

DA RECEPÇÃO COMO REAÇÃO

Flávio R. Kothe
Universidade de Brasília

- **RESUMO:** Num poema típico do cânone, "O lírio intangível", de Alberto Oliveira, o que fundamenta a contraposição entre pântano e lírio é a pré-moderna dicotomia entre inferno e céu, carne e espírito, virgindade e pecado, ideal e real. Por não discernir as limitações da tradição metafísica, esse texto estava ultrapassado antes mesmo de ser escrito. O cânone exclui-se da modernidade filosófica, não passando de requentamento do que já foi dito melhor. O poema de Alberto Oliveira é tão católico que não consegue perceber que o seu drama é determinado, sobretudo, pela visão de mundo em que acredita. Sob a aparência de uma crítica atroz (vida = pântano), não está criticando coisa alguma: se tudo é "pântano", nada o é. Sob a aparência de ser radical, a crítica é metafísica, nada tendo de real. Ela repete o pessimismo cristão (que não sabe que é pessimista), para o qual a vida terrena é um vale de lágrimas, sendo a vida após a morte a única esperança de salvação. O "parnasismo-simbolismo" é apregoado como superação do "mau gosto naturalista". A exegese canonizante evita qualificar o perfil político de Bilac. O "Príncipe dos Poetas" acha que é sublime o seu elitismo sem fundamento. Coloca-lo como "representante máximo do parnasianismo" serve, no Brasil hoje, para escamotear o espírito revolucionário de Baudelaire. Em nome de Baudelaire, os "parnasianos brasileiros" traíram o mestre, mas essa atitude mantém o parâmetro geral do cânone, pois algo similar foi feito pelas demais escolas. Os nomes de todas as escolas literárias brasileiras são falsos. Elas reduzem a literatura à ideologia de Estado. O parnasianismo de Bilac é um antiparnasianismo.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Alberto Oliveira; Parnaso-simbolismo; Baudelaire.
- **ABSTRACT:** The "parnasian-symbolist" school in Brazil is presented as a superation of the "naturalist bad taste". The canonizing interpretation avoyds to criticise the political profile of Olavo Bilac. The "princips of the poets" believes to be sublime his elitism without fundament. To present him as the "main representative of parnasianism" serves in Brazil nowadays to avoyd the revolutionary spirit of Baudelaire. In name of Baudelaire, the brazilian parnasian poets trayted their master, but this attitude maintains the paradigm of the brazilian canon, because the same thing has been done by the other literary schools. The names of all brazilian literary schools are false. They reduce literature to State ideology. Bilac's parnasianism is an antiparnasianism. In a poem that is very typical for the brazilian literary canon "O lírio intangível", written by Alberto Oliveira, what fundaments its basic contraposition is the old dicotomy between hell and heaven, flesh and spirit, virginity and evil, ideal and real. Because it does not discern the limitations of the metaphysical tradition, this text was old before it was written. The brazilian canon excludes himself of the philosophical modernity and his the repetition of what was said better before. This poem of Alberto Oliveira is so catholic that it can not understand that its own drama is determined mainly mainly by his own world vision. It seems to developpe a very critical view, but it does not criticize really nothing: if

everything is bad then nothing is bad. It seems to be very radical, but the critic is metaphysical, not real. It just repeats the christian pessimism, that life on earth is a valley full of tears and that life after death is the

- **KEY WORDS:** *Alberto Oliveira; Parnasian-symbolist; Baudelaire.*

1 INTRÓITO

A estética idealista supõe que a obra de arte busca apreender a infinitude no finito, como se houvesse em seu *hic et nunc* a aparição de uma essência eterna, algo que, embora residindo concretamente nele, transcenda-o, evidenciando-se ao receptor como uma revelação. A obra seria, então, mimese de seu ideal, cópia e documento do ideário de uma escola e, assim, concretização do belo. O ensino brasileiro reduz a obra a documento de uma escola literária. Será que arte é isso? Será que não estão sendo reproduzidos pressupostos teológicos e filosóficos falsos? Por que se insiste na redução da arte à mimese, se esta é incapaz de explicá-la?

Há períodos, países e camadas sociais incapazes de perceber o que é, para outros, “naturalmente” de grande valor. Na mesma época e sociedade, o que para alguns significa muito, para outros pode não ter qualquer valor (mesmo que muito esforço tenha sido investido em sua produção). Na era do mercado, o valor é visto como proporcional ao lucro gerado pela obra: acaba “valendo” mais o que vende melhor. A literatura é reduzida a livro de papel ou virtual; o livro, a mercadoria; e a mercadoria, a lucro. Em função disso badalam-se autores e manipulam-se públicos. A crítica é reduzida ao *press release* das editoras que dominam as redações da grande imprensa. Essa redução da obra à mercadoria não apreende, porém, o que distingue e caracteriza a arte. Imperam as sombras, mas vistas como luz.

A estética da recepção faz o histórico das variações de leitura de uma obra nos diferentes tempos e lugares. Ela costuma pressupor, no entanto, a existência ideal da “obra”; da qual a concretização pela leitura só pode ser, então, uma seqüela menor,

inferior ao “original”. Esse pressuposto é metafísico. Simplesmente “a obra” não existe nesse estado ideal, como “idéia” de um “mundo das letras”, numa espécie de céu da arte literária. A obra ressuscita a cada leitura. O que dela resta é apenas ruína, em forma de suporte material de artefato. Mesmo que não se caia na idealização do original, ainda está por ser feita uma história da recepção das obras europeias na literatura brasileira.

Nos meios ditos acadêmicos, os “críticos e ensaístas” procuram elogiar o autor que examinam, para demonstrar assim a importância do seu próprio trabalho. Parece que julgam ser como a lua iluminada pelo sol: quanto mais forte o sol, maior o seu próprio resplendor. A mentalidade mimética os domina, embora pareçam dominá-la. O seu esforço “científico” é movido por um heliotropismo, que os fazem querer ser eterna lua cheia, para aparecerem mais e melhor. Odeiam a quem possa deixá-los na “sombra”, pois acreditam perder, com isso, a sua “alma”, um reflexo que acredita ser original. A exegese canonizante (incluindo a canônica) vive de uma relação “mimética” com o cânone: acha que adquire ser à medida que reflete e reproduz o ser do seu sol. Se não, seria um não-ser. É gigolô por natureza e vocação. Reproduz a relação colonizada do próprio cânone, embora procure sempre reenquadrá-lo em novas “correntes críticas das metrópoles”, como se erguesse o sol feito uma hóstia resplandecente no céu. Para ela, torna-se um demônio quem vê mais do que mimese na arte e na crítica. Ela prefere ter a sua própria “esquerda”, que é parte do mesmo sistema e, a rigor, só serve para reforçá-lo.

Os assim chamados “parnasianismo” e “simbolismo” brasileiros têm sido postos no mesmo saco (ou altar) e vistos como busca da perfeição formal, culto ao devaneio, expressão de sublimes essências. O “parnasianismo” é apregoado, sobretudo, como superação do mau gosto naturalista, que reduziria tudo a propaganda, a pornografia e a maledicência, a pretexto de livre-pensamento e denúncia política. Não se admite que, na França, o naturalismo possa ser a continuação do parnasianismo crítico de Baudelaire ou a chave do simbolismo de Mallarmé. O cânone não quer que se entenda Hölderlin, Poe, Baudelaire,

Mallarmé, Flaubert, Tolstói, Zola. A opção pelo gênero não é, então, o mais importante, mesmo que seja a opção por um modo de dizer e por um público. Sob a opção pelo gênero há uma questão política. A grandeza é subversiva; a mediocridade associa-se ao poder autoritário e manipulador para aniquilar ou diminuir o artístico ou filosófico.

Não é preciso fazer uma sociologia do autor ou do público para se chegar a uma sociologia do texto. Nenhuma delas explica a arte. Baseiam-se no falso pressuposto de que a obra é “cópia do social” ou “cópia da mente do autor”. A grande obra está acima de opções partidárias e grupos ideológicos, além do cronotopos de gênese ou de recepção. A sociologia da arte é uma tentativa de redução da arte ao que ela não é. Faz ideologia a pretexto de fazer ciência. Há, contudo, obras que precisam ser lidas como documento sociológico, pois não são mais que isso. A leitura não é, então, redutora. O poético só começa, porém, onde acaba a cópia e o discursivo. Com aquilo que não passa de documento de uma escola ou de uma época, treina-se um público para que ele não perceba o que é arte. Cultiva-se a cegueira para que não sejam vistos os abismos e panoramas abertos pela grande obra, já que ela desenvolve a consciência crítica e altera avaliações e comportamentos.

2 DA REFRAÇÃO REACIONÁRIA

Bilac foge à modernidade filosófica de Hölderlin, Poe, Baudelaire. Ele não seria um revolucionário radical como o primeiro, um marginal como o segundo e nem lutaria nas barricadas proletárias como o terceiro. Em vez de se apresentar como um confidente estelar, Baudelaire via na prostituta, no catador de trapos ou no bêbado emblemas do poeta: aquele que permite, a qualquer um e a qualquer preço, penetrar em sua intimidade, aquele que vive dos restos do consumo ou aquele que delira em enganoso êxtase. Ainda que os “parnasianos brasileiros” fizessem de conta que imitavam o mestre francês (sem ver os vínculos dele

com Hölderlin, Poe ou Wagner), sua atitude era oposta: castravam o espírito crítico e revolucionário dos poemas (satânicos) de Baudelaire, das elegias de Hölderlin, dos contos góticos de Poe e da música de Wagner. O seu parnasianismo é um antiparnaso. Existe para ocupar um espaço que não seria dele. Ele é a mentira institucionalizada, o atraso que se apresenta como progresso e, por isso, precisa de mentirosos profissionais para se manter.

O satanismo de Baudelaire aparenta ter sido recuperado por Augusto dos Anjos, o qual ficou preso, porém, às suas raízes no senhorio latifundiário escravagista nordestino. Seu gesto semântico é reacionário. Não tinha uma vivência íntima da metrópole urbana, da vida industrial e do proletariado; não tinha, portanto, sequer chegado até a burguesia para poder romper com ela. Ele não entendeu o sentido real da retomada de alegorias — como a de Lúcifer e de Caim — por Baudelaire, com a sua paródia da linguagem da liturgia católica, no ciclo da “Révolte”.

Baudelaire — no famoso “Perte de l’auréole” — reconheceu de modo explícito a mudança de posição social do poeta devido às condições da vida moderna, portanto a necessidade de ele abandonar a antiga torre de marfim e a pretensão de ser um ente sagrado: não era mais que um vendedor de um produto sem mercado. Em nome dele, porém, os “parnasianos” brasileiros continuaram cultivando a auréola e a torre de marfim, coroando-se de louros e de estrelas fardadas. Em vez de assumir os salpicos da lama e recolher restos como um catador de papel, em vez de sofrer os embates do cotidiano e atravessar a multidão como um espadachim, Bilac coloca-se num pedestal infinito, confundindo os deuses com os donos de uma atrasada pseudo-república. Ele é o oposto do poeta da vida moderna, embora a modernidade não se defina sequer pelas condições de vida urbana, pois mais radical que a modernidade sócio-econômica é a modernidade filosófica, questão que Benjamin apenas estava começando a elaborar quando faleceu (Benjamin, 1985).

Isso segue um parâmetro básico do cânone brasileiro, que é a castração do iluminismo crítico. Qual é, por outro lado, o destaque dado pelo ensino da cultura francesa no Brasil a autores

como Diderot e Voltaire? O que se tem do espírito vibrante de Stendhal e do desalento de Flaubert em relação à cultura? Em que foi “aplicada” a postura crítica dos dadaístas? A que chegou a postura política dos surrealistas entre os modernistas? O que se ensinou do realismo socialista? Qual é a abertura do sistema escolar à literatura africana e à oriental?

Machado de Assis, ainda que seja apresentado como o realista brasileiro, não tem nada do questionamento de Flaubert em relação ao fascínio da burguesia pela aristocracia. Embora a exegese canonizante tente escamotear isso, o que ele faz é identificar-se com a classe dominante, especialmente a dos herdeiros urbanos do latifúndio escravista, afirmando a sua superioridade e a necessidade de elas desconfiarem do desejo de ascensão social das classe médias. Aluísio de Azevedo, que aparece como representante do naturalismo, não mergulha como Zola nas condições de vida dos operários industriais e nem faz o questionamento da espoliação do trabalho. Pelo contrário, a sua perspectiva é a do latifundiário branco, com profunda desconfiança em relação aos imigrantes que estavam industrializando o país.

Os canônicos brasileiros são sobretudo reacionários, embora se diga que encarnam o progresso. Todos — realistas, naturalistas, parnasianos, modernistas, etc. — são uma traição ao espírito crítico das correntes européias originadoras. Impera, porém, o cinismo de serem postulados como seus representantes, para que, assim, fiquem ocultas as fontes esclarecidas que eles deturparam (a ponto de inverterem o seu sentido, convertendo o progressista em reacionário, o crítico em acomodado). O ensino de literatura no Brasil é um grande engodo e engano.

3 QUEM SERÁ O BENEDITO?

Baudelaire via o poeta da vida moderna como um andarilho jogado sem jeito no mundo, sofrendo os entrechoques do cotidiano e se identificando com figuras marginais. Já Bilac, que viveu num meio dominado pelo ensino religioso católico (em que

o sábio é representado no monge, cujo perfil regressivo é “inquestionável”), via a figura do poeta no recanto do claustro, como modelo de atividade intelectual, o que ele expressa num poema — reiteradamente citado nos manuais — com o título de *A um Poeta*:

Longe do estéril turbilhão da rua,
Beneditino, escreve! No aconchego
Do claustro, na paciência e no sossego,
Trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua!

Mas que na forma se disfarce o emprego
Do esforço; e a trama viva se construa
De tal modo, que a imagem fique nua,
Rica mas sóbria, como um templo grego.

Não se mostre na fábrica o suplício
Do mestre. E, natural, o efeito agrade,
Sem lembrar os andaimes do edifício:

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

(Mello e Souza & Castelo, 1968, p. 259)

Essa *poétique* pretende ser poética, demonstrar em sua forma o conteúdo exposto, a forma sendo reduzida a fôrma externa e sendo transformada não só em melhor expressão do conteúdo, como também em garantia de “Beleza” e, portanto, de “Verdade”. Nos “parnasianos brasileiros”, a fôrma domina a forma e sufoca o conteúdo. Isso jamais acontece em Baudelaire. O cânone quer, até por suas falhas, que o leitor se ajoelhe diante da mensagem dos seus deuses, seja lá o que diga, bastando-lhe proclamar a Beleza como gêmea da Verdade, com maiúsculas para ostentar a pretensão de absoluto. O que é, porém, “Verdade”? Será que esta é redutível à mera adequação a princípios formais, como aí se

define a “Beleza”? Será que colocar ambas em maiúsculas, com a pretensão de declará-las ideais, acima do espaço e do tempo, não seria um gesto contrário a elas e à diversidade? Será que se tem aí realmente a verdade sobre a “poesia”, sobre o processo de criação artística, sobre a literatura como instituição social? Ou o falso é apresentado como verdade?

A elaboração poética é reduzida por Bilac a um artesanato, em que a inspiração e o diálogo de cada obra com a tradição não são levados em conta nem mesmo como tentativas da subjetividade em responder a pressões externas e internas, a uma diferença entre o que outras obras dizem e aquilo que ainda é preciso dizer. Embora declare a arte como inimiga do artifício, ele a reduz a “artifícios”, tratando de apagar os rastros do labor. O seu “artesanato” é que não passa disso. A arte não é inimiga do artifício, mas da artificialidade: grandes obras estão cheias de artifícios (como pintar três dimensões em duas). Eles são a melhor solução para um impasse na formulação: assim, os resultados parecem naturais. As grandes obras estão aí como se fossem produtos da natureza e como se sempre tivessem existido.

Não há arte pura, ainda que toda obra seja busca de purificação. A arte surge da impureza, da imundície do mundo. Há um reducionismo contrário à sua natureza quando lhe são atribuídas funções utilitárias. No texto canônico, o fator estético é atropelado pela redução do texto à ideologia de Estado e à política de governo. Isso não o agride substancialmente, já que o elemento estético é apenas um fator secundário, destinado a sustentar o vetor ideológico. A arte s.s. não é feita tanto para agradar ou vencer quanto para expressar contradições da existência, concretizando um espaço gratuito que reflete e preserva algo capaz de resistir a toda tentativa de reduzi-lo a uma função religiosa, estatal, partidária, moral, etc.

O artista produz por necessidade interior, num misto de prazer e dor, dando uma resposta a pressões exteriores. Aquilo que se declara ser “Verdade” e “Beleza” não é verdadeiro nem belo. Mente ao não reconhecer as suas limitações; narcisismo é o nome de sua pretensa belezura. Quando uma obra se autoproclama

“A Verdade”, já é, nesse passo, ideologia: só pode tornar-se arte à medida que a supera. Uma obra não se justifica quando é redutível a conceitos que ela não consegue formular.

Toda forma existe em função da função: ainda que a mesma forma possa ser improvisada em diversas funções, ela só se realiza como forma quando é adequada ao pleno desempenho de sua função. Forma é o conteúdo se mostrando; o conteúdo é o fundamento da forma; a forma é a expressão e a existência do conteúdo. A forma não é um esquema *a priori* e não substitui o conteúdo; a elaboração da forma sempre é reelaboração de conteúdos. Quando, na arquitetura, o desenho geométrico se sobrepõe à funcionalidade da construção, tem-se a forma como empecilho do conteúdo, a forma como castração da forma: isso não é sequer escultura, mas geometria mal transposta para o concreto. Uma obra só chega a tomar forma quando uma função (simples ou múltipla) a sustenta e concretiza. Caso a mesma forma tenha de desempenhar novas funções, isso exige reformas e leva à destruição da forma original.

Em literatura não há sinônimos. A forma, segundo Hegel, é apenas uma casca, uma forma externa, um esquema de formulação, que tende a ser inadequado ao conteúdo (já porque este não é fixo como a forma). Aqueles que só ficam “limando” e “suando” em cima do texto, para encaixá-lo no esquema rígido do soneto, podem até massagear o seu narcisismo, mas em geral não conseguem modelar uma obra de arte. Quanto mais banal e errôneo o que dizem, mais capricham na forma. Acham que o hábito faz o monge e a farda, o guerreiro. Quem é dominado pela obsessão da forma não consegue ter a mobilidade interior que o imaginário artístico exige. O “parnasiano brasílico” confunde ritmo com metro, rima com obra-prima. Supõe que a roupagem é tudo, principalmente se tiver um fecho de ouro. A aparência serve, aí, para escamotear essências. A “decência” de “respeitar” as sacras “leis do soneto” esconde a indecência que o autor não quer declarar (como o sonho que o acorda à noite em “estado de pálio”).

Ao contrário do que Bilac proclama, a criação artística não é apenas suplício ou deleite masoquista, pois envolve o êxito

de encontrar, pelo aperfeiçoamento da forma, a definição mais precisa e plena dos conteúdos. Se o modelo de arte é um “templo grego”, provavelmente o autor quer referir-se à Acrópolis de Atenas, no entanto tudo indica que desconhece o fato de as fileiras das colunas não serem totalmente retas e de o templo ter servido para sacrificar recém-nascidos enjeitados pelos pais. Quando ele foi usado, no século XVII, como depósito de munição, foi explodido por um tiro de canhão. A função não prevista na construção do prédio foi fatal para a sua forma. A fôrma pode servir para escamotear conteúdos. Bilac usa da Antigüidade o que lhe convém, e como lhe convém, para autolegitimar a megalomania (inclusive a de se considerar “o último dos helenos”).

Harmonia não é mera simetria, nem é repetição monótona do mesmo. É tensa contradição, justaposição de vetores antitéticos em ténue e precário equilíbrio, não o neutro acúmulo do igual. A igualdade reduz o ser ao quantitativo e ao formal, fazendo de conta que é idêntico o que, em rigor, não o é; a identidade concreta contém em si a contradição e a diferença. O “grego” não é simples nem harmônico (haja vista o dionisiaco). O que Bilac propõe como simplicidade é simploriedade; o que ele supõe ser demonstração de força não se sustenta de pé (exceto por intimidação externa ou por fraqueza crítica do leitor).

Bem dizer não é, necessariamente, um dizer beneditino. Pelo contrário, as crenças, os dogmas e os tabus das ordens católicas inibem a força da escrita. E do lugar-comum de que escrever é trabalhoso e exige privacidade, não se pode concluir que seja arte todo produto de intenso esforço privado. Considerar estéril o turbilhão da rua, no qual as pessoas se encaminham aos seus afazeres para gerar o sustento coletivo e o convívio social, é uma bobagem e uma arrogância senhorial, a sugerir que a única atividade válida seja a “espiritual” (como se esta não fosse física também). Há uma contradição no sistema interno de metáforas, pois o fazer poético é primeiro comparado a uma atividade de claustro e depois a uma atividade de fábrica. Neste caso, não pode ser “estéril” a azáfama dos que correm atrás de suas lides. Se

“fábrica” deve significar “produto” ou “afazer”, Bilac devia ter usado o termo preciso.

O “estéril turbilhão” só é possível na cidade grande, mas Bilac reage contra a “turba” que o produz, isto é, os trabalhadores, o povo. Ele quer afirmar o seu elitismo, sua “distinção” em relação aos “simples mortais”, para ser reconhecido como *grand seigneur*. É uma postura antitética à de Baudelaire — que se evidencia, por exemplo, em “A une passante” de *Les fleurs du mal*:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme pasa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet.¹

Baudelaire fala de um belo par de olhos femininos que, de repente, aflora da multidão, lamentando o desaparecimento deles em meio ao borborinho. É a multidão, porém, que os traz até ele como um positivo ato gratuito, em que fica no ar o drama do luto de uma figura ativa. Mesmo quando Baudelaire aparenta elitismo, ao comparar o poeta ao albatroz como um gigante capaz de longos e altos vôos, não deixa de apontar o seu ridículo e a sua falta de jeito no cotidiano (o que não é o mesmo que um chefe de gabinete ministerial, como Drummond, autoproclamar-se *gauche* na vida enquanto tem todos os instrumentos de divulgação e do poder à mão), quando são objetos de diversão e ataque dos homens comuns (não é por o poeta se identificar com o proletariado que este há de se identificar com ele):

SOUVENT, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vaste oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches

¹ Charles Baudelaire. *op. cit.*, p. 88.

Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laisent 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!
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

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.²

Se um poema custa trabalho, então é melhor deixar que o “Benedito” (“bem dito” por dizer aquilo que o *establishment* eclesial quer que seja dito) apareça como alguém que “trabalha, teima, lima, sofre, sua”, enquanto ele próprio apresenta o poema num passe de mágica (pois já vem pronto das estrelas, feito um milagre de santo). O “outro” é que trabalha, e tem nome de negro. São Benedito era, então, o único santo preto — uma exceção no arianismo católico italiano — e continha o tema (não-elaborado) de um negro que adotara a religião branca, rejeitando as suas origens, tendo sido canonizado para atrair a população negra.

Trabalho suado é aí coisa de escravo e não tem dignidade: o labor precisa ser escamoteado (“que na forma se disfarce o emprego do esforço”) para que o texto pareça ecoar a voz dos deuses (mesmo assim, percebem-se os andaimes e as falhas na construção). Longe de se identificar com a causa proletária, esse “parnasiano” não quer parecer um operário, e sim um astro que brilha. Menos ainda conseguiria identificar-se com a prostituta, o bêbado, o transeunte, o espadachim, o catador de trapos ou o albatroz vilipendiado, embora essas tenham sido figuras centrais para Baudelaire como correlatos objetivos do poeta no mundo

² *idem*, pp. 9-10.

moderno. O brasileiro é gente mais fina que o francês, tem mais bom gosto...

Recai-se no topos de comparar o labor poético à oração, como se arte moderna fosse reafirmar certezas metafísicas e como se não houvesse melhor alternativa que o *ora et labora* dos monges (como se no claustro só houvesse isso). Bilac pretendia, sobretudo, estar acima da “turba” dos que andam pela rua feito formigas. Afasta-se com desprezo das lutas do dia-a-dia. Considera estéreis e inúteis as “pessoas comuns”. Quer ser “príncipe”, com o único afazer válido: o espiritual. O que “a turba” faz lhe parece “estéril”, tudo o que está nas ruas é “estéril”. O trabalho físico é considerado inferior, um suplício: se feito, precisa ser disfarçado. Em suma, é coisa de escravo: não é digno nem dignifica. Vale apenas o labor intelectual, desde que fique em um âmbito formal. Esse é um lugar-comum da duplicação metafísica do mundo e espelha a estrutura de classes. Os poemas satânicos de Baudelaire são uma demonstração inequívoca da ruptura com essa tradição.

Bilac só é discípulo de Baudelaire para melhor poder traír o mestre. Seu parnasianismo é um antiparnasianismo. Perde de vista que a tese da *ars gratia artis* baseia-se na estética de Kant, que se volta contra a redução da arte a fins ideológicos e utilitários. O “Príncipe dos Poetas” acha que é sublime um elitismo sem fundamento. Colocá-lo como “representante máximo do parnasianismo” serve, no cânone, para escamotear o espírito revolucionário de Baudelaire, e isso não pelo fato de o “satanismo proletário” ainda estar preso ao esquema da tradição metafísica (embora *via negationis* pela inversão). Bilac tornando-se “elite” no cânone, passa a ser tabu ver em seus versos rasteira rima de besteira. Se em nome de Baudelaire, os “parnasianos brasileiros” traíram o mestre, apunhalando-o pelas costas, se isso não destoa do parâmetro geral do cânone, pois algo similar foi feito pelas demais escolas, escondendo a verve crítica do modelo e neutralizando-o na paisagem local, isso também não aparece pois não se tem uma comparatística mais crítica. Os nomes das escolas literárias brasileiras são falsos. Mas por que todos repetem o falso? — Falta-

lhes coragem e espírito de justiça. A inteligência é substituída pela esperteza.

O que Bilac diz sobre o fazer poético é banal, ou seja, ser necessário retrabalhar o texto e desse esforço devendo resultar um produto que pareça natural e tenha um efeito agradável. Isso escamoteia os problemas. Já porque pode ser resumido em poucas linhas de prosa, o poema não tem razão de ser. A sua “necessidade” é ideológica e está fora dele. Ele quer demonstrar em si aquilo que afirma, mas o que faz é exibir a sua insuficiência. Ele quer, por exemplo, que “a imagem fique nua”. Ora, as estátuas antigas eram pintadas e os templos eram decorados. O que deu força à escultura grega foi a consciência trágica, a qual ousou elaborar contradições e conflitos básicos da existência, dando-lhes expressão clara, densa e precisa.

Bilac compara o poeta ao escultor, mas, assim que aflora a “imagem nua”, logo trata de substituí-lo pelo arquiteto, gerando uma incoerência interna que não é elaborada. A forma bem comportada torna-se um modo de não dizer. Quanto menos, porém, quer dizer, mais ele se trai. Com a emenda o soneto fica pior: a culpa é do Benedito. Se Bilac fosse coerente, teria de refazer as comparações, sem deixar um andaime até a folha de parreira, que torna o abscôndito ainda mais evidente (embora insista em proclamar que faz “arte pura”). Há uma contradição entre o sistema metafórico e a poética declarada. Para elaborar isso, seria preciso ironizar a si mesmo, o que ele não consegue. Tem-se uma falsa poética em um texto que não é poético. Ele é o contrário do que diz ser.

A fôrma preenchida por uma função inadequada leva à destruição da forma. A contradição entre aparência externa e substância interna implode a pretensão artística. Quando há uma fissura interna no sistema metafórico, a obra toda racha. A arte não se reduz à forma; nem a forma, à fôrma. Impondo tal texto às crianças como poética modelar, só não se estraga o gosto porque o não-poético, imposto como modelo de poesia, já impediu que se formasse o bom-gosto.

Bilac não vê a beleza como expressão condensada da realidade ou como resplendor da verdade, mas como gêmea da verdade: em suma, no mesmo nível ontológico. Nessa dupla, evaporou um terceiro elemento, já contido na *kalokagatia* platônica: o princípio ético. Por que o bem, o justo, foi descartado? Ainda que proclamar sua adoção não impeça o falseamento e o engodo, a exclusão do justo e bom significa destituir a arte de sua responsabilidade social (o que implica a proposição de deixar tudo como está, o que, por sua vez, já é uma forma de comprometimento). É uma postura conservadora. Ela descarta como irrelevante uma questão que vai desde a censura até o engajamento, desde a manipulação da arte pelas religiões até o seu uso pelo Estado, desde a possibilidade de se ensinar a virtude até o ceticismo total. O “parnasiano” ignora o que lhe convém. É um oportunista mascarado. Comete a simplória antinomia de que ao artista é reservado apenas o “suplício”, ficando para o leitor todo o “agrado”.

Arte não é apenas “beleza” como adorno, mas o belo como *bellum*, união de contrários em luta, presença e manifestação do *pólemos* e, portanto disputa entre valores, visões de mundo, destinos. Tanto Hegel quanto Heidegger, ao retomarem a concepção cristã do belo como resplendor da verdade (sem confundir-la, contudo, com Cristo), viram o belo em função da verdade e, portanto em papel secundário. Para Hölderlin o belo não existe como negação da verdade, e sim como uma forma peculiar e única de buscar o verdadeiro e o correto, dentro de um conceito de verdade que não a reduz a silogismos formais, ou de um conceito de bem que não o reduz a uma tabela de obrigações e proibições ditadas por uma divindade. Na obra de arte tem-se a conjunção do verdadeiro com o justo para que possa haver o belo.

Kant, ao entender o belo como um “prazer desinteressado” e como uma “adequabilidade a fins sem finalidade” (*Zweckmässigkeit ohne Zweck*: geralmente maltraduzida por finalidade sem fim) quis ressaltar que na arte sempre há algo que a mantém irreduzível a interesses econômicos, políticos, religiosos; e, ao entender o belo como aquilo que “sem conceito agrada”, enfatizou que o belo, antes de se concretizar em um juízo do

gosto, já é uma reação sensorial, física, decorrente de um impacto que impressiona o receptor. Jamais disse que a arte dispensa conceitos e conteúdos. Ao entender o sublime como “símbolo do eticamente correto” insistiu em uma estrutura de conexão entre o ético e o artístico, na qual ambos se afirmam como algo que se dispõe em um horizonte além de qualquer interesse pessoal ou grupal. Assim como o ético pretende ser mais que uma convenção de usos e costumes locais, a verdade tem uma estrutura de necessidade e universalidade que independe de quem a afirma: ela pretende impor-se por si, por ser a expressão adequada do ser.

O belo, o correto e o verdadeiro estão conectados entre si, de um modo tal que nenhum pode ser pensado sem a unidade que ele constitui com os demais. Um não existe em função dos outros, e nem existe apenas para expressar um dos outros. Se não fossem algo que se inventa em cada grande obra, os três constituiriam algo equivalente ao assim chamado enigma da Santíssima Trindade, em que as figuras divinas são três e, ao mesmo tempo, uma só. A questão a ser discutida não seria, então, simples exclusão de uma delas; consistiria sim em saber se essa concepção reflete, no âmbito estético, uma concepção religiosa que contém em si algo absurdo: três serem um, um ser três. Por outro lado, a mesma questão se reflete na tríade “*égalité-liberté-fraternité*”, em que toda tentativa de efetivar dois fatores mediante a exclusão do terceiro acaba sempre frustrando aqueles que pretensamente estão sendo realizados. A exclusão do “bem” equivale ao olvido da liberdade como razão de ser da igualdade da fraternidade.

4 DOS SIMBOLISTAS

O poema de Cruz e Souza intitulado *Violões que choram* é uma imitação da *Chanson d'automne*, de Verlaine, sendo o original comumente ignorado ou escamoteado no ensino brasileiro, embora tenha sido usado como código para deslanchar o Dia D na Segunda Guerra:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure.

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte.

Esse texto foi traduzido por Onestaldo de Pennafort, com o título de *Canção do outono* (Verlaine, 1983, p. 86-7), do seguinte modo:

Os longos sons
dos violões,
pelo outono,
me enchem de dor
e de um langor
de abandono.

E choro, quando
ouço, ofegando,
bater a hora,
lembrando os dias
e as alegrias
e ais de outrora,

E vou-me ao vento
que, num tormento,
me transporta
de cá p'ra lá,
como faz à
folha morta.

É um monumento à autopiedade pelo fato de o sujeito ter chegado ao outono da existência como a natureza. Ainda que cite as folhas mortas, o “eu-chorão” não aprende a lição de que a morte é necessária para renovar a vida. Não entende que a morte é o mais justo que pode acontecer a qualquer ser humano, já porque ele sobrevive à custa da morte alheia. Ele não entende mais o mundo. Não quer assumir o seu próprio morrer, nem que ao menos seja para reavaliar o sentido que dá ao seu fazer. O chorão poderia sentir-se até mesmo aliviado por estar às vésperas de livrar-se das agruras existenciais. O ser humano só se torna adulto quando assume a morte que ninguém há de poder morrer por ele. O “eu-lírico” só tem essa crise de adolescência depois de velho.

Os violinos do outono — que se tornaram “violões pelo outono” na tradução — não são provavelmente violinos literais, e sim metáforas de sons da natureza. O eu-lírico julga-se bom demais para ter o destino da folha morta: adubar a terra, voltando a nutrir a vida. Não aprende a lição da natureza. Ele se acha todo especial, não merecendo o destino de todos. Daí capricha na rima e na eufonia, como se isso pudesse prover uma passagem para a eternidade ou provar que ele merecia melhor destino. Repete a falácia bíblica, que dá ao homem o direito de usar e abusar da “criação”, como se toda ela tivesse sido feita para ele, que preferiria ser eterno (sem considerar quão monótona a eternidade poderia ser). Por outro lado, se para isso filosofia necessário fosse, tanto qualquer pessoa acumula tamanhos erros quanto a vida tem tanta vivência ruim que morrer sempre é uma solução. Ficar apenas se lamentando, sem estoicismo e sem epicurismo, mas com autopiedade, induzindo o leitor a se identificar com isso à medida que substitui o “eu” do poema pelo seu “eu” durante a leitura, não

elabora o fato de que isso costuma ser sinal de vida malvivida (sendo o problema, portanto, de outra natureza).

À primeira vista, a tradução parece boa, pois consegue manter a métrica (4-3-3-4-4-3) e as rimas (AABCCB). Examinada em detalhe, afloram os problemas, a começar pelo fato de que, por mais que se procure, não se acham os violinos. Incharam no Atlântico. O tradutor encobre o erro de Cruz e Souza como um gato.

Na primeira estrofe, os longos “soluços” dos violinos são reduzidos a “longos sons”; os “violons de l'automne” tornam-se “violões pelo outono”, para gerar assim mais uma sílaba (e obter um sentido impróprio, pois básico é que o som dos galhos perpassados pelo arco do vento constituem a voz do outono, a qual acorda e entra em consonância com a vibração interior do poeta). “Blessent mon coeur”, cujo sentido é “atingem o meu coração”, torna-se “me encham de dor”, o que não é o mesmo, pois o coração está antes em estado de melancolia que de dor, e “blessent” quer dizer que o tocam e atingem, sem que isso resulte apenas em dor, pois pode ser até o impacto do belo ou da consciência súbita. Por fim, o langor monotônico (“de um só tom”) torna-se “abandono”: perde a referência musical, inventa um sentido não evocado e deixa de lado a fundamental consonância da interioridade com a paisagem externa.

Na segunda estrofe, “pleure”, que está no final, como conclusão de uma cena e um argumento, aparece logo no começo (“choro”): o sujeito começa a choradeira antes de explicar o porquê dela. Essa inversão perde o *crescendo*, que vai do “blême” inicial (empalidecer, como a desmaiar) até “coroar-se” no choro. O tradutor converte “suffocant” em “ofegando”, substituindo a sensação de opressão e angústia por uma respiração apressada, em geral decorrente de esforço físico, como se o “outonoso” tivesse participado de uma maratona: sinal de que não entendeu o original. Ainda, insistindo na métrica rígida, Onestaldo transforma “jours anciens” em “ais de outrora”, invertendo um sentido básico: a recordação dos dias da juventude em contraste com o presente pré-mortuário. O “eu-lírico” não chora no presente as

lágrimas que não pôde derramar ao sofrer no passado: lamenta antes a perda da alegria da juventude com o esvair-se sem retorno da vida, sem que alguém possa fazer qualquer coisa. Ao assumir a alegria pretérita para aumentar o pesadume presente, deveria ver na morte uma libertação. É um pessimista sem cura, que deveria concluir ser melhor não ter nascido já que está condenado a morrer todo aquele que vive. Isso é uma falácia, pois sem a vida não pode condenar a vida.

O “sonne l’heure” não significa apenas o “bater das horas no relógio”, mas “soa a hora”, como um sino funéreo: o soar da hora derradeira. A conotação importa aí mais que a denotação. É mais fácil e correto traduzir literalmente entre línguas de mesma origem do que ficar inventando. Verlaine parece estar convencido de que o mundo perderia demais com a sua morte. Não tem o menor estoicismo, mesmo não sendo paciente terminal. Não percebe a morte como libertação e nem que qualquer um pode estar mais próximo da morte do que uma pessoa que se sinta no outono da existência. Tem piedade por si, já que Deus não tem. A abstrata fatalidade da morte não é motivo, porém, para melancolia ou para suspender a alegria em qualquer estação da vida. Se a linguagem conceitual consegue, assim, acuar o poema, e ele não é mais que o registro de uma depressão privada, então ele não é arte. O autor poderia tapar os ouvidos, silenciar os “violons” ou tomar um calmante para não (se) chatear mais.

Na terceira estrofe, o “vent mauvais” perde a “maldade” na tradução; “emporte” significa “leva, arranca, suprime, domina”, contudo é neutralizado em sua dimensão negativa com o termo “transporta”. O negativo reaparece com a introdução do termo “tormento”, que conota “tormenta”, sem que fique claro por que ele não aproveita o embalo gratuito do acaso para saracotear na vida.

A conclusão do poema — “eu me vou/ com o vento maldoso/ que me arrasta/ pra lá e pra cá/ parecendo/ uma folha morta” — não conclui nada, é banal e não diz por que é ruim ser levado pelo vento. Contém um tom de fatalidade, o sujeito não tem nenhuma autonomia de vôo, qualquer capacidade de decisão.

Sem liberdade é melhor morrer. Ele parece antes um aleijão, de tanto reclamar. No fundo, lamenta não ter o consolo da vida eterna; por isso fica se lastimando feito um bezerro desmamado. Procura ter um *Ersatz* na produção de arte, porém não é arte a mera tentativa de obter alguma espécie de imortalidade. Se ele aceitasse o que dizem os violinos do mato, deveria assumir-se como parte da natureza, tendo o destino de qualquer ser vivo. A comparação com a natureza permite conclusões mais complexas do que a do poema. Proust, por exemplo, registrou, no volume final da *Recherche*, que é uma ilusão o escritor achar que ele é lido, pois os leitores apenas o usam como óculos para ler a si mesmos; e, no leito de morte, acrescentou ser preciso aceitar que também as obras literárias hão de morrer.

Um sujeito pode não estar onde preferiria, não ter o emprego que gostaria, não ficar satisfeito com atitudes de familiares, etc. Nesse caso, precisa pesar se vale a pena romper com os fatos negativos e tomar um novo rumo. Não adianta só se lamentar. Isso não implica fazer o que bem entender, e sim assumir a existência de modo mais autêntico. O desejo infantil de onipotência não se submete ao princípio de realidade. Para a fantasia compensatória é como se, não podendo decretar a própria imortalidade, nada mais tem sentido. Ora, isso já é querer muito, achar-se precioso demais. Tem nome: narcisismo infantil. Já por isso merece a morte.

A tradução mantém a forma da tríade dialética do original. A primeira estrofe constitui a tese, com uma vivência presente e a preponderância das vogais nasais dos “violons”, do objeto externo e um início de reação; a segunda estrofe constitui a antítese, em que se desenvolve a reação subjetiva, o sujeito lançando-se para o passado; a terceira estrofe conjuga uma pretensa síntese de sujeito e objeto, quando o sujeito se reencontra na exterioridade, no correlato objetivo, conseguindo ver o seu próprio destino na folha morta (que culpa nenhuma tem da tristeza narcisista do “eu-lírico”, o qual não sente a menor piedade por ela). Não há síntese real, pois a existência é mais complexa do que essa lamentação de folhas mortas.

Uma tentativa singela de tradução poderia ser:

Os longos suspiros
 Dos violinos
 Do outono
 Ferem meu coração
 Com seu langor
 Monótono.

Todo sufocando
 E pálido quando
 A hora soando
 Me lembra os dias
 Os dias já idos
 E eu choro.

E eu me vou
 Ao vento malsão
 Que me arrasta
 Para cá e para lá
 Como se eu fosse
 Uma folha morta.

Folha de poesia não é papel higiênico de uma alma infeliz. O “eu poético” não tem a relevância que ele se atribui: todo ente vivo é um ser para a morte. Isso não é sequer um destino “humano”, do *Dasein*, com a finalidade de definir a autenticidade. Pelo contrário, tende a reforçar a alienação, o sonho de imortalidade. Se o sujeito acredita ter uma alma imortal, não precisa temer a morte: pelo contrário, quanto mais cedo ela acontecer, mais rápido pode bater asas para a vida eterna. Já que a morte é certa, o “eu-chorão” poderia aprender das folhas do outono a serventia de decorar e adubar o solo. A imagética do poema tem o seu sentido encolhido na parte conceitual: há uma quebra interna entre imagem e conceito, em que este fica aquém do potencial dela. Conviria elaborar a conversão da “alma imortal” em fantasma em vez de ouvir violinos nas árvores (não seriam violoncelos ou contrabaixos?).

A tradução consegue ser ainda mais limitada que o original, que, embora elegante, não é um poema de primeira água, embora seja famoso. O que ele diz é banal, contudo sua melodia consegue esconder as limitações do conteúdo. A repercussão mundial desse poema decorre da consagração no cânone francês e da camuflada ressurreição da tradição cristã. Ele expõe, porém, o caráter solitário e insubstituível do próprio morrer. Estava ultrapassado pela filosofia antes de ser escrito. Em português, a tradução da forma é feita à custa da falsificação do conteúdo, o que é tão usual quanto incorreto (a ponto de a maioria dos grandes textos literários não ter uma versão à altura). Seria mais correto reformular, porém, a concepção do original, e não ampliar o seu erro basilar. O filólogo não costuma perceber as limitações do texto que ele analisa com o nariz.

O termo “violons” significa “violinos”, e não “violões” (que seria em francês “guitares”), assim como o “violoniste” é um violinista, e não um violeiro ou violista. A violação do instrumento, na tradução, continua o engano de Cruz e Souza, que deu prioridade à paranomásia do significante, à custa do significado, ou, o que é mais provável, simplesmente entendeu mal o francês não só no léxico, como principalmente ao não perceber que, básico em Verlaine, é que o vento percorre os galhos desnudos das árvores como o arco perpassa as cordas do violino, o que faz com que a música se torne um elo entre a paisagem natural e a vivência interior, além de a paisagem outonal ser o correlato objetivo da consciência do próprio morrer. A má leitura e malversação gera uma incoerência entre a sonoridade do violão e o tema do poema, pois o som do vento nas árvores pode lembrar violinos, mas não violões (cujas cordas são pinçadas no tocar, enquanto o vento perpassa pelos galhos e ramos como o arco pelas cordas).

No Rio, talvez fosse mais frequente ouvir violões do que violinos, mas isso não justificaria a mudança feita por Cruz e Souza e seguida por Onestaldo. A mudança de instrumento, de violino para violão, acarreta uma alteração de registro, para um instrumento que à época era sobretudo usado por sertanejos e boêmios. O básico não é, no entanto, o som do instrumento e sim

o tema da fatalidade da morte sob a imagem da desolação da natureza: a analogia entre o outono da existência e a estação do outono. Perdendo isso, Cruz e Souza perdeu-se na comparação, obstruiu o tema e nada de substancial acrescentou.

O violão, por ser pinçado, não tem a sonoridade plangente do violino, para expressar a imagem central do poema de Verlaine (embora a sonoridade mais adequada fosse a do violoncelo). O violino é mais adequado à imagética sutil e fluida do simbolismo, a semitons e angústias. Nesse sentido, ainda que se queira que o violino esteja para o violão assim como a cultura francesa está para a brasileira — ou como Mallarmé está para Cruz e Souza —, não há propriamente uma justificativa interna para mudar de violino para violão. Deve ser apenas um erro crasso, e sequer uma versão vulgar do alaúde.

A lógica do original deixa de lado, aliás, a beleza do outono europeu, quando as árvores multiplicam as suas cores, dos tons verdes aos amarelos e vermelhos, que se estendem pelo chão e se refletem nos lagos e nas poças d'água. É belo morrer no outono, assim como seria insuportável não morrer jamais. O som dos galhos desnudos pode expor um desejo de morte: em vez de lamento, sereiosa atração. O outono se torna, então, sons de violoncelo, o vento, como um arco, a perpassar e nos galhos das árvores e dos arbustos (como se fossem cordas vibrantes). Seria possível concluir que é belo morrer no outono, como é belo o outono da existência (desde que se tenha vivido bem a vida: eis a questão que importa).

8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin – antologia*. Org. e trad. de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985.
- BILAC, Olavo. *Poesias*. 29. ed. Rio: Civilização Brasileira, 1977.
- CRUZ E SOUZA. *Poesia completa*. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura em convênio com o Gabinete do Vice-Governador, 1981.

- FARACO, MOURA. *Língua e literatura*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1985. V. 2.
- MELLO E SOUZA, Antonio Candido, CASTELO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Difel, 1968. V. 2.
- VERLAINE, Paul. *Festas galantes*. Trad. de Onestaldo de Pennafort. 3. ed. Rio: Editora Civilização Brasileira, 1983.