

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

GILLES JEAN ABES

**A IGNORÂNCIA DOS DOIS CARLOS.
DRUMMOND & BAUDELAIRE:**

Criação poética e Conhecimento.

Florianópolis
2007

GILLES JEAN ABES

**A IGNORÂNCIA DOS DOIS CARLOS.
DRUMMOND & BAUDELAIRE:**

Criação poética e Conhecimento.

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Cláudio Celso Alano da Cruz

Florianópolis
2007

**A IGNORÂNCIA DOS DOIS CARLOS.
DRUMMOND & BAUDELAIRE:**

Criação poética e Conhecimento.

GILLES JEAN ABES

AGRADECIMENTOS

Ao concluir este trabalho, quero agradecer a Cláudio Cruz, que através de sua orientação e de sua idéia de aproximação dos dois Carlos, possibilitou e enriqueceu a pesquisa; ao meu primo Olivier e meu irmão caçula Christian pela ajuda e orientação; a minha família e às pessoas – presentes ou distantes – que sempre me apoiaram.

“Je revendique le droit à l’ignorance.”
Roland Barthes

RESUMO

A fonte de toda nossa pesquisa se estabeleceu a partir de uma afirmação de um autor do século XIX, Maxime Du Camp, amigo de Flaubert e membro da Academia Francesa de Letras, que se encontra no ensaio de Walter Benjamin, “Paris do Segundo Império em Baudelaire”: “Para um escritor, Baudelaire tinha um grande defeito do qual ele mesmo não suspeitava: sua ignorância.” O choque provocado pela palavra de origem latina em relação à importância da obra do poeta parisiense – levando-se igualmente em consideração seu perfil sintético – e a premissa de aceitar essa falta de conhecimento sugeriu a empreitada de aventurarmo-nos em uma brecha deixada pelo pensador alemão, a partir da obra de dois poetas bem distintos, o brasileiro Carlos Drummond de Andrade e o francês Charles Baudelaire. Essa pesquisa tem parte de sua relevância na própria importância do estudo de Benjamin. Para tanto, os poemas em verso de Drummond e grande parte da obra de Baudelaire tiveram o papel de alicerce em toda nossa dissertação. Os dois Carlos permitem questionar – com extrema cautela e reflexão – a onipotência do fazer intelectual na poesia moderna, encontrando-se ambos em uma situação de dilaceramento entre uma extrema sensibilidade poética e uma implacável inteligência, cuja liberdade é afirmada com grande custo pessoal. Assim, no limiar entre conhecimento e ignorância, razão e inspiração, criatividade e imaginação, intuição e Saber, “falência do intelecto” e “festa do intelecto”, procurou-se construir interrogações pertinentes no intuito de ponderar o peso da razão no fazer poético, chegando à essência de nosso questionamento:

Qual seria o peso/valor do conhecimento na criação poética?

Palavras-chave:

Literatura – Drummond – Baudelaire – Conhecimento – Criação poética

ABSTRACT

Our whole research was originated from the statement of the 19th Century author Maxime Du Camp, Flaubert's friend and member of the French Academy of Letters, which can be found in Walter Benjamin's work "The Paris of the Second Empire in Baudelaire": "For a writer, Baudelaire had a great defect of which he was not aware: his ignorance." The impact provoked by the Latin originated word, if compared to the importance of the Parisian poet's work – considering also its synthetic aspect – and the assumption that it was indeed a lack a knowledge, suggested us the undertaking of venturing ourselves into the breach left by the German philosopher basing our study on the work of two particular poets, the Brazilian Carlos Drummond de Andrade and the French Charles Baudelaire. This research finds its relevance in the importance of Benjamin's work itself. For this, Drummond's poems in verses and the great part of Baudelaire's work acquired a fundamental role in our dissertation. The two Carlos allow us to question – careful and thoughtfully – the omnipotence of the intellectual making in modern poetry, both finding themselves in a situation of dilaceration between an extreme poetic sensitivity and an implacable intelligence which freedom is sustained at great personal cost. Thus, on the edge between knowledge and ignorance, reason and inspiration, creativity and imagination, intuition and awareness, "failure of the intellect" and "feast of the intellect", we intended to build pertinent questionings with the objective of pondering the importance of reason in the poetic making and, eventually, getting to the very core of our inquiry:

What would be the importance/value of knowledge in the poetic creation?

Keywords:

Literature – Drummond – Baudelaire – Knowledge – Poetic creation

SUMÁRIO

Introdução	9
I- Colisões: <i>Linguagem Poética de Drummond e Baudelaire</i>	16
II- Criação Consciente ou/e Inconsciente? <i>Inspiração versus Razão</i>	34
III- Conhecimento	47
1. Frente ao Espelho da Literatura: <i>Poesia</i>	47
2. Formação <i>versus</i> Intelecto dos dois Carlos.....	59
3. Valor do Conhecimento do/no Poeta.....	85
4. Criatividade	101
Considerações Finais	127
Referências Bibliográficas	140

INTRODUÇÃO

Qualquer pessoa sensata poderia perguntar-se ao ler o título desta pesquisa: “Por que mais um trabalho sobre Baudelaire? Tudo foi escrito a seu respeito.” Poderíamos responder, em primeiro lugar, que essa pessoa tem toda razão, mas seria não levar em conta o fato de justamente **tudo** ter sido escrito a seu respeito! André Gide confirma esse fato ao dizer que, falando de *As flores do mal*:

Durant de longues années, et je serais tenté de dire jusqu’à nos jours, certains dehors fallacieux de ce livre cachèrent en les abritant ses trésors les plus radieux. Certains gestes, certains tons crus, certains sujets de poème, et même je pense quelque affectation, une complaisance amusée à prêter au malentendu, abusèrent les contemporains et nombre de ceux qui suivirent. Baudelaire est sans aucun doute l’artiste au sujet de qui l’on a écrit le plus de sottises ou que l’on a passé sous silence le plus injustement. Je sais certains tableaux de la littérature française au XIXe siècle où il n’est même pas nommé.¹

Devemos ponderar os comentários do escritor francês pois parece difícil negar a reabilitação do poeta parisiense realizada desde então. Atualmente, Baudelaire é parte integrante e imprescindível dos estudos literários. Todavia, seria preciso ressaltar – sempre – a complexidade desconcertante desse poeta, suas contradições bizarras e antagonismos próximos do absurdo, outra armadilha que se desenha ao caminhar em meio a *As flores do mal*, que certamente contribuíram para a sua incompreensão. Como diz Gide,

[...] l’antithèse chez Baudelaire n’est plus seulement extérieure et verbale, procédé d’art à la manière de Hugo; mais loyale. Elle éclôt spontanément dans ce coeur catholique, qui ne connaît pas une émotion dont les contours aussitôt ne s’évadent,

¹ Gide, André. Préface aux *Fleurs du mal* in *Morceaux choisis*. Paris: NRF, 1924. p. 111. “Durante muitos anos, e estaria tentado em dizer até hoje, alguns aspectos externos e falaciosos deste livro esconderam seus tesouros mais radiosos, abrigando-os. Alguns gestos, certos tons crus, alguns assuntos de poemas, e até mesmo, creio, uma certa atribuição, uma complacência divertida a levar ao mal-entendido, enganaram os contemporâneos e muitos daqueles que seguiram. Baudelaire é sem dúvida o artista de quem se escreveu mais tolices ou que foi abandonado o mais injustamente ao silêncio.” (Trad. nossa)

que ne double aussitôt son contraire, comme une ombre, ou mieux: comme un reflet dans la dualité de son coeur.²

No bojo de sua única obra em versos, o poeta inseminou e alimentou – consciente e inconscientemente – o indizível através da *deformação coerente*³ (e incoerente) que sua percepção e reflexão aplicaram ao mundo, e da qual sofreu sua linguagem *entre ses mains*. Essa deformação deve ser vista como o fruto de um trabalho racional, contaminado por uma dose de liberdade da imaginação criadora, que pode possuir sua parcela de “ingenuidade infantil”. No preâmbulo da “Filosofia da composição” de Edgar Allan Poe, Baudelaire destaca o valor desse trabalho no fazer poético. Sua percepção – guiada por uma inteligência e uma sensibilidade aguçadas – “estiliza”, como diz Merleau-Ponty, afetando os elementos a sua volta, assim como sua própria linguagem. Essa deformação infringida, em um primeiro momento, ao meio e, em um segundo momento, à poesia – aliada ao binômio reflexão+intuição – fez da poesia de *As flores do mal* uma linguagem parcialmente fechada sobre si, e de Baudelaire, a figura de um espantoso contraste entre impotência/fracasso de sua existência e eficiência/sucesso de sua obra sintética: “o maior exemplar da poesia *moderna* em qualquer idioma [...]”, como disse Eliot (1917).⁴ No entanto, apesar de sua modernidade, na observação da forma de seus poemas e de parte de sua linguagem, podem ser apontadas influências do Classicismo, como o afirmou Marcel Proust⁵, comparando Baudelaire a Racine em um artigo de 1921. Os traços clássicos do poeta parisiense acabam parcialmente esquetejados pelo mesmo. Em um segundo momento, soube distanciar-se de si e fortalecer-se na literatura moderna com seus poemas em prosa cujo valor de rompimento deve ser lembrado:

² Ibid., p.113-114. “[...] a antítese em Baudelaire não é somente externa e verbal, procedimento da arte à maneira de Hugo; mas leal. Ela desabrocha espontaneamente neste coração católico, que não conhece uma emoção cujos contornos logo não escapem, não duplique logo seu contrário, como uma sombra, ou melhor: como um reflexo na dualidade de seu coração.” (Trad. nossa)

³ Cf. Merleau-Ponty, Maurice. *La prose du monde*. Le langage indirect. Paris: Gallimard, 1969.

⁴ Baudelaire. In: _____. *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 216.

⁵ À propos de Baudelaire. In: _____. *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*. Paris: Complexe, 1987.

Desde el distanciamiento irónico y burlesco, Baudelaire inaugura la poética de la modernidad expresada en una poesía urbana que rompe los moldes del verso para adaptar el nuevo espíritu lírico contradictorio a las variadas impresiones y los pensamientos del poeta. Su valor radica en haber sabido dar un giro a toda la poesía no sólo por el empleo de la prosa, sino por un enriquecimiento total del concepto de la poesía que abarca los elementos más anodinos y desagradables de la realidad.⁶

Isso faz dele “um grande marco divisório na poesia.”⁷ E esse marco também deve ser observado com mais atenção, pois neste ponto jaz uma condição peculiar. De certa forma, o lugar de Baudelaire no *carrefour* entre o clássico e o moderno, com suas influências românticas, ora defendendo *L’art pour l’art*, ora condenando-o, precursor do simbolismo, acentua a sombra que paira sobre ele, acarretando uma imagem caleidoscópica. Esta situação paradoxal e bem baudelairiana – dilacerado entre opostos – pode aclarar, por exemplo, a afirmação de Roland Barthes que aponta o início da poesia moderna em Rimbaud⁸, e não no poeta parisiense. Assim, sua obra complexa, sua antítese exterior e interior, assim como seu próprio “entrelugar” na história da literatura – elo entre a poesia clássica e a moderna – alimentam sua incompreensão como lenha no fogo. Uma das grandes dificuldades do estudo em literatura é nossa capacidade de tanto trazer sombra como luz sobre o texto. Muito foi dito, todavia, muito resta a dizer para tentar apagar imagens errôneas e clichês residuais que ainda parecem subsistir em relação ao poeta parisiense.

Não perdendo de vista a importância da obra de Baudelaire, como não se questionar frente a essa citação:

Para um escritor, Baudelaire tinha um grande defeito do qual ele mesmo não suspeitava: sua **ignorância**. O que sabia, sabia a fundo, mas sabia pouca coisa. História, fisiologia, arqueologia permaneceram-lhe desconhecidas... **O mundo**

⁶ Torremocha, Maria Victoria Utrera. *Teoria del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999. p. 88. “Desde o distanciamiento irónico e burlesco, Baudelaire inaugura a poética da modernidade expressada em uma poesia urbana que rompe com os moldes do verso para adaptar o novo espírito lírico contraditório às impressões e pensamentos variados do poeta. Seu valor reside em ter sabido dar um rumo a toda poesia, não somente pelo emprego da prosa, senão pelo enriquecimento total do conceito da poesia que abarca os elementos mais anódinos e desagradáveis da realidade.” (trad. nossa)

⁷ Eliot, T.S. *Ensaio*. Baudelaire. São Paulo: Art Editora, 1989. p.216.

⁸ Y a-t-il une écriture poétique? In: _____. *Oeuvres complètes*. Tome 1. Le degré zéro de l’écriture (1953). Paris: Seuil, 1993.

exterior pouco lhe interessava; talvez o percebesse, mas, de qualquer modo, não o estudava.⁹ [grifos nossos]

Um certo tremor nos toma ao debruçarmo-nos sobre o texto do sociólogo alemão, provavelmente provocado pelo choque destas palavras (não que os olhos fossem os de um baudelaireano): choque com o nome de Baudelaire – “poeta da modernidade” – choque pela presença da citação no texto de Benjamin – “teórico” desta mesma “modernidade” – choque com a quantidade de obras e estudos que foram consagrados ao poeta francês (que o consagraram ou o deformaram). E como comenta um teórico tão conceituado quanto Friedrich, por exemplo, na sua obra *Estrutura da lírica moderna* (1956):

Avec Baudelaire, la poésie française prend une dimension européenne. On le constate à l'influence qu'elle exerce désormais sur l'Allemagne, l'Angleterre, l'Italie et l'Espagne. Par ailleurs, l'oeuvre de Baudelaire donna rapidement naissance en France à des courants différents de ceux du romantisme, beaucoup plus novateurs, qui impregnèrent les oeuvres de Rimbaud, de Verlaine, de Mallarmé. [...] Vers la fin de sa vie, Valéry voyait encore une ligne qui conduisait directement de Baudelaire à lui-même. T.S. Eliot disait de son oeuvre qu'elle était le plus grand exemple de poésie moderne, dans quelque langue que ce fût.¹⁰

Surge-nos daí um questionamento a respeito da obra do autor de *As flores do mal e*, mais ainda, dos fundamentos da própria criação poética. Ao discutirmos o assunto com um professor, este comentou que não se tratava de “estupidez” ou de “burrice”, mas de uma falta de conhecimento que provocara limitações na obra do autor parisiense. Este argumento é válido, entretanto, até que ponto esta falta (de conhecimento ou de instrução) influenciou a criação poética? Aliás, as faltas eram também materiais – assim como muitos escritores – o poeta parisiense fugia dos credores, sem (conforme lembra o próprio Benjamin) biblioteca

⁹ Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas volume III. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 71. Afirmação do escritor e fotógrafo francês Maxime Du Camp (1822 –1894), membro da Academia Francesa de Letras (cadeira 33) e amigo de Flaubert.

¹⁰ Friedrich, Hugo. *Structure de la poésie moderne*. Paris: Le livre de poche, 1999. p. 43. “Com Baudelaire, a poesia francesa adquire uma dimensão européia. Constata-se pela influência que ela exerce doravante sobre a Alemanha, a Inglaterra, a Itália e a Espanha. Além do mais, a obra de Baudelaire dá rapidamente luz na França a correntes diferentes das do romantismo, bem mais inovadoras, que impregnaram as obras de Rimbaud, de Verlaine, de Mallarmé. [...] No final de sua vida, Valéry via ainda uma linha que levava diretamente de Baudelaire a ele mesmo. T.S. Eliot dizia de sua obra que ela era o maior exemplo de poesia moderna, em qualquer língua que fosse.” (Trad. nossa)

peçoal. Sua vida pode ser considerada um fracasso pela sociedade da sua época, assim como a nossa, fundamentada em um pragmatismo e materialismo selvagens. Assim, para Maurice Blanchot, a vida de Baudelaire

[...] n'est que l'histoire de son échec. Et cependant, cette vie est aussi une absolue réussite. Réussite non pas fortuite, mais préméditée, et qui ne se surajoute pas à l'échec, qui glorifie cet échec, rend incroyablement féconde l'impuissance, tire la vérité la plus rayonnante d'une imposture fondamentale. Pourquoi Baudelaire a-t-il été un grand poète? Comment la grandeur poétique, qui est peut-être la plus grande, a-t-elle pu se faire avec ce défaut de grandeur, d'efficacité, de vérité et, fait plus remarquable encore, avec ce manque dans l'intention créatrice qui a conduit le poète à tant de compromis et d'abandon?¹¹

Mas então, como poderia um autor considerado canônico ser ignorante? Se aceitássemos a “ignorância de Baudelaire”, qual seria o impacto dessa falta na obra do autor e, mais ainda, na criação poética? O que significa “o mundo exterior pouco lhe interessava; talvez o percebesse, mas, de qualquer modo, não o estudava”? Qual é a repercussão de uma palavra/citação como esta em um texto tão importante como o de Walter Benjamin? A erudição seria a arma absoluta e soberana do poeta? Esta *falta* poderia ser necessária à criação poética?

Para tentar responder da melhor forma a nossas dúvidas, colocaremos lado a lado dois poetas: Carlos Drummond de Andrade e Charles Baudelaire que ambos freqüentaram a elite intelectual em seu tempo e cujo conhecimento e a instrução podem ser espelhadas. Mas o que teriam em comum? Muito, segundo Gilda Salem Szklo, professora de Literatura Brasileira na UFRJ, em sua obra sobre os dois autores, *As flores do mal nos jardins de Itabira: Baudelaire e Drummond*, que reúne ensaios aproximando-os. Foi depois de termos pensado em uma pesquisa sobre Baudelaire e Drummond que encontramos, coincidentemente, esse livro

¹¹ Blanchot, Maurice. *La part du feu*. L'échec de Baudelaire. Paris: Gallimard, 1949. p. 133. “[...] é apenas a história do seu fracasso. E, no entanto, essa vida é também um sucesso absoluto. Sucesso não fortuito, mas premeditado, e que não se acrescenta ao fracasso, e sim encontra sua razão de ser nesse fracasso, glorifica esse fracasso, torna incrivelmente fecunda a impotência, tira a verdade mais resplandecente de uma impostura fundamental. Por que Baudelaire foi um grande poeta? De que maneira tal grandeza poética, talvez a maior, foi concebida por essa falta de grandeza, de eficiência, de verdade e, fato mais notável ainda, por essa falta na intenção criadora que levou o poeta a tanto comprometimento e abandono?”

publicado em 1994, centrado nos temas da cidade, do amor e da poesia. Ao percorrermos as obras dos dois poetas, já havíamos sentido – da mesma forma que a pesquisadora da UFRJ – uma afinidade entre eles quanto à principal temática do nosso interesse: a criação poética. Parece-nos que ambos oscilam entre inteligência e sensibilidade perante o seu fazer poético. Outro fato, no mínimo curioso, encontra-se nas primeiras cartas do jovem Baudelaire que as assina com o nome de “Carlos”: relação “predestinada”, fonte e promessa de possíveis esclarecimentos mútuos. E não é justamente o nosso poeta mineiro quem diz em seu “Poema da necessidade”:

é preciso estar sempre bêbedo,
 é preciso ler Baudelaire,
 é preciso colher as flores
 de que rezam velhos autores.¹²

Como circunscrever a criação poética a partir destes dois poetas canônicos? Como o poeta se posiciona em relação à linguagem? Qual seria o papel do conhecimento na criação poética a partir de Baudelaire e Drummond? Por extensão, há uma interdependência entre criatividade e erudição?

Além disso, nossa abordagem será peculiar já que analisaremos, além de poemas dos dois autores, de textos de críticos literários, de escritos teóricos de poetas e não poetas, cartas recebidas e enviadas por Drummond e por Baudelaire, centrando-nos no tema da criação poética. Esta perspectiva nos proporcionará uma leitura mais ampla graças à troca de idéias, conselhos, teorias poéticas, como reforça Silviano Santiago no prefácio à edição completa da correspondência de Drummond e Mario de Andrade:

Talvez a maior riqueza que se depreende do exame das cartas de escritores advinha do fato de os teóricos da literatura poderem colocar em questão, desconstruir os métodos analíticos e interpretativos que fizeram a glória dos estudos literários no século 20. Ao analisar as relações entre autor e obra literária, os estudiosos negaram aquele e isolaram a esta, cercaram-na de arame farpado, fetichizaram-na, para dela fazerem seu único e exclusivo objeto de estudo. [...] A leitura de cartas escritas aos

¹² De Andrade, Carlos Drummond. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 68.

companheiros de letras e familiares, bem como a de diários e entrevistas, tem pelo menos dois objetivos no campo duma nova teoria literária. Visa a enriquecer, pelo estabelecimento de jogos intertextuais, a compreensão da obra artística (poema, conto, romance...), ajudando a melhor decodificar certos temas que ali estão dramatizados, ou expostos de maneira relativamente hermética [...]¹³

Nossa pesquisa tem por intuito, a partir da “ignorância de Baudelaire”, melhor entender os desdobramentos, o peso do conhecimento e da ignorância, ou uma possível função na criação poética. Não se trata de glorificar de nenhuma forma a ignorância, ou de atribuir-lhe um valor qualquer, queremos melhor compreender a influência do conhecimento, da instrução ou da erudição na criação poética. Para tanto, aproximamos os dois Carlos, sendo o nome deles o fio de Ariadne que os liga e o sobrenome, a peculiaridade de cada um, através do labirinto de Dédalo que representa o impacto dos horizontes dessa questão no fazer poético. No limiar entre conhecimento e ignorância, razão e inspiração, criatividade e imaginação, intuição e Saber, “falência do intelecto” e “festa do intelecto”, procurou-se construir interrogações pertinentes no intuito de ponderar o peso da razão no fazer poético, chegando à essência de nosso questionamento:

Qual seria o peso/valor do conhecimento na criação poética?

¹³ Andrade, Carlos Drummond de; Andrade, Mário de. Carlos & Mário: Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002. p. 9, 10.

I COLISÕES:

Linguagem Poética de Drummond e Baudelaire

“Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.”
Charles Baudelaire

A questão da linguagem poética irrompeu em nossa pesquisa ao nos debruçarmos sobre a questão do conhecimento formal dos dois Carlos em contraposição às suas obras poéticas. De fato, em um primeiro momento, ao nosso ver, será preciso estabelecer o que constitui a principal matéria do poeta. Se, como pensamos, trata-se da linguagem, sentimos a necessidade de argumentar a respeito do por quê dessa opinião, em demonstrar a nossa visão e a relação do poeta com a linguagem, com a palavra, para balizar o nosso caminho de sorte que nossa ótica possa revelar, mais adiante, os alicerces fundamentais da criação poética.

A linguagem poética, essa matéria trabalhada pelo autor, não constitui um conhecimento fundamental? Hirto frente ao mundo, o poeta cria, molda a sua linguagem peculiar, *son écriture* como diz Barthes, mas a partir de que relação com a linguagem?

Ao nos depararmos com a questão da linguagem poética de Carlos Drummond de Andrade e de Charles Baudelaire, sentimos igualmente a necessidade – também por uma questão de método – em esboçar nossa visão de poesia para melhor situar nossa compreensão de linguagem poética a partir dos autores que estão no bojo da nossa pesquisa: o poeta parisiense, com *As flores do mal* e poemas em prosa, e o itabirano com sua poesia completa

em verso.¹⁴ Assim sendo, em um segundo momento, analisaremos algumas tentativas de definições da poesia – já que não se trata de um simples objeto a desvendar – que tendem a colocar em oposição a poesia e a prosa, o poeta e o prosador, a linguagem do cotidiano e a linguagem poética, salientando as diferenças, e criando até uma escala de valor entre elas, da qual a poesia parecia sair vencedora (na visão clássica).

Mas para que tentar esboçar definições da poesia? Poderia parecer inútil um tal esforço, como nos indica Jorge Luis Borges:

Isso é que sabemos ser a poesia. Sabemos tão bem que não podemos defini-la em outras palavras, tal como não podemos definir o gosto do café, a cor vermelha ou amarela nem o significado da raiva, do amor, do ódio, do pôr-do-sol ou do nosso amor pela pátria.¹⁵

Entretanto, nos parece válido responder à questão já que tentaremos abordá-la sob uma luz “prudente”. Nosso foco está justamente na dobra entre a sombra e a claridade do “objeto” iluminado – a poesia – evitando o quanto possível as etiquetas classificadoras, que tendem a engavetar o “objeto”, a mistificar, a criar julgamentos parciais e, no final, limitadores ou engrandecedores. Ao buscar, no limiar entre prosa e poesia, sua definição, procuramos apoiar a argumentação na própria busca dos poetas nos seus poemas, estudos teóricos, assim como nos textos teóricos de não-poetas. Estas falas de grandes nomes da literatura foram freqüentemente e voluntariamente postas em colisão com o intuito de extrair delas contradições, questionamentos ou talvez veios que poderiam nos levar a algum esclarecimento. Tentamos aqui desconstruir a massa de complexas definições para observar (talvez) com mais ponderação e minúcia as costuras da poesia. A origem principal de muitas de nossas dúvidas foi a própria obra poética de Carlos Drummond de Andrade (principalmente “Caso do vestido”) e os poemas em prosa de Charles Baudelaire.

¹⁴ Andrade, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

¹⁵ Borges, Jorge Luis apud Tezza, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 57.

No entanto, precisamos iniciar a jornada com o estudo de Jean-Paul Sartre a respeito da literatura, *Qu'est-ce que la littérature?*, que validou ainda mais nossa aventura, já que precisamos contestar suas afirmações seguras a respeito do poeta que tendem a pintá-lo como um ser que está fora da linguagem: “Le poète est hors du langage, il voit les mots à l’envers, comme s’il n’appartenait pas à la condition humaine [...]”.¹⁶

Em um primeiro momento, seria pertinente esclarecer alguns aspectos da linguagem, antes de se aventurar em busca da linguagem poética, não perdendo de vista as afirmações de Sartre a respeito do poeta. Começemos com algumas palavras de Roland Barthes em seu “Cours, entretiens et enquêtes” (1979):

Le langage n’est pas une sorte d’instrument d’appendice que l’homme aurait “en plus” pour lui permettre de communiquer avec son voisin, pour lui demander de lui passer le sel ou d’ouvrir la porte. Ce n’est pas du tout ça. En réalité, c’est le langage qui fait le sujet humain, l’homme n’existe pas en dehors du langage qui le constitue;¹⁷

Mas então como o poeta poderia estar fora da linguagem? Será uma caracterização do poeta, visto como um ser à parte, um pouco como fizeram os românticos, o tratando de gênio e de virtuoso, e colocando-o acima dos homens “comuns”?

A língua, tal como a aprendemos – paradoxalmente – é de certa forma limitada, e sempre está aquém do dinamismo da língua falada no cotidiano, como o próprio Barthes lembra:

Supplémenter la langue, c’est une idée de Mallarmé. Selon lui l’écriture, ou la littérature, ou la poésie, ça sert à supplémenter la langue. La langue, telle qu’elle est décrite par le lexique et la grammaire, c’est quelque chose qui a des lacunes considérables, où le sujet sent qu’il ne peut pas s’exprimer à travers les moyens finalement assez pauvres, syntaxiques ou lexicaux, que la langue lui donne, et d’autre part, comme je l’ai en effet dit souvent, la langue oblige à parler d’une certaine façon et empêche de parler d’une autre. [...] Le discours, la littérature, tout

¹⁶ Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948. p. 20. “O poeta está fora da linguagem, ele vê as palavras ao contrário, como se não pertencesse à condição humana [...]” (Trad. nossa)

¹⁷ Barthes, Roland. *Oeuvres complètes*. Tome 3. Cours, entretiens et enquêtes. Paris: Seuil, 1993. p.1062. “A linguagem não é um tipo de instrumento de apêndice que o homem teria ‘a mais’ para lhe permitir comunicar com seu vizinho, para pedir que lhe passe o sal, ou abra a porta. Não é isso. Na realidade, é a linguagem que faz o sujeito humano, o homem não existe fora da linguagem que o constitui; [...]” (Trad. nossa)

ce qu'on fait de la langue sert à donner des suppléments qui manquent à la langue. Mon discours, d'une certaine façon, lutte avec la langue. D'une part, il est obligé d'utiliser la langue, il puise ce qu'il peut dire dans la langue, et en même temps il lutte avec elle. C'est une position très dialectique.¹⁸

A língua padrão ou oficial de um país se constitui freqüentemente a partir de uma escolha entre diversos dialetos decorrentes dos deslocamentos de povos ou a partir de uma colonização. Nos dois casos, há uma imposição do “dominante”. No primeiro caso, pelo desenvolvimento do dialeto da capital ou de uma região rica a exemplo de Florença para o italiano e Paris para o francês, e no segundo, pela força ou pela “contaminação do número”, portanto, ambas por razões econômicas, políticas ou até religiosas. Não foi somente o Brasil que perdeu em grande parte sua diversidade de línguas indígenas faladas em diferentes tribos locais, a França, ao escolher o *francilien*, também apartou os diversos dialetos existentes e até mesmo línguas, a exemplo do *provençal*. A discrepância se situa no grau de violência e de tempo, já que os índios foram rapidamente massacrados, contaminados, “civilizados” e despojados de suas terras. Os dialetos vão perdendo força a medida que os cidadãos idosos vão desfalecendo. Paralelamente à língua culta, uma linguagem “vulgar” (exemplo do latim) se desenvolve ou se dissolve. Poderíamos pensar também nas linguagens específicas às diferentes áreas e profissões.

Há igualmente uma imposição, de certo modo artificial, do que é certo ou errado tanto em relação ao léxico quanto às estruturas e à fonética. A própria expressão *langage soutenu* em francês, que corresponde à linguagem culta do português, parece indicar a sustentação “artificial” de uma linguagem padrão, encontrada nos livros de gramática através do verbo *soutenir*, que significa sustentar. A língua padrão – apesar de relativamente rica – leva muito

¹⁸ Ibid., p. 1064. “*Suplementar* a língua, é uma idéia de Mallarmé. Segundo ele, a escrita, ou a literatura, ou a poesia, serve para *suplementar* a língua. A língua tal como é descrita pelo léxico e a gramática, é uma coisa que tem consideráveis lacunas, em que o sujeito sente que afinal não pode se expressar através dos meios relativamente pobres, sintáticos ou lexicais, que a língua lhe oferece, e além disto, com efeito, como eu já disse freqüentemente, a língua obriga a falar de uma certa maneira e impede que se fale de outra. [...] O discurso, a literatura, tudo que se faz da língua serve para dar suplementos que faltam à língua. Meu discurso, de certa maneira, luta com a língua. Por outro lado, ele é obrigado a utilizar a língua, tira o que pode dizer na língua, e ao mesmo tempo luta com ela. É uma posição muito dialética.” (Trad. nossa)

pouco em consideração as diferenças da linguagem do cotidiano, ou se as leva, sempre o faz com um tempo de atraso. De certo modo, ela poda a variedade das linguagens existentes.

Mas o que faz que uma língua exista e/ou perdure? Não seria o fato de ela ser efetivamente usada por uma comunidade? Como explicar, por exemplo, que haja duas maneiras de conjugar os verbos sentar-se (*s'asseoir*) e pagar (*payer*) em francês?

Achamos que o uso diferenciado de uma palavra por um sujeito na escrita e na fala, o modo como a utiliza, nos diversos contextos, na riqueza das linguagens do cotidiano, faz com que esta perdure sob duas ou três formas diferentes, ou que, simplesmente, mude de sentido no decorrer do tempo. É o caso do verbo *baiser* em francês, que ainda hoje é traduzido para o português no dicionário Larousse¹⁹ com o sentido de beijar, mas que na realidade significa *transar* e somente isto! O dicionário simplesmente omite o significado atual do verbo e leva em conta o sentido que a palavra tinha no século X, sendo que seu uso para a relação sexual já começou no século XVI. Assim, o verbo *embrasser* em francês, que significava abraçar, tornou-se também beijar pela falta deixada na mutação do verbo *baiser*. Se tomarmos expressões, poderemos observar ainda como a palavra se torna versátil segundo o contexto em que ela se encontra, e como as expressões se constroem a partir de imagens e de metáforas.

Mesmo assim, todo ser humano adquire uma língua padrão mais ou menos rica no decorrer de seu desenvolvimento, entretanto, aparentemente, lida com sentidos diferentes ou cria sentidos – provavelmente sem perceber – para as palavras. Assim, a língua oral parece prevalecer sobre a língua escrita, luta com ela da mesma forma e cria um dinamismo que a enriquece ou a empobrece, mas que faz com que ela esteja efetivamente viva. Ao mesmo tempo, a língua padrão impõe uma base de referência que permite um mínimo de compreensão entre os sujeitos, a preservação ou a resguarda destas mudanças da língua em

¹⁹ *Petit dictionnaire Français-Portugais/Português-Français*. Paris: Larousse, 2000.

longo prazo. Um exemplo que pode aclarar essa mutação é a eliminação da letra “s” em português, tão fundamental de um ponto de vista gramatical para a indicação do número. Esta se dá pela maior facilidade da fala sem o “s” e pelo fato de não problematizar a compreensão entre os interlocutores, já que há sempre, ao menos, um indicador de número, no bojo de um contexto essencial. Esta transformação do português do Brasil causa horror aos puristas, contudo, não somente tem lógica, mas, além disso, se aparenta à mutação sofrida pela língua francesa. Assim, as línguas mudam, as palavras mudam, segundo o uso que se faz delas. A respeito, Victor Hugo comenta, inspirando-se nas palavras de Horácio :

toda época tem suas idéias próprias; é preciso que tenha também as palavras próprias a estas idéias. As línguas são como o mar, oscilam sem parada. [...] É desta maneira que idéias se extinguem, que palavras se vão. Sucede com idiomas humanos como com tudo. [...] No dia em que se fixarem, é porque estão mortas.²⁰

De certo modo, o sujeito luta com sua própria língua padrão, criando, simplificando, contraindo palavras, expressões, estruturas, até mesmo ao contato de outras línguas. Ele conquista, no seu discurso, através de diversos fatores como a pressa, a preguiça, a imaginação, a influência, a polissemia das palavras e a riqueza das regiões (e seus dialetos), uma certa liberdade frente a elas. O certo, mesmo gramaticalmente, é sempre uma convenção, é sempre temporário.

As palavras não nascem amarradas,
elas saltam, se beijam, se dissolvem,
no céu livre por vezes um desenho,
são puras, largas, autênticas, indevassáveis.²¹

Mas então, seria possível aqui ligar a liberdade do poeta frente à linguagem, à liberdade do sujeito comum?

²⁰ Hugo, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do Prefácio de Cromwell*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 72.

²¹ Andrade, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Consideração do poema. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 115.

Parece-nos pertinente pensar que, em certos casos, o uso que o poeta faz da palavra poderia assemelhar-se ao de qualquer sujeito no seu quotidiano. O poeta simplesmente domina e se aproveita ao extremo (conscientemente) desta faculdade que possui a linguagem, e, portanto, está fazendo uso dela na sua totalidade, participando mais ativamente que o sujeito comum, no seu quotidiano, de seu enriquecimento.

Mas então como entender esta afirmação de Sartre? “-Les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage.”²² O próprio filósofo francês parece se contradizer em relação a seu entendimento de linguagem quando diz que “[...] le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument ; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes.”²³ E em seguida nas notas, “[...] s'il est vrai que la parole est trahison et que la communication soit impossible, alors chaque mot, par lui-même, recouvre son individualité, devient instrument de notre défaite et receleur de l'incommunicable.”²⁴ Se a palavra é traição e a comunicação impossível, como aceitar a linguagem como instrumento (ou somente como instrumento)? Como considerar que as palavras sejam “des pistolets chargés”? Talvez, a todo o momento, estas “pistolas carregadas” possam se voltar contra nós e nos trair, sem que possamos atribuir o gesto a outrem: na literatura, a traição parece ocorrer com mais frequência à medida que a língua padrão se torna linguagem literária. Em última instância, poderíamos pensar no concretismo, em que a palavra é efetivamente usada de maneira plástica, muitas vezes sem se preocupar com o significado. Entretanto, trata-se de uma forma poética, estudos no limiar da poesia e da arte pictórica; de qualquer forma, o concretismo não constitui a poesia contemporânea no seu todo.

²² Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948. p. 18. “Os poetas são homens que recusam usar a linguagem.” (Trad. nossa)

²³ Ibid., p. 18-19. “O poeta se retirou repentinamente da linguagem-instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos.” (Trad. nossa)

²⁴ Ibid., p. 42. “Se é verdadeiro que a palavra é traição e que a comunicação é impossível, então cada palavra em si recobra sua individualidade, torna-se instrumento de nosso fracasso e encobridor do incomunicável.” (Trad. nossa)

Parece-nos que a partir da afirmação de Barthes, “[...] le corps passe d’une certaine façon dans l’écriture”²⁵, podemos chegar à questão do racional e do irracional na poesia. O inconsciente (o corpo) de cada ser humano passaria – contaminando a linguagem e a inviabilizando como instrumento de simples comunicação – na *écriture*, como nos lembra igualmente Barthes. Não esqueçamos que Sartre e o Existencialismo negam o inconsciente e a psicanálise.

Parece possível, portanto, aceitar impassivelmente o fazer intelectual sob suas diferentes formas, de Horácio a Boileau, de Edgar Allan Poe a Paul Valéry?

A conquista do reconhecimento de um poeta passa pelo trabalho que faz com a língua padrão para atingir uma *écriture*. De certa maneira, o escritor constrói uma linguagem que lhe é peculiar e que se constitui a partir de uma percepção que “estiliza”: percepção de si e de suas experiências, percepção de mundo. Esta percepção que estiliza produz uma *deformação coerente*²⁶ que não é aplicada à realidade tornando-a puramente ficção, mas ao modo de expressá-la. Não somente a experiência mais anódina se torna, a partir de uma reflexão ou de uma inquietação, uma experiência peculiar, como a linguagem empregada sofre modelagem nas mãos do artista.

Todavia, esta *deformação coerente* pode ser totalmente coerente se levarmos em consideração a contaminação exercida pelo inconsciente?

Esta deformação cria uma linguagem “nova” ou peculiar ao autor, um vazio, uma janela fechada, um espaço no qual tanto o autor, como o leitor, podem exercer sua capacidade criativa através da imaginação e da interpretação:

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n’est pas d’objet plus profond,

²⁵ Barthes, Roland. *Oeuvres complètes*. Tome 3. Cours, entretiens et enquêtes (1974). Paris: Seuil, 1993. p. 61. “[...] o corpo passa de uma certa maneira na escrita.” (Trad. nossa)

²⁶ O conceito de *deformação coerente* é empregado por Merleau-Ponty a partir do estudo que fez de André Malraux. *Les voix du silence*. Paris: NRF, 1952.

plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. [...]²⁷

Neste espaço onde reina o ignorado, sentidos podem ser construídos (ou não!), efeitos de mal-estar podem ser ressentidos, conceitos podem ser representados, máscaras podem ser moldadas, atribuindo à obra uma riqueza de interpretações, um efeito estético inesperado, chegando até a provocar o riso. Barthes entendeu muito bem o uso que o poeta moderno faz da linguagem quando diz em seu artigo “Y a-t-il une écriture poétique?”, em *Le degré zéro de l'écriture* (1953), que a poesia moderna “institue un discours plein de trous et plein de lumières, plein d'absences et de signes surnourrissants [...]”²⁸ A própria palavra parece esconder muitas facetas:

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?²⁹

Como nos lembra Bandeira, apoiando sua afirmação na de Mallarmé, a poesia “está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia.”³⁰ Entretanto, Drummond concorda parcialmente com esta definição, já que afirma que os sentimentos e pensamentos ainda não são poesia:

Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro

²⁷ Baudelaire, Charles. *Les paradis artificiels. Le spleen de Paris*. Paris: Booking International, 1995. p. 104. “AQUELE QUE OLHA, da rua, através de uma janela aberta, jamais vê tantas coisas como quem olha para uma janela fechada. Nada existe mais profundo, mais misterioso, mais fecundo, mais tenebroso, mais deslumbrante, que uma janela iluminada por uma candeia. [...]” (Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira)

²⁸ Barthes, Roland. *Oeuvres complètes*. Tome 1. Paris: Seuil, 1993. p. 164. “institui um discurso repleto de buracos e repleto de luz, repleto de ausências e de signos alentadores.” (Trad. nossa)

²⁹ Andrade, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Procura da poesia. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 118.

³⁰ Bandeira, Manuel. *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971. p. 39.

são indiferentes,
Nem me reveles teus sentimentos,
O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.

Cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra³¹

De fato, como veremos mais adiante, Drummond valoriza o trabalho quotidiano do poeta. Bandeira lembra igualmente que se cria uma atmosfera de poesia “[...] mediante apenas uma colisão de palavras.”³² Esta colisão poderia ser inconsciente, tal como o exemplifica o poeta de Pasárgada na famosa história do hotel Península Fernandes. O poeta de *A cinza das horas*, intrigado pelo nome do lugar que considerava poético e que há dias aguçava sua curiosidade, acabou descobrindo por um familiar a razão desse nome. O dono português explicou que havia escolhido “Fernandes” porque era o seu nome e “península” porque era bonito. Esse tipo de colisão parece ser levado ao extremo pela poesia contemporânea, assim como a metáfora ou a alegoria, fonte da criatividade e da imaginação humana, que provocam ou prazer ou repulsa, enfim: um efeito estético.

Historicamente, podemos distinguir duas épocas para a poesia, como sugere Roland Barthes, a clássica e a moderna, que ele situa a partir de Rimbaud. No entanto, o rompimento dos gêneros já ocorria, na prática, desde Shakespeare e, teoricamente, com Victor Hugo, em seu “Prefácio de Cromwell” (1828). Para Barthes, “la poésie n’était qu’une variation ornamentale de la Prose, le fruit d’un art (c’est-à-dire d’une technique), jamais comme un langage différent [...]”.³³ Trata-se aqui da estrutura da poesia clássica (o verso, o metro) que sofreu grande transformação, e que não resistiu ao ímpeto dos poetas modernos. Entretanto, Barthes não se atém somente à estrutura, mas também ao uso das palavras:

³¹ Andrade, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Procura da poesia. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 117.

³² Bandeira, Manuel. *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971. p. 28.

³³ Barthes, Roland. *Oeuvres complètes*. Tome 1. Le degré zéro de l’écriture. Paris: Seuil, 1993. p. 161.

La fonction du poète classique n'est donc pas d'inventer des mots nouveaux, plus denses et plus éclatants, il est d'ordonner un protocole ancien, de parfaire la symétrie ou la concision d'un rapport, d'amener ou de réduire une pensée à la limite exacte d'un mètre.³⁴

Concordamos parcialmente com a afirmação de Barthes, já que segundo Horácio:

Se acaso idéias nunca enunciadas impuseram a criação de expressões novas, será o caso de forjar termos que não ouviram os Cetejos. [...] Era e sempre será lícito dar curso a um vocábulo de cunhagem recente.³⁵

Ele acrescenta a respeito:

C'est un art de l'expression, non de l'invention; les mots ici, ne reproduisent pas comme plus tard, par une sorte de valeur inattendue, la profondeur et la singularité d'une expérience; ils sont aménagés en surface, selon les exigences d'une économie élégante ou décorative. On s'enchant de la formulation qui les assemble, non de leur puissance ou de leur beauté propres.³⁶

Sem dúvida, compreende perfeitamente a maior clareza que a poesia tinha até o advento da modernidade e a queda – parcial – do sentido, perante a musicalidade, a plástica, a maior deformação sofrida sob a influência da imaginação e da reflexão. Compreendemos melhor porque Marcel Proust disse, em seu estudo sobre Baudelaire: “À côté d'un livre comme *Les fleurs du mal*, comme l'oeuvre immense d'Hugo paraît molle, vague, sans accent!”³⁷ Barthes define a palavra poética, na poesia moderna, como total e acrescenta que “[le mot] il brille d'une liberté infinie et s'apprête à rayonner vers mille rapports incertains et possibles.”³⁸ Todavia, podemos realmente opor a poesia clássica e a moderna separando-as?

³⁴ Ibid., p. 163. “Portanto, a função do poeta clássico não é a de inventar novas palavras, mais densas e mais cintilantes, é de ordenar um antigo protocolo, de perfazer a simetria ou a concisão de uma relação, de levar ou de reduzir um pensamento ao limite exato de um metro.” (Trad. nossa)

³⁵ Aristóteles; Horácio; Longino. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 56-57.

³⁶ Barthes, Roland. *Oeuvres complètes*. Tome 1. Le degré zéro de l'écriture. Paris: Seuil, 1993. p. 163. “É uma arte da expressão, não de invenção, as palavras aqui não reproduzem como mais tarde, por uma sorte de valor inesperado, a profundidade e a singularidade de uma experiência, elas são organizadas em superfície, conforme as exigências de uma economia elegante e decorativa. Encantamo-nos com a formulação que as reúne, não com sua potência ou sua beleza própria.” (Trad. nossa)

³⁷ Proust, Marcel. *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*. Paris: Editions Complexe, 1987. p. 118. “Perto de um livro como *As flores do mal*, como a imensa obra de Hugo parece mole, vaga, sem intensidade!” (Trad. nossa)

³⁸ Barthes, Roland. *Oeuvres complètes*. Tome 1. Le degré zéro de l'écriture. Paris: Seuil, 1993. p. 164. “Ela brilha como uma liberdade infinita e se prepara para irradiar em mil relações incertas e possíveis.” (Trad. nossa)

Se a poesia clássica era “une variation ornementale de la Prose, le fruit d’un art (c’est-à-dire d’une technique), jamais comme un langage différent”, por que a poesia moderna teria sua fonte algures que na prosa, ou na linguagem comum?

A estrutura desmoronou; o que pensar então da poesia de Baudelaire e de Drummond?

Sartre acredita falando da prosa e da poesia que: “Si le poète raconte, explique ou enseigne, la poésie devient prosaïque, il a perdu la partie. Il s’agit de structures complexes, impures mais bien délimitées.”³⁹ Devemos nos ater um pouco mais a esta questão, pois o que faremos então do poema de Drummond “Caso do vestido”? Este não está narrando uma história? Podemos considerar que Drummond não foi feliz na produção desse poema e de muitos outros? O poeta inglês Percy Bysshe Shelley nos diria que “A distinção entre poetas e prosadores é um erro vulgar.”⁴⁰ O próprio Sartre concorda em dizer que não há nem prosa, nem poesia pura. Mário Faustino defende igualmente esta idéia, entretanto, Mario de Andrade nos indica um veio possível a explorar, ao comentar os versos de um poeta:

A matéria que você escolheu pra seus versos é perigosíssima: a reflexão. Você está escrevendo poesias pensativas, reflexivas, verdadeiras conversas com os botões. [...] Ora isso é a matéria mais difícil de converter em poesia, porque é a que está mais dentro de um pensamento que se conta, numa idéia que se desenvolve, coisas que são propriedades específicas da prosa.⁴¹

Ezra Pound pode complementar esse trecho ao dizer:

A linguagem da prosa tem uma carga de muito menor intensidade; talvez seja esta a única distinção válida entre prosa e poesia. A prosa permite uma apresentação mais abundante de fatos, e pode ser muito explícita, mas requer uma maior quantidade de linguagem.⁴²

Qual seria este veio?

³⁹ Sartre, Jean-Paul. *Qu’est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948. p. 44. “Se o poeta conta, explica ou ensina, a poesia se torna prosaica, ele perdeu a partida. Trata-se de estruturas complexas, impuras, mas bem delimitadas.” (Trad. nossa)

⁴⁰ Shelley, Percy B. *Teorias poéticas do romantismo*. Defesa da poesia. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 224.

⁴¹ Andrade, Mario de apud Tezza, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 62.

⁴² Pound, Ezra apud Tezza, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 80.

Desde o início observamos a prosa e a poesia de maneira quase eqüilateral, por não conseguir nesse confronto de definições, pistas de grandes autores, estabelecer uma membrana entre elas. De fato, achamos que a diferença da poesia moderna e da prosa deve ser ponderada. Baudelaire parece ter provocado uma grande implosão nos gêneros ao realizar uma fusão da prosa e da poesia em seus *Petits poèmes en prose*. Se observada a história, é igualmente preciso aceitar a contínua evolução sofrida pela prosa paralelamente à poesia, que também sofreu mutação constante, entretanto, preservando as regras clássicas fundamentais do verso e do metro até o Romantismo. Esta evolução paralela parece ter tido pontos tangentes entre as duas formas literárias em que a poesia – até então linguagem literária suprema – contaminou a prosa. Não seria lógico, no decorrer deste processo de metamorfose, que as características próprias à prosa – ironia, sarcasmo, humor, narração, reflexão – contaminassem por sua vez a poesia em um período histórico favorável, tal como o foi o capitalismo nascente a partir da Revolução Industrial inglesa? Poderíamos então voltar à definição de poesia com as palavras de Giorgio Agamben:

A consciência da importância dessa oposição entre a segmentação métrica e a semântica levou alguns estudiosos a enunciarem a tese (por mim compartilhada) de que a possibilidade de *enjambement* constitui o único critério que permite distinguir a poesia da prosa. Pois o que é o *enjambement* senão a oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica? Portanto, será chamado poético o discurso no qual essa oposição for, pelo menos virtualmente, possível, e prosaico aquele no qual não puder haver lugar para ela.⁴³

A tese do *enjambement* é muito pertinente pois não se trata de uma simples pausa, mas de uma “oposição entre um limite métrico e um limite sintático”. Observemos então este trecho do poema “Caso do vestido” de Carlos Drummond de Andrade:

Nossa mãe, o que é aquele
vestido, naquele prego?

Minhas filhas, é o vestido
de uma dona que passou.

⁴³ Agamben, Giorgio. O fim do poema. Trad. Sérgio Alcides. *Cacto* n. 1. São Paulo: 2002. p. 142-148.

Passou quando, nossa mãe?
Era nossa conhecida?

Minhas filhas, boca presa.
Vosso pai evém chegando.

Nossa mãe, disse depressa
que vestido é esse vestido.

Minhas filhas, mas o corpo
ficou frio e não o veste.

O vestido, nesse prego,
está morto, sossegado.

Nossa mãe, esse vestido
tanta renda, esse segredo!

Minhas filhas, escutai
palavras de minha boca.

Era uma dona de longe,
vosso pai enamorou-se. [...]

Não há como negar que se trata efetivamente de um poema com certa carga de poesia. Todavia, percebe-se como a prosa e a poesia flertam permanentemente, se abraçam, se afastam; percebe-se como há uma fina membrana entre elas: limiar com o qual Drummond brinca, e que torna constantemente um fracasso qualquer tentativa de oposição entre elas. Não há mais poesia em “Minhas filhas, mas o corpo / ficou frio e não o veste. / O vestido, nesse prego, / está morto, sossegado.” que nos outros versos que oscilam para a narração? Podemos somente afirmar que sentimos uma diferença. A poesia tende a ser mais sintética, fragmentada, livre de estruturas, (re)criando o mundo através da razão (nem sempre), da percepção, da sensação, da análise, da imaginação. Poderíamos enxergá-la como *farrapos metafóricos* em que uma colisão de palavras mais freqüente provoca um efeito estético: beleza, repulsa, riso, gozo. Há na poesia uma linguagem que sofreu uma maior e mais constante “deformação”. A prosa se assemelha a um *tecido narrativo* onde (geralmente) não há *enjambement*, que tende a utilizar um maior desenvolvimento de idéias, apesar da deformação da linguagem padrão efetuada pelo *savoir-faire* do autor. Ela tende a ficar mais próxima de algumas características tais como a narração, a reflexão, o enredo, a importância

do desenvolvimento de uma ação mínima que progride no tempo (presente para futuro, *flashback*, fragmentos de tempo, entre outros fatores), e o papel preponderante de outras vozes (personagens), mesmo que não haja sempre uma estrutura tradicional de resolução de um problema com início, meio e fim. Todavia, são somente tendências e ambas podem se confundir quando levadas ao extremo: a poesia em prosa de Baudelaire e certos trechos da poesia de Drummond. “Boca de ouro, / que ris de mim, / no milímetro que nos separa, / cabem todos os abismos.”⁴⁴

Até aqui, desconstruíram-se evidências, rasgaram-se membranas e a trilha que percorremos nos levou a muita ponderação. Mas como situar a linguagem poética? Uma única certeza: a palavra; ela é a matéria do poeta e do prosador; ambos trabalham com sua polissemia. Não obstante, o poeta parece verdadeiramente observá-la com mais intensidade, com mais consciência que um sujeito comum, observa-a como um objeto estético, talvez mais que o prosador pelo caráter sintético e intenso do poema. Neste ponto, concordamos em parte com Sartre. Lembrando André Malraux, ao contrário do sujeito comum e da criança, como vimos com o dono do hotel Península Fernandes, o poeta tem mais domínio da linguagem – nunca total – e sabe melhor aproveitar as potencialidades desta, posicionando-se sempre de maneira livre frente/a partir às/das regras, do léxico e da língua padrão. Drummond percebe muito bem o não domínio total dela quando escreve em “O lutador”:

Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.
São muitas, eu pouco.
Algumas, tão fortes
como o javali.
Não me julgo louco.
Se o fosse, teria
poder de encantá-las.
Mas lúcido e frio,
apareço e tento
apanhar algumas
para meu sustento

⁴⁴ Andrade, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Boca. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 44.

num dia de vida.⁴⁵

Como o poeta itabirano revela, as palavras “são muitas” e ele “pouco”. Não se sente totalmente capaz de “encantá-las”, “mas lúcido e frio” tenta “apanhar algumas”. O verbo “tentar” empregado aqui, demonstra não somente a dificuldade do uso da linguagem, mas, igualmente, o trabalho do poeta enquanto verdadeiro “fazer poético” cuja reflexão e o cálculo são fundamentais: reflexos de uma produção artística. A imagem do lutador não deixa de lembrar fortemente a do esgrimista na primeira estrofe do poema “Le soleil” de Charles Baudelaire. Em sua “estranha esgrima”, busca “os acasos da rima / tropeçando em palavras como nas calçadas / topando imagens desde há muito já sonhadas”. Drummond dá continuidade, de certa forma, à imagem do duelo entre o poeta e as palavras e parece possuir uma percepção semelhante da poesia neste ponto: o difícil trabalho do poeta e sua relação com as palavras.

Assim, a poesia tem sua origem no efeito causado pela colisão de palavras, cuja associação seria *a priori* incoerente ou inesperada, o que provoca uma inquietação no leitor frente à opacidade freqüentemente encontrada na poesia moderna. No entanto, no caso dos dois Carlos, é relevante dar ênfase à simplicidade de algumas imagens produzidas pelo uso de termos pouco rebuscados, à qualidade de metáforas poderosas, cuja originalidade está no impacto do efeito e não na complexidade. Observemos a última estrofe do poema “Menino chorando na noite”, de Carlos Drummond:

E vejo a mão que levanta a colher, enquanto a outra sustenta a cabeça
e vejo o fio oleoso que escorre pelo queixo do menino,
escorre pela rua, escorre pela cidade (um fio apenas).
E não há ninguém mais no mundo a não ser esse menino chorando.⁴⁶

e o famoso “L’invitation au voyage” do outro Carlos:

⁴⁵ Ibid., p. 99.

⁴⁶ Ibid., p. 72.

Mon enfant, ma soeur,
 Songe à la douceur
 D'aller là-bas vivre ensemble!
 Aimer à loisir,
 Aimer et mourir
 Au pays qui te ressemble!
 Les soleils mouillés
 De ces ciels brouillés
 Pour mon esprit ont les charmes
 Si mystérieux
 De tes traîtres yeux,
 Brillant à travers leurs larmes.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté.⁴⁷

Estes dois trechos são famosos e exemplificam o quão “simples” pode ser a poesia, o quão bela e eficiente pode ser uma criação poética, cuja simplicidade das palavras esconde um *fazer* poético original, mesmo se pouco complexo em aparência, que exige um saber próprio aos grandes poetas, um *fazer* artístico que – paradoxalmente – camufla uma linguagem peculiar cujo alcance é dado a poucos. Apesar da reflexão realizada sobre a poesia que escrevem, os dois Carlos sabem, assim como outros poetas, escapar em muitos versos à complexidade estética. Em uma carta para Manuel Bandeira datada de 17 de fevereiro de 1948, João Cabral de Mello Neto comenta essa questão:

Achei-os excelentes, principalmente “O bicho”. Não sei quantos poetas no mundo são capazes de tirar poesia de um “fato”, como você faz. Fato que v. comunica sem qualquer jogo formal, sem qualquer palavra especial: antes, pelo contrário: como que querendo anular qualquer efeito autônomo dos meios de expressão. E isso é tanto mais impressionante, porque ninguém mais do que v. é capaz também de tirar todos os efeitos da atitude oposta, isto é, do puro funcionamento desses meios. Você já terá notado que meu ideal é muito mais este M. Bandeira do que aquele. Mas diante de poemas como “O bicho”, fico satisfeito por verificar que nenhum excesso intelectualista me é capaz de tirar a sensibilidade para poemas dessa família.⁴⁸

Pensamos que o poeta não está fora da linguagem, ele não a recusa, antes está completamente imerso nela, utilizando-a para sua própria sobrevivência, indo além das

⁴⁷ Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Librio, 2003. p. 53. “Minha doce irmã, / Pensa na manhã / Em que iremos, numa viagem, / Amar a valer, / Amar e morrer / No país que é a tua imagem! / Os sóis orvalhados / Desses céus nublados / Para mim guardam o encanto / Misterioso e cruel / Desse olhar infiel / Brilhando através do pranto. / Lá, tudo é paz e rigor, / Luxo, beleza e langor.” (Trad. Ivan Junqueira)

⁴⁸ Cabral; Bandeira; Drummond. *Correspondência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 60.

convenções e da petrificação da gramática. Escrever lhe é vital, como nos lembra Rainer Maria Rilke em seu *Cartas a um jovem poeta*.⁴⁹ Antes, se encontra como Baudelaire, solitário na multidão das palavras ouvindo a voz de Drummond: “Penetra surdamente no reino das palavras. / Lá estão os poemas que esperam ser escritos.”⁵⁰ Para tanto, o poeta precisa de um vasto conhecimento de sua língua, precisa espreitá-la, tentar parcialmente dominá-la, para em seguida conquistar sua linguagem própria.

Sua arte, seu principal trabalho, não estaria atrelada à conquista dessa linguagem poética? Esta conquista não depende, em grande parte, de um conhecimento vertical?

⁴⁹ Rilke, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. São Paulo: Globo, 2004. p. 26.

⁵⁰ Andrade, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 117.

II Criação Consciente ou/e Inconsciente?

Inspiração versus Razão

Tentaremos agora expor uma das questões provocadas pelas colisões de idéias e de interrogações do capítulo anterior, principalmente a partir dos comentários de dois autores: Mario de Andrade, em sua correspondência com Carlos Drummond de Andrade, e Baudelaire, a respeito da “Filosofia da composição” de Edgar Allan Poe.

A criação poética é realizada de forma totalmente consciente ou o inconsciente também atua efetivamente durante o processo criativo de um poema? Esta interrogação é fundamental para a nossa pesquisa, pois tratará de alumiar a perspectiva: razão *versus* inspiração. O consciente será associado à primeira e o inconsciente à segunda, para avaliar o grau de domínio da linguagem e do conhecimento durante o fazer poético. Assim, se a criação fosse totalmente consciente, decorreria desta possibilidade a suma importância do fazer intelectual, com base na razão, no cálculo, no trabalho, no conhecimento, na análise, entre outras habilidades.

Ao observar as diferentes poéticas durante a evolução da poesia em suas diferentes escolas, percebe-se uma constante tensão entre os defensores da razão e os da inspiração. A poesia parece dilacerar-se entre estes dois pólos extremos, uma reagindo à outra na época seguinte, como o Romantismo se contrapôs às regras rígidas do Classicismo. É preciso voltar à poética clássica de Horácio para enxergar um marco na origem da valorização da razão na criação poética:

A quem domina o assunto escolhido não faltará eloquência, nem lúcida ordenação. [...] Vocês, descendentes de Pompílio, retenham o poema que não tenha sido apurado em longos dias por muita rasura, polido dez vezes até que uma unha bem aparada não sinta asperezas. [...] Princípio e fonte da arte de escrever é o bom senso. [...] obtida a matéria, as palavras seguirão espontaneamente.⁵¹

Parece bem claro nesses trechos citados acima que a razão tem um papel fundamental no trabalho que o autor clássico faz da linguagem. A “lúcida ordenação” a partir do “bom senso” do escritor fará com que as palavras obedeçam ao poeta se ele tiver domínio do assunto em questão. Restará o trabalho de polimento da obra para aperfeiçoar o poema. Esses conceitos parecem ter permanecido durante as épocas posteriores, mesmo com a influência da religião durante a Idade Média e a posição central de Deus no universo até o século XVII, em que eles se reforçaram pelo advento da Renascença, com a volta dos modelos clássicos da antiguidade. Desta forma, Nicolas Boileau-Despréaux demonstra claramente, em sua *Arte poética*, seguir os preceitos de Horácio. Suas palavras irrompem na obra do francês de forma muito clara:

Portanto, ame a razão: que todos os escritores procurem sempre o brilho e o valor apenas na razão. [...] Tudo deve tender ao bom senso. Mas, para aí chegarmos, o caminho a ser seguido é escorregadio e penoso; logo nos afogamos, por pouco que nos afastemos. [...] O que bem se concebe, se enuncia claramente; e, para dizê-lo, vêm as palavras com facilidade. [...] Apresse-se lentamente, e sem perder a coragem, reponha sua obra vinte vezes sobre a mesa de trabalho: retoque-a e torne a poli-la, sem descanso; às vezes, acrescente algo; e, freqüentemente, apague.⁵²

A influência é clara e Boileau nos ordena com mais ênfase ainda: “ame a razão”, assim como o trabalho de polir o poema, de acrescentar e apagar sempre a partir do bom senso; este é o seu modelo. Quanto à poética e à orientação aos jovens poetas de seguirem estes preceitos, ela se materializa na pessoa do poeta Malherbe, único modelo eleito por ele e digno de suas idéias. Esse pensamento de Boileau, fechando o cerco em volta de um único autor cuja obra precisa ser tomada como exemplo, não levaria assim à morte da poesia, petrificando-a?

⁵¹ Aristóteles; Horácio; Longino. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 56-64. Pompílio: lendário segundo rei de Roma. (reprodução da nota do tradutor)

⁵² Boileau-Despréaux, Nicolas. *A arte poética*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 16-20.

De qualquer forma, os poetas e diferentes escritores da época nem sempre seguiram todas as regras, ao contrário, sempre havia um novo *aporte*⁵³ decorrido de uma reflexão pessoal, como foi o caso de Corneille na mesma época, ou uma revolta do culto e da imitação dos antigos, na ocasião da “querela dos antigos e dos modernos” conduzida por Charles Perrault e Fontenelle no final do século XVII. No século seguinte, “Le siècle des lumières”, a razão atingiu um grau mais elevado, constituindo uma resposta para os problemas da sociedade, uma arma contra a tirania. Basta percorrer as páginas das *Lettres persanes* de Montesquieu para sentir o valor da razão na ótica dos pensadores e escritores da época. Este pensamento terá seu papel na Revolução Francesa de 1789, em um momento histórico particularmente difícil para os franceses, assolados pela fome e doenças depois de séculos de servidão: momento propício para a revolução. Contudo, basta observar a época de terror que reinou sob o comando do revolucionário Robespierre, para perceber os limites do ser humano no poder. A França fora atacada pelos partidários da realeza e pelos países vizinhos, para os quais constituía uma grande ameaça já que havia guilhotinado o rei Louis XVI e Marie-Antoinette. Não obstante, no final do século XVIII, em meio à valorização da razão, as definições da poesia e da imaginação traçadas por Diderot e Rousseau haviam disseminado um préromantismo na Alemanha, na França e na Inglaterra, chegando ao poeta alemão Novalis.

No século XIX, o Romantismo foi uma verdadeira reação à razão. Apesar de considerar a antiguidade uma “época memorável acima de todas as outras” pelo *aporte* de sua poesia e de “beber”, como muitos outros, nas obras clássicas, o poeta inglês Percy Bysshe Shelley inicia sua “Defesa da poesia” (1821) com uma argumentação que procura distinguir os dois pólos razão/imaginação e define a poesia, em grande parte, na direção oposta à

⁵³ O termo *aporte* tem por origem a palavra francesa *apport*. Não se trata de um galicismo desnecessário, já que o termo em questão é muito mais expressivo que a palavra contribuição (*contribution* em francês) e que não foi encontrado termo similar no vocabulário da língua portuguesa. Trata-se, portanto, de uma escolha consciente com o intuito de dar maior força à “contribuição” da Literatura.

concepção clássica: “A poesia, de modo geral, pode ser definida como a ‘expressão da imaginação’, sendo congênita à origem do homem.”⁵⁴ Shelley é mais explícito ainda ao invocar o testemunho dos grandes poetas em prol a defesa da inspiração em relação ao trabalho e ao estudo:

Invoco o testemunho dos maiores poetas de hoje, se não é um erro afirmar que os mais belos trechos poéticos são o produto do trabalho e do estudo. O esforço e a demora recomendados pelos críticos podem ser interpretados justamente como significando apenas uma cuidadosa observância dos momentos de inspiração, e de uma conexão artificial dos espaços entre suas sugestões, pela intertextura de expressões convencionais; uma necessidade imposta apenas pela limitação da própria faculdade poética; pois Milton concebeu o Paraíso perdido como um todo antes de ter realizado suas partes. Temos também o seu próprio testemunho de que a musa lhe teria “inspirado” o “canto impremeditado”.⁵⁵

A nossa intenção ao citar o autor inglês não é a de defender a razão ou a inspiração, trata-se somente de demonstrar a tomada de posição, de certo modo extrema em relação ao período anterior, no que diz respeito a essas duas palavras-chave, para toda a discussão em torno da criação poética. No final do ensaio, Shelley eleva o poeta acima dos homens comuns no momento da inspiração, fazendo dele o “mais feliz, o melhor, o mais sábio e o mais ilustre de todos os homens”. Conclui que a poesia difere da lógica, já que não se sujeita às forças ativas da razão e seu nascimento não possui relação com a consciência ou a vontade. Para Novalis, a magia poética é a “união da potência intelectual e da imaginação”.⁵⁶ Ao mesmo tempo, ele associa, de certo modo, à magia poética uma língua comparável às fórmulas matemáticas. Segundo Hugo Friedrich, para o poeta alemão, a imaginação possui poderes absolutos; ela é o “maior bem do espírito”. Essa postura de Novalis é fundamental para nossa pesquisa, pois associa a linguagem matemática à imaginação ou, poderíamos dizer, o cálculo consciente à criatividade, ambos provenientes da mente. A língua da imaginação é autônoma no sentido em que não tem mais como objetivo comunicar algo. À sua maneira, o

⁵⁴ Shelley, Percy Bysshe. *Teorias poéticas do romantismo*. Defesa da poesia. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 220.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 240.

⁵⁶ Friedrich, Hugo. *Structure de la poésie moderne*. Paris: Le livre de poche, 1999. p. 34.

Romantismo inverte a ordem até aí estabelecida, fazendo com que a linguagem poética não precise mais ser clara, positiva, não tendo assim por intuito confinar uma bela metáfora em um metro redigido segundo regras de expressão bem definidas, como é o caso ainda em Victor Hugo. Assim, torna-se primordial destacar esse pensamento duplo no bojo do Romantismo que é mais freqüentemente associado exclusivamente à inspiração. Por outro lado, o Realismo e o Naturalismo parecem deixar pouco espaço à inspiração romântica, com a presença ubíqua e invisível de Flaubert que domina sua obra, como um Deus o universo e a influência da ciência na obra de Zola.

Em 1845, Edgar Allan Poe compõe sua “Filosofia da composição” tomando a direção totalmente oposta a de Shelley, não somente afirmando que sua poesia se estabelece a partir de sua poética – o que na época é bastante surpreendente – mas afirmando igualmente que criou seu famoso poema “The Raven” a partir da mesma exatidão e lógica rigorosa de um problema matemático, não deixando espaço à intuição ou à sorte. O poeta de Baltimore dá a sua “receita” começando pela extensão do poema *versus* o efeito poético, estabelecendo o belo como seu terreno, a melancolia enquanto tom e, a partir do “o”, a vogal mais sonora e do “r”, a consoante mais vigorosa (em inglês), escolhe a palavra *nevermore* como estribilho. É a primeira palavra que lhe vem em mente, como ele mesmo confessa. Um corvo – ave de mau agouro, ave dotada de palavra e ser não racional como disse Poe – repetiria a palavra ao final de cada estância, reforçando a monotonia do poema de uma extensão de cem versos, tendo o tom melancólico por excelência: a morte. O poeta americano pretende alcançar em primeira instância o efeito de beleza, admitindo que a paixão e a verdade possam estar presentes na poesia para potencializar o efeito global enquanto “dissonâncias musicais”, entretanto, estas deverão sempre ser assujeitadas ao princípio pretendido pelo artista: a beleza. Chega assim à idéia da morte de uma bela mulher cujo personagem chora a perda. Começa seu poema pela questão final, o que lhe dá uma base para a versificação que ele queria original. Neste ponto,

Edgar Poe comenta que o instinto ou a intuição nada tem a ver com a originalidade que é alcançada graças ao trabalho. Assim, o poeta americano deixa pouco espaço ao inconsciente, calculando literalmente os efeitos de cada passo seu, os contrastes do quarto com a noite tempestuosa, a presença do fantástico que caracteriza parte de sua obra, a estrutura do poema de ponta a ponta. Mas Charles Baudelaire questiona cautelosamente o racionalismo do poeta de Baltimore quando coloca as interrogações seguintes:

S'est-il fait, par une vanité étrange et amusante, beaucoup moins inspiré qu'il ne l'était naturellement? A-t-il diminué la faculté gratuite qui était en lui pour faire la part belle à la volonté? Je serais assez porté à le croire; quoique cependant il faille ne pas oublier que son génie, si ardent et si agile qu'il fût, était passionnément épris d'analyse, de combinaisons et de calculs.⁵⁷

De fato, o poeta parisiense valoriza demasiadamente a imaginação para não levá-la em conta e está mais próximo, na sua poética, de Novalis do que de Edgar Allan Poe. Aliás, precisamos retificar o verdadeiro peso da obra do americano sobre a do francês. Baudelaire afirma que foi somente em 1847 que “cuidou da glória de Poe” por ocasião da primeira tradução que realizou, como ele mesmo revelou em uma carta para Eugène Pelletan datada de 17 de março de 1854. Como afirma Marcel Ruff, o professor americano W. T. Bandy já estabeleceu que, até 1852, o poeta das *Flores do mal* tinha tido contato apenas com aproximadamente doze contos e, não havia lido nem os poemas, tampouco os escritos teóricos do autor de “O corvo”. Ruff conclui que a obra de Poe pouco influenciou a de Baudelaire pois, em 1852, a estética do poeta parisiense já estava praticamente construída (de forma definitiva). O francês teria visto o americano como um “irmão espiritual” nos seus conceitos literários, com uma vida semelhante, impregnada no caos e na miséria e não uma influência intelectual e estética predominante.

⁵⁷ Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes II*. Préambule de la genèse d'un poème. Paris: Gallimard, 1976. p. 343. “Ele se passou, por uma vaidade estranha e divertida, por bem menos inspirado que o era naturalmente? Diminuiu a faculdade gratuita que estava nele para dar o papel principal à vontade? Estaria levado a crê-lo; bem que, todavia, seja preciso não esquecer que seu gênio, tão ardente e ágil que tenha sido, era apaixonado por análise, combinações e cálculos.” (Trad. nossa)

A ponderação que Baudelaire faz do racionalismo de Poe constitui um marco de suma importância. Sua interrogação ecoa através do tempo e chega até nós como se não tivesse perdido sua razão de ser: a de aclarar a criação poética. Não esqueçamos esta prudência baudelairiana pois precisamos desenvolver mais amplamente nossa argumentação para tentar atingir, mais adiante, uma possível resposta. Retornando às afirmações de Poe, Baudelaire destaca nas palavras dele o valor do trabalho no fazer poético, contrapondo-se aos “amadores do *delírio*”, já que “il sera toujours utile de leur montrer quels bénéfices l’art peut tirer de la délibération, et de faire voir aux gens du monde quel labeur exige cet objet de luxe qu’on nomme Poésie.”⁵⁸ Tanto Mallarmé quanto Valéry verão a fonte da superioridade de Poe nas suas afirmações em sua poética, o que Baudelaire chamou de *jongleries* (malabarismos). Ora, o parisiense reconhece o valor do cálculo, da razão, contudo, vê nisso certa “charlatanice” ao qual o gênio do americano tem direito, opondo-se parcialmente a Poe, Mallarmé e Valéry.

Como se sabe, o século XIX tornou-se um marco para a poesia moderna, principalmente quanto às questões da razão e do hermetismo da linguagem poética. A “hesitação” entre a razão e a imaginação encontrada em Baudelaire, de certa forma, se expandiu no século seguinte em duas correntes bem distintas: o do fazer consciente, personificado em Paul Valéry e a do inconsciente, na pessoa de André Breton. Essa afirmação de Friedrich é sustentada pelas próprias palavras dos dois autores franceses, que usaram fórmulas opostas para definir o que deve ser um poema. O primeiro fala que “un poème doit être la fête de l’intellect” e, o segundo, que “un poème doit être la faillite de l’intellect.”⁵⁹ O momento histórico, com o advento da psicanálise de Sigmund Freud, foi propício à valorização do inconsciente, ao surgimento do Surrealismo, enquanto que a razão continuava seu percurso seguro. Mas ao afirmar que prefere um verso consciente mesmo se medíocre a

⁵⁸ Ibid., p. 343-344. “será sempre útil lhes mostrar quais benefícios a arte pode tirar da deliberação, e fazer enxergar às pessoas do mundo qual labor exige este objeto de luxo que chamamos Poesia.” (Trad. nossa)

⁵⁹ Friedrich, Hugo. *Structure de la poésie moderne*. Paris: Le livre de poche, 1999. p. 200-201. “Um poema deve ser a festa do intelecto.” “Um poema deve ser a falência do intelecto.” (Trad. nossa)

um bom verso inconsciente, Valéry não estaria afirmando a existência do fazer poético a partir do inconsciente no próprio âmbito de seu racionalismo, contaminando-o?

Ao final da luta entre o fazer consciente e o inconsciente, a razão venceu a batalha e, conforme os estudos de Hugo Friedrich, tanto a emoção como a inspiração – alicerce da poesia romântica – já no século anterior, ruíram pouco a pouco. A poesia do século XX, como nos indica o alemão, seguindo os próprios termos de grande parte dos mais importantes poetas europeus – Valéry, Lorca (com Góngora como modelo), Ungaretti, T. S. Eliot, Gottfried Benn, entre outros – “la poésie moderne est devenue une affaire de froide méditation, tout comme la réflexion dont elle fait l’objet.”⁶⁰ Esta frase tem suma importância, já que afirma sem equívoco a “festa do intelecto”. Contudo, a interpretação é exclusivamente do pesquisador alemão, nosso papel sendo o de relatar historicamente a evolução da criação poética até o presente momento.

Ao mesmo tempo cerne e alicerce de nossa pesquisa, os poetas Drummond e Baudelaire fariam parte desse grupo de autores que coroaram o intelecto?

Mais adiante, Friedrich afirma que: “À peu près tous les grands poètes européens du XXe siècle considèrent avec la même méfiance l’idée d’inspiration et distinguent rigoureusement entre excitation superficielle et puissance, entre émotion personnelle et valeur intellectuelle.”⁶¹ A criação poética passa então a ser vista como uma “fabricação”, segundo os termos de Valéry. T. S. Eliot descreve a ação do poeta como uma “reflexão científica” e os poetas falam de seus “laboratórios”, de suas “experiências”, da “álgebra” do verso como já vimos com Baudelaire, Novalis e Poe. Não obstante, o autor espanhol Federico Garcia Lorca ao afirmar que é poeta pela graça de Deus ou do Diabo e pela graça da técnica, do trabalho e

⁶⁰ Ibid., p. 229-230. “A poesia tornou-se um caso de fria meditação, assim como a reflexão à qual sofre.” (Trad. nossa)

⁶¹ Ibid., p. 231. “Quase todos os grandes poetas europeus do século XX consideram com a mesma desconfiança a idéia de inspiração e distinguem rigorosamente entre excitação superficial e potência, entre emoção pessoal e valor intelectual.” (Trad. nossa)

da severidade com a qual se vê, embasando-se na idéia que se faz do poema, não está afirmando a existência de um outro fator ativo na criação poética?

Chegamos assim à procura de Mario de Andrade revelada em sua correspondência com Carlos Drummond de Andrade a respeito da criação poética do poema “Rei dos reis”. O itabirano se sente incapaz de fazer uma escolha entre as variantes possíveis, mas dá muito valor aos comentários do amigo em sua carta datada do dia 17 de agosto de 1944:

Não sei se você meditou bem no que escreveu sobre isto, mas considero sua carta muito mais importante do que qualquer poética ou tentativa de explicação e interpretação de poesia, dessas que os eruditos escrevem, escrevem... friamente. Impressionou-me ver você tateando no escuro, apalpando, procurando, monologando, sofrendo e ao mesmo tempo uno, que poder! [...] não posso deixar de manifestar a espécie de susto iluminado, de terror feroz, não sei bem, todas as palavras parecem bestas, diante do itinerário do poema que você me traçou.⁶²

O mineiro não fica chocado com as afirmações do amigo a respeito da criação poética, ao contrário, fica impressionado com a carta de Mario que em sua reflexão fica “tateando, apalpando, procurando, monologando” em busca de uma maior compreensão de sua poética. Percebemos de imediato a importância da opinião de Mario de Andrade para Drummond, que vê no autor de *Macunaíma* um amigo e, igualmente, um artista sincero e crítico o suficiente para lhe dar uma valiosa opinião sobre seus escritos, para incentivá-lo a publicar sua “obrinha”. Ao mesmo tempo, ele desvaloriza e critica os eruditos – com os quais parece estabelecer uma fronteira – por sua frieza: opinião que é fundamental pois, de certa forma, estabelece uma barreira entre o conhecimento (ou pelo menos um tipo de conhecimento, de erudição) e a interpretação da poesia. Assim, ao publicar enfim em 1930, *Alguma Poesia*, Drummond diz em uma carta datada do dia 27 de abril do mesmo ano: “Eis aí, Mário e amigo, a história da impressão de minha obrinha primeira. Ela aí vai. Sua opinião me interessa mais do que a de qualquer outro, e você sabe que eu já estou acostumado a sua franqueza rude.”⁶³

⁶² Andrade, Carlos Drummond de; Andrade, Mário de. *Carlos & Mário: Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. 1924-1945. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002. p. 522.

⁶³ *Ibid.*, p. 368.

Em outra carta datada do 1º de janeiro de 1931, o itabirano revela sua opinião à respeito da crítica do amigo ao seu primeiro livro de poesia: “Quanto à sua carta, acho que, em conjunto é a coisa mais inteligente e penetrante (e ao mesmo tempo mais carinhosa) que se escreveu sobre *Alguma Poesia*.”⁶⁴ Em seguida, em outra carta datada de 29 de setembro do mesmo ano:

Ainda é tempo de lhe dizer que o seu ensaio na R.N. número 1 sobre a poesia em 1930 estava soberbíssimo. Considero as observações tão exatas e diretas de você sobre meu livro o que este conseguiu de melhor como crítica. Sob mais de um aspecto, você descobriu o poeta aos seus olhos. É interessante o que fiquei sabendo de mim mesmo depois que li o seu estudo.⁶⁵

Assim sendo, tendo em vista estes três trechos escritos por Drummond que demonstram toda a importância do olhar do amigo sobre sua poesia, acreditamos ser relevante meditar a respeito do fazer poético de Mario, principalmente quanto à questão do inconsciente. De fato, o autor de *Paulicéia* leva em conta não somente a razão, mas também um estado poético, que ele chama de um estar “fatalizado”. Parece querer afirmar o valor da espontaneidade e de uma condição psicológica/física em que a necessidade de libertação do poema se faz urgente ao provocar emoções tal como angústias e obsessões. Para ele, a espontaneidade em si não é vista como positiva, contudo, evita que o pensamento crítico mate o estado de poesia. Na etapa seguinte, valoriza uma leitura crítica de seu poema e a correção dos versos ou palavras inadequadas conforme seu bom senso. Assim, por exemplo, no poema “Rei dos reis” em *Lira Paulistana*, que compõe em um primeiro tempo com a palavra “caralho” – já metrificado segundo um ritmo que o autor descreve como uma obsessão – prefere não interromper a composição em curso e corrigir somente após grande parte dos versos serem compostos. Acaba substituindo a palavra “caralho” por “pênis” na versão final, palavra que acredita ser demasiadamente agressiva, tendo consciência desde o início de sua inviabilidade:

⁶⁴ Ibid., p. 402.

⁶⁵ Ibid., p. 407.

Num filme de B. de Mille
 Eu vi pela primeira vez
 A [inútil] triste vida de Cristo
 “Rei dos Reis”

Num mictório de São Paulo
 Li pela primeira vez
 Escrito sobre um caralho:
 [Sobre o desenho dum sexo]
 “Rei dos Reis”

Em outra carta⁶⁶, Mario de Andrade afirma não possuir um processo único de criação artística, como dizem alguns escritores, mas afirma “estar fatalizado” por algo que não sabe definir, independente e superior a sua pessoa. Essa “coisa” manda e o obriga a obedecer. Ele afirma que, sem dúvida alguma, a idéia primeira é espontânea e que “isso ninguém pode discutir” pois “a psicologia existe.” Entretanto, a idéia em si não basta para que a obra seja escrita e a partir de seu aparecimento a criação varia muito. Apesar de notá-la, datá-la, pensar obrigatoriamente nela, beber, a fatalidade chega às vezes muitos anos depois ou nunca chega para que ele se encontre fora de si, mandado para escrever. Por outro lado, mais raramente, “o mando vem junto com a idéia e a coisa se cria imediatamente”. Mario de Andrade revela um pensamento duplo ao valorizar igualmente a correção, que é realizada muito freqüentemente após a composição. Insistindo em buscar a correção, ele espera que ela “surja” para que decida pelo melhor, às vezes, segundo um dado consciente ou lógico, pois “os dados conscientes e os juízos também provocam estados líricos, toda a psicologia e todas as obras de arte” sendo uma prova disso.

Em outra carta, esta vez para Fernando Sabino,⁶⁷ citada no estudo de Charles Kiefer, o amigo de Drummond afirma que o momento de criação se compara à ejaculação, por ter uma duração de apenas alguns segundos, e comenta que o trabalho penoso vem em seguida,

⁶⁶ Ibid., p. 525.

⁶⁷ Kiefer, Charles. *Mercúrio veste amarelo: A poética nas cartas de Mario de Andrade*. Porto Alegre: Mercado aberto, 1994. p. 27

quando principia a tarefa de artefazer, corrigir, criticar, julgar, intencionalizar, dirigir e polir a obra. Curiosamente, Mario de Andrade parece estar no limiar entre duas poéticas: a de Shelley e a de Boileau. Essa situação peculiar nos interessa pois indica uma postura reflexiva menos extremista se comparada à de Valéry, por exemplo, mesmo se devemos permanecer céticos perante o surgimento da variante após uma correção que parece surgir também por uma ordem independente e superior que conduz o poeta. Mario valoriza um “estado de poesia” que poderia ser comparado à “inspiração” do Romantismo. Todavia, como já vimos, o termo foi repudiado pela maioria dos poetas do século XX e adquiriu, para alguns, uma conotação pejorativa. No Brasil, alguns acadêmicos tratam-na ironicamente pela expressão “baixar o santo”, referindo-se ao termo do candomblé quando o corpo incorpora uma alma. Esta repulsa é bastante legítima se observados os abusos encontrados na “Defesa da Poesia” de Shelley e no Surrealismo. Entretanto, será preciso considerar este estado não com uma inspiração vinda de fora, da musa, de Deus, do Diabo, enfim, de qualquer lugar fora da mente do poeta. Não há dúvida que o primeiro sentido que possamos dar à palavra *inspiratio*, de origem latina, é a do sopro emanado de um ser divino que traria conselhos, revelações aos homens. Mas devemos associá-la ao surgimento repentino de uma idéia, de um entusiasmo ou de um furor criativo, tendo assim origem na mente humana. Outro exemplo, que podemos avançar ao discutir a questão do fazer poético e do papel do inconsciente, é o de Manuel Bandeira. Em seu *Itinerário de Pasárgada*, o poeta fala, no momento da criação, de sua frustração em relação ao um esforço consciente:

Na minha experiência pessoal fui verificando que o meu esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía do sub-consciente, numa espécie de transe ou de alumbramento, tinha ao menos a virtude de me deixar aliviado de minhas angústias.⁶⁸

⁶⁸ Bandeira, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1966. p. 24.

Um pouco mais adiante, comentando o seu poema “A última canção do beco”, escreve que “é o melhor poema para exemplificar como em minha poesia quase tudo resulta de um jogo de intuições. Não faço poesia quando quero e sim quando ela, poesia, quer.”⁶⁹ Percebe-se novamente a sugestão de que o fazer poético não depende de um estado consciente de reflexão e de raciocínio, mas de um *estado* peculiar do poeta, ora alumbramento, ora transe, ora um “estar fatalizado”. Ao contrário de Paul Valéry, Bandeira não vê nenhuma fraqueza na produção inconsciente de uma obra. Não tem uma postura de rejeição e procura demonstrar quão prejudicial pode ser a experiência de não escrever imediatamente o poema que “surge”:

E então, numa espécie de subdelírio da extrema fadiga, todo um poema, o mais longo que já se formou na minha cabeça, começou a fluir dentro de mim. [...] Pensei poder recompor os versos em casa. Mal cheguei, caí no sono... Quando acordei, só me restavam na memória os seis versos da oração, única estrofe regular do poema, que era no mais em verso-livre. Nunca me consolei desse desastre.⁷⁰

De qualquer forma, nos encontramos em um outro universo, algures, a mil milhas de muitos poetas do mesmo período, de seus “laboratórios”, de sua “fabricação” e de sua “reflexão científica”. Se não há como negar o valor poético de Mario de Andrade ou de Manuel Bandeira, como refutar cegamente suas experiências durante suas observações sobre o fazer poético? Talvez devamos seguir as palavras do autor de *Lira Paulistana* para quem:

“Tudo está em conservar o equilíbrio da liberdade.”⁷¹

⁶⁹ Ibid., p. 121.

⁷⁰ Ibid., p. 99.

⁷¹ Andrade, Carlos Drummond de; Andrade, Mário de. *Carlos & Mário: Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. 1924-1945. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002. p. 527. Carta 157 de Mario de Andrade para Drummond datada de 24 de agosto de 1944.

III – Conhecimento

1. Frente ao Espelho da Literatura: *Poesia*

Uma das constatações mais importantes ao término da leitura de *O campo e a cidade: na história e na literatura* de Raymond Williams,⁷² é a relação entre o conhecimento que a obra literária pode trazer em seu cerne – fruto das experiências, dos pensamentos e dos sentimentos de um ser humano – e sua relação com o contexto da época em que a obra foi escrita. Grande parte da discussão do autor inglês gira em torno da imagem do campo refratada nos poemas, romances e outros textos, antes e depois da Revolução Industrial inglesa, geralmente vista em oposição à cidade, ao capital, à industrialização, a partir do bucolismo. Williams começa desconstruindo as imagens de “paz, inocência e virtudes simples” do campo que emanam de obras da literatura inglesa e, forçosamente, da observação de autores, portanto, testemunhas de seu tempo. A constatação é fonte de um grande impacto pois se percebe a distorção sofrida pela realidade através dos olhos destas testemunhas que recriam um mundo pela observação, sim, mas também e aí jaz em parte a surpresa, pela sua capacidade de deformação – simplificação, idealização, omissão voluntária/interessada – fazendo com que toda uma rede de sentimentos, de interesses, de abusos legitimados pelo Parlamento inglês, enfim, toda uma realidade seja apagada, ao proveito de um mundo idealizado, simplório, selecionado, por vezes ridículo; para alguns, em oposição completa à cidade: “centro de realizações – de saber, comunicações, luz.” O resultado se faz sentir ao observar a realidade histórica de cada época, comparando os fatos à evolução das obras do

⁷² Williams, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

mesmo autor, ou as de outros escritores do mesmo período. Assim, no capítulo 9 intitulado “Criado para ser lavrador”, Raymond Williams cita o caso do autor Stephen Duck que introduz o trabalho, o trabalhador e sua dura realidade em sua obra poética, muito tempo ausente da poesia bucólica e neobucólica. Todavia, mudou aos poucos de tom ao passar da primeira pessoa em seu poema “The thresher’s labour” de 1736, para a terceira pessoa, retornando assim a um bucolismo fantasioso. Descoberto pela rainha Carolina, esta lhe deu um apartamento e um salário de trinta libras por ano, tirando-o assim da sua condição de simples debulhador. Esta mudança de situação provocará uma “transição literária decisiva, uma mudança de ‘nós’ para ‘o zagal’.”⁷³ Poucos anos depois da introdução do trabalho no assunto poético de sua época,

Duck estava escrevendo, como qualquer poetastro, imitações dos clássicos, num tom elevado e esvaziado, segundo os moldes daquela cultura elegante que era não apenas uma postura literária – a “alta” tradição – mas também, como sempre, uma ratificação social.⁷⁴

Desta forma, o crítico inglês nos revela não somente os limites de percepção, de recriação de um autor, mas igualmente, a influência da situação do escritor, de seus interesses na obra produzida de forma aparentemente descritiva – e, portanto, mais propensa a convencer o leitor – e a realidade efetiva, ou mais precisamente, o complexo mosaico da realidade. Simultaneamente, confere à literatura – ao afirmar a deformação da realidade sofrida sob o jugo dos interesses pessoais – um *aporte* de conhecimento.

Poderíamos assim pensar em uma obra bem distinta, entretanto, muito interessante: *Capitães de areia* de Jorge Amado. A obra descortina a experiência do nascimento da delinqüência e da violência decorrida da pobreza e da alienação, concentradas na cidade capitalista nas décadas de 30 e 40, e que chegaria (talvez) ao ápice em *Cidade de Deus* de

⁷³ Williams, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 128. Zagal (s.m.): Pastor, pagueiro.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 129.

Paulo Lins, do fim do século passado. Esta fonte de duplo conhecimento enquanto testemunho (de fora ou de dentro) de um grupo de jovens ditos delinquentes, nos permitiria, por pouco que tenhamos uma leitura suficientemente crítica e sensível à condição humana, enxergar a situação nascente da alienação, da exclusão, da pobreza como fonte de revolta, de violência, de necessidade de existir para si e para a sociedade. Não tomaríamos assim a obra como simples narrativa atrativa e mais ou menos bem elaborada e complexa do ponto de vista estético, mas também, como testemunho de uma *estrutura de sentimentos*, usando o conceito do próprio Raymond Williams, de uma realidade social e histórica.

Poder-se-ia sem dificuldade opor ao raciocínio do crítico inglês, o conceito de *l'art pour l'art* já defendido pelos parnasianos no século XIX, tendo como conceito principal: “assim que uma coisa se torna útil, ela cessa de ser bela”, segundo as palavras usadas por Théophile Gautier no seu prefácio de *Mademoiselle de Maupin*.⁷⁵ Todavia, se a literatura não possui nenhuma utilidade prática, nos parece incorreto abordá-la como simples objeto estético, fruto de um fazer intelectual, totalmente e conscientemente fechado sobre si. Pensamos, de maneira mais ponderada, que nesta questão jaz um certo perigo: o de achar que a literatura é uma simples fonte de entretenimento ou de admiração estética pela complexidade de sua linguagem e traços psicológicos. *Hamlet*, por exemplo, seria admirável unicamente pela sua forma estética, pela linguagem peculiar de Shakespeare ou pelos temas abordados? O que menos sobreviveu ao tempo nesta peça é sem dúvida o tom dramático da tragédia, a morte de numerosos personagens ao final da obra, ao contrário da conversa dos coveiros, das inquietações de Hamlet, de sua paralisia frente ao horror do mundo: o ato do tio e a resignação da mãe. É preciso extrair da obra um conjunto de idéias, de experiências esplendidamente expressas, que constituem espelhos mais ou menos opacos dos homens de seu tempo e que vibram como ondas até nós. Como disse Carlos Drummond:

⁷⁵ Ruff, Marcel A. *Baudelaire*. Paris: Hatier, 1957. p. 71.

O que há de mais importante na literatura, sabe? É a aproximação, a comunhão que ela estabelece entre os seres humanos, mesmo à distância, mesmo entre mortos e vivos. O tempo não conta para isso. Somos contemporâneos de Shakespeare e Virgílio. Somos amigos pessoais deles. Se alguém perto de mim falar mal de Verlaine, eu o defendo imediatamente; todas as misérias de sua vida são resgatadas pela música de seus versos. Como defenderia um amigo pessoal. Um dia, a pintora Marisa Teresa Vieira me disse uma coisa linda: que tem inúmeros amantes noturnos, de Van Gogh a Fernando Pessoa. O maior prêmio de Estocolmo ou dos Estados Unidos não vale o telegrama de amor que alguém desconhecido, e que não conheceremos nunca, nos manda lá do Pára porque leu uma coisa nossa e ficou comovido e rendido. O telegrama não é para nós, é para nossa vaidade. É uma voz do coração e do espírito, solta no ar, que nos atinge e repercute em nós. Dito assim, fica meio grandiloqüente, mas não sei dizer melhor, você entenderá. Quem já sentiu isso compreende sem explicação. Funciona. É. E constitui uma das grandes alegrias da vida. Palavra, música, arte de todas as formas: essas coisas têm sua magia. Ai de quem não a sente.⁷⁶

Não se trata de um *aporte* a um utópico crescimento linear do homem, mas sim, de uma tímida ou pronunciada luz lunar – segundo a qualidade da obra produzida – sobre a imensa incompreensão de si da parte de todo ser humano que se questiona e de sua permanente perplexidade. Para cada autor que investiga a matéria misteriosa que é o homem, “sua fome se sacia, mas o celeiro continua provido [...] desfalca-o de alguns grãos, mas uma reserva abundante permite e como que sugere novos assaltos”,⁷⁷ como lembra Drummond no prefácio de sua tradução do romance *Thérèse Desqueyroux*. Outro exemplo entre tantos, é o de Machado de Assis que realizou – com muita minúcia e de forma muito sutil – um estudo da sociedade brasileira do século XIX.

Um pouco além desta perspectiva histórica, que nem sempre foi observada, mas que é evidenciada por Roberto Schwarz e Antonio Candido entre outros críticos, a identidade de Jacobina no conto “O espelho”, por exemplo, parece comportar os pólos extremos da identidade de todo ser humano. Uma duplicidade que poderia ser vista atrelando o uniforme à cor da pele, à língua, aos costumes, à herança histórica, à raça que parece ser sempre de origem múltipla: a identidade e o corpo. Esse uniforme que vestimos desvela um mundo

⁷⁶ Andrade, Carlos Drummond de. *Tempo, vida, poesia: confissões no rádio*. Rio de Janeiro: Record, 1986. p. 58-59.

⁷⁷ Mauriac, François. *Thérèse Desqueyroux*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 09.

infindamente rico: constitui o que nos separa superficialmente, o que tranquiliza o homem se reconhecendo como uno, tendo uma língua, uma cultura, uma nacionalidade, uma origem (família). Já o abismo, a silhueta turva que Jacobina contempla no espelho – quando tira o uniforme – representa, além da multiplicidade da qual somos constituídos, o ponto comum entre todos os seres (ao menos os ocidentais), o *EU* turvo do desconhecido de si: “Je est un autre” como dizia Rimbaud. O poeta de Itabira fala deste *Outro* que nos habita em seu poema “O Outro”:

Como decifrar pictogramas de há dez mil anos
se nem sei decifrar
minha escrita interior?

Interrogo signos dúbios
e suas variações calidoscópicas
a cada segundo de observação.

A verdade essencial
é o desconhecido que me habita
e a cada amanhecer me dá um soco.

Por ele sou também observado
com ironia, desprezo, incompreensão.
E assim vivemos, se ao confronto se chama viver,
unidos, impossibilitados de desligamento,
acomodados, adversos,
roídos de infernal curiosidade.⁷⁸

Esta sombra, projetada pelo Outro, certamente se desvela fugazmente pelas experiências subjetivas e objetivas do autor. Baudelaire em “L’homme et la mer” (XIV), poema das *Flores do mal*, aborda muito claramente a questão do ser humano e de seu constituinte paradoxal, abissal, amargo como o mar:

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

Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets:
Homme, nul n’a sondé le fond de tes abîmes,

⁷⁸ Andrade, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 1237.

Ô mer, nul ne connaît tes richesses intimes,
Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets!⁷⁹

Este abismo está em todos nós: constitui o que nos une, tornando-nos iguais frente à contemplação de nossa fragilidade, de nossos medos, de nossos atos absurdos, de nossas crenças (religiões): fonte/alvo de tantas interrogações sem respostas. As diferenças e a diversidade nos enriquecem e nunca se deve perder de vista nossa origem múltipla, tanto biologicamente como culturalmente. Além dos direitos humanos, existe uma igualdade de sentimentos, de inteligência, de necessidades, de vícios, de fraquezas que vivem em cada ser humano que se enxerga verdadeiramente: medo, afeto, ciúme, generosidade, sadismo, criatividade, perversão, egoísmo. O quão assustador é o nosso reflexo no espelho ao observarmos que somos seres patéticos. Este ponto comum entre os seres humanos constitui uma unidade, da qual fala Drummond em *Farewell* no seu poema “Unidade”:

As plantas sofrem como nós sofremos.
Por que não sofreriam
se esta é a chave da unidade do mundo?⁸⁰

Nosso reflexo é o de Fidel Castro, o mitológico Fidel, o indestrutível Fidel em seu traje de guerra – assim como nos construímos na imagem do espelho – que ao descer as escadas de um palanque durante um comício para apertar a mão de um político, tropeça – desgraçadamente – perante toda a multidão presente, frente a milhões de telespectadores que assistem à patética cena de uma estátua de um deus cubano que se torna uma marionete ridícula, num mínimo e pétreo instante.

Nossa imagem – em uma obra literária – se assemelha a um vitral de uma pequena e abandonada capela do qual faltariam pedaços. Constituído a partir do fragmentado, este vitral

⁷⁹ Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. 1ª e 3ª estrofes. Paris: Librio, 2003. p. 23. “Homem liberto, hás de estar sempre aos pés do mar! / O mar é o teu espelho; a tua alma aprecias / No infinito ir e vir de suas ondas frias, / E nem teu ser é menos acre ao se abismar. [...] Sois ambos vós quais seres turvos e discretos; / Homem, ninguém sondou-te as furnas mais estranhas; / Ô mar, ninguém tocou-te as íntimas entranhas, / Tão ciumentos que sois de vossos bens secretos!” (Trad. Ivan Junqueira)

⁸⁰ Andrade, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 1393.

parece (se esquecermos as mínimas juntas e fronteiras) antes de qualquer coisa, uno, e palpita através da luz oblíqua e lunar do autor. É uma escrita da escuridão na escuridão. Uma fala silenciosa. Infelizmente, perdeu-se o *savoir-faire* do vitral original e ao querer compreender a si mesmo e entender o mundo, cantar o sofrimento e a beleza, o escritor recria um ser que é efetivamente complexo, um mundo onde a ordem aparentemente real se torna fictícia – sendo criada a partir da realidade e da imaginação do autor – e, ao existir na tinta inerte das páginas de um livro, paradoxalmente, a ficção passa verdadeiramente a atingir o real: a ordem explode em um universo caótico, belo, utópico, simbólico, que não se entrega sem alguma resistência (onde o sujeito comum constitui o herói, ou deveria!). Como disse Drummond: “Há sempre uma história real, gerada pela história inventada.”⁸¹ Um belo exemplo desta ficção/realidade é o conto “Os alicerces da realidade” do escritor português José Régio, em que um disco girava e repetia: “A vida é um sonho. A vida é um sonho.”⁸² A personagem principal, Silvestre, recém aposentado, começa a enxergar a vida como uma peça de teatro que lhe parece mais irreal do que um sonho. É curioso notar o duplo sentido da palavra *sueño* em espanhol, que significa ao mesmo tempo sono e sonho. De certa forma, Silvestre desperta deste estado de sono-sonho e o narrador se questiona: “E aqueles grupos de gente que faziam, que diziam, com falsas palavras e falsos gestos sem peso, que não fosse comédia?”⁸³ Trata-se justamente aqui da parte de ficção do real, a desordem na ordem aparente, entretanto, virtualidade que a percepção crítica e sensível do autor enxerga como dados reais, pois são efetivamente palpáveis e constituem um roteiro concreto que forma uma pintura superficial da vida. De fato, o narrador do conto afirma que “a grande maioria das pessoas são muito simplistas nas suas interpretações.”⁸⁴ Claro que existem, como já foi dito anteriormente, fatos reais dos quais não podemos escapar a não ser por uma voluntária reflexão abstrata, todavia, como perceber a

⁸¹ Idem. *O observador no escritório*. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 187.

⁸² Régio, José. in: *Há mais mundos* – 3ª ed. Brasília Ed., 1973. p. 197.

⁸³ Ibid., p. 202.

⁸⁴ Ibid., p. 219.

diferença entre os mitos, os fingimentos (para si e para os outros), as diferentes óticas, as imagens distorcidas, conscientemente e inconscientemente distorcidas, voluntariamente e involuntariamente distorcidas, que inundam a complexa realidade? Estes mitos, estas *imagens mantos* contaminam os alicerces da realidade, camuflando-a. Grande parte não consegue desfazer-se destas imagens. Baudelaire distingue assim a grande maioria das pessoas, dos poetas, quando sua personagem Samuel Cramer fala desta diferença em “La fanfarlo”:

Nous nous sommes tellement appliqués à sophistiquer notre coeur, nous avons tant abusé du microscope pour étudier les hideuses excroissances et les honteuses verrues dont il est couvert, et que nous grossissons à plaisir, qu’il est impossible que nous parlions le langage des autres hommes. Ils vivent pour vivre, et nous, hélas ! Nous vivons pour savoir.⁸⁵

O poeta está para ele *fatalizado* a fazer esta distinção entre realidades (desordem) e aparente realidade (ordem), assim como para Shakespeare, em *Hamlet*, em que o príncipe dinamarquês se lamenta pela sua situação quando comenta no final do ato I, cena V: “Nosso tempo está desnordeado. Maldita a sina que me fez nascer um dia pra concertá-lo!”⁸⁶ O papel do poeta é ingrato, assim como o do príncipe dinamarquês, pois como disse D. H. Lawrence em seu “Caos em poesia”,

Em seu terror do caos, o homem começa armando um guarda-sol entre ele mesmo e aquele vórtice intenso na sua duração sem fim – caos. [...] O homem constrói um edifício assombroso a partir de si, erguido entre ele mesmo e o caos selvagem, tornando-se, gradualmente, empalidecido e asfiziado sob o tecido que o guarda do sol. Então vem um poeta, o inimigo das convenções, e faz um rasgão no guarda-sol; e vejam! O lampejo de caos é agora uma visão, uma janela para o sol. Em breve, porém, por acostumar-se à visão, e não suportar aquela dose de caos, o homem-lugar-comum pinta um simulacro, uma cópia grosseira, da janela que se abre para o caos, e reveste o guarda-sol com os pedaços pintados do simulacro. [...] Tudo é apenas simulacro feito de múltiplos retalhos.⁸⁷

⁸⁵ Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. La fanfarlo. Paris: Gallimard, 1975. p. 559-560. “Nós nos aplicamos tanto em sofisticar nosso coração, nós abusamos tanto do microscópio para estudar as hediondas excrescências e as vergonhosas verrugas do qual está coberto, e que fazemos maior segundo a vontade, que nos é impossível falar a linguagem dos outros homens. Eles vivem para viver, e nós, infelizmente, vivemos para saber.” (Trad. nossa)

⁸⁶ Shakespeare, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 1996. p. 34. (Trad. Millôr Fernandes)

⁸⁷ Lawrence, D. H. Caos em poesia. 1928. Publicado primeiramente em *Exchanges*, 1929. (Trad. Wladimir Costa)

Uma das mais vivas escolhas do poeta (escritor), como lembra Sartre, é de “dévoiler le monde et singulièrement l’homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l’objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité.”⁸⁸ Parece-nos que esta situação na sociedade é a mesma para o prosador e o poeta. Podemos citar *A metamorfose* de Kafka, por exemplo. Além disso, a aguda percepção das dores e do caos da sociedade parece ser um fardo. Ambos arriscam muito ao atingirem sua *écriture* e ao mergulharem nas suas buscas, pois correm o risco de fracassar ou de recuar frente ao abismo da vida. Sua linguagem peculiar pode ser incompreendida, como um recado em um papel que paira sobre o asfalto, varrido e suspenso pelas turbulências na azáfama dos carros. Segundo Michel Foucault

[...] o querer-saber não se aproxima de uma verdade universal; ela não dá ao homem um exato e sereno controle da natureza; ao contrário, ele não cessa de multiplicar os riscos; ele sempre faz nascer os perigos; abate as proteções ilusórias; desfaz a unidade do sujeito; libera nele tudo que se obstina a dissociá-lo e a destruí-lo. [...] Trata-se de arriscar a destruição do sujeito de conhecimento na vontade, indefinidamente desdobrada, de saber.⁸⁹

O exemplo de Baudelaire, como lembra Maurice Blanchot⁹⁰, talvez possa deixar alguma esperança à poesia e à literatura. Sim, o guarda-sol é muito prático e nos protege, contudo, ele não se encontra apenas acima, pairando sobre nossas cabeças, nos protegendo do caos, está no bojo da nossa mente que produz o caos camuflando-o ao mesmo tempo com simulacros ditos com tanta fé que acabamos acreditando neles, nos convencendo das afirmações mais absurdas com a mais singela sinceridade de quem acredita dizer a verdade. Mas por que enxergar o abismo que está a nossa volta, a inutilidade de nossas existências? É preferível fazer uso desse subterfúgio. A natureza – a fauna e a flora – não constitui o verdadeiro caos pois viveria em equilíbrio sem nós, humanos, graças a uma cadeia alimentar bem organizada, onde cada animal tem sua função e permite que o outro subsista. Nela, a

⁸⁸ Sartre, Jean-Paul. *Qu’est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948. p. 29. “revelar o mundo e singularmente o homem aos outros homens para que estes se responsabilizem inteiramente perante o objeto assim posto a nu.” (Trad. nossa)

⁸⁹ Foucault, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. p. 36-37.

⁹⁰ Cf. Blanchot, Maurice. *La part du feu. L’échec de Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1949.

crueldade se imiscui no cotidiano e faz parte da balança que regula a sobrevivência das diversas populações: somente os mais fortes viverão. Trata-se de um cruel equilíbrio. Não obstante, o homem surgiu com sua superioridade indiscutível sobre todos os outros seres, semeou o caos, implantou-se como um vírus aniquilando o solo sobre o qual repousam seus próprios pés e usa de seu poder para obter o que almeja: mais e mais poder, sucesso e lucro em curto prazo. O caos que tentamos camuflar, é aquele que nós mesmos criamos com nossas próprias mãos, pois palpita em nós. Se Baudelaire tem repulsa pela natureza, este sentimento nasceu do comportamento humano que associa à natural crueldade, o poder superior do seu cérebro: inteligência e imaginação a serviço da destruição se esta lhe traz o que deseja. Para o poeta parisiense, uma ilusória saída está na arte, que verte esse caos em beleza e no gozo cotidiano sob todas suas formas, desde que escapemos ao tédio: *Enivrez-vous!*

Finalmente, qual *aporte* teria assim a obra de um autor como Machado ou Shakespeare? Machado, por exemplo, soube profundamente mergulhar neste abismo/superfície que nos une, que nos separa enquanto seres unos e múltiplos, refletindo criticamente sobre a sociedade brasileira, conseguindo recriar seu tempo tão claramente nas entrelinhas de sua obra madura. Sua visão, longe de ser obsoleta, desnuda as múltiplas máscaras que camuflam nosso ser, para si e para o outro: mosaico irrefutavelmente complexo. A reflexão sarcástica de Machado palpita entre os meandros de seu leve e eterno sorriso, no canto do rosto e do olhar. Enfim, inegavelmente, a obra literária pode carregar um conhecimento de ser e de mundo que não deve ser perdido de vista pelo fato do poema, do romance, do conto serem ficções e objetos estéticos. Talvez seja neste ponto que se desenhe a fronteira entre a literatura na sua definição mais ampla, que se beneficia do poder da narração – presente em todos os povos sob forma escrita ou oral – (o desejo e o prazer de saber) para entreter o leitor/ouvinte, e uma literatura mais intelectualizada em que, além de uma linguagem peculiar, de um mais complexo objeto estético, se imiscui um grau de

conhecimento humano. Poderíamos também citar Merleau-Ponty para ressaltar a importância da literatura e de seu *aporte* enquanto nova perspectiva, novos sentimentos, novas idéias:

Ce qui est irremplaçable dans l'oeuvre d'art – ce qui fait d'elle non seulement une occasion de plaisir, mais un organe de l'esprit dont l'analogie se retrouve en toute pensée philosophique ou politique si elle est productive – c'est qu'elle contient mieux que des idées, “des matrices d'idées”; elle nous fournit d'emblèmes dont nous n'aurons jamais fini de développer le sens, et, justement parce qu'elle s'installe et nous installe dans un monde dont nous n'avons pas la clef, elle nous apprend à voir et nous donne à penser comme aucun ouvrage analytique ne peut le faire, parce qu'aucune analyse ne peut trouver dans un objet autre chose que ce que nous y avons mis. Ce qu'il y a de hasardeux dans la communication littéraire, ce qu'il y a d'ambigu et d'irréductible à la thèse dans toutes les grandes oeuvres d'art n'est pas un défaut provisoire de la littérature dont on pourrait espérer l'affranchir, c'est le prix qu'il faut payer pour avoir un langage conquérant, qui ne se borne pas à énoncer ce que nous savions déjà, mais nous introduit à des expériences étrangères, à des perspectives qui ne seront jamais les nôtres et nous défasse enfin de nos préjugés.⁹¹

Portanto, pode-se aceitar o raciocínio de Williams ao questionar a validade de muitas das imagens emanantes da literatura inglesa. Se levarmos em consideração o *aporte* de conhecimento da literatura, o bom senso nos dita que este pode também provir de uma “visão errônea”. Poderíamos ainda reforçar a argumentação com as palavras de Silviano Santiago: “Ao analisar as relações entre autor e obra literária, os estudiosos negaram aquele e isolaram a esta, cercaram-na de arame farpado, fetichizaram-na, para dela fazerem seu único e exclusivo objeto de estudo.”⁹² É preciso ter a coragem de romper o arame farpado e de questionar a ótica dos autores para constatar as deformações sofridas pela sua percepção que, além do mais, sempre é parcial.

⁹¹ Merleau-Ponty, Maurice. *La Prose du monde*. Le langage indirect. Paris: Gallimard, 1969. p. 126-127.

“O que é insubstituível na obra de arte – o que faz dela não apenas uma ocasião de prazer, mas um órgão de espírito que encontra sua analogia em todo pensamento filosófico ou político se for produtivo – é que ela contém, melhor do que idéias, ‘matrizes de idéias’; ela nos fornece emblemas cujo sentido jamais acabaremos de desenvolver, e, justamente porque se instala e nos instala num mundo do qual não temos a chave, ela nos ensina a ver e nos faz pensar como nenhuma obra analítica pode fazê-lo, porque nenhuma análise pode descobrir em um objeto outra coisa senão o que nele pusemos. O que há de arriscado na comunicação literária, o que há de ambíguo e de irredutível à tese em todas as grandes obras de arte, não é um defeito provisório da literatura do qual se pudesse esperar livrá-la, é o preço que se deve pagar para ter uma linguagem conquistadora, que não se limite a enunciar o que já sabíamos, mas nos introduza a experiências estranhas, a perspectivas que nunca serão as nossas, e nos desfaça enfim de nossos preconceitos.” (Trad. nossa)

⁹² Andrade, Carlos Drummond de; Andrade, Mário de. *Carlos & Mário: Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. 1924-1945. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002. p. 9-10.

Em conseqüência, Raymond Williams toma a iniciativa de confrontar vários testemunhos, autores ou não, e de pôr frente a frente obras de um mesmo escritor no decorrer de sua evolução com o objetivo de evidenciar as mudanças e a correlação com os fatos históricos. Para Charles Baudelaire, o poeta que prefere é aquele “que se põe em comunicação permanente com os homens de seu tempo, e troca com eles pensamentos e sentimentos traduzidos em uma nobre linguagem suficientemente correta”.⁹³ Concordamos, assim como concordaria o crítico inglês, já que nos conduz ao questionamento da visão do autor, da sua representação de mundo (que parece descrever de maneira perigosamente verossímil) em relação ao “real” ou um mundo de fatos evidenciados e debatidos pelas visões históricas. Poderíamos concluir temporariamente com as palavras importantíssimas de Raymond Williams a respeito desta conquista das realidades:

O gênio de Dickens só pode ser apreendido em sua totalidade na medida em que percebemos que para ele, na experiência urbana, muito do que era importante, e mesmo crucial, não podia ser conhecido nem comunicado de maneira simples, mas, como já afirmei, tinha de ser revelado, imposto à força à consciência.⁹⁴

Não poderíamos estender este esforço a outras experiências?

⁹³ Baudelaire, Charles apud Ruff, Marcel A. *Baudelaire*. Paris: Hatier, 1957. p. 72. “qui se met en communication permanente avec les hommes de son temps, et échange avec eux des pensées et des sentiments traduits dans un noble langage suffisamment correct”. (Trad. Nossa)

⁹⁴ Williams, Raymond. *Campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 228.

2. Formação *versus* Intelecto dos dois Carlos

Nossa aposta jaz no confronto da qualidade e importância da obra de Baudelaire, perante sua instrução formal. De fato, ele não concluiu um curso superior – aliás sequer iniciou o curso de Direito em que estava inscrito – e não foi um aluno brilhante. Marcel Ruff destaca o potencial intelectual do jovem Baudelaire e seu comportamento de “bom menino” perante sua família reconstituída: mãe e padrasto. Seus mestres afirmavam que tinha um caráter “um pouco original e às vezes bizarro”, mas reconhecem “meios muito notáveis”, “criatividade quando ele quer, e discernimento”. Seus dons poéticos são revelados pela prática de versos latinos. O jovem Charles recebeu alguns prêmios em poesia por composições em latim; obtém o primeiro prêmio três anos seguidos e em 1837 recebe o segundo prêmio no Concurso Geral. Em 1838, o primeiro prêmio em desenho, que lhe propiciara uma dispensa, pois estava de castigo, forçado a ficar no colégio no dia em que os alunos saíam para visitar os pais. Aliás, estas punições foram numerosas e o poeta parisiense sempre lastimou seu comportamento perante seus parentes. Em uma carta para seu irmão datada do dia 27 de dezembro de 1834, Baudelaire retrata a experiência do castigo: “Être aux arrêts, c’est être planté comme une statue contre un mur ou contre un arbre, y geler (en hiver) pendant tout le temps que l’exige un tyran.”⁹⁵ Contudo, no final da carta de Charles, este acaba afirmando que não poderia queixar-se se tivesse se comportado como deveria. O outro Carlos também experimentou o sofrimento de um castigo semelhante, todavia, nesse momento, uma diferença de comportamento se imiscui entre os dois Carlos, já que Drummond parece não aceitar a punição, apelando para sua liberdade mental que vem invadir seu corpo (estátua) sob forma

⁹⁵ Baudelaire, Charles. *Correspondance I*. 1832-1860. Paris: Gallimard, 1973. p. 33. “Ficar detento, é ficar plantado como uma estátua contra um muro ou contra uma árvore, aí congelar (no inverno) durante todo o tempo que exigir um tirano.” (Trad. nossa)

do pensamento e do sonho, que lhe propiciam uma fuga no azul distância de seu poema intitulado “Punição”:

Eis que eu mesmo converto-me em coluna,
e já não é castigo, é fuga e sonho.
Não me atinge a sentença punitiva.

Se pensam condenar-me, estão ilusos.
A liberdade invade minha estátua
e no recreio ganho o azul distância.⁹⁶

A atitude de Baudelaire é diferente, pois sua rebeldia do instante é sufocada pela culpa, pela vontade de não ser visto como ingrato para com a mãe, o padrasto e o irmão que depositam esperanças nele. Em inúmeras cartas para os familiares, expressa seu desejo de melhorar, sempre aceitando os conselhos e se convencendo de suas boas resoluções. Ao contrário de muitas afirmações – inclusive de Jean-Paul Sartre – Charles parece não ter tido uma reação de revolta com o casamento da mãe com o Coronel Aupick. Nada indica nas suas cartas que tenha havido uma reação de violência ou de recusa, ao contrário, percebe-se que ele chama o padrasto de “pai”, se preocupa com sua saúde e lhe deseja parabéns pelos seus avanços na carreira militar.

Carlos Drummond de Andrade parece ter tido melhores resultados escolares, chegando a obter um segundo lugar geral no colégio Anchieta, situado em Friburgo, recompensado assim pelo título honorífico de “general”. Apesar de obter alguns títulos de coronel (boa prova) e general (ótima prova) em Português, Geografia, Francês, Religião, História, Drummond teve o mesmo destino que Baudelaire. O poeta parisiense foi expulso do colégio Louis-le-Grand no dia 18 de abril de 1839 por ter recusado entregar o bilhete que um colega lhe havia passado, com medo que este fosse punido, rasgando o bilhete e engolindo-o em plena sala de aula. Os risos do jovem Charles, após o comentário do professor dizendo que o gesto de Baudelaire teria exposto seu camarada a suspeitas, pioraram sua situação. Seu pedido de desculpas e sua tentativa vã de explicar sua atitude, em uma carta enviada no mesmo dia,

⁹⁶ Andrade, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Boitempo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 1117.

não mudará sua situação. Segundo Marcel Ruff, o Coronel Aupick teria facilmente perdoado e até aprovado esta lealdade “escrupulosa até o sacrifício”.

Oitenta anos mais tarde, em 1919, o poeta mineiro discordaria de seu professor de português, partindo da lógica que lhe haviam ensinado a pensar. Receberia por “comiseração” um quatro em comportamento, nota pronunciada com muita ênfase, nota que achará injusta e que terá por resultado uma carta escrita pelo itabirano, pedindo justiça e não “comiseração”. Dois dias depois, Drummond recebia a ordem de expulsão e, ao mesmo tempo, uma carta partia para Itabira que tinha por destinatário Carlos de Paula Andrade, pai do poeta, acusando o filho do pecado de “insubordinação mental”. Assim, os dois poetas foram expulsos por motivos similares – insubordinação – o primeiro aos 18 anos de idade, o segundo com quase 17. Para Drummond, o choque foi grande, maior que para Baudelaire, como ele mesmo revelará mais tarde em uma autobiografia minimalista na *Revista Acadêmica* em 1941: “Perdi a fé. Perdi tempo. E sobretudo perdi a confiança na justiça dos que me julgavam”. José Maria Cançado acrescenta que

O que mais o fez sofrer foi a inadequação quase infinita que ele sentia entre aquela carta e a expulsão, entre a infração e o castigo. Um desequilíbrio de fundo. O mundo – pensava já no trem da Leopoldina de volta para Minas – era alucinatoriamente fora dos gonzos e a salvação, apenas uma boa de uma quimera.⁹⁷

Drummond retratou essa lembrança – tal uma ferida aberta que não cicatrizava – em seu poema “Certificados escolares”, que canta igualmente o abismo que havia de fato entre o seu comportamento, seu desempenho geral na escola, e o ato brutal de expulsá-lo por uma falta que não conseguia perceber como tal. Mas, finalmente, esta expulsão não lhe ensinara a enxergar a injustiça ubíqua do mundo?

I
Do certame literário
neste grande educandário,

⁹⁷ Cançado, José Maria. *Os sapatos de Orfeu: biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Globo, 1993. p. 71-72.

o nosso aluno mineiro,
 pacato, aplicado, ordeiro,
 sai louvado com justiça,
 por ter galgado na liça
 este sonhado ouropel:
 o posto de coronel
 em francês, inglês, latim.
 Que Deus o conserve assim.

II
 Em literário certame
 após rigoroso exame
 escrito, oral e o que mais,
 de resultados cabais,
 o nosso caro estudante
 discreto, pouco falante,
 conquistou em Português,
 sem mas, porém ou talvez,
 o ápice colegial
 dos galões de general.

III
 Por seu bom comportamento
 em cada hora e momento,
 seja em aula ou no recreio,
 na capela ou no passeio,
 acordado e até no sono
 (do que todos dão abono),
 receberá hoje ufano
 o prêmio maior do ano,
 e que em silêncio não passe:
 medalha de prima classe.

IV
 Que resta fazer agora
 no adiantado da hora
 de nossa faina escolar
 em forma complementar
 com relação a este aluno
 e que se torne oportuno
 para melhor prepará-lo
 qual adestrado cavalo,
 da vida no páreo duro?
 Que seja expulso – no escuro.⁹⁸

Na correspondência do poeta parisiense, percebemos de imediato sua falta de vontade para estudar de maneira constante; segundo suas próprias palavras, sua *preguiça* fez com que fosse freqüentemente punido, que tivesse de se desculpar com seus pais e seu irmão. Essa *preguiça* ou falta de vontade, ou inconstância, ou tédio, se imiscui como uma força invisível, porém concreta, em seu ser – tal uma pedra no meio do caminho – que contamina seus atos

⁹⁸ Andrade, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Boitempo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 1123-1124.

até a petrificação, tornando frágeis suas sinceras boas intenções. Suas primeiras cartas revelam uma sucessão de desculpas, de promessas parcialmente cumpridas e um sentimento de culpabilidade. Sentimos que ele tem total consciência de sua falta de trabalho, que esta fraqueza lhe traz um verdadeiro sofrimento pessoal, pois ele também cobra a si mesmo e constata, já nesta época, a queda de muitos de seus projetos e decisões de mudança. E essa falta de rigor no trabalho o perseguirá toda sua vida, agravada pela suas condições precárias. Em 1854, já com 33 anos, o poeta parisiense reafirma essa falta: “Je n’en suis plus *aux plans*, dont la simple exposition te ferait plaisir, dis-tu, - j’en suis à l’exécution journalière forcée, et obligé de prendre brusquement l’habitude du travail régulier.”⁹⁹ Nessa carta, o poeta não somente parece ter abandonado seus planos, mas afirma se obrigar bruscamente ao costume do trabalho regular. O termo “bruscamente” revela sua falta de rigor, assim como sua boa vontade, ao menos aos olhos da mãe, pois, como em inúmeras cartas, pede-lhe dinheiro. É interessante observar que o outro Carlos também fez prova de uma “preguiça” similar e de uma forte cobrança para com ele mesmo, como confessou em uma carta de 10 de julho de 1928 para seu amigo Mário:

Sou mais do que preguiçoso, sou sem vontade, sem força. Meu destino é fazer diariamente belos projetos e marcar a realização deles para a próxima segunda-feira, o próximo mês, o próximo ano. Vontade não cumpre o que a gente prometeu a si mesmo... Fico sujo com os outros, mais sujo comigo mesmo. Isto não é uma explicação, Mário, meu silêncio não tem explicação, é uma confissão por sinal que dolorosa. [...] Insisto nestas coisas não porque considero o meu silêncio uma falta para com nossa amizade (esta independe da regularidade da correspondência) mas sim como um sintoma triste, de quê, meu Deus? De qualquer coisa triste também, que venho adivinhando e observando em mim, e que só a você eu digo; porque só você me compreenderá logo e bem, embora proteste a minha derrota como homem. Eu sou aquele que não escreve cartas e nem caminha firme na vida porque (é difícil dizer por quê) mas que certamente nunca caminhará firme na vida, nunca.¹⁰⁰

⁹⁹ Baudelaire, Charles. *Correspondance*. Vol. I: 1832-1860. Paris: Gallimard, 1973. p. 283. “Não me atendo mais aos planos, cuja a simples exposição, como diz, te agradaria, - estou me atendo à execução diariamente forçada, e obrigado a ter bruscamente o costume do trabalho regular.” (Trad. nossa)

¹⁰⁰ Andrade, Carlos Drummond de; Andrade, Mário de. *Carlos & Mário: Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. 1924-1945. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002. p. 325.

Em janeiro de 1832, Charles acompanha sua mãe em Lyon pois o Coronel Aupick havia assumido um novo posto lá. O jovem ingressara na quinta série no Colégio Royal de Lyon e foi colocado em uma pensão. Segundo Ruff, aparentemente, nem o coronel, nem a mãe tinham condições de cuidar de sua educação. Em uma carta datada do dia 3 de julho de 1832 para seu irmão Alphonse, com quem mantinha um contato freqüente, descreve seu sentimento de total desgosto na pensão Delorme de Lyon e a maldade dos colegas. No colégio, já sofria de períodos de melancolia devido à inevitável solidão de quem não se ajusta com os outros e que se entedia com as conversas dos diferentes colegas de escola. Sofre, ainda, com o seu afastamento dos pais em sua lúgubre pensão. Quem vivenciou a vida de interno, como foi o caso do jovem parisiense, sabe que esta experiência pode gerar sentimentos opostos segundo a capacidade de convivência de cada um e sua sensibilidade: boas lembranças ou um período antes negativo, fonte de muita melancolia. O esquálido estabelecimento em Lyon nada tinha de atrativo, com “edifícios negros, trevosas abóbadas, portas trancadas e grades, capelas úmidas, altas muralhas que escondiam o sol”, segundo a descrição de Edgar Quinet, camarada do jovem Charles na época. Baudelaire estava na quarta série quando foi posto em regime interno pelo Coronel Aupick e, portanto, sentiu bem jovem a dificuldade do isolamento da família. De certa forma, este círculo – mãe, pai (padrasto) e irmão – constituía um meio em que se sentia protegido da crueldade do mundo e da violência que despenha sobre o ser que se constrói durante a afirmação de sua individualidade perante os outros seres humanos. Drummond expressa claramente estes sentimentos de melancolia, de medo e de proteção familiar em seus poemas “Fim da casa paterna” e “Ombro”, cujos versos essenciais destacaremos pelo seu *aporte* de luz sobre os sentimentos do outro Carlos:

I
E chega a hora negra de estudar.
Hora de viajar
Rumo à sabedoria do colégio.

Além, muito além de mato e serra,

fica o internato sem doçura.
Risos perguntando, maliciosos
no pátio de recreio, imprevisível.
O colchão diferente.

O despertar em série (nunca mais
acordo individualmente, soberano).
A fisionomia indecifrável
dos padres professores.
Até o céu diferente: céu de exílio.
Eu sei, que nunca vi, e tenho medo.

Vou dobrar-me
à regra de viver.
Ser outro que não eu, até agora
musicalmente agasalhado
na voz de minha mãe, que cura doenças,
escorado
no bronze de meu pai, que afasta os raios.

Ou vou ser – talvez isso – apenas eu
unicamente eu, a revelar-me
na sozinha aventura em terra estranha?
Agora me retalha
o canivete desta descoberta:
eu não quero ser eu, prefiro continuar
objeto de família.¹⁰¹

Em “Ombro”, Drummond expressa a falta do ombro do pai – ocupado por Sebastião Ramos – para acalantar o seu desespero ao partir para o colégio: “Também estou perdido: morte no internato. / Morrer vivo o ano inteiro é mais morrer / embora ninguém perceba / e ficarei sem ombro / para acalantar a minha morte. / Ó Sebastião Ramos, você roubou meu ombro.”¹⁰² O que Baudelaire não exprime em versos, Drummond o faz: lume sobre a sombra que rodeia esta experiência tão banal para alguns, contudo, tão marcante para os dois Carlos.

Assim, os resultados e o comportamento de Charles no colégio oscilaram entre o bom e o medíocre. Mesmo assim, no dia 12 de agosto de 1839, Baudelaire conclui seu segundo grau, conquistando o diploma do *baccalauréat*,¹⁰³ depois de ter passado com sucesso no exame. No dia 13 de agosto, o jovem Charles manda uma carta ao Coronel Aupick para anunciar a boa notícia e, ao mesmo tempo, para desejar-lhe parabéns “de fils à père”, como

¹⁰¹ Andrade, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Boitempo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 1086-1087.

¹⁰² *Ibid.*, p. 1089.

¹⁰³ *Baccalauréat*: exame de conclusão do segundo grau na França, que dá acesso a diversos cursos superiores (vestibular).

ele mesmo escreve, por ter sido nomeado general de brigada. Na mesma, o poeta comenta que seu resultado no exame foi medíocre, tendo tido mais sucesso nas disciplinas de latim e grego, o que lhe permitiu obter a nota suficiente ao final. A partir desse momento, o que parece uma evidência para alguns na época, para o jovem Charles se torna um motivo de tormenta: qual profissão escolher? O que fazer de sua vida? Na realidade, esta interrogação nada tem de original, pois ela irrompe freqüentemente na mente dos sujeitos comuns. Contudo, na época, os jovens eram orientados para áreas consideradas nobres como o Direito ou a Medicina, por exemplo. É interessante observar as reflexões de Baudelaire quando escreve uma carta ao irmão Alphonse, nos dias seguintes de seu sucesso no exame, pedindo-lhe conselho pois estava perdido em relação ao seu futuro profissional:

Voici donc la dernière année finie, et je vais commencer un autre genre de vie; cela me paraît singulier, et parmi les inquiétudes qui me prennent, la plus forte est le choix d'une profession à venir. Cela me préoccupe déjà, me tourmente, d'autant plus que je ne me sens de vocation à rien, et que je me sens bien des goûts divers qui prennent alternativement le dessus.

Les conseils que je demande ne me sont pas d'un grand secours; car pour choisir il faut connaître, et je ne connais en aucune façon les différentes professions de la vie. Pour choisir, il faut tâter, essayer, d'où il suit qu'avant d'embrasser un état, il faudrait avoir passé par tous, ce qui est absurde et impossible.¹⁰⁴

No dia 2 de novembro do mesmo ano, Baudelaire fez sua primeira inscrição na escola de Direito; outras datas seguirão nos dias 15 de janeiro, 15 de abril e 15 de julho de 1840. É pouco provável que tenha freqüentado o curso de Direito, sendo nessa mesma época que o poeta parisiense experimenta uma vida livre ao contato da pensão Bailly et Lévêque, que ficava próxima da Escola, no número 11 da rua de l'Estrapade, onde se encontrava com seu camarada de liceu, Louis de la Gennevraye. Foi graças a essa relação que o jovem Charles experimentou e tomou gosto por uma vida livre, ao freqüentar o poeta normando Le

¹⁰⁴ Baudelaire, Charles. *Correspondance I*. 1832-1860. Paris: Gallimard, 1973. p. 78. “Eis, portanto, o último ano concluído, e vou iniciar um outro tipo de vida; isto me parece singular, e dentre as inquietações que me tomam, a mais forte é a escolha de uma profissão futura. Isso já me preocupa, me atormenta, tanto mais que não me sinto vocação para nada, e que sinto gostos bem diversos que levam vantagem alternativamente. Os conselhos que peço não são de grande socorro para mim; pois para escolher é preciso conhecer, e eu não conheço de forma alguma as diferentes profissões da vida. Para escolher, é preciso tatear, tentar, daí decorre que antes de abraçar um estado, seria preciso ter passado por todos, o que é absurdo e impossível.” (Trad. nossa)

Vavasseur, o picardo Prarond, Dozon, e Philippe de Chennevières. Já neste período revela uma tendência ao *dandysme*, sendo muito cuidadoso com sua vestimenta, destacando-se pelo seu porte elegante com um andar lento, ágil, quase rítmico, segundo Ruff. Mas, apesar de uma imagem antes positiva do que a de um artista boêmio, Baudelaire não consegue simplesmente fazer da literatura uma simples forma de catarse como faziam os seus companheiros pensionistas da pensão Bailly. Em seu ser, já se opera uma luta constante entre o bem e o mal; tormenta que, tal uma ferida que investigará, levará o poeta da modernidade a ver na poesia algo muito mais sério do que seus camaradas.

Para Drummond, a escolha profissional também representou uma dificuldade. Sendo expulso do Colégio Anchieta, não tinha concluído o segundo grau e não obtivera o diploma do colegial. Conforme relata José Maria Cançado¹⁰⁵, pressionado pelo pai e cansado por ser o único que não estudava em algum curso superior no seu grupo do *Café Estrela*, o mineiro resolveu ingressar na recém-criada Escola de Farmácia em Belo Horizonte. O curso era de somente 2 anos de duração e não exigia o diploma do colegial, todavia, pouco proveito tirou do curso de farmácia. Em uma carta ao seu amigo Mário de Andrade datada do dia 06 de outubro de 1925, o poeta itabirano revela:

Imagine que ando às voltas com novas bobagens de Escola, copiando pontos, mexendo e virando e ao mesmo tempo com um moleza que Deus te livre. Sou um vagabundo, Mário. Tenho inveja de você, que me parece ser um trabalhador e tanto, e que, com ocupações bem mais sérias que as minhas, ainda tem folga para escrever todas aquelas coisas bonitas da Estética e de tuas cartas.¹⁰⁶

Assim como Baudelaire, a dúvida sobre seu futuro havia assaltado o jovem Drummond, fazendo o curso de farmácia, criando uma revista em julho de 1925, retornando à Itabira para tentar ser fazendeiro, em seguida professor (com ajuda do irmão Altivo),

¹⁰⁵ Cançado, José Maria. *Os sapatos de Orfeu: Biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Globo, 1993. p. 107.

¹⁰⁶ Andrade, Carlos Drummond de; Andrade, Mário de. *Carlos & Mário: Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. 1924-1945. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002. p. 144.

ingressando na redação do *Diário de Minas* em Belo Horizonte (com ajuda de Alberto Campos), recusando uma proposta para o *Diário da Noite* em São Paulo, antes de decidir partir para o Rio em 1934. Mãos estendidas – Altivo, Mário de Andrade, amigos do café *Estrela*, Capanema e outros – que, de certa forma, “salvaram” o itabirano: o que não foi o caso do poeta parisiense que, ao afirmar sua independência intelectual e financeira perante seu padrasto, fechou todas as portas que o general tinha se proposto a abrir. Cyro dos Anjos relata uma história contada por Drummond em que, torturado pelos rumos que tinha tomado a sua vida naquela época e pelo desejo erótico, o itabirano se pegou em cima de uma árvore no fundo da sua casa em Itabira, se debatendo no meio dos galhos, dizendo em voz alta para si mesmo: “Você é um cretino, você é um merda, um grande bosta”.¹⁰⁷

Faz-se necessário observar que, pelos padrões das épocas em que viveram, os níveis de instrução que obtiveram deve ser considerado elevado. Contudo, não podem ser considerados eruditos. Tendo em vista estes dados concretos, não poderíamos afirmar segundo a ótica de Du Camp que Drummond, assim como Baudelaire, também era ignorante de um ponto de vista do conhecimento formal?

À questão da formação, é preciso acrescentar uma avaliação do trabalho do autor – sob a perspectiva de um estudo cotidiano – e confrontar a formação acadêmica à inteligência dos dois Carlos. O poeta parisiense não possuía biblioteca pessoal, como indicou Walter Benjamin:

Baudelaire possuiu pouco daquilo que é parte das condições materiais do trabalho intelectual: desde a biblioteca até o apartamento, não houve nada a que não tivesse de renunciar durante o transcurso de sua existência instável, tanto dentro quanto fora de Paris.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Cançado, José Maria. *Os sapatos de Orfeu: Biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Globo, 2006. p. 121.

¹⁰⁸ Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 71.

Eis aqui uma profunda discrepância entre a realidade quase miserável do poeta de *As flores do mal* e a importância de sua obra. Como muitos artistas da época, as condições de vida não eram propícias ao estudo contínuo e cotidiano: ao menos ao estudo formal ou à leitura. Para Drummond, as dificuldades financeiras acompanharam grande parte de sua vida, mesmo se não foram tão agudas quanto às do outro Carlos:

Com o nascimento de Maria Julieta, em março de 1928, Carlos Drummond de Andrade sentiu o *tranco* das responsabilidades de repente aumentadas. O salário no *Diário de Minas* lhe condenava à angústia e a um aperto permanentes (situação que sempre foi um pouco a da sua vida, pois Drummond sempre esteve preso, acuado, meio *determinado*, se é possível dizer assim, pelo mundo da necessidade e da sobrevivência diária).¹⁰⁹

Quanto à questão da leitura, Drummond revela em uma carta datada do 1º de abril de 1926, endereçada ao amigo Mário de Andrade, que lhe ocorreu de não ler sequer um livro durante meses:

Neste mês de março não li um só livro. Li revistas de cinema e jornal. Não tive uma pessoa com quem pudesse conversar sobre nossos ideais modernistas. Não escrevi uma linha de literatura. Não fiz nada. E pra dar a você uma idéia nítida do meu estado espiritual, copio aqui um verso de Roberto Browning, lido por acaso: “Às vezes ponho a mão na cabeça pra ver se tem pêlo de besta”. É isso mesmo. Aliás, pra ser sincero, em Belo Horizonte já estava começando a me arruinar. Também lá passei meses sem ler um livro, embora abrisse muitos.¹¹⁰

Em outra datada do dia 07 de fevereiro de 1927¹¹¹, o poeta mineiro comenta que não leu um livro desde fins de outubro até a data da sua carta, ou seja, mais de três meses. O próprio poeta explica o motivo pelo qual não está lendo em outra carta datada do dia 02 de outubro de 1927:

O trabalho dia a dia me absorve a tal ponto que há meses não pego num livro e só escrevo uma ou outra carta, isso mesmo não sei como. No entanto não trabalho demais: apenas o Diário de Minas e os telegramas da Agência Brasileira. Mas é

¹⁰⁹ Cançado, José Maria. *Os sapatos de Orfeu: uma biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Globo, 2006. p. 128.

¹¹⁰ Andrade, Carlos Drummond de; Andrade, Mário de. *Carlos & Mário: Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade. 1924-1945*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002. p. 207-208.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 268.

minha falta de disciplina, Mário! E sobretudo a minha tremenda falta de energia moral.
Ah! Como eu invejo os que trabalham e ainda têm tempo para serem felizes! Como eu invejo você!¹¹²

O “talento jornalístico daquele chefe de redação organizadíssimo, rápido, criterioso”¹¹³ era sabido, o que levou o itabirano a receber uma proposta, por parte de Assis Chateaubriand, para dirigir o *Diário da Noite* em São Paulo. Nesta ocasião, Mário de Andrade incentivou o amigo a aceitar o posto, pois Drummond hesitava entre a necessidade de deixar um cargo sem futuro e a dificuldade da brusca mudança de vida, como ele mesmo confessou: “é preciso partir! Mas partir é o diabo Mário.”¹¹⁴ Em uma carta datada do dia 19 de julho de 1928, o amigo paulista sugere que o itabirano venha a São Paulo onde poderá lhe oferecer sua amizade, sua casa e, sobretudo, “organização”:

Por outro lado quem sabe se o contato com uma cidade de trabalho, no meio nosso dum trabalho cotidianizado e corajoso, você tem coragem pra uma organização e abandona a solução a que Macunaíma chegou só depois de muito gesto heróico e muita façanha: a de viver o brilho inútil das estrelas do céu.¹¹⁵

Eis um ponto em comum entre os dois Carlos: a falta de disciplina. No entanto, é sabido que, mais tarde, Drummond se tornará um “monstro de correção e rigor” em seu trabalho burocrático. Por outro lado, Baudelaire foi de uma extrema preocupação com a sua higiene pessoal e seus pertences (seus poucos livros), com fortes tendências ao *dandysme* ainda jovem e que se confirmaram mais tarde. A resposta a essa contradição entre a falta de disciplina interior e a forte organização exterior, talvez esteja presente na obra de Gabriel García Márquez, *Memória de minhas putas tristes*:

¹¹² Ibid., p. 294.

¹¹³ Cançado, José Maria. *Os sapatos de Orfeu: uma biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Globo, 2006. p. 128.

¹¹⁴ Andrade, Carlos Drummond de; Andrade, Mário de. *Carlos & Mário: Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. 1924-1945. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002. p. 328.

¹¹⁵ Ibid., p. 331.

Descobri que minha obsessão por cada coisa em seu lugar, cada assunto em seu tempo, cada palavra em seu estilo, não era o prêmio merecido de uma mente em ordem, mas, pelo contrário, todo um sistema de simulação inventado por mim para ocultar a desordem da minha natureza.¹¹⁶

Ambos, portanto, permaneciam eretos frente ao mundo – com suas retinas fatigadas – perante a pedra no meio do caminho. O que Drummond simbolizou (pedra), Baudelaire nomeou *l'ennui*. Este tédio é consequência do sofrimento cotidiano dos dois Carlos, dilacerados por duas forças essenciais: uma sensibilidade poética aguda e uma extrema lucidez crítica de seu tempo e de si mesmos. Nessa dualidade, a vida se torna fardo. Como disse Marx: “A atmosfera sob a qual vivemos pesa várias toneladas sobre cada um de nós – mas vocês a sentem?”¹¹⁷ Pensamos aqui em poemas como “Os ombros suportam o mundo” de Drummond e em várias peças de Baudelaire como “Hymne à la beauté”, “Any where out of the world”, “Spleen”, já que o poeta parisiense aborda talvez com mais insistência – embora com uma evidente diferença de tom – o sofrimento.

Teus ombros suportam o mundo
e ele não pesa mais que a mão de uma criança.[...]
Chegou um tempo em que não adianta morrer.
Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.
A vida apenas, sem mistificação.¹¹⁸

De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends, - fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine!-
L'univers moins hideux et les instants moins lourds?¹¹⁹

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
Et que l'horizon embrassant tout le cercle
Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;
[...]l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.¹²⁰

¹¹⁶ García Márquez, Gabriel. *Memória das minhas putas tristes*. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 74.

¹¹⁷ Berman, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 19.

¹¹⁸ Andrade, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Boitempo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 79.

¹¹⁹ Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Librio, 2003. p. 28. “De Satã ou de Deus, que importa? Anjo ou sereia, / Que importa, se és quem fazes – fada de olhos suaves, / Ó rainha de luz, perfume e ritmo cheia! – / mais humano o universo e as horas menos graves?” (Trad. Ivan Junqueira)

¹²⁰ Ibid., p. 71. “Quando o céu plúmbeo e baixo pesa como tampa / Sobre o espírito exposto aos tédios e aos açoites, / E, engindo toda a curva do horizonte, estampa / Um dia mais escuro e triste do que as noites; [...]

Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu'il guérirait à côté de la fenêtre.

Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas, et cette question de déménagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme. [...]

Enfin, mon âme fait explosion, et sagement elle me crie: "N'importe où! N'importe où! Pourvu que ce soit hors de ce monde!"¹²¹

Esta “condenação” a um *desmembramento interior* será, em parte, a “fonte” da poderosa poesia dos dois Carlos. No entanto, a esta falta de tempo, de disciplina ou rigor – causada pela fadiga – e a esta precariedade que não permitem um trabalho quotidiano de leitura, devemos confrontar de forma antagônica suas capacidades intelectuais. Os dois Carlos possuem inegavelmente uma inteligência exacerbada. Ao falar de Baudelaire, Paul Valéry descreve sua “intelligence critique” associada a sua “vertu de poésie”. Ele lembra que o poeta parisiense tinha uma “sensibilidade aguda”.¹²² Aceitando a princípio a ignorância de Baudelaire, como o fizemos, podemos ainda lembrar as palavras de André Gide que reconhece no poeta de *As flores do mal* “a mais admirável inteligência crítica de sua época”¹²³, assim como em Stendhal.

Faz-se necessário antecipar os comentários de Raymond Williams a respeito da instrução ao afirmar que “o que está em jogo é a relação entre instrução – não as notas e os diplomas e, sim a substância de uma inteligência desenvolvida – [...]”¹²⁴ Notemos aqui a importância da inteligência, pois é sem dúvida um fator fundamental não somente em relação

Chora a Esperança, e a Angústia, atroz e prepotente, Enterra-me no crânio uma bandeira preta.” (Trad. Ivan Junqueira)

¹²¹ Idem. *Les paradis artificiels. Le spleen de Paris*. Paris: Booking International, 1995. p. 132-133. “ESTA VIDA é um hospital onde cada enfermo vive ansioso por mudar de leito. Este desejaria sofrer diante da lareira; aquele pensa que se curaria ao lado da janela. Tenho a impressão de que estaria sempre bem lá onde não estou, e este problema de mudança é um dos que eu discuto sem cessar com a minha alma. [...] Por fim, minha alma explode, e sabiamente me grita: - Seja onde for! Desde que fora deste mundo!” (Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira)

¹²² Valéry, Paul. *Variétés I et II*. Paris: Gallimard, 1924, 1930. p. 231-232.

¹²³ Gide, André. *Morceaux Choisis*. Baudelaire et M. Faguet. Paris, NRF, 1924. p. 131.

¹²⁴ Williams, Raymond. *Campo e cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 235-236.

à criação em geral, mas literária em particular, o que nos leva à tríade conhecimento-inteligência-criatividade.

Em relação a Carlos Drummond de Andrade, parece impossível não abordar os comentários de Mário de Andrade a respeito de *Alguma poesia*, que não pôde deixar de lê-lo com “toda a paixão da amizade”, mas que o julga “sem condescendência”:

De fato: pra você ser um feliz, era preciso que não tivesse nem a inteligência nem a sensibilidade que tem. Então seria um desses tímidos tímidos, tão comuns na vida, uns vencidos sem saber que o são e cuja absoluta mediocridade acaba fazendo-os felizes. Mas você é timidíssimo e ao mesmo tempo sensibilíssimo e inteligentíssimo. Coisas que se contrariam pavorosamente e se brigam com ferocidade. E desse combate você é todo feito e sua poesia também. [...] A poesia de você é feita de explosões sucessivas. A sensibilidade profunda, o golpe de inteligência, a queda da timidez fisiopsíquica (desculpe) se interseccionam, aos pulos, às explosões. [...] Talvez seja esse o trecho mais típico mas será fácil encontrar em quase todos os poemas esse processo de explosões isoladas, sem concatenação de uma só espécie, explosões que ora são tímido tímido fisiopsíquico, ora lírico sensibilíssimo, ora da inteligência grande em excesso.¹²⁵

É preciso notar que o autor de *Macunaíma* chega a criticar a “inteligência grande em excesso” do itabirano, que teria prejudicado alguns poemas como “Toada do amor”, “Poema do amor”, “Bahia”, “Política literária”, por exemplo: “Acho que esses poemas fazem a única restrição estético-técnica que se pode fazer ao livro de você. Culpa integral da inteligência.”¹²⁶

Drummond não teria assim alcançado nesses trechos não somente um tom satírico, mas também seu *humour*. O amigo afirma sem condescendência que, por eles, “poderá ser aplaudido na roda dos fáceis, na roda dos mocinhos semiliteratos das academias e dos cafés, é um desastre.”

Seria possível pensar em uma nefasta ingerência da inteligência na criação literária?

Debrucemo-nos agora na questão da intuição, já que a palavra é empregada por Ruff para Baudelaire, ao constatar a discrepância entre sua ignorância em arte e música e seus

¹²⁵ Andrade, Carlos Drummond de; Andrade, Mário de. *Carlos & Mário: Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. 1924-1945. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002. p. 387.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 388.

acertos quanto à suas críticas sobre Richard Wagner e nos Salões de 1845 e 1846. É relevante aqui citar Manuel Bandeira a respeito do poeta parisiense para validar essa interrogação.

É que os artistas só nos reconhecem, a nós poetas, autoridade para falar sobre eles quando os lisonjeamos. Caso contrário, não passamos de poetas. Como se, sobre artes plásticas, por exemplo, alguém tivesse acertado mais do que um poeta – Baudelaire.¹²⁷

Em um primeiro momento, é preciso tratar da problemática que este termo acarreta, já que é de difícil definição e que abarca certas crenças infundadas e obsoletas, notadamente, sendo oposta ao intelecto. Etimologicamente, a palavra deriva do latim *intuitio*, que representa o ato de “olhar atentativamente”. Assim, a raiz do termo revela *a priori* apenas uma concatenação com a percepção. No entanto, percebe-se seu emprego associado à inspiração, ao pressentimento, à premonição. No decorrer das épocas, o intelecto e a intuição foram tidos como “colaboradores, um precisando do outro, ou como rivais que interferiam mutuamente um na eficácia do outro.”¹²⁸ Esta última convicção foi o produto do Romantismo, sendo proclamada por Giambattista Vico, que opunha a metafísica (que usufrui da razão pura para julgar) e a poesia (que faz uso do julgamento dos sentidos). No século XIX, os devotos da intuição guerreavam contra as disciplinas intelectuais dos lógicos e cientistas. Não por acaso, sob características similares, pudemos observar anteriormente o permanente confronto entre a razão/inspiração e consciente/inconsciente. Uma situação extrema levando a uma reação proporcionalmente extrema: não tomaremos essa postura.

A intuição sempre alentou a curiosidade de grandes pensadores. O primeiro a se debruçar significativamente sobre a questão foi René Descartes. Não pretendemos esboçar um histórico do termo, pois exigiria um trabalho demasiadamente longo. As tentativas de definição da intuição atravessaram a história da filosofia moderna: Descartes, Spinoza, Kant, Bergson, Husserl, dentre os filósofos mais famosos. Atualmente, não somente uma polémica

¹²⁷ Bandeira, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966. p. 109.

¹²⁸ Arnheim, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 16.

continua gravitando envolta ao termo, como uma nova ótica da questão paira sobre a azáfama provocada pela sua interpretação caleidoscópica desde o advento da psicologia cognitiva.

Começamos com uma desmitificação da intuição com o auxílio do pesquisador Rudolf Arnheim e o filósofo argentino Mario Bunge. Segundo Arnheim, a intuição é considerada erroneamente “um dom misterioso conferido de vez em quando ao indivíduo pelos deuses ou pela hereditariedade, sendo, portanto, dificilmente ensinável.”¹²⁹ Assim, para ele, trata-se de lutar contra esse senso-comum quando afirma que

a intuição não é uma particularidade aberrante de clarividentes e artistas, mas uma das duas ramificações fundamentais e indispensáveis do conhecimento. As duas sustentam todas as operações da aprendizagem produtiva em todos os campos do conhecimento, e são inúteis sem a ajuda uma da outra.

Ambos concordam com esta relação entre o intelecto e a intuição, pois Bunge afirma que “la intuición intelectual es un género de fenómenos psíquicos intermedio entre la intuición sensible y la razón o que participa de ambas.”¹³⁰ Não obstante, o filósofo insiste, ao longo de sua pesquisa sobre o assunto, em desacreditar “el intuicionismo filosófico” que para ele representa o principal inimigo da razão. Assim, partilhando dessa visão da intuição, não se trata aqui de aceitá-la como método de produção de conhecimento em concomitância ou em oposição ao intelecto. O intuicionismo filosófico ou qualquer manifestação que não abarque os dois termos de forma tangente pouco nos interessa, posto que “la intuición es fértil en la medida en que es refinada y desarrollada por la razón.”¹³¹ Dito isto, aprofundemos a questão investigando esta complexa relação:

A intuição e o intelecto se relacionam com a percepção e o pensamento de uma forma um tanto complexa. A intuição é mais bem definida como uma propriedade particular da percepção, isto é, a sua capacidade de apreender diretamente o efeito de uma interação que ocorre num campo ou situação gestaltista. A intuição é também limitada à percepção, porque, na cognição, só a percepção atua por processos de campo. Desde que, porém, a percepção não está em parte alguma separada do

¹²⁹ Ibid., p. 13.

¹³⁰ Bunge, Mario. *Intuición y razón*. Buenos Aires: Debolsillo, 2005. p. 190. “a intuição intelectual é um género de fenómenos psíquicos, intermédio entre a intuição sensível e a razão ou que participa de ambas.” (Trad. nossa)

¹³¹ Ibid., p. 192. “a intuição é fértil na medida em que é refinada e desenvolvida pela razão.” (Trad. nossa)

pensamento, a intuição partilha de todo ato cognitivo, seja este mais caracteristicamente perceptivo ou mais semelhante ao raciocínio. E o intelecto também atua em todos os níveis da cognição.¹³²

A etimologia do termo faz todo sentido pois se relaciona com a percepção. Isto implicaria que, deste grau de capacidade perceptiva dependeria, em grande parte, a eficiência da intuição juntamente com o trabalho intelectual. O pensamento estaria assim – por não possuir o monopólio que se atribuía a ele – interligado à percepção, não podendo operar separadamente. Essa concatenação é relevante se pensarmos em poetas como Drummond e Baudelaire, entre outros artistas, cuja capacidade perceptiva parece pouco discutível. Além disso, o domínio da arte seria um meio privilegiado para o estudo da intuição, pois oferece a experiência de observá-la em atividade.

Mas qual seria o papel desses dois componentes essenciais do conhecimento?

Arnheim aprofunda a questão ao afirmar que

O produto visual mais elementar da cognição intuitiva é o mundo dos objetos definidos, a distinção entre figura e fundo, as relações entre os componentes, e outros aspectos da organização perceptiva. O mundo com nos é dado, o mundo que temos como certo não é simplesmente uma dádiva banal que recebemos por cortesia do meio físico. É o produto de operações complexas ocorridas no sistema nervoso do observador, abaixo do limiar da consciência. [...]

Para fazer justiça à complexidade desta tarefa, devemos acrescentar que a atividade mental não se limita ao processamento das informações recebidas do exterior. A cognição ocorre biologicamente, como o meio pelo qual o organismo persegue os seus objetivos. A cognição estabelece uma distinção entre as metas desejáveis e as hostis, e enfoca aquilo que é relevante em termos vitais. Ela escolhe o que é importante, e assim reestrutura a imagem a serviço das necessidades do perceptor. [...] A entrada destas diversas forças determinantes, cognitivas tanto quanto motivacionais, assume a forma de uma imagem perceptiva unificada graças à força mental que chamamos intuição. A intuição é, assim, a base de tudo; merece, pois, todo o respeito que podemos oferecer.

Por si só, entretanto, a intuição não nos levaria bastante longe. Ela nos oferece a estrutura geral de uma situação, e determina o lugar e a função de cada elemento constitutivo do todo. Esta vantagem fundamental tem, porém, um preço. Se cada entidade concedida se arrisca a parecer diferente cada vez que surge num contexto diferente, a generalização se torna difícil ou até impossível. A generalização, contudo, é um suporte fundamental da cognição. Ela nos permite reconhecer o que percebemos no passado, tornado-nos, assim, capazes de aplicar ao presente o que aprendemos antes. Ela favorece a atividade da classificação, isto é, do agrupamento das variações sob uma designação comum. Cria conceitos genéricos, sem os quais a cognição não será proveitosa. Tais operações, baseadas em conteúdos mentais padronizados, são a esfera de ação do intelecto.

¹³² Arnheim, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 14.

Há, então, na cognição uma luta decisiva e permanente entre duas tendências básicas, isto é, a de ver toda situação dada como um conjunto unificado de forças interagentes, e a de constituir um mundo de entidades estáveis, cujas propriedades podem ser conhecidas e reconhecidas com o tempo. Cada uma das duas tendências seria irremediavelmente unilateral sem a existência da outra.¹³³

Uma questão de suma importância em toda essa explanação a respeito do papel do intelecto e da intuição e de sua relação de dependência, encontra-se na ênfase dada às complexas operações que ocorrem no sistema nervoso “abaixo do limiar da consciência”. Há, portanto, da parte da intuição, uma atuação do “conjunto unificado de forças interagentes” e da parte do intelecto, a “constituição de entidades estáveis, cujas propriedades podem ser conhecidas e reconhecidas com o tempo.” Assim sendo, o intelecto trata de relações entre “unidades padronizadas”, cujas relações se dão de maneira linear. Ele soma itens, fundindo todas as conexões em uma cadeia abrangente e, finalmente, tira uma conclusão. “A intuição completa este processo ao apreender a estrutura toda de modo simultâneo, e ao ver cada componente no lugar ocupado por ele na hierarquia total.”¹³⁴ Resumindo: a mente humana dispõe desses dois processos cognitivos – percepção intuitiva e análise intelectual – que são igualmente valiosas e indispensáveis, sendo que, a primeira “é privilegiada para a percepção da estrutura global das configurações” e que a segunda “se presta à abstração do caráter das entidades e eventos a partir de contextos específicos, e os define ‘como tais’”. Ambas não operam separadamente, mas, em quase todos os casos, “necessitam de cooperação mútua”.¹³⁵

Para Mario Bunge, a questão é mais complexa, pois ele descreve – sob o termo intuição – vários processos psíquicos diferentes. Classifica-os minuciosamente em quatro categorias distintas que são: *La intuición* como (1) *percepción*, (2) *imaginación*, (3) *razón* e (4) *valorización*. Para a primeira, trata-se de processos de:

¹³³ Ibid., p. 18-19.

¹³⁴ Ibid., p. 20.

¹³⁵ Ibid., p. 29.

1.1 “identificación rápida de una cosa, un acontecimiento o un signo.” Esse processo depende da “acuidad perceptual del sujeto, su memoria, su inteligencia, su experiencia y su información.”¹³⁶

1.2 “Comprensión clara del significado o las relaciones mutuas de un conjunto de signos (p. ej., texto o un diagrama).”¹³⁷

1.3 “Capacidad de interpretación, esto es, facilidad para interpretar correctamente signos artificiales.”¹³⁸

Para a segunda, trata-se de processos como:

2.1 a “Capacidad de representación o intuición geométrica.” Trata-se da habilidade para representar ou imaginar visualmente objetos ausentes, ou igualmente para construir imagens, réplicas visuais ou dinâmicas, ou modelos de entidades abstratas. A intuição geométrica é a habilidade de formar conceitos geométricos, associar conceitos aritméticos, algébricos ou analíticos.

2.2 “Capacidad para forjar metáforas o habilidad para señalar identidades parciales encuanto al tipo o la función, o identidades completas formales o estructurales.” Os exemplos dados para a metáfora são, a analogia entre a disjunção e a adição, e a semelhança entre a alternância e a ramificação.

2.3 “Imaginación creadora, inventiva, o inspiración.”¹³⁹ Por oposição à imaginação espacial, que associa imagens visuais a conceitos e proposições já dadas, a imaginação

¹³⁶ Bunge, Mario. *Intuición y razón*. Buenos Aires: Debolsillo, 2005. p. 121. 1.1 “identificação rápida de uma coisa, um acontecimento ou um signo.” Esse processo depende da “acuidade perceptual do sujeito, de sua memória, sua inteligência, sua experiência e sua informação.” (Trad. nossa)

¹³⁷ Ibid., p. 122. 1.2 “Compreensão clara do significado ou das relações mútuas de um conjunto de signos (p. ex., texto ou um diagrama).” (Trad. nossa) Essa compreensão nos parece, no entanto, ser bem distinta nos casos do texto e do diagrama. Como aplicar um tal processo a objetos tão distintos?

¹³⁸ Ibid., p. 124. 1.3 “Capacidade de interpretação, ou seja, facilidade para interpretar corretamente signos artificiais.” (Trad. nossa)

¹³⁹ Ibid., p. 128. 2.1 “Capacidade de representação ou intuição geométrica.” p. 135. 2.2 “Capacidade para forjar metáforas ou habilidade para assinalar identidades parciais enquanto tipo ou função, ou identidades completas formais ou estruturais.” p. 137. 2.3 “Imaginação criadora, inventiva, ou inspiração.” (Trad. nossa)

criadora é o que acontece quando novas idéias são engendradas, aparentemente sem esforço e de modo súbito.

Para a terceira categoria, trata-se de processos como:

3.1 a “inferencia catalítica. Paso veloz de unas proposiciones a otras, quizá quemando etapas tan rapidamente que no se adviertan las premisas y los procesos intermédios, aunque pueden aparecer en una cuidadosa reconstrucción ulterior.”

3.2 “Poder de síntesis o visión global, o aprehensión sinóptica: es la capacidad de sintetizar elementos dispares, de combinar item previamente dispersos en un todo unificado o ‘armonioso’, esto es, en un sistema conceptual.”

3.3 “Sentido común: juicio fundado en el conocimiento vulgar, sin recurrir a conocimientos o técnicas especializados, o que se limita a etapas pasadas del conocimiento científico.”¹⁴⁰

Enfim, para a quarta categoria, são processos como:

“Sano juicio, frónesis, discernimiento o penetración (*insight*).”¹⁴¹ É a capacidade para julgar rapidamente e corretamente sobre a importância e os méritos de um problema, a verossimilhança de uma teoria, a praticidade e a confiabilidade de uma técnica ou a conveniência de um ato.

Percebemos que, não somente a intuição abarca vários processos que podemos associar aos sentidos e ao intelecto, como há um intrincamento das capacidades, sendo que o mesmo processo serve tanto o abstrato como o concreto. É notável também o valor da intuição, mesmo se se devem seguir certas regras básicas como indica Bunge:

¹⁴⁰ Ibid., p. 146-147. 3.1 “inferência catalítica. Passo veloz de proposições a outras, talvez queimando etapas tão rapidamente que não se observam as premissas e os processos intermediários, ainda que possam reaparecer em uma cuidadosa reconstrução ulterior.” p. 147. 3.2 “Poder de síntese ou visão global, ou apreensão sinóptica: é a capacidade de sintetizar elementos díspares, de combinar itens previamente dispersos em um todo unificado ou ‘armonioso’, isto é, em um sistema conceitual.” p. 149. 3.3 “Senso comum: juízo fundado no conhecimento vulgar, sem recorrer ou a conhecimentos técnicos especializados, ou que se limita a etapas passadas do conhecimento científico.” (Trad. nossa)

¹⁴¹ Ibid., p. 153. “Juízo são, frónesis, discernimento ou penetração (*insight*).” (Trad. nossa) Frónesis: Phronesis (do grego: Φρόνησις) é a virtude do pensamento moral, normalmente traduzida como “sabedoria prática”, às vezes também como “prudência”.

La palabra “intuición” debe usarse parcamente y, siempre que sea posible, debe especificarse el tipo de intuición de que se trate.

Deben emplearse principalmente las intuiciones sensible y intelectual, refinando, extendiendo o trascendiendo sus productos a la luz del conocimiento teórico.

No debe dejarse de comprobar intuición alguna, y de tiempo en tiempo deben revisarse nuestras intuiciones más profundamente arraigadas.

Debe prestarse atención a la actitud experimental que caracteriza al intuicionismo matemático, pero no a su ingenuidad gnoseológica ni a su estrategia limitadora.

Debe dirigirse una mirada fría y crítica al intuicionismo filosófico, que es el principal enemigo de la razón y una especie de charlatanería.¹⁴²

Constata-se nesse trecho a cautela do filósofo argentino na sua visão da intuição que tende mais para a desconfiança – apesar da constatação da atuação de importantes processos psíquicos – do que para a confiança, como se observa em Rudolf Arnheim. Sejam prudentes, portanto, não dissociando a intuição do intelecto, não simplificando sua complexa atuação no processo do conhecimento, não constituindo, dessa forma, uma fábula em que o método intuitivo paira sobre seu reinado. Por outro lado, Bunge critica abertamente filósofos como Henri Bergson, pois o francês não provaria sua tese de que a intuição é um modo de conhecimento superior à razão. Para o filósofo argentino não há dúvida de que a razão pura é insuficiente para construir teorias científicas e que a informação empírica e as diversas formas de intuição são ingredientes essenciais ao processo de construção teórica. Assim, a intuição seria uma forma da razão ou uma ferramenta, mas não teria lugar na exposição final da teoria. Percebe-se claramente que Bunge inverte a relação entre intuição e razão estabelecida por Bergson.

Mas abordemos rapidamente o que o filósofo francês afirma. Para ele, o que nos é dado intuitivamente pode ser expresso de duas maneiras: pela imagem e pelo conceito. Um sistema filosófico seria estabelecido por uma intuição original que deve ser apreendida. A

¹⁴² Ibid., p. 203-204. “A palavra ‘intuição’ deve ser usada de forma moderada e, sempre que possível, deve-se especificar o tipo de intuição de que se trata. Devem-se empregar principalmente as intuições sensível e intelectual, refinando, estendendo ou transcendendo seus produtos à luz do conhecimento teórico. Não se deve deixar de comprovar intuição alguma, e, de vez em quando, devem-se rever nossas intuições mais profundamente arraigadas. Deve-se prestar atenção na atitude experimental que caracteriza o intuicionismo matemático, mas não na sua ingenuidade gnosiológica, nem na sua estratégia limitadora. Deve-se dirigir um olhar frio e crítico ao intuicionismo filosófico, que é o principal inimigo da razão e uma espécie de charlatanice.” (Trad. nossa)

tarefa da filosofia seria a de voltar-se para essa simplicidade original engendrada pela intuição.

Quelle est cette intuition? Si le philosophe n'a pas su en donner la formule, ce n'est pas nous qui y réussirons. Mais ce que nous arriverons à ressaisir et à fixer, c'est une certaine image intermédiaire entre la simplicité de l'intuition concrète et la complexité des abstractions qui la traduisent, image fuyante et évanouissante, qui hante, inaperçue peut-être, l'esprit du philosophe, qui le suit comme son ombre à travers les tours et les détours de sa pensée, et qui, si elle n'est pas l'intuition même, s'en rapproche beaucoup plus que l'expression conceptuelle, nécessairement symbolique, à laquelle l'intuition doit recourir pour fournir des "explications". Regardons bien cette ombre: nous devinerons l'attitude du corps qui la projette. [...] Ce qui caractérise d'abord cette image, c'est la puissance de *négation* qu'elle porte en elle. [...] Devant des idées couramment acceptées, des thèses qui paraissent évidentes, des affirmations qui avaient passé jusque-là pour scientifiques, elle souffle à l'oreille du philosophe le mot: *Impossible* [...].¹⁴³

Apesar das ásperas críticas de Mario Bunge, é forçoso constatar que Bergson aponta de maneira pertinente a atuação da intuição, sorte de imagem/sombra intermediária entre a simplicidade da intuição concreta (*insight*, por exemplo) e a complexidade das abstrações que a traduzem. Trata-se de uma imagem fugaz, que se dissipa, que segue o filósofo como uma sombra e que deve ser observada, pois “nous devinerons l'attitude du corps qui la projette.” Mostra claramente sua aparente simplicidade final conjugada à complexa abstração de seus procedimentos iniciais, os quais se encontram na atitude do corpo. Lembramos aqui de Arhneim quando fala das complexas operações que ocorrem no sistema nervoso “abaixo do limiar da consciência”. Para Bergson, a intuição se manifesta também pela negação, pela recusa em aceitar uma teoria. O primeiro passo (intuição) se sustenta na impossibilidade e o segundo na análise e no questionamento (intelecto) para os quais o caminho foi aberto. São

¹⁴³ Bergson, Henri. *La pensée et le mouvant: essais et conférences*. Paris: Presses Universitaires de France, 1946. p. 119-120. “Qual é essa intuição? Se o filósofo não soube dar sua fórmula, não seremos nós que conseguiremos. Mas do que conseguiremos nos apoderar e fixar, é de uma certa imagem intermediária entre a simplicidade da intuição concreta e a complexidade das abstrações que a traduzem, imagem fugaz e desvanescente, que assombra, despercebida talvez, o espírito do filósofo que o segue como sua sombra através dos contornos e dos rodeios de seu pensamento, e que, se ela não é a intuição em si, é muito mais próxima que a expressão conceitual, necessariamente simbólica, a qual a intuição deve recorrer para fornecer ‘explicações’. Observemos bem esta sombra: adivinharemos a atitude do corpo que a projeta. [...] O que caracteriza primeiramente essa imagem, é o poder de *negação* que arrebatava em si mesma. [...] Perante essas idéias comunamente aceitas, teses que parecem evidentes, afirmações que haviam sido tomadas por científicas até então, ela sopra no ouvido do filósofo a palavra: *Impossible* [...]” (Trad. nossa)

atitudes do corpo que não podemos apreender totalmente, mas parcialmente, através de um grande esforço de análise de suas atuações. Assim, é preciso cautela ao abordar a delicada questão da intuição, pois ela abraça um mundo extenso de processos diversos que o termo tende a camuflar sob um manto de misticismo e preconceito.

Retornemos ao emprego desta palavra a respeito do poeta das *Flores do mal*, com o intuito de observar uma possível manifestação da intuição. Marcel A. Ruff, em seu estudo sobre Baudelaire, se questiona a respeito do poeta enquanto crítico de arte e de música pois, segundo os dados biográficos que possuímos e as próprias confissões do crítico parisiense, tinha pouco senão nenhum conhecimento formal em arte e muito menos em música, a não ser o superficial ensinado nos colégios. Aliás, é interessante notar que sua crítica literária foi bem menos extensa que a de arte. O comentário de Ruff a respeito dos Salões de 1845 e 1846 (principalmente) é valioso:

Ces essais d'un débutant de vingt-quatre ans surprennent par leur maîtrise, leur assurance, leur richesse. Ils attestent que Baudelaire a déjà médité les principaux problèmes de l'art et qu'il s'est formé sur presque tous les points un jugement dont nous ne le verrons guère s'écarter par la suite.¹⁴⁴

Apesar do crítico/poeta ter possuído um “gosto permanente desde a infância” pelas “representações plásticas”, em seus próprios termos, não possuía formação na Academia de Belas Artes e também não tinha biblioteca pessoal, segundo Benjamin. Mas como Drummond, freqüentava os museus, os pintores, artistas e intelectuais de sua época. O pai de Baudelaire era pintor amador, mas faleceu no dia 10 de fevereiro de 1827, Charles não havia completado 7 anos de idade. O primeiro contato mais notável com a arte pictórica foi em 1838, com a idade de 17 anos. Os alunos e professores do colégio Louis-le-Grand onde estudava, assim como outras escolas reais, tinham visitado sucessivamente o museu de

¹⁴⁴ Ruff, Marcel A. *Baudelaire*. Paris: Hatier, 1957. p. 52-53. “Estes ensaios de um principiante de vinte quatro anos surpreendem pelo seu domínio, sua segurança, sua riqueza. Eles atestam que Baudelaire já meditou sobre os principais problemas da arte e que se forjou a respeito de quase todos os pontos um julgamento do qual o veremos pouco se apartar em seguida.” (Trad. nossa)

Versailles a convite do rei. Suas impressões são reveladas em uma carta datada de 17 de julho de 1838, cujo destinatário era o coronel Aupick, seu padrasto.

Je ne sais si j'ai raison, puisque je ne sais rien en fait de peinture, mais il m'a semblé que les bons tableaux se comptaient; je dis peut-être une bêtise, mais à la réserve de quelques tableaux d'Horace Vernet, de deux ou trois tableaux de Scheffer, et de la *Bataille de Taillebourg* de Delacroix je n'ai gardé souvenir de rien, excepté encore d'un tableau de Regnault sur je ne sais quel mariage de l'empereur Joseph; mais ce tableau se fait distinguer d'une tout (sic) autre façon. Tous les tableaux du temps de l'empire qu'on dit fort beaux, paraissent souvent si réguliers, si froids; leurs personnages sont souvent échelonnés comme des arbres ou des figurants d'opéra. Il est sans doute bien ridicule à moi de parler ainsi des peintres de l'empire qu'on a tant loués; je parle peut-être à tort et à travers; mais je ne rends compte que de mes impressions: peut-être est-ce là le fruit des lectures de la *Presse* qui porte aux nues Delacroix?¹⁴⁵

Esse trecho da carta do jovem Baudelaire demonstra – sob afirmações ainda hesitantes – não somente seu interesse pela pintura, mas igualmente uma capacidade crítica latente e uma sensibilidade artística que está para se desenvolver nos anos seguintes. Mas outra observação pode ser feita de igual importância: sua preocupação com a influência de suas leituras (la *Presse*), marco de uma independência intelectual nascente. Podemos ainda ressaltar a rápida ascensão de sua crítica que, em apenas cinco anos, evoluirá para a dos Salões. Em relação à música, a questão se coloca com mais insistência ainda, pois o conhecimento de Baudelaire pode ser considerado nulo:

Pour un homme qui “*ne sait pas la musique, et dont toute l'éducation se borne à avoir entendu (avec grand plaisir, il est vrai) quelques beaux morceaux de Weber et de Beethoven*”, Baudelaire a montré une intuition étonnante, en distinguant parmi les premiers le génie de Wagner, et de facultés plus étonnantes encore, en écrivant ces pages admirables et profondes sur un art qui lui était à peu près étranger.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Baudelaire, Charles. *Correspondance I. 1832-1860*. Paris: Gallimard, 1973. p. 58. “Não sei se tenho razão, já que na verdade nada sei de pintura, mas me pareceu que os bons quadros eram poucos; talvez diga uma besteira, mas com exceção de alguns quadros de Horace Vernet de dois ou três quadros de Scheffer, e da *Bataille de Taillebourg* de Delacroix não guardei lembrança de nada, exceto ainda um quadro de Regnault sobre não sei qual casamento do imperador Joseph; mas este quadro se distingue de maneira bem diversa. Todos os quadros da época do império, que dizem serem muitos belos, parecem frequentemente tão regulares, tão frios; seus personagens estão frequentemente repartidos como árvores ou figurantes de ópera. Parece sem dúvida ridículo da minha parte falar assim dos pintores do império que foram tão louvados; talvez fale levemente; mas apresento somente minhas impressões: talvez seja fruto das leituras da *Presse* que admiram Delacroix?” (Trad. nossa)

¹⁴⁶ Ruff, Marcel A. *Baudelaire*. Paris, Hatier, 1957. p. 169. “Para um homem que ‘*não sabe música, e cujo toda a educação se limita a ter ouvido (com grande prazer, é verdade) alguns belos trechos de Weber e de Beethoven*’, Baudelaire fez prova de uma surpreendente intuição, distinguindo entre os primeiros o gênio de

Estas páginas do artigo “Richard Wagner et Tannhäuser à Paris” foram “improvisadas em três dias” em 1861, cinco dias apenas após a representação completa de *Tannhäuser*. Ele havia ouvido alguns fragmentos da música de Wagner no início de 1860 e ficara maravilhado na ocasião. Ao constatar o abismo que separa sua ignorância artística de sua crítica renomada, como um poeta debutante em arte foi capaz de acertar tanto em sua crítica, como afirmam Ruff e Bandeira? Encontraríamos, no caso de Baudelaire, um exemplo da manifestação da intuição – conjuntamente e em parceria com seu intelecto – no processo do conhecimento?

Wagner, e faculdades mais surpreendentes ainda, escrevendo estas páginas admiráveis e profundas sobre uma arte que lhe era praticamente estranha.” (Trad. nossa)

3. Valor do Conhecimento do/no Poeta

“Os sonhos da razão produzem monstros.”
Francisco Goya

Parece-nos igualmente pertinente enfrentar outra faceta – a que mais nos interessa – do conhecimento: a do valor da *instrução* do escritor *versus* a *criação* de uma obra. A passagem que levou a esse questionamento foi redigida por um escritor do século XIX, Maxime Du Camp, aliás pouco conhecido, afirmando a ignorância de Baudelaire. Esta citação,¹⁴⁷ já mencionada na introdução dessa pesquisa, nos parece muito pertinente, tendo em vista a importância das obras de Baudelaire e de Benjamin e por sua relação com passagens da obra de Williams. O choque sutil provocado pela palavra ignorância em relação ao poeta parisiense, nos sugeriu a empreitada de aventurarmo-nos nessa brecha deixada pelo pensador alemão. O uso da palavra *instrução* já pretende, em um primeiro momento, afastar a confusão entre ignorância e estupidez, o que para muitos pode ser uma evidência, mas que é preferível esclarecer, pois a questão do conhecimento nos parece muito delicada, até mesmo no âmbito acadêmico.

Contudo, à guisa de introdução ao problema, começemos pela obra de Raymond Williams, *O campo e a cidade: na história e na literatura*, principalmente o capítulo 16 intitulado “Comunidades cognoscíveis”;

Alguns anos atrás, um crítico ligado ao Conselho Britânico qualificou George Eliot, Thomas Hardy e D. H. Lawrence como “nossos três grandes autodidatas”. Foi um desses momentos intensamente reveladores que ocorrem na história cultural da Inglaterra. Pois estes três escritores tinham um interesse ativo no saber e, embora fizessem muitas leituras por conta própria, não eram pessoas desprovidas de instrução formal. Seus pais eram, respectivamente, um meirinho, um empreiteiro e um mineiro. George Eliot cursou a escola até os dezesseis anos e só a deixou porque

¹⁴⁷ Trataremos de transcever-la na íntegra mais adiante.

sua mãe morreu. Hardy cursou a escola secundária de Dorchester até a mesma idade e posteriormente completou sua formação profissional de arquiteto. Lawrence completou a sexta série da escola secundária de Nottingham e, após um intervalo, cursou uma instituição de ensino superior, o Nottingham University College. A questão não é apenas que, pelos padrões das épocas em que viveram, tais níveis de instrução devam ser considerados elevados: o fato é que, na Inglaterra de hoje, 80% da população não tem esse grau de escolaridade.

Assim, a condescendência expressa pela qualificação destes escritores como “autodidatas” só pode remeter a um fato: o de que nenhum dos três frequentou colégio interno e em seguida foi para Oxford ou Cambridge, a trajetória educacional que, na virada do século, já era considerada não apenas um tipo de instrução, mas o único tipo de instrução merecedor do nome: quem não passasse por esse circuito não podia ser considerado “instruído”. Em outras palavras: a instrução “padrão” era a recebida por 1 ou 2% da população; todo o resto deveria ser considerado pessoas “sem instrução” ou “autodidatas”; naturalmente, os excluídos também eram vistos ou como ignorantes ridículos ou, quando tinham pretensões intelectuais, como indivíduos desajeitados, exageradamente entusiasmados ou fanáticos. Esse fato veio a ter efeitos profundos sobre a imaginação inglesa.

Pois o que está em questão não é a instrução formal, a inteligência desenvolvida; quantas pessoas, no Conselho Britânico ou em qualquer outra instituição, poderiam resistir a uma comparação com George Eliot no nível estritamente intelectual? O que está em jogo é a relação entre instrução – não as notas e os diplomas e, sim a substância de uma inteligência desenvolvida – e as vidas concretas de uma maioria de nosso povo: [...] ¹⁴⁸

Qual seria, portanto, o impacto do conhecimento formal (instrução) do escritor na sua obra literária? Seria tão evidente assim que um maior ou menor conhecimento formal castre o alcance ou a qualidade de uma obra literária? Qual seria sua função, por exemplo, na criação de uma obra poética? Eis as questões que se chocam e que pululam em nossa mente. Williams aborda parcialmente o assunto e nos ajuda a balizar nossa argumentação. Ele indica claramente o principal problema da autora inglesa George Eliot, ao apontar os limites de sua obra: trata-se de um “problema de linguagem”. Observemos os seguintes comentários:

George Eliot, embora recoloca os habitantes verdadeiros da Inglaterra em seus lugares, numa paisagem até então socialmente seletiva, não vai muito além de recolocá-los como elementos de uma paisagem. [...] ¹⁴⁹

Pois nos romances de George Eliot muitas vezes chega-se a um ponto no qual a autora torna-se consciente de que os personagens que está descrevendo são “diferentes” de seus prováveis leitores; então ela se propõe a conhecê-los e a torná-los “cognoscíveis”, de um modo nada autêntico, porém socialmente eficaz. ¹⁵⁰

¹⁴⁸ Williams, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 235-236.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 232.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 234.

Para Williams, a autora acaba deformando a verdadeira imagem e a autêntica linguagem dos habitantes do campo utilizando “a fórmula complacente que se revelou tão poderosa no romance inglês”.¹⁵¹ Ela é traída pela própria tradição, talvez por não conseguir afastar-se de suas influências (leituras).

Retornando à suposta ignorância de Baudelaire, trabalharemos com a citação integral, pois Benjamin resumiu, curiosamente, o trecho dos *Souvenirs Littéraires* de Du Camp em que o escritor francês, membro da Academia Francesa e amigo de Flaubert, comenta a falta de conhecimento ou de instrução do poeta francês, e que nos interessa para embasar a nossa perplexidade frente ao valor do conhecimento.

Baudelaire avait pour un écrivain un grand défaut dont il ne se doutait guère: il était ignorant. Ce qu'il savait, il le savait bien, mais il savait peu. L'histoire, la physiologie, l'archéologie, la philosophie lui échappaient; à vrai dire, il n'y avait jamais regardé. Il avait parcouru les terres coloniales, l'Afrique méridionale, les Indes. Qu'en a-t-il rapporté? Rien. On croirait qu'il a voyagé sans ouvrir les yeux; si l'on aperçoit qu'il a quitté sa chambre et qu'il a traversé les mers, c'est par une seule pièce de poésie, l'Albatros. Comme diraient les Allemands, c'était un poète subjectif; il s'enfonçait au dedans de lui-même, s'y plaisait et y restait. Ce qu'il aimait, c'était sa propre pensée, sa fantaisie, j'allais dire sa divagation. Le monde extérieur ne l'intéressait guère; il le voyait peut-être, mais à coup sûr il ne l'étudiait pas. Si parfois il lui a accordé quelque attention, c'était pour en découvrir, pour en constater les vices qui l'aidaient à mépriser l'humanité. Quand on s'ingénie à mépriser l'humanité, on est toujours tenté de trop s'estimer soi-même, et j'ai peur que ce n'ait été le cas de Baudelaire, qui s'enorgueillissait de son étrangeté.¹⁵²

Esta frase declarativa da segunda linha do trecho acima não deixa dúvidas quanto à opinião de Du Camp a respeito do conhecimento formal de Baudelaire. Todavia, é importante ressaltar o julgamento de conjunto que faz do poeta. O amigo de Flaubert também é bem

¹⁵¹ Ibid., p. 234.

¹⁵² Du Camp, Maxime. *Souvenirs littéraires*. Tome II: 1850-1880. Paris: L'Harmattan, 1993. p. 65. “Para um escritor, Baudelaire tinha um grande defeito do qual não devia suspeitar: ele era ignorante. O que sabia, sabia bem, mas ele sabia pouco. A história, a fisiologia, a arqueologia, a filosofia pareciam-lhe desconhecidas; para dizer a verdade, nunca as tinha estudado. Ele havia percorrido as colônias, a África meridional, as Índias. Em que isto lhe foi proveitoso? Nada. Poderíamos crer que viajou sem abrir os olhos; se percebermos que ele deixou seu quarto e que atravessou os mares, foi em uma única peça de poesia, o Albatroz. Como diriam os Alemães, era um poeta subjetivo; mergulhava nele mesmo, onde se sentia bem e permanecia lá. O que gostava, era seu próprio pensamento, sua fantasia, diria até sua divagação. O mundo exterior pouco lhe interessava; talvez o enxergasse, mas certamente não o estudava. Se às vezes dava-lhe alguma atenção, era para descobrir e constatar nele os vícios que o ajudavam a desprezar a humanidade. Quando alguém se esforça em desprezar a humanidade, sempre é tentado a estimar demasiadamente a si mesmo, e receio que tenha sido o caso de Baudelaire, que se orgulhava de sua estranheza.” (Trad. nossa)

explícito ao afirmar que “ele avançou ao lado deles [Gautier e Musset], na segunda fileira, e não será possível escrever a história da poesia em nossa época sem lhe reservar seu lugar.”¹⁵³ Apesar da afirmação a respeito da ignorância do poeta das *Flores do mal*, percebeu em parte sua qualidade poética, mas não conseguiu, assim como muitos outros em sua época e bem depois, enxergar o verdadeiro lugar do poeta parisiense: certamente não era o da segunda fileira. Mas este contraste entre “ignorância” e qualidade poética não provoca uma interrogação? Basta apontar a falta de conhecimento formal para encontrar o limite da obra?

Percebe-se algo muito interessante no tom do acadêmico, um tom de condescendência em todo o trecho reservado à obra e à condição de Charles Baudelaire perante a sociedade nos seus *Souvenirs littéraires*. Du Camp diz que o poeta “se orgulhava de sua estranheza.” Entende-se melhor a posição do autor destas palavras se espelharmos este trecho final, e seu tom condescendente, com a passagem de Raymond Williams onde diz que “naturalmente, os excluídos [instrução formal] também eram vistos ou como ignorantes ridículos ou, quando tinham pretensões intelectuais, como indivíduos desajeitados, exageradamente entusiasmados ou fanáticos.” Claro que há nestes dois trechos uma diferença no peso das palavras, entretanto, podemos perceber que Baudelaire é visto como um original, um alienado, e esta constatação pode ter interferido na compreensão de sua obra na época. Afirmaríamos até que mesmo atualmente, uma certa imagem negativa ressurge quando se trata da obra do poeta da modernidade. Pensamos aqui nos assuntos e na morbidez de alguns poemas, na questão do satanismo, na sua capacidade em alimentar o mal-entendido, enfim, na sua visão do mal profundamente marcada pelos estigmas cristãos. Não é possível aceitar as afirmações de Du Camp quando diz que Baudelaire “mergulhava nele mesmo, onde se sentia bem e permanecia lá. O que gostava, era seu próprio pensamento, sua fantasia, diria até sua divagação.” Não parece absurda a idéia de que o poeta parisiense tenha se sentido bem mergulhado em si

¹⁵³ Ibid., p. 62.

mesmo? Da mesma forma, caberia fazer um comentário similar para Drummond, ele que se definiu como: “Une immobilité faite d’inquiétude”?¹⁵⁴ Não é absurdo declarar que o poeta francês “viajou sem abrir os olhos” e que “o mundo exterior pouco lhe interessava”? Como conseguiu sentir, pensar, explicitar a modernidade como poucos? Como explicar não somente a peça “O albatroz”, mas igualmente “L’homme et la mer”, “Parfum exotique”, “Sed non satiata”, “Le serpent qui danse”, “Le beau navire”, “Invitation au voyage” entre outras, e todo o seu vocabulário relacionado aos perfumes exóticos, ao mar, à navegação? Além disso, muitos documentos indicam que o poeta nunca foi à Índia e que interrompeu sua viagem na ilha Bourbon, atual ilha da Reunião, no oceano Índico. É certo que sua viagem não foi explicitamente um tema de sua obra: sentia certa repulsa pela natureza. Mas Baudelaire viajou muito sobre as ondas furiosas de suas inquietações e nas ruas de Paris.

Du Camp não percebeu, com toda a sua erudição e sua trajetória de acadêmico, o verdadeiro valor das *Flores do mal*, e não enxergou a principal matéria do poeta parisiense: a condição do homem dilacerado entre queda e elevação. A dificuldade do amigo de Flaubert se situa em uma limitação recorrente no ser humano: a herança das influências do meio, de seu conhecimento (leituras), de sua vida, de sua ideologia e de sua impossibilidade de examinar além de sua própria ótica e época. Du Camp poderia ser considerado erudito e viajou muito, realizando assim uma obra de reportagem considerável. Não obstante, parecia ter uma crença cega na instrução e na ciência, o que gerou um preconceito e uma impossibilidade de se extrair dos seus próprios interesses para analisar profundamente o ser humano: faltou-lhe este “querer-saber”.¹⁵⁵ Mas é preciso indicar um outro aspecto presente nas duas passagens citadas logo acima, nas valiosas palavras de Du Camp e Williams: a relação poder-saber.

¹⁵⁴ Andrade, Carlos Drummond de. *O observador no escritório*. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 165. Verso de Victor Hugo.

¹⁵⁵ Nietzsche, a genealogia e a história. In: Foucault, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. p. 36.

Esta relação judiciosamente apontada por Michel Foucault, pode constituir outra razão para o tom condescendente dos acadêmicos e eruditos confirmados em seu conhecimento formal por seus diplomas e títulos. Saber e poder se implicam mutuamente: quando um campo de saber se constitui, há uma relação de poder e todo saber constitui novas relações de poder. Um homem observa um outro a partir de seu conhecimento formal, de sua posição social adquirida pelo seu nome, seus títulos e seus diplomas. Um mundo olhou e olha para o outro a partir de seu conhecimento formal e de seus hábitos culturais – a partir do que considera o único saber digno do nome – e este olhar de superioridade transpassa toda a história da humanidade nos relacionamentos dos povos. Pensamos aqui nos gregos, nos romanos que tratavam os outros povos pelo termo “bárbaros”. Pensamos no colonialismo, na visão européia do índio ou dos povos periféricos a partir do século XVI, uma suposta superioridade aliás muito bem questionada por Montaigne na época. Em seus *Essais*, afirma que os europeus são os verdadeiros bárbaros e não os canibais: “Nous les pouvons donc bien appeler barbares, eu égard aux règles de la raison, mais non pas eu égard à nous, qui les surpassons en toute sorte de barbarie.”¹⁵⁶ O olhar europeu constituía, além dos interesses econômicos propícios à desvalorização dos índios, o olhar do suposto saber sobre a suposta ignorância.

Pensem igualmente a relação entre arte popular e arte erudita. Para tanto, tomemos as palavras de Mario de Andrade a respeito, em uma carta para Drummond datada de 20 de fevereiro de 1927:

Você fala que não tem interesse pelos índios... Sob ponto de vista artístico, imagino. Eu nem sei bem como explicar, palavra. Eu tenho interesse artístico por eles. De vez em quando fazem coisas estupendas. Certas cuias do Norte, certos vasos marajoaras certos desenhos lineares certas músicas e sobretudo certas lendas e casos são estupendos, Carlos. Aliás sempre tive uma propensão imensa por tudo quanto é criação artística popular. Não só brasileira não. De toda parte. Tenho uma coleção de músicas populares de toda a parte e sempre falei com escândalo de todos que jamais um compositor erudito inventou músicas tão bonitas como certas coisas do povo. O povo tem isso que entre coisas sublimes bota uma porrada de coisas duma

¹⁵⁶ Des cannibales. In: _____. *Oeuvres complètes*. Livre I. Paris: Seuil, 1967. p. 101. “Portanto podemos chamá-los de bárbaros, em relação às regras da razão, mas não em relação a nós, que os superamos em todo tipo de barbárie.” (Trad. nossa)

banalidade fatigante, porém isso é natural. Falta neles aquela dose de critério suficiente, aquela vontade-de-análise que deixa as obras dos artistas verdadeiros sempre intelectualmente interessantes mesmo quando não prestam.¹⁵⁷

As palavras do autor de *Macunaíma* se chocam com a visão européia da arte “primitiva” – cujo termo em si já é revelador de uma perspectiva preconceituosa – e igualmente com a complexa questão do valor da arte. O pensamento de Mario de Andrade tem por característica uma flexibilidade e uma curiosidade intelectuais aguçadas. No entanto, a Europa nem sempre dominou o mundo de um ponto de vista do conhecimento científico. Na Idade Média, os povos árabes eram muito superiores em vários domínios. Hoje a situação está invertida e a Europa tenta preservar uma hegemonia enfraquecida após duas sucessivas e devastadoras grandes guerras. Os Estados Unidos, que se tornou um império dominador economicamente, militarmente e culturalmente, impõe sua visão maniqueísta de mundo: de um lado as nações do bem, do outro as nações do mal e seus “terroristas”, ou seja, aquelas que não partilham das decisões políticas do governo americano. Há também uma terceira categoria, os países parcialmente opositoristas, como a França, que passam a ser denegridos na imprensa e até em alguns filmes de Hollywood (domínio da narrativa). O “inimigo” mudou, não constituem mais os russos desde a queda do muro de Berlim. De maneira mais explícita, são os árabes (terroristas), os franceses (parcialmente opositoristas), e de maneira mais camuflada, a Comunidade Européia, os países com grande evolução ou potencial econômico como a China e o Brasil.

Edward W. Said fez um excelente trabalho de desvendamento da imposição cultural da Europa e dos Estados Unidos, tanto a partir da história quanto das narrativas. Ele nos revela a importância “do poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas.”¹⁵⁸

¹⁵⁷ Andrade, Carlos Drummond de; Andrade, Mário de. *Carlos & Mário: Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. 1924-1945. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002. p. 276.

¹⁵⁸ Said, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das letras, 1995. p. 13.

Em seu estudo, aponta esta relação do poder-saber ao afirmar que “A independência era coisa de brancos e europeus; os povos subjugados ou inferiores eram para ser dominados: a ciência, a erudição, a história vinham do Ocidente.”¹⁵⁹ Estas relações de poder-saber não se aplicariam a vários níveis da sociedade?

Parece-nos dificilmente discutível esta relação afirmada por Foucault. O pensamento de Du Camp e dos acadêmicos dos quais fala Williams é permeado por essa relação poder-saber. Como afirma o pensador inglês a respeito da visão condescendente da qual sofreram George Eliot, Thomas Hardy e D. H. Lawrence. O que o diploma garante é não somente a ratificação de certo grau de conhecimento – apesar da dificuldade de concepção e de eficiência do *avaliar* – mas igualmente, a atribuição de um poder de julgamento, um poder-saber que pode servir como último escudo contra qualquer argumentação ou “pretensão intelectual” de um autodidata, ou contra qualquer outro tipo de conhecimento que não seja reconhecido pelo “selo de qualidade” acadêmico ou social.

A questão da ignorância deve assim ser vista sem simulacro, portanto, encarada de frente. Se a palavra *ignorantia*, originária do latim, for interpretada no seu sentido primeiro, ou seja, o estado de uma pessoa que ignora, que tem lacunas de conhecimento ou de práticas em uma determinada área, então, basta entrar em uma biblioteca para percebermos quão ignorantes somos. O conhecimento foi se acumulando progressivamente ao longo da história e não cessa de dilatar-se no bojo de cada disciplina, cujo número também progrediu assombrosamente. Conseqüentemente, nos tornamos “especialistas” em nossas próprias áreas, em linhas de pesquisa bem específicas e acabamos sabendo muito pouco ao final. Nesse ponto, podemos citar algumas palavras de Michel Foucault a respeito do intelectual, em uma entrevista intitulada “Verdade e poder” datada de 1977.

Ser intelectual era um pouco ser a consciência de todos. Creio que aí se acha uma idéia transposta do marxismo e de um marxismo débil: assim como o proletariado,

¹⁵⁹ Ibid., p. 57.

pela necessidade de sua posição histórica, é portador do universal (mas portador imediato, não refletido, pouco consciente de si), o intelectual pela sua escolha moral, teórica e política, quer ser portador desta universalidade, mas em sua forma consciente e elaborada. [...] Há muitos anos que não se pede mais ao intelectual que desempenhe este papel. Um novo modo de “ligação entre teoria e prática” foi estabelecido. Os intelectuais se habituaram a trabalhar não no “universal”, no “exemplar”, no “justo-e-verdadeiro-para-todos”, mas em setores determinados, em pontos precisos em que os situavam, seja suas condições de trabalho, seja suas condições de vida (a moradia, o hospital, o asilo, o laboratório, a universidade, as relações familiares ou sexuais). Certamente com isto ganharam uma consciência muito mais concreta e imediata das lutas. [...] É o que eu chamaria de intelectual “específico” por oposição ao intelectual “universal”.¹⁶⁰

O conceito de intelectual “específico” parece invalidar a possibilidade de um conhecimento formal extenso e multidisciplinar. Ao mesmo tempo, existem numerosas divergências no âmbito de nossos domínios de estudo. Os fatos considerados seguros pela ciência são freqüentemente postos em cheque pelos próprios cientistas, corrigindo erros cometidos, às vezes, pelos maiores nomes, como foi o caso de Einstein, por exemplo, ao querer medir o universo, partindo da premissa de que este era estático. Ora, nos anos 20 do século passado, o astrônomo americano Edwin Hubble constatou, ao analisar a luz das outras galáxias, que estas estavam se afastando e que, portanto, ao contrário do que havia afirmado Einstein, o universo estava se expandindo. Esta descoberta teria por consequência a teoria do *Big Bang*. A postura de Hubble foi a de averiguar a afirmação de um grande gênio da física, apesar do peso de seu nome e de suas descobertas sobre a relatividade e a gravidade. Conseqüentemente, a própria ciência revela a instabilidade e os limites do conhecimento.

Nosso conhecimento – somente a ponta do iceberg – nos faz crer que somos eruditos, que alcançamos o tão almejado *Saber*. Alguns se tornam arrogantes, postura que por si só já é reveladora da ineficácia do *aporte* da literatura. Será possível atualmente ser efetivamente um erudito? Seria pertinente aceitar a possibilidade de erudição já no século XIX?

A tarefa de convencer um estudante para que se arrisque a errar, a tirar a máscara protetora do silêncio tornou-se árdua com o tempo. A ignorância é vista como um “pecado”,

¹⁶⁰ Foucault, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. p. 8-9.

um escândalo, uma vergonha. Contudo, alimentá-la, deixando-a rolar penhasco abaixo constitui o verdadeiro problema, como nos lembra Montaigne, já no século XVI, quando diz em seus *Essais* que “L’ignorance qui se sait, qui se juge et qui se condamne, ce n’est pas une entière ignorance : pour l’être, il faut qu’elle s’ignore soi-même.” De fato, “a ignorância que se sabe, que se julga e se condena, não é uma completa ignorância: para sê-la, é preciso que ignore a si mesma.” Grandes pensadores contemporâneos se preocuparam, como Paul Valéry, com essa questão:

Sans l’ignorance, point de questions. Sans questions, point de connaissance, car la réponse suppose la demande. Celui qui sait “tout” ne sait rien, car l’acte du savoir ne se produit pas en lui; il manque d’une condition essentielle. Celui-là n’agit pas qui ne manque point de quelque chose.¹⁶¹

É curioso que Roland Barthes tenha chegado a ponto de reivindicar o direito à ignorância e que, apesar desta reivindicação, as instituições da Educação e a sociedade vejam ainda nela – somente – algo funesto.

Não há uma confusão entre acúmulo de informações e Saber?

Não existe um erro no fato de se acreditar cegamente no conhecimento puro?

Não há uma confusão entre *meio* e *fim* quando se trata de atingir um saber?

Para tentar responder a essas questões, é relevante observar o comportamento dos seres humanos em relação ao conhecimento. Pois, curiosamente, há uma tendência relativamente forte em extasiar-se frente a outro ser humano que demonstra possuir uma certa quantidade de informações. Assim, é muito freqüente o *embasbacamento* geral frente a uma soma de dados, datas, números ou palavras estrangeiras, aliás, usadas de maneira muito isoladas, o que não revela em si domínio da língua em questão. É também de suma importância destacar a arrogância com a qual é tratado o *ser infeliz* que não tenha lido tal livro

¹⁶¹ Valéry, Paul. *Cahiers I: Philosophie*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade nrf Gallimard, 1973. p. 593. “Sem a ignorância, nenhum questionamento, pois a resposta supõe a demanda. Aquele que sabe ‘tudo’ nada sabe, pois o ato de saber não se produz nele; falta-lhe uma condição essencial. Esse não age se não lhe falta algo.” (Trad. nossa)

ou que não conheça tal outra informação. E Italo Calvino é sábio o suficiente para reforçar essa impossibilidade de “leitura total” quando diz:

O prefixo reiterativo antes do verbo *ler* pode ser uma pequena hipocrisia por parte dos que se envergonham de admitir não ter lido um livro famoso. Para tranquilizá-los, bastará observar que, por maiores que possam ser as leituras “de formação” de um indivíduo, resta sempre um número enorme de obras que ele não leu.

Quem leu tudo de Heródoto e de Tucídides levante a mão. E de Saint-Simon? E do cardeal Retz? E também os grandes ciclos romanescos do Oitocentos são mais citados do que lidos. Na França se começa a ler Balzac na escola, e pelo número de edições em circulação, se diria que continuam a lê-lo mesmo depois. Mas na Itália, se fosse feita uma pesquisa, temo que Balzac apareceria nos últimos lugares. Os apaixonados por Dickens na Itália constituem uma restrita elite de pessoas que, quando se encontram, logo começam a falar de episódios e personagens como se fossem amigos comuns. Faz alguns anos, Michel Butor, lecionando nos Estados Unidos, cansado de ouvir perguntas sobre Émile Zola, que jamais lera, decidiu ler todo o ciclo dos Rougon-Macquart. Descobriu que era totalmente diverso do que pensava: uma fabulosa genealogia mitológica e cosmogônica que descreveu num belíssimo ensaio.¹⁶²

O pensador alemão Arthur Schopenhauer confirma nossa argumentação ao afirmar que “o saber humano se espalha para todos os lados, a perder de vista, de modo que nenhum indivíduo pode saber sequer a milésima parte daquilo que é digno de ser sabido.”¹⁶³ Ele se debruçou sobre a questão do conhecimento em sua obra *Parerga e Paralipomena* de 1851. Nela o filósofo alemão critica, com certa aspereza e ironia, eruditos de toda sorte por valorizarem demasiadamente o acúmulo de informações. Ele alumia nosso caminho ao diferenciar nossa visão emaranhada de como tentar alcançar o Saber. De fato, começa denunciando um erro comum dos diferentes estudiosos e estudantes de todas as idades que teriam em mira apenas a *informação* e não a *instrução*. O filósofo nos lembra que a informação – que teria pouco valor por si mesma – constitui um mero meio para a instrução. Nessa ótica, ele afirma que:

Para a imensa maioria dos eruditos, sua ciência é um meio e não um fim. Desse modo, nunca chegarão a realizar nada de grandioso, porque para tanto seria preciso que tivessem o saber como meta, e que todo o resto, mesmo sua própria existência, fosse apenas um meio. [...]

¹⁶² Calvino, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 9-10.

¹⁶³ Schopenhauer, Arthur. *A arte de escrever*. Sobre a erudição e os eruditos. Porto Alegre: L&PM, 2005. p. 30.

Da mesma forma, só chegará a elaborar novas e grandes concepções fundamentais aquele que tenha suas próprias idéias como objetivo direto de seus estudos, sem se importar com as idéias dos outros.¹⁶⁴

É relevante neste ponto destacar a questão da meta, e a ênfase que o pensador dá à confusão entre meio e fim, o que terá por resultado uma maior dificuldade para se elaborar novas concepções. É certo que uma quantidade de informações não deva constituir um *fim*, contudo, esta postura equivocada ainda é encontrada em muitos sujeitos que acabam respeitando demasiadamente os diversos textos aos quais têm acesso, construindo assim uma visão acumulativa do conhecimento e principalmente, muito pouca crítica. Schopenhauer é muito irônico ao comparar o conhecimento dos eruditos às suas *perucas*, afirmando que ela constitui o símbolo do erudito puro, já que “adornam a cabeça com a rica massa de cabelo alheio porque carecem de cabelos próprios”. Como já afirmamos anteriormente, muitos são os que – em suas faces embasbacadas – se deixam enganar por esses usurpadores, inclusive, eles próprios tornam-se cegos, pois parecem construir um pensamento cujo alicerce se constitui, exclusivamente, em um acúmulo de reflexões alheias. Este fato parece pouco discutível e de suma relevância, pois fundamenta demasiadamente o sistema educativo, contaminando as estratégias de ensino e, sobretudo, a visão do conhecimento. Entendemos melhor porque os professores de Albert Einstein o aconselharam a abandonar a física para se dedicar à música.

Outro *aporte* do filósofo alemão é o alto conceito que faz da reflexão individual. Para tanto, parece denegrir não somente o acúmulo de *informações*, mas, igualmente, a leitura excessiva quando não assujeitada a uma independência, à combinação e comparação do saber, a elaboração de sistemas. Nesta ótica, comenta que

A mais rica biblioteca, quando desorganizada, não é tão proveitosa quanto uma bastante modesta, mas bem ordenada. Da mesma maneira, uma grande quantidade de conhecimentos, quando não foi elaborada por um pensamento próprio, tem muito menos valor do que uma quantidade bem mais limitada, que, no entanto, foi devidamente assimilada. Pois é apenas por meio da combinação ampla do que se sabe, por meio da comparação de cada verdade com todas as outras, que uma pessoa

¹⁶⁴ Ibid., p. 21-22.

se apropria de seu próprio saber e o domina. Só é possível pensar com profundidade sobre o que se sabe, por isso se deve aprender algo; mas também só se sabe aquilo sobre o que se pensou com profundidade.¹⁶⁵

Eis um conselho importante e que parece de grande valor: não simplesmente acumular, mas analisar, ruminar a matéria recolhida para assimilá-la ou rejeitá-la, compará-la e organizá-la. Complexa tarefa, já que não são as informações que faltam: fatos quotidianos e leituras em diversos domínios. Além disso, consideremos a observação de Calvino quando diz que “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.” Uma porta se abre para o infindo, o inalcançável. A conquista da erudição se assemelha à ilusão de um oásis no meio do deserto. Procuramos, assim como K. , em meio ao mundo kafkiano que nos rodeia. É impossível atingi-la em sua totalidade e há infinitos graus de conhecimento que se dividem e se multiplicam nesta distância que nos separa dela. Finalmente, nos comportamos *como se* fossemos eruditos. A erudição está em um *permanente devir*. Neste complexo processo, a razão tem seus limites – principalmente se enclausurados longe do *sentir*, apartada de nossa sensibilidade. Podemos citar para ilustrar um de seus limites, a ciência política e sua aplicação pelo governo americano contra os japoneses durante a segunda guerra. O que foi Hiroshima e Nagasaki senão o horror total ao alcance de um simples toque da mão?

Uma das teorias era que haveria menos mortes se a guerra acabasse logo, com o lançamento das bombas atômicas, do que se ela continuasse. Parece claro que não se trata apenas de probabilidades, previsões numéricas, cálculos frios, e que há uma curiosidade científica mórbida, assim como, novamente, uma relação de poder em uma clara demonstração de superioridade tecnológica. Mas o simples fato de afirmá-lo, de emitir “oficialmente” esse motivo, é revelador do uso da razão e da argumentação lógica para um resultado que – excluindo a sensibilidade, a tolerância, enfim, a humanidade existente no ser

¹⁶⁵ Schopenhauer, Arthur. *A arte de escrever*. Pensar por si mesmo. Porto Alegre: L&PM, 2005. p. 39.

humano – deveria apenas causar náusea e revolta “pour l’homme sensible qui sait y lire [...]”,¹⁶⁶ como disse Baudelaire. Eis um dos principais limites da ciência e da razão: como são aplicadas pelo homem.

Quanto à questão da razão em si, os “paradoxos de Zeno” constituem um outro exemplo dos seus limites no âmbito da matemática, “a ciência mais exata” segundo Descartes. Zeno o Eliático era um discípulo de Parmênides, ambos originários da cidade de Elea, que viveu por volta de 450 a.C. em Atenas. Os pitagóricos tinham postulado que o número em toda a sua pluralidade era a matéria básica dos fenômenos. Não obstante, esse atomismo foi atacado pelos seguidores de Parmênides que representavam um movimento filosófico rival. Zeno enunciou argumentos para provar a inconsistência dos conceitos de multiplicidade e divisibilidade caros à doutrina pitagórica. O método que adotou era dialético, antecipando Sócrates nesse modo indireto de argumento, partindo das premissas de seus oponentes e reduzindo-as ao absurdo. Na forma que chegaram até nós, através de Aristóteles e outros, os paradoxos sobre o movimento são citados mais freqüentemente: a *Dicotomia*, o *Aquiles*, a *Flecha* e o *Estádio*. O primeiro diz que antes que um objeto possa percorrer uma distância dada, deve percorrer a primeira metade dessa distância; mas antes disto, deve percorrer o primeiro quarto; e antes disso, o primeiro oitavo e assim por diante, através de uma infinidade de subdivisões. O corredor que quer pôr-se em movimento precisa fazer infinitos contatos num tempo infinito; mas é impossível exaurir uma coleção infinita, logo é impossível iniciar o movimento. O segundo paradoxo é semelhante ao primeiro, apenas a subdivisão infinita é progressiva em vez de regressiva. Aqui Aquiles aposta corrida com uma tartaruga que sai com vantagem, e é argumentado que, por mais depressa que corra, Aquiles não pode alcançar a tartaruga, por mais devagar que ela caminhe. Pois quando Aquiles chegar à posição inicial da tartaruga, ela já terá avançado um pouco; e quando Aquiles cobrir essa distância, a tartaruga

¹⁶⁶ La fausse monnaie. In: _____. *Les paradis artificiels. Le spleen de Paris*. Paris: Booking International, 1995. p. 81. “para o homem sensível que neles sabe ler [...]” (Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira)

terá avançado um pouco mais. E o processo continua indefinidamente, com o resultado que Aquiles nunca pode alcançar a lenta tartaruga. A *Dicotomia* e o *Aquiles* argumentam que o movimento é impossível sob a hipótese de subdivisibilidade indefinida do espaço e do tempo. No caso da *Flecha*, que substitui Aquiles na corrida contra a tartaruga, Zeno argumenta que um objeto em vôo sempre ocupa espaço igual a si mesmo; mas aquilo que sempre ocupa um espaço igual a si mesmo não está em movimento. Logo a flecha que voa está sempre parada, portanto, seu movimento é uma ilusão. Os “paradoxos de Zeno” são exemplos de argumentações que podem conduzir a resultados absurdos – contraditórios – perante a realidade e até mesmo no âmbito da matemática pura. A sua argumentação seqüencial é matematicamente correta, entretanto, leva a um resultado incorreto se comparada à prática. Desta forma, Zeno provou os limites do raciocínio lógico seqüencial. Aristóteles dedicou muita atenção aos “paradoxos de Zeno” – que atormentavam matemáticos e filósofos da época – mas procurou refutá-los baseado no senso comum.¹⁶⁷

O objetivo de nossa argumentação, em um primeiro momento, não é a de questionar a exatidão da matemática, mas de apontar os limites do raciocínio frio que exclui toda humanidade. Em um segundo momento, queremos mostrar a complexidade e a volubilidade do raciocínio puro que pode vir a conviver com o absurdo, posto que, nesse convívio, jaz a possibilidade de uma argumentação totalmente correta de um ponto de visto matemático, no entanto, absurda frente à realidade e à intuição de um sujeito medianamente competente, como vimos no caso dos “paradoxos de Zeno”. Há, portanto, que se pensar e questionar a confiança cega depositada na razão sob a forma de um raciocínio puro (teórico) e frio (ausência de sensibilidade).¹⁶⁸ Precisamos manter uma atitude cética e distanciada – até mesmo perante a razão – como nos lembra Drummond, para quem a postura do escritor deve representar “a virtude e a superioridade moral de quem tem ‘a risonha coragem de duvidar, e

¹⁶⁷ Boyer, Carl B. *História da matemática*. São Paulo: Editora Edgard Blücher, 1996. p. 51-52 e 68.

¹⁶⁸ Cf. Batailles, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. La guerra y la filosofía de lo sagrado. (Ensayos 1944-1961) Trad. Silvia Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

o heroísmo difícil de sentir”¹⁶⁹. Esta caracteriza tão bem escritores como Drummond, Baudelaire ou Machado, por exemplo, e constitui uma luta contra os mitos que permeiam a complexa realidade, contra a rigidez intelectual, mas também contra a exclusão do “heroísmo difícil de sentir”. Podemos novamente voltar a Schopenhauer que parece abordar a questão da rigidez intelectual e da sensibilidade. Ele distingue o pensador (gênio) do erudito quando diz que

De fato, mesmo a mais perfeita erudição tem, em relação ao gênio, a mesma relação que existe entre um herbário e o mundo sempre novo das plantas, em contínua mudança, sempre fresco, sempre gerando novas formas. Não há nenhum contraste maior do que aquele que se verifica entre a erudição do comentador e a ingenuidade infantil dos antigos.¹⁷⁰

Mas o que Schopenhauer quis exatamente expressar com o uso da expressão “ingenuidade infantil”?

¹⁶⁹ Cançado, José Maria. *Os sapatos de Orfeu: Biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Globo, 2006. p. 96.

¹⁷⁰ Schopenhauer, Arthur. *A arte de escrever*. Pensar por si mesmo. Porto Alegre: L&PM, 2005. p. 23.

4. Criatividade

“Costumava desenhar como Rafael, mas levei uma vida inteira para aprender a desenhar como uma criança.”

Pablo Picasso

Equivocadamente, a criança é vista de uma maneira negativa em relação ao conhecimento: há uma forte tendência em vê-la como um ser ignorante. No entanto, no período da infância, sob diversos aspectos, o ser humano mantém uma relação privilegiada com a aprendizagem. A criança se encontra em uma condição de alta flexibilidade para a aquisição do novo, pois nada sabe, tem tudo para aprender e, desta forma, possui uma capacidade muito aguçada em adquirir informações e reorganizar seus esquemas, como lembra Piaget. Não somente existe uma verdadeira necessidade, mas há também uma forte curiosidade para com o mundo novo e desconhecido em que ela se vê obrigada a conviver. A aprendizagem do ser humano dependerá de dois fatores essenciais, reconhecidos pela psicologia do desenvolvimento: a influência do meio e a própria capacidade intrínseca inerente a cada ser humano. Contudo, os psicólogos tendem a guerrear a favor de uma ou de outra linha de pensamento, pouco saindo de suas seguras trincheiras. Parece-nos claro que há equívoco nesta postura, pois é difícil negar um fator em favor exclusivamente do outro.

O que advirá de uma criança com boas qualidades intelectuais em estado bruto se ela se encontra em um meio violento, castrador, mantendo-se analfabeta, onde tenha que trabalhar ainda para ajudar, não freqüentando assim escola ou biblioteca alguma?

No domínio da aquisição de uma língua estrangeira, essa questão é mais facilmente observável. Em um meio favorável, uma criança tem uma capacidade muito maior de aprender uma língua estrangeira do que a grande maioria dos adultos. O caso de Murilo

Mendes, por exemplo, é muito revelador e, ao mesmo tempo, muito intrigante. Apesar de ter sido aos 21 anos um dos primeiros professores de espanhol em sua época, de ter se dedicado ao francês e ao italiano, tendo escrito muitos textos nessas línguas e de ser casado com uma notável tradutora de Shakespeare e Eliot, nunca conseguiu aprender inglês em suas várias tentativas de estudá-lo. Estava a par da moderna poesia americana, não obstante, tinha que se contentar com traduções (edições bilíngües). Sua dificuldade essencial era a da pronúncia, assim como a maioria dos adultos.¹⁷¹ Eis o ponto que queremos aprofundar: a discrepância entre o adulto que possui um maior conhecimento – inclusive de sua própria língua – que uma criança, mas que, no entanto, tem maiores dificuldades em adquirir uma língua estrangeira, por exemplo. É um fato muito palpável que revela uma situação privilegiada da primeira infância em relação à aprendizagem e que indica uma superioridade em relação ao período adulto: o da flexibilidade intelectual e motora. É um fato indiscutível, no domínio do esporte, a necessidade de se começar cedo sua aprendizagem e sua prática para quem almeja atingir um nível superior ao do esportista que pratica por deleite. No *ballet*, dança rigorosa e exigente por excelência, quanto mais cedo se inicia, mais chances de conquistar um nível profissional um dançarino terá. Pensando na música, podemos citar Wolfgang Amadeus Mozart que se encontrava em um meio muito privilegiado e que já havia uma propensão para esta arte.

É preciso, portanto, a partir da aceitação – ao menos enquanto premissa – dessa flexibilidade motora e intelectual, da ruptura desses preconceitos em relação à criança, construir uma ponte entre suas sensibilidade e criatividade, e a dos artistas: principalmente em poesia. O ensaio de Baudelaire “Le peintre de la vie moderne” é fundamental para a nossa argumentação, pois o poeta parisiense – assim como o pedagogo suíço Rodolphe Töppfer – foi um dos primeiros a fazer a tentativa de um relacionamento entre a criança e o artista.

¹⁷¹ Cf. Sant’Anna, Affonso Romano de. *A cegueira e o saber*. Coisas de Murilo. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. p. 272-73.

L'enfant voit tout en *nouveauté*; il est toujours *ivre*. Rien ne ressemble plus à l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. J'oserai pousser plus loin; j'affirme que l'inspiration a quelque rapport avec la *cogestion*, et que toute pensée sublime est accompagnée d'une secousse nerveuse, plus ou moins forte, qui retentit jusque dans le cervelet. L'homme de génie a les nefs solides; l'enfant les a faibles. Chez l'un, la raison a pris une place considérable; chez l'autre, la sensibilité occupe tout l'être.¹⁷²

Trata-se de um trecho de extrema relevância por três motivos. Primeiro, porque destaca a relação da criança com o mundo em que é projetada. Meio totalmente novo em que deve se debater e não há outra solução a não ser tentar apreendê-lo, pois “vê tudo como *novidade*.” Segundo, porque a compreensão e a codificação deste novo mundo é uma questão de necessidade que coloca parte das crianças em uma postura semelhante à de alguns poetas como Drummond e Baudelaire. Como diz o parisiense a respeito de Constantin Guys (1805-1892): “la *curiosité* peut être considérée comme le point de départ de son génie.”¹⁷³ E não se trata aqui justamente, como já destacamos anteriormente em “La Fanfarlo”, dessa curiosidade indomável do poeta que usa do microscópio para “estudar as hediondas excrescências e as vergonhosas verrugas do qual está coberto seu coração”, fazendo com que não possa “falar a linguagem dos outros homens”? Não se trata da atitude do poeta que D. H. Lawrence descreveu em “Caos em poesia”, ou seja, o que Foucault chama de “querer-saber”? Terceiro, porque a questão da sensibilidade da criança é vital, posto que poderia ser relacionada à dos poetas e ao que advém desta “sensibilidade” durante o desenvolvimento de um ser humano. Para tanto, esta relação deve ser tratada sem o preconceito habitual do olhar adulto que vê nessa voluntária tangência, uma *infantilização* do artista. Trata-se de reencontrar o que restou dessas competências da infância no ser que se tornou adulto.

¹⁷² Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes II*. Le peintre de la vie moderne. Paris, Gallimard, 1976. p. 690 “A criança vê tudo como *novidade*; ela sempre está *inebriada*. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor. Ousaria ir mais longe: afirmo que a inspiração tem alguma relação com a *congestão*, e que todo pensamento sublime é acompanhado de um estremecimento nervoso, mais ou menos intenso, que repercute até no cerebelo. O homem de gênio tem nervos sólidos; na criança, eles são fracos. Naquele, a razão ganhou um lugar considerável; nesta, a sensibilidade ocupa quase todo o seu ser.”

¹⁷³ *Ibid.*, p. 689. “A *curiosidade* pode ser considerada como o ponto de partida de seu gênio.”

Para tomar essa relação criança-artista sob o aspecto do *sentir*, e sua função na percepção, tomemos uma história relatada por Carlos Drummond de Andrade a respeito do seu polêmico poema “No meio do caminho”:

Mas o que mais me tocou nessa longa história de um poema que não chega a ser poema foi o que ouvi de uma amiga, e amiga que se tornou tal precisamente por causa dele. Posso dar o nome dessa pessoa, que já não vive: Lúcia Branco. Pianista notável, depois formadora de pianistas como Artur Moreira Lima, Lúcia era culta e sensível. Detestava cordialmente minha pedra no caminho. Para distrair um garoto, seu sobrinho, que estava doente, ela repetia a cantilena do “tinha uma pedra”, e esperava tirar disto um efeito cômico, que fizesse o menino rir. Ele não riu e observou: “A senhora acha isso engraçado? Eu acho sério, me faz sentir uma coisa...” Não explicou que coisa era, mas Lúcia deixou de se divertir com a pedra e passou a me distinguir com sua simpatia, porque eu havia despertado aquela reação no garoto.¹⁷⁴

A postura de Lúcia Branco constitui uma armadilha na qual todos podemos cair. Apesar de culta e de sensível, já tinha um preconceito com relação ao poema e, portanto, não soube deixar de lado toda sua bagagem literária para julgar justamente o poema da famosa pedra. Deixou seu conhecimento de poesia, seus hábitos de leitura – perante o choque do novo – se anteciparem a uma leitura sensível do texto. De certa forma, o conhecimento (leituras) ou um tipo de conhecimento (juízo vulgar) prevaleceu sobre a sensibilidade, sobre a intuição e impediu que ela sentisse o verdadeiro valor do poema de Drummond: matou, naquele momento, o “querer-saber”. E foi esse sobrinho, esse garoto, com toda sua ignorância (pessoa não culta) que abriu uma fresta nessa muralha que havia se erguido entre ela e a obra, entre a possibilidade de apreciação e a condenação precipitada. E nessa questão da sensibilidade, podemos citar o conselho que Mário de Andrade deu a Drummond em sua correspondência do dia 10 de novembro de 1924: “E então parar e puxar conversa com gente baixa e ignorante! Como é gostoso! Fique sabendo duma coisa, se não sabe ainda: é com essa gente que se aprende a sentir e não com a inteligência e a erudição livresca.”¹⁷⁵ Segundo Mario de

¹⁷⁴ Andrade, Carlos Drummond de. *Tempo, vida, poesia: confissões no rádio*. Rio de Janeiro: Record, 1986. p. 56-57.

¹⁷⁵ Idem. *Carlos & Mário: Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade. 1924-1945. Carta número 2*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002. p. 48.

Andrade, essa aprendizagem do *sentir* se realiza sem o auxílio da inteligência e da erudição, o que poderia acarretar que, em relação à sensibilidade, não há uma interferência nefasta da ignorância. A sensibilidade parece ser não somente intrínseca ao indivíduo, mas se debater ao contato do mundo, dos fatos quotidianos, de seu infundo peso e de seu ar irrespirável. Ao *sentir* pode-se associar a percepção que deve obrar em conjunto com outra capacidade já mencionada: a curiosidade. Esta tríade – curiosidade/*sentir*/percepção – é vital para poetas como Drummond e Baudelaire, e para o indivíduo que pretende se tornar um artista.

Assim, da mesma forma que Lúcia Branco, como explicar que André Gide não tenha percebido o imenso valor da obra de Marcel Proust *Em busca do tempo perdido*?

Proust já havia sido recusado por vários editores quando a editora Gallimard submeteu o texto a pelo menos dois leitores: Jacques Normand e André Gide. O primeiro afirmou que das 712 páginas salvavam-se umas seis e o segundo nem sequer se deu o trabalho de ler a obra. Preconceituosamente, alegou que o autor era “um ricaço freqüentador de salões mundanos”, que era “colaborador do conservador *Figaro*”, e que tinha “pouco escrúpulo em dizer que pagaria a edição se fosse preciso”.¹⁷⁶ Esses motivos não são nem um pouco literários e, nesse caso, há um agravante: o leitor preconceituoso era um grande escritor. Depois que vários autores da *Nouvelle Revue Française* começaram a elogiar Proust, Gide se deu conta da injustiça que havia cometido: “Ter recusado este livro ficará como o mais grave erro da *NRF* (e me toca a vergonha de ter sido em grande parte o responsável) e um dos remorsos mais cruéis de minha vida.”¹⁷⁷ Os casos de recusa são numerosos e espantosos: *Moby Dick* de Herman Melville (1851), o poema *L'après-midi d'un faune* de Mallarmé (por ordem de Anatole France), *Um estudo em vermelho* de Arthur Conan Doyle, assim como Rudyard Kipling, Ezra Pound, T. S. Eliot, Céline, Italo Calvino, Gabriel García Márquez, o

¹⁷⁶ Sant'Anna, Affonso Romano de. *A cegueira e o saber*. Obras-primas recusadas 1 e 2. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. p. 30-36.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 34-35.

próprio Baudelaire, entre outros. *A revolução dos bichos*, de George Orwell, é um caso interessante, pois foi recusado por nada menos que T. S. Eliot.

Percebemos assim que vários fatores entram em jogo ao simplesmente abordar uma obra. De certa forma, a ideologia, o preconceito, as crenças herdadas pela educação no âmbito da família e da escola, o conservadorismo, entre outras influências, se embatem ante o texto e enfraquecem esse vital “querer-saber”, se sobrepõem ao *sentir* e a esse necessário mergulho no insólito. Retornando ao relato de Drummond, é preciso ter muita cautela, não somente em pré-julgar a infância e sua relação com o artista, mas igualmente em não afirmar simplesmente que a criança é artista. A questão é mais complexa e merece um olhar mais detido. Como disse André Malraux “si un grand artiste de l’émotion est nécessairement sensible, l’homme le plus sensible du monde n’est pas nécessairement un artiste.”¹⁷⁸ E não se trata aqui de emotividade, mas de uma capacidade de *sentir* – consciente ou inconscientemente – uma experiência qualquer, em que a reflexão só já não bastaria; em que a análise teria por auxílio a sensibilidade de uma percepção além da razão; em que o conhecimento desvanesce por um instante para abrir alas a um olhar peculiar, liberto por um momento de suas crenças. Assim, Baudelaire associa à curiosidade e à sensibilidade da criança, a maturidade analítica e racional do adulto, o não-conhecimento ao conhecimento, o sensível ao reflexivo:

Le génie n’est que l’*enfance retrouvée* à volonté, l’*enfance* douée maintenant pour s’exprimer, d’organes virils et de l’esprit analytique qui lui permet d’ordonner la somme de matériaux involontairement amassée. C’est à cette curiosité profonde et joyeuse qu’il faut attribuer l’œil fixe et animallement extatique des enfants devant le *nouveau*, quel qu’il soit, visage ou paysage, lumière, dorure, couleurs, [...] ¹⁷⁹

¹⁷⁸ Malraux, André. *Les voix du silence*. La création artistique. Paris: La Galerie de la Pléiade, 1951. p. 276. “Se um grande artista da emoção é necessariamente sensível, o homem mais sensível do mundo não é necessariamente um artista.” (Trad. nossa)

¹⁷⁹ Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes II*. Le peintre de la vie moderne. Paris: Gallimard, 1976. p. 690. “Mas o gênio é somente a *infância redescoberta* sem limites; a infância agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada. É à curiosidade profunda e alegre que se deve atribuir o olhar fixo e animalmente estático das crianças diante do *novo*, seja o que for, rosto ou paisagem, luz, brilhos, cores, [...]”.

Como foi visto, o poeta parisiense atribui à criança – portanto à infância enquanto estágio da evolução de um ser humano – uma qualidade vital reencontrada pelo artista de gênio. Não obstante, à curiosidade (“querer-saber”), a um olhar “novo” e à sensibilidade são associados “órgãos viris” e o “espírito analítico” do artista maduro que “lhe permitem ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada.” Assim, não se trata de uma equivalência ou de uma simples relação, mas de observar aquilo que subsistiu nesse artista, de definir aquilo que chamamos de “sensibilidade” e de apontar o valor dessa *enfance retrouvée* na criação artística em geral e na poética em particular. Como disse Rainer Maria Rilke a respeito de Auguste Rodin: “Houve uma infância: uma infância pobre, escura, carente e incerta. E ainda há essa infância, pois como disse Santo Agostinho, para onde ela poderia ter ido?”¹⁸⁰ Por outro lado, André Malraux, em *Les voix du silence*, reforça a ponderação de Baudelaire, mas parece apartar demasiadamente a criança do artista, enclausurando-o como ser distinto:

C'est surtout dans la peinture, la sculpture, la littérature, qu'on croit voir l'expression instinctive de la sensibilité. Parce que ces arts sont censés représenter. Et parce qu'avant toute relation avec les oeuvres d'art, les enfants dessinent. Nous sentons pourtant que si l'enfant est souvent artiste, il n'est pas *un* artiste. Car son talent le possède, et lui ne le possède pas. Son activité est distinctive de celle de l'artiste en ce que l'artiste entend ne rien perdre, ce que l'enfant ne cherche jamais. À la maîtrise, il substitue le miracle. Miracle facilité parce que son dessin ne s'adresse qu'à demi au spectateur. L'enfant, qui peint pour lui-même, ne tente pas de s'imposer. Il est d'avance hors de l'histoire, si notre goût de ses dessins et de ses aquarelles ne l'est pas. [...] Pourtant, chacun sent que passer d'une réunion de dessins d'enfants à une exposition, à un musée, c'est quitter l'abandon au monde pour une tentative de possession du monde. On éprouve aussitôt combien être homme veut dire posséder ; combien, en ce domaine comme en tant d'autres, la conquête de la virilité se confond avec celle de la domination de ses moyens. La séduction des oeuvres d'enfants est vive parce que, dans les meilleures d'entre elles comme dans l'art, le monde perd son poids. [...] Or, l'art n'est pas rêves, mais possession des rêves. Si bien que lorsque l'enfant rencontre la résistance du réel, son expression s'évanouit avec son irresponsabilité. La séduction des images enfatines venait de ce qu'elles étaient étrangères à la volonté; l'intrusion de celle-ci les détruit. On peut tout attendre de l'art des enfants – sauf conscience et maîtrise: on passe de leurs images à la peinture comme de leurs métaphores à Baudelaire. Leur art meurt avec leur enfance.¹⁸¹

¹⁸⁰ Rilke, Rainer Maria. *Rodin*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995. p. 22.

¹⁸¹ Malraux, André. *Les voix du Silence*. La création artistique. Paris: La Galerie de la Pléiade, 1951. p. 283. “É sobretudo na pintura, na escultura, na literatura que acreditamos enxergar a expressão instintiva da sensibilidade. Pois estas artes deveriam supostamente representar. E porque antes de qualquer relação com as obras de arte, as

Malraux contribui plenamente a apontar a essencial discrepância entre o artista e a criança quando diz que, “Nous sentons pourtant que si l’enfant est souvent artiste, il n’est pas *un* artiste. Car son talent le possède, et lui ne le possède pas.” Duas considerações podem ser feitas a partir deste trecho. Primeiro, a palavra freqüentemente (*souvent*) nos lembra que nem sempre essas qualidades primordiais ao artista estão presentes na criança. Segundo, o domínio das habilidades artísticas faz parte de um longo e complexo processo de “aquisição” que se realizará geralmente em uma idade mais avançada. O artista passaria, portanto, de “l’abandon au monde”, quando criança, para “une tentative de possession du monde”, quando maduro. Entretanto, não podemos concordar totalmente com esse “abandono ao mundo”, pois a verdadeira diferença se situa na consciência do ato de conquistar o mundo artisticamente – moldando-o em um mundo peculiar – e no maior controle de seus meios de expressão. No entanto, a criança pequena tenta igualmente possuir o mundo, distorcendo-o em movimentos não dominados e inconscientes. Essa tentativa de posse é necessária e continua no processo de desenvolvimento de um sujeito, mas pode ser castrada, atrofiada em prol de uma aprendizagem cumulativa e muito freqüentemente acompanhada de acriticidade. Assim, nas melhores produções infantis “o mundo perde seu peso”, como lembra Malraux. Jaz neste ponto uma similaridade superficial: a da deformação das imagens. Eis o “milagre” dos melhores desenhos da criança.

crianças desenhavam. Sentimos, entretanto, que se a criança é freqüentemente artista, ela não é *um* artista. Pois o talento a possui, e ela não o possui. Sua atividade é distinta da do artista no sentido que o artista pretende não perder nada, o que a criança jamais busca. Ao domínio, substitui o milagre. Milagre facilitado porque seu desenho é parcialmente destinado ao espectador. A criança, que pinta para si, não tenta impor-se. Está por antecipação fora da história, se nosso gosto por seus desenhos e suas aquarelas não o é. No entanto, cada um sente que passar de um conjunto de desenhos de crianças a uma exposição, a um museu, é deixar o abandono ao mundo para uma tentativa de posse do mundo. Logo percebemos o quanto ser homem significa possuir; o quanto, nessa área como em tantas outras, a conquista da virilidade se confunde com a do domínio dos seus meios. A sedução das obras de crianças é viva pois, nas melhores dentre elas como na arte, o mundo perde seu peso.[...] Ora, a arte não é sonhos, mas posse dos sonhos. De sorte que quando a criança encontra a resistência do real, sua expressividade desvanece junto com sua irresponsabilidade. A sedução das imagens infantis vinha do fato que eram estranhas à vontade; a intrusão desta as destrói. Podemos esperar tudo da arte das crianças – salvo consciência e domínio: passa-se de suas imagens à pintura como de suas metáforas a Baudelaire. Sua arte morre com sua infância.” (Trad. nossa)

O psicólogo Howard Gardner, buscando compreender o complexo processo da criação artística, revela-nos cientificamente através de experimentos e estudos de biografias de grandes artistas e pensadores, a forte ligação entre a criança pequena e o artista adulto:

Os anos pré-escolares são freqüentemente descritos como a idade dourada da criatividade, um momento em que toda a criança brilha com talento artístico. À medida que esses anos passam, no entanto, parece que um tipo de corrupção toma conta, de modo que, por fim, a maioria de nós amadurece sendo adultos artisticamente atrofiados. Quando tentamos entender o desenvolvimento da criatividade – perguntando por que algumas pessoas acabam emergindo como artistas enquanto a vasta maioria não – as evidências de alguma força corruptora são persuasivas, pelo menos superficialmente.

Entre em qualquer creche e você entrará em um mundo colorido pela imaginação e pela inventividade das crianças. Algumas estão modelando estruturas intrincadas com blocos. Outras estão modelando pessoas, animais ou objetos domésticos em argila ou em massa de modelar. Escute o canto singular: há fragmentos melódicos, melodias familiares e outros padrões compostos de fragmentos de muitas canções. Quando as crianças falam, ouve-se as narrativas que tecem e suas encantadoras figuras de linguagem.

Além de seu encanto óbvio, algumas dessas criações joviais são poderosamente expressivas. Há poesia: um jovem poderia caracterizar um rastro de fumaça de avião como “cicatriz do céu”; outro descreveria seu corpo nu como “descalço inteiro”. E quase sem exceção, crianças recém-saídas das fraldas produzirão desenhos e pinturas que, na disposição das cores, riqueza de expressão e senso de composição, guardam, pelo menos um parentesco superficial com obras de Paul Klee, Joan Miró ou Pablo Picasso.

Mas tal parentesco não será encontrado em uma sala de aula do primário. A produção de desenhos cai vertiginosamente e, na opinião de muitos, o mesmo ocorre com sua qualidade geral. Ao mesmo tempo, a linguagem infantil lentamente perde sua poesia.¹⁸²

Mas o que advém do “milagre” do qual fala Malraux e dessa produção artística fecunda na primeira infância?

Segundo Malraux, quando a criança encontra a “resistência do real, sua expressividade desvanece junto com sua irresponsabilidade. A sedução das imagens infantis vinha do fato que eram estranhas à vontade; a intrusão desta as destrói.” À “resistência do real” poderíamos associar a aquisição do “literal”, fase em que a criança entra por volta dos 7 anos, de certa forma impulsionada pelo adulto e por boa parte da sociedade através da escola. Pensamos aqui não somente na linguagem, mas igualmente nas artes plásticas. Essa talvez seja uma verdadeira “resistência do real” que – paradoxalmente – a criança assimila para em seguida

¹⁸² Gardner, Howard. *Arte, mente e cérebro: Uma abordagem cognitiva da criatividade*. Porto Alegre: Artmed, 1999. p. 83.

defendê-la, inclusive, das metáforas. Uma pergunta jaz perante a afirmação de Malraux: Se há ligação entre criança e artista, qual o papel dessa intrusão da vontade no fazer poético? Não há como não pensar na questão do confronto do intelecto e do *sentir*, do consciente e do inconsciente, discutidas anteriormente, principalmente, nas cartas de Mario de Andrade, mas também por Manuel Bandeira e Charles Baudelaire.

Até que ponto um estado consciente da produção poética é benéfico à criatividade?

Em que momento esse fazer intelectualivo passa a ser um agente castrador?

Howard Gardner aponta várias causas prováveis para essa queda de produção: “As escolas, o gosto banal da maioria dos adultos, a corrosão dos padrões culturais, o declínio da civilização ocidental, a metade esquerda do cérebro [...]”¹⁸³ Entretanto, o pesquisador americano revela que o literalismo representa – paradoxalmente – “seu vigia de progresso”, um estágio crucial do desenvolvimento que é propício ao domínio de regras. Ao mesmo tempo, há um aguçamento do gosto e de entendimento que, no entanto, reverbera pouco na esfera criativa. Os muitos estudiosos da questão estabeleceram uma curva em U, que representa o nível aparentemente alto de criatividade da fase pré-escolar, a depressão do estágio literal e o ressurgimento triunfante das marcas de aquisição: o domínio de certas regras. Gardner concorda com Malraux quanto à diferença entre a atividade artística da criança e a do adulto. O pesquisador afirma que ela não aprecia plenamente as regras e as convenções das esferas simbólicas e que seu espírito aventureiro tem pouca importância. Em contraste, ele indica que “o artista adulto está plenamente ciente das normas adotadas pelos outros; sua disposição, sua compulsão para rejeitar a convenção é adquirida, no mínimo, com pleno conhecimento do que ele está fazendo e freqüentemente com considerável custo psíquico.”¹⁸⁴ Voltamos aqui a questão do fazer e pensar consciente e do domínio de seus meios no artista adulto. Como vimos anteriormente nos poetas modernos, a questão do fazer poético

¹⁸³ Ibid., p. 83.

¹⁸⁴ Ibid., p. 85.

deitaria exclusivamente de uma “fabricação”, de uma “reflexão científica”, de “laboratórios”, de “experiências”, de uma sorte de “álgebra”? De alguma maneira, estes termos não somente dão a entender que a criação poética é um fazer intelectual, mas que pode ser atingida essencialmente pelo trabalho racional e pelo esforço contínuo de qualquer sujeito. Haveria um papel para o talento nesse complexo processo de devir artístico?

Segundo Gardner, um *sine qua non* para a conquista artística final é o talento nato. Retornando ao exemplo de Mozart, parece pouco discutível que haja um agente latente no músico e compositor pródigo, que aos dois anos de idade já demonstrava possuir – durante as aulas de sua irmã Nannerl – não somente interesse pela música como noção de ritmo. Aos quatro anos de idade, Wolfgang pediu ao pai para aprender solfejo. Aos seis já havia composto um minueto, acontecimento que merece análise e que o pai presenciou. Chegando em casa para mostrar os progressos do pequeno Mozart ao amigo Andreas, encontrou-o sentado à sua escrivaninha compondo. Leopold pediu a Andreas que se aproximasse, sem que a criança percebesse e observaram, estupefatos, as notas desfilarem como por milagre e as folhas corretamente cobertas. Além disso, o pai ficou impressionado com a dificuldade de execução dessa composição. Andreas pegou o violino, começou a tocar e todos perceberam, maravilhados, que a composição de um garoto de apenas seis anos era não somente correta em relação ao solfejo – o que já constitui um prodígio – mas era igualmente magnífica. Aos sete anos, Wolfgang quis acompanhar, como segundo violino, o trio formado pelo pai, Wenzl e Andreas Schachtner. Leopold o repeliu afirmando que era muito complexo para ele. Como qualquer criança para quem uma vontade foi recusada, ele chora e se afasta. Contudo, a pedido de Andreas, o pai o autoriza a tocar de forma que não seja ouvido. Em poucos instantes, Andreas para de tocar pois percebe que se tornou obsoleto. Levantando os olhos para o amigo, vê Leopold chorando de admiração. Dois dias depois, Andreas toca com seu “violino de manteiga”, como o chama Wolfgang, por causa da suavidade de seu som.

Repentinamente, o pequeno Mozart fala: “Monsieur Schachtner, votre violon est accordé un demi-quart de ton plus bas qu’avant-hier.”¹⁸⁵ Andreas ri, mas Mozart insiste. A afirmação é verificada e constatada: Wolfgang tinha razão. Outro episódio não menos avassalador foi o de sua viagem a Roma. Pai e filho foram convidados a um concerto no palácio do Vaticano, na Capela Sistina. O pequeno Mozart ouviu concentrado o *Miserere* de Allegri, sem perder uma única nota e, ao final do concerto, afirmou ao pai que havia decorado toda a peça tocada pelo artista. Leopold afirmou que isso não era possível, mas ao chegar ao hotel, Wolfgang transcreveu sem nenhum erro todas as notas – apenas ouvidas uma única vez – daquele concerto, revelando ao pai a extensão do seu talento.

Tendo em vista a carreira prematura de Wolfgang Amadeus Mozart e particularmente esses três acontecimentos, como seria possível negar o talento dele?

Alguns poderiam rejeitar a questão do talento, céticos em relação a um fator ainda em via de compreensão e de estudo, inclusive pela ciência. Contudo, estamos falando aqui de uma capacidade cerebral e, de forma alguma, de algo divino ou milagroso. Gardner aclara a questão ao lembrar que “há dúvidas sobre como medi-lo, como defini-lo – até mesmo provar sua existência – mas parece estar fora de dúvida que certos jovens possuem uma aptidão natural para competência nas artes.”¹⁸⁶ Por outro lado, lembrando o trabalho realizado por Merleau-Ponty, devemos observar a pouca consciência que temos das complexas execuções cotidianas de nosso corpo, como disse Arnheim: “abaixo do limiar da consciência”. O exemplo mais revelador é a nossa capacidade de andar. A discrepância entre a complexidade motora que exige um simples passo e a inconsciência que demonstramos ao executá-lo, alumia a questão de forma muito pertinente. A prova disso se encontra na tentativa de reprodução dos movimentos do corpo humano em robôs de toda sorte, em aparelhos

¹⁸⁵ Romano, José Féron. *Mozart: L’avenir d’un enfant prodige*. Paris: Hachette, 1991. “Senhor Schachtner, seu violino está afinado meio-quarto de tom mais baixo que anteontem.” (Trad. nossa)

¹⁸⁶ Gardner, Howard. *Arte, mente e cérebro: Uma abordagem cognitiva da criatividade*. Porto Alegre: Artmed, 1999. p. 85.

suscetíveis de substituir amputações ou em casos de paralisia dos membros inferiores: apesar de toda nossa tecnologia, locomovem-se e funcionam de forma brusca e imperfeita. É essa mesma inconsciência de comando (cérebro) e motora (aparelho fonador) que dificulta o adulto durante a aprendizagem da língua estrangeira. Essa pouca consciência de nosso corpo não afeta nosso julgamento em relação às suas capacidades?

Outro fator decisivo e de igual importância – que foi introduzido ao iniciar a questão da criatividade – e que reforça Howard Gardner, é o do ambiente no qual nos desenvolvemos. Para ele, durante a habilidade natural dos anos pré-escolares, a intervenção ativa é desnecessária e as crianças devem ser apenas equipadas (tintas, lápis ou instrumentos musicais) e expostas a obras (histórias ou desenhos). Contudo, no início da vida escolar, o ambiente deve assumir um papel mais ativo devido à preocupação nascente com regras e convenções. É nesse período que as crianças anseiam o conhecimento de como fazer as coisas e que o papel do professor se revela crucial. Gardner acrescenta que:

De fato, suspeito que existe uma espécie de “período sensível” durante os anos que precedem a adolescência. O futuro artista precisa adquirir habilidades em velocidade rápida para que na adolescência seu ofício já esteja consumado. Se ele está, pode então resistir ao aumento de poderes críticos de seus anos de adolescência e ainda concluir “eu não sou tão ruim”.

Se, no entanto, seus próprios esforços provam ser inadequados em comparação aos desempenhos de outros, ele tende a desesperar-se e abandonar o trabalho artístico inteiramente. Apoiando esta teoria está o fato histórico de que todos os artistas talentosos aparentemente passaram por um estágio literal. Mas eles o negociaram com grande rapidez, de modo que, na adolescência, estavam prontos para criar obras de qualidade extremamente elevada.

Mesmo a combinação de talento nato, pedagogia apropriada e alta habilidade não é suficiente para produzir o artista criativo. O artesão competente, sim – o mestre inovador, não.

É aqui, acredito, que os traços da personalidade e do caráter entram em ação. Alguém inclinado a atingir grandeza artística precisa nutrir uma motivação intensificada para superar-se, para distinguir-se. Possuído por uma visão poderosa, deve sentir-se compelido a expressar essa visão, de novo e de novo, através do meio simbólico de sua escolha. Deve estar disposto a viver com incerteza, a arriscar fracasso e a vergonha, voltar de novo e de novo ao seu projeto até satisfazer seus próprios padrões exigentes, enquanto falando poderosamente para outros.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Ibid., p. 86.

Assim sendo, é relevante relacionar esse trecho com a formação dos dois Carlos, pois como disse Gardner: “O futuro artista precisa adquirir habilidades em velocidade rápida para que na adolescência seu ofício já esteja consumado.” De fato, pelo que foi exposto anteriormente, não possuíam ambos um talento nato – como um diamante bruto que será polido com a reflexão e o trabalho (jornalístico, crítico, leituras) – para lidar com as palavras, principal matéria do escritor? Não tiveram ambos a formação acadêmica suficiente em seus colégios internos, para estabelecer bases sólidas para o devir de sua poesia?

Podemos agora citar dois questionamentos que Sigmund Freud se fez em relação ao escritor e para os quais tentou somente nos mostrar caminhos de investigação:

Será que deveríamos procurar já na infância os primeiros traços de atividade imaginativa?

Acaso não poderíamos dizer que ao brincar toda criança se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo de uma nova forma que lhe agrade?¹⁸⁸

Eis outro ponto, além da questão da sensibilidade, que pode relacionar a criança ao artista: a imaginação. Para Charles Baudelaire, ela representa “la reine des facultés”, pois

Elle a créé, au commencement du monde, l’analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant les règles dont on ne peut trouver l’origine que dans le plus profond de l’âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf.¹⁸⁹

Freud afirma que o escritor criativo se comporta como a criança que brinca, criando um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, ou seja, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade. No entanto, ao crescer, “as pessoas param de brincar e parecem renunciar ao prazer que

¹⁸⁸ Freud, Sigmund. *Obras completas*: Volume IX (1906-1908). Escritores criativos e devaneios. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976. p. 149

¹⁸⁹ Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. Volume II. Salon de 1859. Paris: Gallimard, 1976. p. 621. “Ela criou, no início do mundo, a analogia e a metáfora. Ela decompõe toda a criação, e, com os materiais coligidos e dispostos segundo as regras das quais se pode somente encontrar a origem no mais profundo da alma, ela cria um novo mundo, ela produz a sensação do novo.” (Trad. nossa)

obtinham do brincar.”¹⁹⁰ Contudo, o indivíduo não abdica dessa fonte de prazer e em vez de brincar, ele agora fantasia, mesmo se se espera dele que não continue a brincar ou a fantasiar, mas que atue no mundo real de forma concretamente produtiva. Não podemos deixar de pensar no poema “Sentimental” de Drummond em *Alguma poesia* (1930):

Ponho-me a escrever teu nome
com letras de macarrão.
No prato, a sopa esfria, cheia de escamas
debruçados na mesa todos contemplam
esse romântico trabalho.
Desgraçadamente falta uma letra,
uma letra somente
para acabar teu nome!

– Está sonhando? Olhe que a sopa esfria!

Eu estava sonhando...
E há em todas as consciências um cartaz amarelo:
“Neste país é proibido sonhar.”¹⁹¹

E no de Baudelaire “La soupe et les nuages”:

Ma petite folle bien-aimée me donnait à dîner, et par la fenêtre ouverte de la salle à manger je contemplais les mouvantes architectures que Dieu fait avec les vapeurs, les merveilleuses constructions de l’impalpable. Et je me disais, à travers ma contemplation: “- Toutes ces fantasmagories sont presque aussi belles que vastes les yeux de ma belle bien-aimée, la petite folle monstrueuse aux yeux verts.”
Et tout à coup je reçus un violent coup de poing dans le dos, et j’entendis une voix rauque et charmante, une voix hystérique et comme enrouée par l’eau-de-vie, la voix de ma chère petite bien-aimée, qui disait: “- Allez-vous bientôt manger votre soupe, sacré bougre de marchand de nuages?”¹⁹²

Por outro lado, as fantasias – das quais os sujeitos podem se envergonhar – permanecem ocultas e, quando exageradamente profundas e poderosas, “estão assentes as

¹⁹⁰ Freud, Sigmund. *Obras completas*: Volume IX (1906-1908). Escritores criativos e devaneios. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976. p. 151.

¹⁹¹ Andrade, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 16.

¹⁹² Baudelaire, Charles. *Les paradis artificiels. Le spleen de Paris*. Paris: Booking International, 1995. p. 122. “A LOUCA de minha bem-amada me dava de jantar, e pela janela aberta da sala de refeições eu contemplava as movediças arquiteturas que Deus faz com as nuvens, as maravilhosas construções do impalpável. E dizia comigo, através da minha contemplação: - ‘Todas estas fantasmagorias são quase tão belas quanto os olhos de minha amada, a pequena louca monstruosa de olhos verdes.’ De súbito senti um violento murro nas costas e ouvi uma voz rouca e encantadora, uma voz histérica, e como enrouquecida pela aguardente, a voz da minha querida bem-amada, que me dizia: - ‘Trate de tomar a sua sopa, seu maluco, mercador de nuvens!’” (Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira)

condições para o desencadeamento da neurose ou da psicose.”¹⁹³ Como lembra Freud: “As forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória.”¹⁹⁴ Essa necessidade de “correção da realidade insatisfatória” parece apresentar um ponto comum entre a criança e o artista, aquilo que Malraux apresentou em obras que conseguem com que o mundo perca seu peso. No entanto, não se trata apenas de correção, mas igualmente de apreensão, de representação e de análise de mundo. Além disso, os sonhos noturnos nada mais são do que fantasias e ambos têm por origem a necessidade de realização de desejos, freqüentemente reprimidos e rejeitados para o inconsciente. Contudo, como disse Malraux “l’art n’est pas rêves, mais possession des rêves.” Retornamos assim à maior consciência e ao maior domínio do artista que, se confrontado à criança, estabelece uma verdadeira reflexão e um fazer estético, que propiciam uma “liberação de tensões”.¹⁹⁵ Enfim, às fantasias associamos o inconsciente que despenha sobre o consciente, e de certa forma, o sonho que se debruça, flerta com o pensamento. A fantasia representa sob outro aspecto, uma sorte de sonho ativo que força as portas do cálculo, do analítico, do reflexivo, roubando-lhes a exclusividade ou trabalhando em conjunto com a razão. E é intrigante notar, de um ponto de vista etimológico, que as palavras sonho, *sueño* (em espanhol) ou *songe* (em francês) carregam outros sentidos. O verbo *songer* em francês reforça essa aliança com o fazer intelectual, pois significa pensar. Associar-se-ia o termo em francês, por exemplo, ao conto de Jorge Luis Borges: “As ruínas circulares”. Pois o autor argentino apresenta um forasteiro que “queria sonhar um homem: queria sonhá-lo com a integridade minuciosa e impô-lo à realidade.”¹⁹⁶ Assim sendo, se observarmos exclusivamente a forma pela qual o forasteiro cria, percebe-se a associação do sonho à criação e à reflexão. O mago desenvolve uma verdadeira reflexão – sonhando – para criar seu perfeito

¹⁹³ Freud, Sigmund. *Obras completas*. Volume IX (1906-1908). Escritores criativos e devaneios. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976. p. 154.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 152.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 158.

¹⁹⁶ Borges, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Abril Cultural, 1972. p. 66.

discípulo, que considera seu filho. Sua fantasia é a realização de um desejo que procura contribuir com uma correção da realidade, lembrando Freud. Frente ao abismo que representa o inconsciente, essa massa informe e impalpável de sensações, lembranças, a essa “*somme de matériaux involontairement amassée*”, impossível não lembrar dos poemas que Bandeira compôs em sonho, em um momento onde a castração da razão não atua e libera um mundo imerso e perigoso de desejos insatisfeitos.

Compreendeu que o empenho de modelar a matéria incoerente e vertiginosa de que se compõem os sonhos é a mais árdua que pode empreender um varão, ainda que penetre em todos os enigmas da ordem superior e da inferior: muito mais árduo que tecer uma corda de areia ou amoedar o vento sem rosto.¹⁹⁷

É preciso aceitar a existência dos primeiros traços imaginativos e criativos desde a infância – não perdendo de vista as diferenças apontadas até o presente momento – e estabelecer uma conexão entre a criatividade e o conhecimento que o futuro autor irá desenvolver. No âmbito da literatura, abordaremos três contos que exploram este confronto entre criatividade e conhecimento: “O retrato” (1835), de Nicolai Vassiliévitch Gogol, “Cantiga de esponsais” (1883) e “Um homem célebre” (1888), de Machado de Assis. Ambos, de formas diversas, tratam da complexa questão da criação artística e de uma problemática que se faz necessário abordar: a incapacidade de criar. A primeira parte de “O retrato” narra a história de um jovem pintor talentoso chamado Tchartkov que vive na miséria. Ao comprar um misterioso quadro, cujo olhar de um insólito velho parecia espreitar de forma avassaladora qualquer pessoa que estivesse a sua frente, sonhou que este lhe estendia rolos repletos de moedas de ouro. Entre o pavor do olhar perturbador do retrato e os sonhos imbutidos, como se despertasse de um sonho para outro em uma perturbadora *mise en abîme*, o jovem pintor acordou enfim de seus pesadelos múltiplos. Até esse ponto do conto, o mestre do jovem Tchartkov afirmava que possuía talento e que lhe faltava apenas paciência para que não caísse

¹⁹⁷ Ibid., p. 68.

na tentação da facilidade da pintura da moda. Contudo, ao encontrar o rolo com os 1000 ducados na moldura do aterrorizante retrato, o jovem sucumbiu a uma vida de prazer e luxo, tornando-se pintor de retrato, cuja fama iniciada por uma autopromoção nos jornais o enriquecera. Anos mais tarde, ao examinar o quadro de um pintor desconhecido do qual todos os críticos admiravam o talento, confrontou-se, de certa forma, com o que ele poderia ter sido. A inveja saltou então a sua garganta, tomando conta de Tchartkov. Assim,

O projeto mais satânico jamais concebido por um homem germinou em sua alma e ele o executou em seguida com um ardor pavoroso. Começou a comprar tudo que a arte produzia de melhor. Após pagar muito caro por um quadro, ele o levava cuidadosamente para casa e se atirava sobre ele como um tigre para o estraçalhar, fazendo-o em pedaços, pisoteando-o enquanto dava gargalhadas de prazer.¹⁹⁸

No final do conto, aos violentos ataques de raiva, de febre, de alucinações de Tchartkov, juntou-se uma tísica galopante e uma demência incurável às quais não resistiu por muito tempo. Do seu leito, enxergava apenas o olhar inquisidor daquele velho no misterioso retrato, olhares multiplicando-se do chão ao teto do quarto, cujos muros alargavam-se ao infinito, enquanto seu pávido corpo expirava. É pertinente ressaltar no conto algumas concepções que Gogol põe em confrontação quanto à questão da criatividade artística. Pois ele associa ao talento, ao estudo do pintor – que poderíamos estender ao poeta – uma certa liberdade, um *para-além* do que se sabe, uma fratura, que supera e domina todo o seu conhecimento. É o que o narrador afirma quando descreve as qualidades reunidas pela obra daquele pintor talentoso e desconhecido do final do conto:

Se a nobreza altiva das poses revelava o estudo aprofundado de Rafael e a perfeição do pincel de Correggio, a força criadora pertencia ao próprio artista e dominava todo o resto. Ele havia aprofundado o menor detalhe, penetrado seu sentimento secreto, a norma e a regra de todas as coisas, captado por todas as partes a harmonia fluidez das linhas que oferece a natureza e que só percebe o olhar de um pintor criativo, enquanto que o copista a traduz em contornos angulosos. Percebia-se que o artista havia de início acumulado em sua alma aquilo que retirava do meio ambiente, para fazê-lo em seguida jorrar desta fonte interior num só canto harmonioso e solene.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Gogol, Nikolai Vassiliévitch. *O capote. O retrato*. Porto Alegre: L&PM, 2000. p. 97.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 93-94.

Gogol dá destaque não somente ao valor do talento, do trabalho paciente e contínuo (estudo), mas também à superação pela “força criadora” que “pertencia ao próprio artista e dominava todo o resto.” É relevante sublinhar igualmente o emprego de algumas palavras que remetem à criança. Assim, quando descreve o pensamento de Tchartkov perante o magnífico quadro, afirma que “a obra do pintor oferecia-se a ele com a adorável pureza de uma noiva. Inocente e divino como o gênio, ela planava acima de tudo.”²⁰⁰ Em outro momento, quando o jovem Tchartkov esboçava seu primeiro retrato e que a senhora pediu para que parasse de pintar a filha, ele rogou – “com uma voz cândida, infantil”²⁰¹ – que aguardasse um minuto. São estes veios que justamente queremos seguir, e ao fazê-lo, recorreremos às palavras de Schopenhauer, para quem a mais perfeita erudição se assemelha a um herbário, enquanto que o gênio se aparenta “ao mundo sempre novo das plantas, em contínua mudança, sempre fresco, sempre gerando novas formas.” Para o filósofo alemão, “Não há nenhum contraste maior do que aquele que se verifica entre a erudição do comentador e a ingenuidade infantil dos antigos.”

Deslocando esta afirmação para a criação artística, não se poderia esboçar a possibilidade – nessa superação conquistada no *para-além* da imitação dos modelos – de um agente criador que possa comportar não somente uma profunda, contínua e viva reflexão, mas igualmente essa capacidade imaginativa, inconsciente, sensível, já encontrada na primeira infância, em que o conhecimento não atua? Não poderíamos admitir a possibilidade de uma força criadora – subjacente ao conhecimento – que se imiscui em graus diferentes segundo a poética do poeta?

Continuemos na questão da criação com os contos de Machado de Assis, que se revela mais cético e que aprofunda de maneira muito pertinente e sarcástica o assunto. Em “Um homem célebre”, Machado trata da impossibilidade de criação e da confrontação entre o

²⁰⁰ Ibid., p. 93.

²⁰¹ Ibid., p. 82.

popular e o erudito. O personagem principal chamado Pestana é um intérprete de música erudita e um famoso compositor de diferentes polcas da moda em toda a cidade, para seu maior desespero. Em vários momentos do conto, Machado parece apontar para uma atitude de devoção por parte do músico. Na sala onde tenta desesperadamente compor, ele está rodeado de retratos de Mozart, Beethoven, Gluck, Bach, Schumann “postos ali como santos de uma igreja”. Para ele, “o piano era o altar; o evangelho da noite lá estava aberto: era uma sonata de Beethoven.”²⁰² Esta atitude devota em relação aos modelos pode ser associada àquela do Tchartkov, que se mostra conduzido e dominado pelas exigências de seus clientes, pela força de seu Ego, assim como pelo dinheiro que amontoava em seus cofres. Contudo, enquanto que Tchartkov se abandona ao mercantilismo e aos prazeres banais da burguesia, Pestana rejeita com todas suas forças as polcas da moda. Não obstante, há devoção nos dois casos. Pestana lamenta o seu sucesso, pois tem a pretensão de criar ao menos uma obra clássica, uma única sonata de valor, no entanto, não consegue. Machado descreve com muito sarcasmo os sofrimentos do célebre criador de músicas populares. Parece zombar da musa inspiradora do Romantismo quando Pestana olha para os retratos, para as estrelas, como se procurasse inspiração, desgraçadamente.

A moça dormia ao som da polca, ouvida de cor, enquanto o autor desta não cuidava nem da polca nem da moça, mas das velhas obras clássicas, interrogando o céu e a noite, rogando aos anjos, em último caso ao diabo. Por que não faria ele uma só que fosse daquelas páginas imortais?

Às vezes, como ia surgir das profundezas do inconsciente uma aurora de idéia; ele corria ao piano, para aventá-la inteira, traduzi-la, em sons, mas era em vão; a idéia esvaía-se. Outras vezes, sentado, ao piano, deixava os dedos correrem, à ventura, a ver se as fantasias brotavam deles, como dos de Mozart; mas nada, nada, a inspiração não vinha, a imaginação deixava-se estar dormindo. Se acaso uma idéia aparecia, definida e bela, era eco apenas de alguma peça alheia, que a memória repetia, e que ele supunha inventar. Então, irritado, erguia-se, jurava abandonar a arte, ir plantar café ou puxar carroça; mas daí a dez minutos, ei-lo outra vez, com olhos em Mozart, a imitá-lo ao piano.²⁰³

²⁰² Assis, Machado de. *Contos: uma antologia*. Volume 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 369.

²⁰³ *Ibid.*, p. 370.

O autor de *Dom Casmurro* mostra claramente que Pestana “repetia a peça” com perfeição, porém, era estéril quanto à criação. Judiciosamente, confronta Mozart ao compositor de polcas, colocando assim *face à face* a aparente ignorância de um menino que, aos seis anos, já havia composto sua primeira obra clássica, e todo o conhecimento musical de Pestana, impotente ante qualquer composição que não seja polca. Esse agente criador que chama de inspiração – aliás, provavelmente de maneira irônica – “não vinha” e a imaginação “deixava-se estar dormindo”. Além do mais, a esterilidade está sempre associada à noite, e a produtividade ao dia, posto que o autor de músicas populares, após sofrer boa parte da noite em vão, costuma compor suas badaladas polcas ao amanhecer. Assolado pela sua impotência musical, Pestana decide se casar com uma viúva, boa cantora e tísica: “Recebeu-a como a esposa espiritual do seu gênio. O celibato era, sem dúvida, a causa da esterilidade e do transvio, dizia ele consigo; [...]”²⁰⁴ Eis aqui mais uma crítica ácida à musa inspiradora do Romantismo, e a algumas concepções clássicas como, por exemplo, as de Platão²⁰⁵, de toda uma concepção histórica da criação artística que associa a inspiração a uma musa, a Deus, a algo acima e além do homem.

Um ponto vital do conto está na interferência do conhecimento musical do homem célebre – associada a sua carência de imaginação – que castra sua criatividade. De fato, o narrador afirma que: “Se acaso uma idéia aparecia, definida e bela, era eco apenas de alguma peça alheia, que a memória repetia, [...]” Um domingo, já casado, após iniciar secretamente a composição de um noturno intitulado *Ave, Maria*, chamou a mulher para tocar um trecho e, de repente, parando, interrogou-a com os olhos:

– Acaba, disse Maria; não é Chopin?
Pestana empalideceu, fitou os olhos no ar, repetiu um ou dois trechos e ergueu-se.
Maria assentou-se ao piano, e, depois de algum esforço de memória, executou a peça

²⁰⁴ Ibid., p. 373.

²⁰⁵ Cf. Platon. *Oeuvres complètes*. Tome V. Ion, Ménexène, Euthydème. Paris: Les Belles Lettres, 1978.

de Chopin. A idéia, o motivo eram os mesmos; Pestana achara-os em algum daqueles becos escuros da memória, velha cidade de traições.²⁰⁶

É certo que Machado ridiculariza alguns conceitos do Romantismo e que o ceticismo deve acompanhar toda nossa análise. O autor de *Papéis avulsos* não dá solução à questão, já que não existe resposta simples ao problema da criação. Contudo, é possível enxergar a própria busca do autor e o paralelo que faz entre Wolfgang e Pestana. No cerne de toda essa complexidade e sutileza machadiana, é possível extrair novamente a atitude de devoção, no ato de imitar, de repetir os modelos. Parece haver, portanto – na necessidade de ruptura – uma ação sobre o conhecimento que pode provir da (auto)reflexão, de um novo saber ou de um certo grau de ignorância do sujeito. Machado parece também se interessar pela questão do talento, pois Pestana “ia andando, alucinado, mortificado, eterna peteca entre a ambição e a vocação.”²⁰⁷

Em “Cantiga de esponsais”, Romão Pires, um senhor de uns sessenta anos, rege a excelente orquestra da igreja do Carmo com “alma e devoção.”²⁰⁸ Trata-se de um viúvo com riso triste, com um ar circunspecto, olhos no chão, que iluminava-se ao reger a execução das missas. Nenhuma composição era dele e quando acabava a festa, sua intensidade deixava lugar a uma luz ordinária. Como no conto “Um homem célebre”, o personagem principal não consegue criar, com a diferença que não se trata aqui de opor popular e erudito, mas simplesmente de apresentar a problemática da criação musical.

Ah! Se mestre Romão pudesse seria um grande compositor. Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que a não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens. Romão era destas. Tinha vocação íntima da música; trazia dentro de si muitas óperas e missas, um mundo de harmonias novas e originais, que não alcançava exprimir e pôr no papel.²⁰⁹

²⁰⁶ Ibid., p. 374.

²⁰⁷ Ibid., p. 374.

²⁰⁸ Ibid., p. 40.

²⁰⁹ Ibid., p. 41.

Machado trata aqui de estudar a incapacidade de expressar artisticamente “um mundo de harmonias novas e originais” e volta a usar o termo “vocação” que associamos ao talento, ou seja, a uma propensão natural (intrínseca). Mestre Romão sente que tem algo para comunicar ao mundo, contudo, não alcança essa fonte subjacente. No passado, três dias depois de casado, já havia sentido a inspiração para compor um canto esponsalício, mas “a inspiração não pôde sair.” Machado a compara a um pássaro “que acaba de ser preso, e forceja por transpor as paredes da gaiola, abaixo, acima, impaciente, aterrado [...]”²¹⁰ Esta frase parece ambígua, pois não se sabe se, ao dar vida própria à inspiração, ele quis zombar novamente dos exageros do Romantismo ou se teve a intenção de reforçar a dificuldade de domínio dessa. As duas hipóteses são válidas. No entanto, Machado insiste em separar os que têm vocação dos que não têm. Afinal, o tema constitui um dos pontos que pretendíamos abordar e valorizar, contra uma crença cega na razão e no trabalho, no sentido de oferecer o Santo Graal para todos no percorrer de um caminho único. O autor de *Dom Casmurro* crê na vocação que separa os intérpretes, dos que são, além disso, compositores. O sujeito que pretende ser artista está à mercê da hesitação de uma “eterna peteca entre a ambição e a vocação.” Além do mais, Machado pinta com maestria o desvairado debater de um homem que não aceita sua impotência frente à face binária, não somente de qualquer escolha, mas igualmente da propensão natural para algo: “há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que a não têm.” Não nos debatemos perante essa questão?

No final do conto, mestre Romão Pires tenta inspirar-se – já que suas tristezas e alegrias permanecem estéreis – na felicidade de um jovem casal debruçado em uma sacada vizinha. Retomou o canto esponsalício iniciado há anos, porém, a vista dos “casadinhos de oito dias” não lhe supriu a inspiração e as notas seguintes não soavam. Deixou o cravo e,

²¹⁰ Ibid., p. 42.

desesperado, rasgou o papel no qual tinha tão sofridamente posto algumas notas. Nesse exato momento,

[...] a moça embebida no olhar do marido, começou a cantarolar à toa, inconscientemente, uma coisa nunca antes cantada nem sabida, na qual coisa um certo lá trazia após si uma linda frase musical, justamente a que mestre Romão procurara durante anos sem achar nunca. O mestre ouviu-a com tristeza, abanou a cabeça, e à noite expirou.²¹¹

Dois pontos fundamentais podem ser discutidos a partir desse trecho final do conto. Primeiro, a questão da ignorância musical da moça – supondo que não possuía formação – que consegue compor “uma linda frase musical”; segundo, no momento da criação, o emprego do termo “inconscientemente” por parte de Machado, que certamente não o escreveu em destaque entre duas vírgulas por acaso.

O que acarreta o confronto da moça-ignorante-criadora e do mestre-erudito-estéril?

É preciso admitir que algo aconteceu inconscientemente, assim como no caso de Pestana, quando conseguia compor uma polca “sem os vãos esforços da véspera, sem exasperação, sem nada pedir ao céu, sem interrogar os olhos de Mozart.” Não obstante, é preciso ter cautela, pois não se trata de glorificar a produção inconsciente, repudiando toda a conquista do artista que pensa sua arte, trabalha sua arte, questiona sua arte. Trata-se de apontar um grau variável – de artista para artista – de atuação do inconsciente e da imaginação: dois fatores que pareceriam se apartar da razão e do conhecimento.

Ao comparar a criança e o artista, é preciso admitir a complexa trajetória que o ser percorre até alcançar sua arte e que, definitivamente, os separa parcialmente. No entanto, faz-se necessário não descartar preconceitosamente as qualidades que a infância carrega. Não esqueçamos da atrofia da criatividade que parece corroer Tchartkov, Pestana e mestre Romão Pires. À sua esterilidade, uma sorte de morte é associada:

²¹¹ Ibid., p. 44.

Iria logo em seguida transmutar-se num destes seres estranhos, tão numerosos em nosso universo insensível, que o homem dotado de coração e de vida observa com pavor: eles lembram túmulos móveis que conduzem um cadáver em seu interior, um cadáver no lugar do coração.²¹²

É como se essa atrofia da sensibilidade, da imaginação, participassem na petrificação – junto à ausência de talento – de todo o conhecimento do sujeito, impedindo a ruptura que autoriza uma criação peculiar. O saber se molda então na rigidez de um conjunto de conhecimentos esparsos, fragmentados e petrificados. A morte está presente nos dois contos de Machado. Quando Pestana irritou-se frente a sua fracassada tentativa de compor, “estava cansado, desanimado, morto; [...]”²¹³ Os três personagens expiraram perante a impossibilidade de criar. Por outro lado, não seria esse o passo que se deve dar, morrer para renascer, tal qual a fênix mitológica, afastar-se do que se sabe para aproximar-se do desconhecido? Não se faz necessário assassinar a si mesmo, seu próprio conhecimento – em distorcidos instantes, esparsos, alumiados – para ir além ou admitir outro conhecimento? Foge-se de uma provável fragilizada repetição, pois quem pretende apenas igualar-se aos mestres, em sua cega imitação, ao repetir, dificilmente o alcançará. É preciso lutar para não ser sugado pelo buraco negro que a banalidade representa nesse complexo processo de devir do artista.

Não haveria um papel para a *imaginação criadora* – sob forma de *congestions* ou *insight* – no processo criativo? Não seria admissível que certo grau de ignorância favoreça indiretamente a criatividade? E principalmente: Seria pertinente afirmar que o conhecimento possui um duplo postulado: possibilidade de elevação ou queda? Pensamos aqui, no impossível percurso horizontal do ser, em busca do Saber, caindo e se levantando novamente acima do chão, e não na imagem do poema “Albatroz”. Paradoxalmente, não jaz nessa queda

²¹² Gogol, Nikolai Vassiliévitch. *O capote. O retrato*. Porto Alegre: L&PM, 2000. p. 92.

²¹³ Assis, Machado de. *Contos: uma antologia*. Volume 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 370.

linear uma possibilidade de elevação para um deslocar mais além, ou trata-se de uma trilha em espiral que leva o sujeito à vertigem?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Ninguém sabia que o mundo ia acabar (apenas uma criança percebeu mas ficou calada)”
Carlos Drummond de Andrade

Para responder à questão da poesia – dilacerada entre o discurso que elege o racional e o que corroa o irracional, entre razão e inspiração – sugerimos a “fórmula” de Otto Maria Carpeaux, ao menos temporariamente, à guisa de reflexão: “Ao meu ver, a forma não é um enfeite delicioso nem uma *quantité négligeable*, mas pertence à substância da poesia: como esta, é meio voluntária-consciente-intelectual meio involuntária-inconsciente-emocional.”²¹⁴ A questão que permanecerá sem resposta é a do valor dessa palavra “meio”. Certamente não podemos aceitá-la enquanto metade, mas como grau indefinível. No entanto, possibilita que uma visão diversa se infiltre entre os esmagadores discursos do racional e do irracional que, de certa forma, subsistem graças à existência um do outro e se nutrem de suas oposições – para reforçar o poder de seu discurso – deixando pouco espaço para outras óticas. Esta foi uma de nossas propostas, a de penetrar no limiar entre esses dois edifícios gigantes e esmagadores. Ante esta complexa tarefa, Carpeaux nos fornece um esboço, uma trilha a percorrer, meditar, ruminar, que abre mais possibilidades para uma visão plural do “fazer” poético. Ao nosso ver, é preciso lembrar as palavras de Mário de Andrade para quem, “tudo está em conservar o equilíbrio da liberdade”. Liberdade do poeta no seu ofício. Liberdade, nessa promessa de margem onde atuaria o inconsciente no consciente, o *sentir* no intelecto, enriquecendo nossa visão de poesia ao invés de enclausurá-la.

²¹⁴ Carpeaux, Otto Maria apud Andrade, Carlos Drummond de. *O observador no escritório*. O poema longo. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 30.

Podemos afirmar que a postura dos dois Carlos perante a poesia possui – apesar da evidente diferença de tom, de forma e de estilos – um parentesco, no sentido em que ambos enfrentam, com a imagem do lutador e do esgrimista, a palavra que se esvai nas ruas da cidade e do mundo. Tanto Drummond como Baudelaire lutam racionalmente com a linguagem – a palavra constitui sua matéria – ou melhor, com a criação/invenção de uma linguagem peculiar. Há dominação esparsa. Nunca total.

Gastei uma hora pensando um verso
 que a pena não quer escrever.
 No entanto ele está cá dentro
 inquieto, vivo.
 Ele está cá dentro
 e não quer sair.
 Mas a poesia deste momento
 inunda minha vida inteira.²¹⁵

Não obstante, a esse fazer intelectual que se manifesta sob os traços de um debruçar permanente sobre os fatos quotidianos e a condição do homem – a partir de suas próprias inquietações – é preciso concatenar uma sensibilidade exacerbada desde a infância e que nunca os abandonou. Um ser/poeta moldado por dois constituintes: reflexão crítica aguçada e sensibilidade poética. A presença destes dois elementos simultaneamente engendra inquietações, revoltas que necessitam ser expressas. Frente ao abismo deixado, como o cartório/dédalo de José em *Todos os nomes*, ou o de Joseph K. em *O Processo*, é preciso mergulhar. Perigoso mergulho em que o poeta se estilhaça – não pelo impacto com o sólido – mas ao contrário, ao contato do *néant* ou dos múltiplos caminhos que se apresentam em sua busca. Pois, antes de qualquer coisa, trata-se de uma busca incerta e ilusória. A incógnita de sua condição requer não somente a observação de si, mas igualmente, a dos outros sujeitos: a partir/atraves de si. A multidão se torna fonte de energia, ou seja, ninho em que se aloja o olhar do poeta, janela fechada na qual tudo pode ser sonhado, pensado, imaginado, inventado: onde vive a vida, sonha a vida, sofre a vida. O poema em prosa “As multidões”, de Charles

²¹⁵ Andrade, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Poesia. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 21.

Baudelaire, exemplifica essa concepção poética, pois, de certa forma, imita/cria/inventa a partir desses rostos, na azáfama dos homens que se chocam e se embatem – como rio após chuva – sobre a superfície das vitrines. Arena cujo leito é a rua: onde o homem comum, *gauche* e patético, é o herói.

Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude: jouir de la foule est un art; et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage.

Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.

Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui chechent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant; et, si de certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées.

Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privés l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque. Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente.

Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe.²¹⁶

O sujeito comum e sua história se tornam objetos, argila entre as mãos do poeta, que os molda a partir de sua distorcida imagem, com a força de uma poderosa reflexão e imaginação criadora. Torna-se impossível nesse íntimo limiar, definir o grau de atuação de uma ou de outra. Para ele, “todas as profissões, todas as alegrias e todas as misérias que as circunstâncias lhe deparam” constituem matéria poética. Assim, a alma do poeta “se dá inteira,

²¹⁶ Baudelaire, Charles. *Les paradis artificiels. Le spleen de Paris*. Paris: Booking International, 1995. p. 34-35. “Nem a todos é dado tomar um banho de multidão; gozar da multidão é uma arte; e só pode fazer, à custa do gênero humano, uma farta refeição de vitalidade, aquele em quem uma fada insuflou, no berço, o gosto do disfarce e da máscara, o horror ao domicílio e a paixão da viagem. Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis para o poeta diligente e fecundo. Quem não sabe povoar a sua solidão também não sabe estar só em meio a uma multidão atarefada. O poeta goza do incomparável privilégio de ser, à sua vontade, ele mesmo e outrem. Como as almas errantes que procuram corpo, ele entra, quando lhe apraz, na personalidade de cada um. Para ele, e só para ele, tudo está vago; e, se alguns lugares parecem vedados ao poeta, é que a seus olhos tais lugares não valem a pena de uma visita. O passeador solitário e pensativo encontra singular embriaguez nessa comunhão universal. Aquele que desposa facilmente a multidão conhece gozos febris, de que estarão privados para sempre o egoísta, fechado como um cofre, e o preguiçoso, encaramujado feito um molusco. Ele adota como suas todas as profissões, todas as alegrias e todas as misérias que as circunstâncias lhe deparam. Aquilo a que os homens chamam amor é muito pequeno, muito limitado e muito frágil, comparado a essa inefável orgia, a essa sagrada prostituição da alma que se dá inteira, poesia e caridade, ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa.” (Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira)

poesia e caridade, ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa.” Em “As viúvas”, não por acaso poema seguinte ao de “As multidões”, o poeta parisiense aborda o mesmo tema: o caos da humanidade como “fonte” de sua arte.

No meio do caos da vida, do caos interior (ser humano), a poesia sobrevive ou (re)nasce e ilumina. Ela descobre um novo mundo dentro do mundo conhecido. Pois, o homem, e os animais, e as flores, todos vivem dentro de um estranho e para sempre emergente caos.²¹⁷

Ele nos revela, após seguir durante horas uma viúva nas ruas e em um parque público, que se sente “irresistivelmente atraído para tudo quanto é frágil, arruinado, aflito, órfão”, eis aí o seu “alimento certo”. Assim como Baudelaire teve as galerias da Paris do seu tempo, Bandeira o beco das carmelitas na Lapa, Drummond teve a esplanada do Castelo:

É quase impossível encontrar alguém no Rio que não tenha visto um dia a figura burocrática, funcionária e, ao mesmo tempo, mítica de Drummond passando pelo Castelo no Rio de Janeiro. Ele podia ser visto ora disparando por um corredor invisível que parecia só seu (o poeta Armando Freitas Filho, que o seguiu de perto uma ocasião, lembra de que “embora ele fosse a toda, e de cabeça baixa, não esbarrava em ninguém”), ora seguindo uma moça que o atraía (o jornalista Paulo Francis conta que viu mais de uma vez o poeta andar atrás de uma bela durante quarteirões, sem chegar a abordá-la).²¹⁸

Em “Os olhos dos pobres”, além da questão da incomunicabilidade, o poeta francês descreve uma família embasbacada perante a beleza e a riqueza de um café, desenvolvendo assim uma reflexão social, a partir do provável pensamento dos três pares de olhos ali parados. Até que ponto esse trio não é parcialmente moldado nas reflexões do poeta parisiense em suas inúmeras incursões na Paris do Segundo Império? Observando a mísera família, ele não se atém ante as vestimentas, ou melhor, os farrapos que cobrem os esqueléticos corpos, lentamente modelados pelas mãos da pobreza. Concentra-se quase exclusivamente nos olhos, como se entrasse por eles, para invadi-los e recriar/reinventar seus pensamentos.

²¹⁷ Lawrence, D. H. Caos em poesia. 1928. Publicado primeiramente em *Exchanges*, 1929. (Trad. Wladimir Costa)

²¹⁸ Cançado, José Maria. *Os sapatos de Orfeu: Biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Globo, 1993. p. 221.

Não serei o poeta de um mundo caduco.
 Também não cantarei o mundo futuro.
 Estou preso à vida e olho meus companheiros.
 Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
 Entre eles, considero a imensa realidade.
 O presente é tão grande, não nos afastemos.
 Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.

Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,
 não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela,
 não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,
 não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.
 O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,
 a vida presente.²¹⁹

Em “Mãos dadas”, Drummond aborda essa questão, se aproximando igualmente de Baudelaire, mas contribui com outro aspecto que também se encaminha na mesma direção que o outro Carlos: “o tempo presente”. Os dois poetas estavam debruçados sobre a época em que viveram, sobre os homens de seu tempo. Para isso, pouco importa o passado e seu “mundo caduco”, assim como o futuro. Trata-se de um mergulho que possibilita para o poeta parisiense, por exemplo, perceber a modernidade nascente. Eis um ponto que relativiza a importância de seu conhecimento formal em sua poesia, pois os dois Carlos acabam construindo e transmitindo um verdadeiro *aporte* de conhecimento.

Mas, afinal, que *aporte* é esse da literatura?

O conceito em si abarca três aspectos distintos e interligados. Primeiro, ao falar de “*aporte* de conhecimento”, queremos reforçar essa aproximação entre os seres humanos, tão bem apontada por Drummond,²²⁰ e que nomearemos – por falta de um termo mais abrangente – de “humanismo”. Esse humanismo permite contrabalancear com a razão, que se revela perigosa sem esse *aporte*. Segundo, a literatura – ao moldar o caos e ao transformá-lo em arte – deixa mais visível, mais palpável, como um vitral incompleto, esse Outro que coabita em nós como inimigo: simultaneamente íntimo e estranho. Trata-se de uma imagem que deve ser

²¹⁹ Andrade, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 80.

²²⁰ Drummond faz esse apontamento em *Tempo, vida, poesia: confissões no rádio*. Rio de Janeiro: Record, 1986. p. 58-59. Citação encontrada na primeira parte do terceiro capítulo da nossa pesquisa “Frente ao Espelho da Literatura: *Poesia*”.

conquistada pois é fugaz e passível de inúmeras interpretações: trata-se de uma fala silenciosa. O que nos leva ao terceiro aspecto que abordamos ao falar da “janela fechada”²²¹ do poema em prosa de Baudelaire. O escritor, de certo modo, cria uma não criação, como vimos nos contos “Um homem célebre” e “Cantiga de esponsais” de Machado de Assis, e possibilita que o leitor invente sua própria criação, de sorte que, nesse buraco negro, uma infinda riqueza de interpretações se imiscui. Esse “*aporte* de conhecimento” precede todos os outros. Em um primeiro momento, trata-se de um movimento vertical que contamina paulatinamente, transformando-se em um movimento horizontal e latente, a raiz de todos os outros domínios. Ao nos aproximarmos fugazmente do homem, conseguimos enxergar com mais lucidez parte de seus atos falhos, que contaminam toda sua busca de conhecimento.

Se Baudelaire é um poeta subjetivo, como disseram Du Camp e Eliot, certamente não está “fechado como um cofre”.

Ele foi um desses que possuem grande força apenas para sofrer. Não podia escapar pelo sofrimento e não podia transcendê-lo, de modo que atraía a dor para si. Mas o que acabou por fazer, com essa imensa força passiva e suscetibilidades que nenhuma dor poderia comprometer, foi estudar seu sofrimento.²²²

O que T. S. Eliot chama de “suscetibilidades”, nós chamamos de sensibilidade, pois o termo empregado no trecho acima dá uma conotação demasiadamente negativa. Além disso, Baudelaire e Drummond não estudam apenas o seu sofrimento, mas, igualmente, o dos outros homens condenados à mesma condição. Partem de suas sensibilidade e criticidade, de sua revolta, para observar o mundo em que vivem. Revolta petrificada que nasce e se alimenta dessa percepção sensível e reflexiva da cidade. Revolta que não se exprime pela ação efetiva, mas pelas palavras, já que o ceticismo e a descrença no homem impedem qualquer gesto, pois o consideram quimérico. Os dois Carlos são “anarquistas” que atuam apenas pela linguagem poética, pois não acreditam que poderiam mudar a natureza humana. Para eles, não se trata de

²²¹ “Les fenêtres”. In _____ *Oeuvres complètes*. Vol. I, II. Paris: Gallimard, 1975-76. p. 339.

²²² Eliot, T. S. *Ensaio*: Baudelaire. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 212.

enclausurar, nem o pensamento, nem a percepção, mas de projetá-las a partir de inquietações pessoais, de uma visão de mundo muito peculiar que atravessa e transcende o ambiente em que o poeta deambula. Por isso, os dois Carlos pouco viajaram, pois a matéria humana revela-se quase insondável e não há por que buscar em outro país algo que se encontraria de forma similar no ambiente de uma única capital, seja ela Paris ou o Rio de Janeiro. Apesar de algumas ponderações possíveis em relação à palavra “baixa”, o conselho de Mario de Andrade segue essa argumentação:

Você aí procure se dar com toda gente, procure se igualar com todos, nunca mostre nenhuma superioridade principalmente com os mais humildes e mais pobres de espírito. Viva de preferência com colonos e gente baixa que com delegados e médicos. Com gente baixa você tem muito que aprender embora não pra bancar o primitivista, é lógico. Porém nessa vida você deve de ser terrivelmente egoísta, ame os companheiros de vida mas nunca deixe de por dentro estar observando eles. Faça de todos o seu aprendizado contínuo, não pra espetáculo e pra obter prazeres infamemente pessoais porém pra recriá-los pra aproveitá-los em sublimações artísticas, verso ou prosa, a vida de você e seu destino.²²³

A palavra *sensibilidade*, empregada várias vezes no decorrer da pesquisa, permanece de complexa definição e nos escapa assim que nos debruçamos sobre ela. Que tipo de sensibilidade é essa que autoriza um poeta a tomar por assunto uma carniça ou viúvas decrépitas? Não se trata de emotividade. Ao nosso ver, podemos enxergá-la de duas formas: sensibilidade enquanto debruçar/aproximação/revolta perante a condição humana (humanismo) e sensibilidade sob a forma de uma percepção aguçada que permitiria “enxergar” além do olhar comum. A primeira revela-se poderosa ante a razão, pois permite levar em conta o aspecto humano, muitas vezes esquecido pelo cálculo puro e pela lógica. A segunda, latente desde a infância, auxilia o “querer-saber” do poeta em sua busca de respostas. Há, porém, uma insensibilidade na sensibilidade, um ir-além-das-aparências que permite romper as barreiras do repulsivo, para analisá-lo – paradoxalmente – não de forma científica, mas com toda a força do *sentir* e da reflexão crítica. Assim sendo, é preciso

²²³ Andrade, Carlos Drummond de. *Carlos & Mário: Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. 1924-1945. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002. p. 204.

transpassar a imagem da carniça, para verdadeiramente atingir o objeto desse poema. Faz-se necessário ir além do ambiente claustrofóbico e labirintítico da obra de Kafka, que provoca certa repulsa, para possibilitar a interpretação do texto. Sob outro ângulo, é preciso conquistar um além-aparência para não quedar ante a simplicidade enganadora de alguns poemas de Drummond, Mario Quintana ou até mesmo Baudelaire. Há uma complexidade latente nessa simplicidade superficial. Pois existe uma grande dificuldade na produção de um efeito estético com uma linguagem mais acessível. Comparemos certos poemas de Rimbaud (ou Mallarmé) a certos versos do itabirano: constatar-se-á uma abordagem diversa na deformação infringida à linguagem. Em “Le bateau ivre”, o poeta francês parece lançar as palavras umas contra as outras, quase “ao acaso”, sem que, *a priori*, elas tenham relação. Rimbaud segue suas sensações, enclausurando sua reflexão e seu conhecimento da língua francesa, com o intuito de conquistar o *novo*. De certa forma, faz abstração do automatismo de corrigir e respeitar as normas gramaticais, sintáticas ou semânticas. Rompe com um conhecimento. Em Drummond, além das colisões mais sutis das palavras, a busca é outra: trata-se de *épouser* o complexo e o simples, o peculiar/original e o aparentemente banal do cotidiano. Em Baudelaire, encontramos igualmente muitas metáforas cuja simplicidade contrasta com a beleza final do efeito estético:

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,
 Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
 Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique!
 Comme d’autres esprits voguent sur la musique,
 Le mien, ô mon amour! Nage sur ton parfum.²²⁴

É preciso ter, portanto, esse tipo de sensibilidade para não se precipitar na sua interpretação, como no caso de Lúcia Branco e do poema da pedra. Ao abordar a superficial

²²⁴ Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. La chevelure. Paris: Libro, 2003. p. 29. “Uma Ásia voluptuosa e uma África escaldante, / Todo um mundo longínquo, ausente, quase morto, / Revive em teus recessos, bosque trescalente! / Se espíritos vagueiam na harmonia errante, / O meu, amor! em teu perfume flui absorto.” (Trad. Ivan Junqueira) É pertinente notar a dificuldade do tradutor para reproduzir essa simplicidade. Se houve uma deformação, segundo o conceito de Antoine Berman, nessa tradução de “A cabeleira”, foi certamente essa, pois trai uma característica muito presente na obra de Baudelaire.

banalidade, simplicidade e novidade desse poema, deve-se apelar para uma sensibilidade frente ao novo e a uma insensibilidade perante o conhecimento: uma sorte de imunidade.

Em “O pintor da vida moderna”, Charles Baudelaire transcreve o relato de um amigo pintor que exemplifica perfeitamente a relação sensibilidade/percepção:

Un de mes amis me disait un jour qu'étant fort petit, il assistait à la toilette de son père, et qu'alors il contemplait, avec une stupeur mêlée de délices, les muscles des bras, les dégradations de couleurs de la peau nuancée de rose et de jaune, et le réseau bleuâtre des veines. Le tableau de vie extérieure le pénétrait déjà de respect et s'emparait de son cerveau. Déjà la forme le possédait. La prédestination montrait précocement le bout de son nez. La *damnation* était faite. Ai-je besoin de dire que cet enfant est aujourd'hui un peintre célèbre?²²⁵

“O quadro da vida exterior já o impregnava de respeito e se apoderava de seu cérebro.” Eis uma frase vital nesse trecho, pois indica essa relação privilegiada do artista com seu ambiente, essa curiosidade sensível e inflexível, esse “oeil fixe et extatique des enfants devant le *nouveau*, quel qu'il soit, visage ou paysage, lumière, dorure, couleurs, [...]”.²²⁶ É curioso notar nesse trecho, o uso das palavras “predestinação” e “danação”. Primeiro, porque estão associadas, já que não se trata, ao nosso ver, de uma danação no sentido religioso, mas de uma predisposição encontrada já na infância. Essa “predisposição” ora é chamada vocação, como vimos em Machado, ora é chamada de talento, como constatamos em Gardner. Segundo, porque essa danação está relacionada ao *estar fatalizado* de Mario de Andrade e, principalmente, como disse Drummond, ao fato de não constituir uma escolha: “Às vésperas dos seus cinquenta anos, Carlos Drummond de Andrade confessou que se tornara escritor não por ter uma ‘certa maneira especial de ver as coisas, mas pela impossibilidade de poder vê-las

²²⁵ Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. Vol. II. Paris: Gallimard, 1975-76. p. 690-691. “Um de meus amigos dizia-me um dia que, ainda pequeno, via seu pai lavando-se e que então contemplava – com uma perplexidade mesclada de deleite – os músculos dos braços, as gradações de cores da pele matizada de rosa e amarelo, e a rede azulada das veias. O quadro da vida exterior já o impregnava de respeito e se apoderava de seu cérebro. A forma já o obcecava e o possuía. A predestinação mostrava precocemente a ponta do nariz. A *danação* estava consumada. É preciso dizer que essa criança hoje é um pintor célebre?” (Trad. Suely Cassal)

²²⁶ Ibid., p. 690. “olhar fixo e animalmente estático das crianças diante do novo, seja o que for, rosto ou paisagem, luz, brilhos, cores, [...]”

de uma outra maneira”²²⁷. Contudo, não pretendemos definir o termo “sensibilidade”, mas indicar alguns veios – promessas de possíveis – que possam ser ruminados. Talvez o termo deva ser simplesmente banido, assim como os termos “intuição” e “inspiração”, pois carregam toda uma tradição de interpretações e de deformações com as quais parece impossível se desligar. Há um relato de Drummond sobre a opinião de Manuel Bandeira a respeito da “inspiração” que parece muito pertinente para ilustrar essas deformações:

[...] o poeta comenta o preconceito contra a inspiração, revelado por algumas correntes literárias de hoje, no Brasil e em Portugal. Alguém teria dito mesmo a Odylo Costa, filho, depois de ler poemas deste: “Estão bons, mas são inspirados...” “Ora” – diz Bandeira – “inspiração é coisa que não pode faltar em poesia e em tudo na vida. Até para atravessar a rua você precisa estar inspirado. Chamo de inspiração a uma certa facilidade, que em determinado momento nos ocorre, para fazer uma coisa.”²²⁸

Em relação à criança, é preciso lembrar alguns versos esparsos de Drummond:

Em minha falta de recursos para dominar o fim,
entretanto me sinto grande, tamanho de criança, tamanho de torre,
tamanho da hora, que se vai acumulando século após século e causa vertigem,²²⁹

À beira do negro poço
debruço-me, nada alcanço.
Decerto perdi os olhos
que tinha quando criança.

Decerto os perdi. Com eles
é que te encarava, preto,
gravura de cama e padre,
talhada em pele, no medo.²³⁰

Há muito tempo, sim, que não te escrevo.
Ficaram velhas todas as notícias.
Eu mesmo envelheci: Olha, em relevo,
estes sinais em mim, não das carícias

(tão leves) que fazias no meu rosto:
são golpes, são espinhos, são lembranças
da vida a teu menino, que ao sol-posto
perde a sabedoria das crianças.²³¹

²²⁷ Cançado, José Maria. *Os sapatos de Orfeu: Biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Globo, 1993. p. 243.

²²⁸ Andrade, Carlos Drummond de. *O observador no escritório*. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 273.

²²⁹ Idem. *Poesia completa*. Os últimos dias. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 216.

²³⁰ Ibid. Canto negro. p. 280.

A tartaruga, sem uma ruga [...] vê chegando o momento da tortura, mas eis que uma criança que com ela brincou e soube ver a maravilha do ato de existir, se levanta da relva e pede em pranto à mãe, na hora fatal: “Não deixa ela morrer!” – e a tartaruga é salva, por encanto.²³²

Percebe-se, nas palavras do poeta itabirano, uma visão da criança associada a um tipo de sabedoria no poema “Carta”, à sensibilidade em “A tartaruga” e à percepção em “Canto negro”. De certa forma, o poeta reafirma em versos o que Baudelaire buscava e teorizava em seu ensaio “Le peintre de la via moderne” e exemplifica as questões que nos colocamos a respeito da relação criança-artista. No entanto, é preciso ir além. Parece pertinente relembrar a expressão “ingenuidade infantil dos antigos” empregada por Schopenhauer – que estabelece assim uma relação entre o gênio e um mundo novo, fresco, que gera novas formas – e associá-la a um trecho do ensaio “Infância e pensamento”, de Jeanne Marie Gagnebin, que trata dessa questão a partir de três autores: Walter Benjamin, François Lyotard e Giorgio Agamben.

Nem domínio do pecado nem jardim do paraíso, a infância habita muito mais, como seu limite interior e fundador, nossa linguagem e nossa razão humanas. Ela é o signo sempre presente de que a humanidade do homem não repousa somente sobre sua força e seu poder, mas também, de maneira mais secreta, mas tão essencial, sobre suas faltas e suas fraquezas, sobre esse vazio que nossas palavras, tais como fios num motivo de renda, não deveriam encobrir, mas, sim, muito mais, acolher e bordar. É porque a in-fância não é a humanidade completa e acabada, é porque a infância é, como diz fortemente Lyotard, in-humana, que, talvez, ela nos indique o que há de mais verdadeiro no pensamento humano: a saber, sua incompletude, isto é, também, a invenção do possível.²³³

Além das questões da imaginação, da percepção e da sensibilidade, ora latentes, ora atrofiadas, mas encontradas desde a infância no sujeito comum (em graus diferentes), que seguem um percurso caótico e complexo até o artista adulto, é preciso avaliar essa forma de

²³¹ Ibid. Carta. p. 490.

²³² Ibid. A tartaruga. p. 591.

²³³ Gagnebin, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 182-183.

“sabedoria” aninhada em uma “falta”, uma “fraqueza”, um “vazio”, uma “incompletude” que possibilita “a invenção do possível”. Segundo Gagnebin, Benjamin ressalta, não a ingenuidade ou a inocência infantis, mas sim, a inabilidade, a desorientação, a falta de desenvoltura das crianças em oposição à “segurança” dos adultos. Essa incapacidade é preciosa porque contém a experiência essencial ao homem do seu desajustamento em relação ao mundo, da sua insegurança primeira, enfim, da sua não-soberania.

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.²³⁴

Que ces rois de l’azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d’eux. [...]

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère si beau, qu’il est comique et laid! [...]

Le poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l’archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l’empêchent de marcher.²³⁵

O vasto coração do anjo torto pode ser comparado às grandes asas de gigante do albatroz, ambos *gauches*, frágeis, cômicos e, principalmente, não-soberanos em seu mundo. Eis aqui uma nova relação criança-artista que, ao mesmo tempo, reforça a relevância dessa

²³⁴ Andrade, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Poema de sete faces. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 05.

²³⁵ Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. Vol. I. L’albatros. Paris: Gallimard, 1975-76. p. 09-10. “O monarca do azul, canhestro e envergonhado, / Deixa pender, qual par de remos junto aos pés, / As asas em que fulge um branco imaculado. [...] Antes tão belo, como é feio na desgraça / Esse viajante agora flácido e acanhado! [...] O poeta se compara ao príncipe da altura / Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar; / Exilado no chão, em meio à turba obscura, / As asas de gigante impedem-no de andar.” (Trad. Ivan Junqueira)

cautelosa comparação e exigiria uma pesquisa mais detida. No entanto, o objetivo era o de estabelecer interrogações, propor possíveis veios de investigação e, essencialmente, de questionar a soberania exclusiva do conhecimento e da razão.

Tendo em vista a formação dos dois Carlos, parece-nos que ambos demonstraram possuir certo grau de domínio em suas respectivas línguas após sua formação de segundo grau. Receberam prêmios e tiveram certo sucesso, no entanto, ambos seriam julgados ignorantes aos olhos de um Du Camp. Não obstante, produziram uma obra poética de grande qualidade, ambas reconhecidas pelos críticos em seus respectivos países. Há de se questionar sobre o peso desse conhecimento formal no alcance e na força de suas obras. Por outro lado, segundo estudos nos domínios da psicologia, da psicanálise e da neurociência, o pensamento lógico, analítico, racional, é produto do lado esquerdo do cérebro, que está sempre controlando, podendo o hemisfério direito, fonte de nossa criatividade.²³⁶ Qual seria o grau de ingerência do primeiro sobre o segundo?

Ao nosso ver, essa insuficiência de conhecimento formal pouco influenciou a obra dos dois Carlos, pois já possuíam a formação suficiente – bruta – e o talento com as palavras, para desenvolverem sua poesia a partir da reflexão, do trabalho da escrita (jornalismo), de sua sensibilidade e de suas experiências pessoais. Ambos provocaram um deslocamento na linguagem literária que pouco deve a uma quantidade de informações como, por exemplo, nos domínios da história, fisiologia, arqueologia ou filosofia, como disse Du Camp. Paradoxalmente, a “ignorância” dos dois Carlos – essa falta ou vazio ou incompletude – possibilitou a “invenção do possível”, como diz Gagnebin. Essa falta de unidade do sujeito, portanto, consciente da incompletude de seu conhecimento – de sua não-soberania – se revela essencial na invenção poética. Trata-se de um complexo (des)equilíbrio entre o saber e a ignorância: uma ínfima falta, promessa de possíveis.

²³⁶ Cf. Kraft, Ulrich. Em busca do gênio da lâmpada. In: *Viver mente e cérebro*. Inteligência e criatividade. Ano XIII n°142. São Paulo: Ediouro, novembro 2004. p. 44.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O fim do poema**. Trad. Sérgio Alcides. *Cacto* n. 1. São Paulo: 2002.

_____. **Infancia y Historia**: destrucción de la experiencia y origen de la historia. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2001.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

_____. **Carlos & Mário: Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade**. 1924-1945. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

_____. **Tempo, vida, poesia: confissões no rádio**. Rio de Janeiro: Record, 1986.

_____. **O observador no escritório**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ARISTOTELES; HORACIO; LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1997.

ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e intelecto na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ASSIS, Machado de. **Contos: uma antologia**. V.2. Cantiga de esponsais. Um homem célebre. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BANDEIRA, Manuel. **Seleção em prosa e verso**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

_____. **Itinerário de Pasárgada**. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1966.

BANDY, W.T.; PICHOS, C. **Baudelaire devant ses contemporains**. Paris: Rocher, 1957.

BARTHES, Roland. **Oeuvres complètes**. Tomes 1, 3. Paris: Seuil, 1993.

BATAILLE, Georges. **La littérature et le mal**. Baudelaire. Kafka. Paris: Gallimard, 1957.

BATAILLE, Georges. **La felicidad, el erotismo y la literatura**. La guerra y la filosofía de lo sagrado. (Ensayos 1944-1961) Trad. Silvia Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. **Les fleurs du mal**. Paris: Libro, 2003.

_____. **Les paradis artificiels. Le spleen de Paris**. Paris: Booking International, 1995.

_____. **Correspondance. Vol. I: 1832-1860**. Paris: Gallimard, 1973.

_____. **Oeuvres complètes. Vol. I, II**. Paris: Gallimard, 1975-76.

_____. **Poesia e Prosa**. Edição organizada por Ivo Barroso. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas volume III. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme**. Paris: Payot, 2002.

BERGSON, Henri. **La pensée et le mouvant: essais et conférences**. Paris: Presses Universitaires de France, 1946.

BERSANI, Leo. **Baudelaire et Freud**. Paris: Seuil, 1981.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. O fracasso de Baudelaire. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. **La part du feu**. L'échec de Baudelaire. Paris: Gallimard, 1949.

BOILEAU-DESPREAUX, Nicolas. **A arte poética**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

BOYER, Carl B. **História da matemática**. São Paulo: Editora Edgar Blücher, 1996.

BUNGE, Mario. **Intuición y razón**. Buenos Aires: Debolsillo, 2005.

CABRAL; BANDEIRA; DRUMMOND. **Correspondência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANÇADO, José Maria. **Os sapatos de Orfeu: Biografia de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Globo, 1993.

DU CAMP, Maxime. **Souvenirs littéraires**. Vol. II. Paris: L'Harmattan, 1993.

ELIOT, T.S. **Ensaio**. Baudelaire. São Paulo: Art Editora, 1989.

FAUSTINO, Mário. **Cinco ensaios sobre poesia**. Que é poesia? Rio de Janeiro: GRD, 1964.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Vol. IX. Escritores criativos e devaneios. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FRIEDRICH, Hugo. **Structure de la poésie moderne**. Paris: Le livre de poche, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GARCIA MARQUEZ, Gabriel. **Memória das minhas putas tristes**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

GARDNER, Howard. **Arte, mente e cérebro: uma abordagem cognitiva da criatividade**. Porto Alegre: Artmed, 1999.

GIDE, André. **Morceaux choisis**. Préface aux *Fleurs du mal*. Baudelaire et M. Faguet. Paris, NRF, 1924.

GOGOL, Nikolai Vassiliévitch. **O capote. O retrato.** Porto Alegre: L&PM, 2000.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime: tradução do Prefácio de Cromwell.** São Paulo: Perspectiva, 1988.

KIEFER, Charles. **Mercúrio veste amarelo: a poética nas cartas de Mario de Andrade.** Porto Alegre: Mercado aberto, 1994.

KRAFT, Ulrich. Em busca do gênio da lâmpada. In: **Viver mente e cérebro.** Inteligência e criatividade. Ano XIII nº142. São Paulo: Ediouro, novembro 2004.

LAWRENCE, D. H. **O caos em poesia.** 1928. Publicado primeiramente em *Exchanges*, 1929.

MAIAKOVSKY, Vladimir. **Poética: como fazer versos.** São Paulo: Globo, 1977.

MAURIAC, François. **Thérèse Desqueyroux.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **La prose du monde.** Le langage indirect. Paris: Gallimard, 1969.

MALRAUX, André. **Les voix du silence.** La création artistique. Paris: NRF, 1952.

MONTAIGNE. **Oeuvres complètes.** Paris: Seuil, 1967.

PLATON. **Oeuvres complètes.** Tome V. Ion, Ménexène, Euthydème. Paris: Les Belles Lettres, 1978.

PROUST, Marcel. **Sur Baudelaire, Flaubert et Morand.** Paris: Complexe, 1987.

REGIO, José. **Há mais mundos.** Os alicerces da realidade. – 3ª ed. Brasília Ed., 1973.

RICHARD, Jean-Pierre. **Poésie et profondeur.** Profondeur de Baudelaire. Paris: Seuil, 1955.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta.** São Paulo: Globo, 2003.

RILKE, Rainer Maria. **Rodin**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

RINCÉ, Dominique. **Baudelaire et la modernité poétique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

ROMANO, José Féron. **Mozart: L'avenir d'un enfant prodige**. Paris: Hachette, 1991.

RUFF, Marcel, A. **Baudelaire**. Paris: Hatier, 1957.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **A cegueira e o saber**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

SARTRE, Jean-Paul. **Baudelaire**. Paris: Gallimard, 1947.

_____. **Qu'est-ce que la littérature?** Paris: Gallimard, 1948.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Porto Alegre: L&PM, 2005.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Porto Alegre: L&PM, 1996. Tradução de Millôr Fernandes.

SHELLEY, Percy Bysshe. **Teorias poéticas do romantismo**. Defesa da poesia. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

SZKLO, Gilda Salem. **As flores do mal nos jardins de Itabira: Baudelaire e Drummond**. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

TEZZA, Cristovão. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TORREMOCHA, María Victoria Utrera. **Teoría del poema em prosa**. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. **Cruz e Sousa e Baudelaire: satanismo poético**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.

VALÉRY, Paul. **Variété I et II**. Paris: Gallimard, 1924, 1930.

_____. **Cahiers I**. Philosophie. Paris: Bibliothèque de la Pléiade NRF Gallimard, 1973.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.