, de Umberto Eco (1980), em que o jovem noviço Adso se sente repentinamente iluminado quando seu mestre lhe diz que certo livro faz referência a outro, e ele descobre, estarrecido, que os livros podem falar uns dos outros, e não apenas das coisas do mundo, o que distingue a poesia a partir do Romantismo é a consciência de que os textos saem uns dos outros, como bonecas russas. “A poética da analogia consiste em conceber a criação literária como uma tradução” (Paz: 1984, 99). Não surpreende que a questão da tradução também seja uma das pedras de toque da poética de nossos tempos.

Mas o que destaca definitivamente a analogia moderna daquela de épocas anteriores é que ela se encontra tão essencialmente corrompida pela ironia que as duas se tornam praticamente inextricáveis. Paz considera a ironia “a consciência da modernidade” (Paz: 1984, 12); ao contrário da analogia, que sempre existiu, embora de variadas formas, a ironia é um fenômeno típico da modernidade. A analogia é fruto do tempo cíclico; a ironia, filha da linearidade. A analogia se relaciona com o mito e a lenda; a ironia, com a história e o acidente.

Retomando a metáfora do mundo como livro e da analogia como operação tradutória, Paz diz que “a ironia mostra que se o universo é uma escrita, cada tradução dessa escrita é diferente, e que o concerto de correspondências é um ‘galimatias babélico’” (1984, 101). Se antes a analogia que regia o mundo fazia o movimento dos planetas soar como música das esferas, a ironia é a nota dissonante que a modernidade insere, a nota que faz tudo soar como uma composição de Schönberg.

Juntar analogia e ironia é um tremendo ato de violência, tão díspares são elas, até mesmo irreconciliáveis. Mas tal como nas cosmogonias clássicas, em que é o estupro ou a castração do pai que dá origem às divindades e ao cosmo, é desse conúbio forçado que nasce a poesia moderna.

Os tais filhos do barro

Haroldo de Campos lê a crítica paziana da modernidade e da poesia moderna, e à luz dela escreve também a sua, o estudo “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação, o poema pós-utópico” (1998).

Ele, assim como Paz, assinala o Romantismo como momento em que se pode reconhecer o que chamamos de poesia moderna.¹ No entanto, Campos parece fazer um corte epistemológico mais preciso, distinguindo entre um romantismo que chama de “intrínseco” e outro, “extrínseco”.

O primeiro, “o alemão de Iena (de Novalis, dos irmãos Schlegel, como também de Hölderlin, até o ponto em que este possa ser considerado um romântico) e o inglês de Coleridge, Blake e mesmo Wordsworth” (Campos: 1998, 250). É dessa vertente essencial do Romantismo que saem as grandes tradições da poesia moderna: o conceito de “poesia universal progressiva”, de poema do poema, de texto como reflexão de sua própria feitura, de dissolução não só dos gêneros da poética clássica, mas também da própria distinção entre poesia e prosa; além, é claro, do conceito de ironia romântica.

“Da tradição desse romantismo, vêm Poe, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e a nossa modernidade” (idem). É a partir das pedras basilares da poética romântica, particularmente da alemã, que na segunda metade do século XIX Baudelaire vai elaborar a poesia em que efetivamente podemos compreender o fenômeno moderno. Baudelaire levou as propostas do Romantismo de Iena mais longe do que qualquer um de seus antecessores considerados efetivamente românticos pela periodologia tradicional.

Segundo Haroldo, foram justamente esses *topoi*, “a oratória hugoana, o intimismo soluçante de Musset, a religiosidade lacrimatória de Lamartine” (Campos: 1979, 286), que foram os responsá-

1 É de se notar que tanto Paz quanto Campos parecem concordar com a afirmativa de Hugo Friedrich de que a poesia moderna é o “Romantismo desromantizado”, ainda que nenhum dos dois o cite nominalmente.

veis pela dissolução do Romantismo e vieram a ser combatidos na poesia moderna através de uma despersonalização cada vez mais notável – a tal “desromantização” de que fala Friedrich.

Esse percurso não retilíneo e não linear que leva do Romantismo de Iena até a modernidade nos traz à mente outra vez os conceitos de analogia e ironia de Paz. O próprio desenvolvimento da noção de poesia universal progressiva foi interrompido por esse lapso, que Haroldo chama de “romantismo extrínseco”, para depois ser radicalizado. Meio século depois, somos levados a suspeitar da noção de linearidade e apostar na imagem da constelação sincrônica de que fala Haroldo.

Dentro desse lance, podemos avaliar a contribuição de Baudelaire e Mallarmé à ideia de modernidade que temos hoje. Haroldo define essa contribuição nos seguintes termos: se a revolução baudelaireana é semântica e lexical, a mallarmaica é sintática e epistemológica. Mas o que significa isso?

O grande legado de Baudelaire à modernidade está na “implosão” da concepção tradicional, pedagógica, de poesia. Suas “fleurs malades” foram produzidas tendo rigorosamente em vista os princípios composicionais mais arraigados da tradição poética francesa. O soneto, o alexandrino, a cesura no hemistíquio estão presentes.

Contudo, ao inserir nessa poesia academicamente perfeita um conteúdo que lhe é estranho, a tolice, o erro, o pecado – se quisermos usar os termos de Nietzsche, numa forma apolínea enxertar uma palavra dionisíaca –, Baudelaire estabelece uma relação de choque com o leitor. E essa é, sem dúvida, uma das pedras de toque da modernidade. Desde a abertura de seu livro, dedicado ao “hypocrite lecteur”, Baudelaire deixa claro que a poesia e seu leitor, que antes tinham uma amigável sociedade, agora passam a ser inimigos declarados.

Baudelaire faz dessa tensão uma das protagonistas de sua obra. O poema passa a acolher a linguagem da *causerie*, a palavra prosaica e agressiva. Na esteira de Victor Hugo (e muito mais do que ele), Baudelaire cumpre a ambição romântica de trazer os versos para o seio da linguagem espontânea, que é o primeiro passo para a dissolução dos gêneros. Não à toa, o próprio Baudelaire continuará o processo com seus *Petits poèmes en prose*. Finalmente, é em sua obra que a poesia entra para o mundo urbano, técnico, e, no dizer de Benjamin, perde sua aura. Com Baudelaire, a poesia já não é mais ingênua nem sentimental.

Mas tudo isso já são favas contadas. Octavio Paz saberá dar contornos mais originais à questão. Para ele, “Baudelaire fez da analogia o centro de sua poética. Um centro em perpétua oscilação, sacudido sempre pela ironia” (1984, 96). Não por acaso, um de seus poemas mais lembrados se chama justamente “Correspondances”:

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

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

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

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

(Baudelaire: 2006, 126)²

Como dissemos acima, o que distingue o pensamento analógico da modernidade é a sua natureza semiótica. A equiparação não se dá mais no plano das coisas, mas no plano dos signos, em que se correspondem sons, perfumes e cores. Como diz João Cabral de Melo Neto, “flor é a palavra flor”. Baudelaire faz, portanto, da natureza não um cenário para o idílio, tampouco uma extensão do psiquismo, mas uma “floresta de símbolos”, em que pululam “confusas palavras”.

A “tenebrosa e profunda unidade” de que fala o poema é a própria analogia que borra as linhas entre essas palavras, fazendo de todo o mundo um único texto. Não o texto final e acabado,

2 Na tradução de Ivan Junqueira:

A natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.

Como ecos longos que a distância se matizam
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.

Há aromas frescos como a carne dos infantes,
Doces como o oboé, verdes como a campina,
E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,

Com a fluidez daquilo que jamais termina,
Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,
Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.

“clausura metafísica” de que fala Derrida, nem o da Escritura-texto que o Ocidente elegeu como versão oficial de sua própria história, à custa da rasura das demais. O texto único, fruto dessa unidade, é *Le Livre*, que tanto consumiu os sonhos de Mallarmé. O texto que tudo aglutina, que faz de toda escritura reescritura, mas que nunca se conclui em si mesmo. O mundo vira uma versão de si mesmo. “The world is but a word”, como diria o personagem de Shakespeare.

Paz considera que a obra de Mallarmé é, de certo modo, uma radicalização da problemática já vislumbrada por Baudelaire: a existência do grande Livro não significa que haja uma escritura original (a “rasura da origem”, de Derrida). Cada pequeno texto é uma página do Livro que não tem fim. “No centro da analogia há um buraco. Porém não é Baudelaire, mas Mallarmé quem se atreverá a contemplar esse buraco” (Paz: 1984, 98).

No poema central da obra de Mallarmé, o *Coup de dés*, “épica sintética e condensada do espírito crítico com o Acaso” (Campos: 1979, 285), encena-se a tensão mais renhida da história da poesia moderna e pós-moderna. Questionam-se as capacidades da linguagem e a própria existência da poesia.

Mallarmé parece se decidir pelo sim, ainda que, ao tentar falar da realidade, toda a linguagem rebente, no dizer de João Cabral. No entanto, a poesia não sai ilesa do conflito. Na obra mallarmaica, o verso, mesmo o livre, é posto em xeque como unidade formal poética. No poema “prismático-partitural”, como o chama Haroldo, *Comédia* da idade industrial, a linguagem se pulveriza e se espacializa, na tentativa de levar a linguagem poética a domínios nunca dantes visitados.

Walter Benjamin, que dedicou extensa obra a Baudelaire, também fala de Mallarmé, ainda que brevemente, no texto “Guarda-livros

juramentado”. Para o filósofo alemão, o *Coup de dés*, ainda no século XIX, é uma tentativa muito mais profunda e madura de dar novos contornos à poesia do que todo o alarido das vanguardas do XX, que lhe parecia pueril. Benjamin considera que Mallarmé conseguiu enxergar os rumos que a poesia tomaria depois dele, a ponto de dizer que os poetas se tornariam “primeiramente e antes de tudo calígrafos” (Benjamin: 1987, 28) – “expertos em grafia”, na tradução mais exata de Haroldo (Campos: 1998, 259). Benjamin estava certo, ainda que poucos tenham sido tão radicais quanto Mallarmé.

A natureza exígua deste texto não nos permitiria fazer uma leitura digna do complexo *Lance de dados*. Podemos, no entanto, mapear esses questionamentos em outro texto de Mallarmé, “Brise marine”, que, apesar de aparentemente mais “tradicional”, já traz os elementos que em seu “poema-constelação” ganhariam contornos épicos:

La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.
Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe
Ô nuits! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
Je partirai! Steamer balançant ta mâture,
Lève l'ancre pour une exotique nature!

Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
Croît encore à l'adieu suprême des mouchoirs!
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 fertiles îlots...
 Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots!

(*apud* Campos et al.: 1975, 44).³

Sem pretender fazer hermenêutica com a hermética poesia mallarmaica, podemos ver, imiscuídas a uma estética ainda irreconhecivelmente simbolista, as imagens que vão reverberar até a explosão no *Coup de dés*. Aí está o cruel *Ennui*, que não é meramente um tédio de burguês nefelibata, mas o verdadeiro sentimento de impotência diante do “papel vazio que a brancura defende”. Todos os livros foram lidos, mas nem mesmo eles são capazes de saciar a sede do espírito, que busca ficar pleno de refinamentos conceituais.

A poesia como processo, como feitura, assume um protagonismo tal que elide todos os outros polos da criação poética. O lugar de honra não é mais da realidade exterior (como na poética

3 Na tradução de Augusto de Campos:

A carne é triste, sim, e eu li todos os livros.
 Fugir! Fugir! Sinto que os pássaros são livres,
 Ébrios de se entregar à espuma e aos céus imensos.
 Nada, nem os jardins dentro do olhar suspensos,
 Impede o coração de submergir no mar.
 Ó noites! Nem a luz deserta a iluminar
 Este papel vazio com seu branco anseio,
 Nem a jovem mulher que preme o filho ao seio.
 Eu partirei! Vapor a balouçar nas vagas,
 Ergue a âncora em prol das mais estranhas plagas!

Um tédio, desolado por cruéis silêncios,
 Ainda crê no derradeiro adeus dos lenços!
 E é possível que os mastros, entre ondas más,
 Rompam-se ao vento sobre os naufragos,
 Sem mastros, sem mastros, nem ilhas férteis a vogar...
 Mas, ó meu peito, ouve a canção que vem do mar!

clássica), nem mesmo na figura heroica do poeta (como passou a ser no Romantismo e mesmo em Baudelaire). Com Mallarmé, pode-se dizer que a questão da poesia é a própria sobrevivência da linguagem, lutando para não se consumir como uma chama.

Acima de tudo, porém, é o “peut-être”, palavra que mais tarde irá reluzir no *Coup de dés*, que condiciona toda a poesia de Mallarmé e inaugura uma nova compreensão do poema como máquina de linguagem. Abolido o “bibelô de inanidade sonora”, que é o verso como unidade linear e sonora convencional, o que sai disso é quase uma arte. Ou nada.

Referências

- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BENJAMIN, Walter. “Guarda-livros juramentado”. In: _____. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio & CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação, o poema pós-utópico”. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- _____. “Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana”. In: *América Latina em sua literatura*. Coordenação e Introdução de César Fernández Moreno. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.