

“RESPONDA, CADÁVER”: O DISCURSO DA CRISE NA POESIA MODERNA

Marcos Siscar

No final de seu poema mais entusiasta (estrofe 145, de *Os Lusíadas*), Camões se lamenta de ter a voz descompassada e rouca, não por causa da extensão da epopéia, mas por dirigir-se a “gente surda e endurecida”. É por estar tomado pelo “gosto da cobiça e da rudeza” que o público ensurdecido já não ouve o poeta e não aplaude o talento. A desproporção entre o mérito do poeta e a atenção de que desfruta é notória, desoladora e se relaciona diretamente com o *topos* do divórcio entre poesia e sociedade.

Três séculos mais tarde, a história desse desconcerto se repete, mas adquire sentido mais trágico e, por assim dizer, poeticamente estrutural, depois de esgotada a ambiciosa ilusão romântica do poeta como guia dos povos – aliás, um guia, freqüentemente e paradoxalmente, segundo ele próprio, *incompreendido*. Se, em Camões, o protesto tem algo de retórico, antecedendo um pedido de benefício aos heróis da pátria, em Baudelaire, é possível dizer que considerações da mesma ordem, além de freqüentes, tornam-se bem mais do que uma justificativa moral dos interesses do poeta ou daqueles a quem empresta sua voz. O desnível entre a importância atribuída ao bem-estar material e o interesse pela capacidade poética de dizer a verdade é sentido como humilhante pelo poeta: “*Si un poète demandait à l'État le droit d'avoir quelque bourgeois dans son écurie, on serait fort étonné, tandis que si un bourgeois demandait du poète rôti, on le trouverait tout naturel.*”

Dando por perdida a suposta harmonia de sua relação com o espaço social, mostrando-se marginalizada culturalmente, lamentando a subordinação do mistério poético à tecnocracia e à acumulação (ou “materialismo”, como prefere Baudelaire), à predominância de uma outra visão de linguagem (a “universal reportagem”, como dirá Mallarmé),* e articulando com isso um *discurso da crise*, a poesia dá forma a um certo modo de estar no mundo, expresso geração após geração, independentemente da verdade sociológica dessa crise. Não se trata de questionar a dramaticidade dos traumas e rupturas históricas que tiveram lugar desde Baudelaire. Pelo contrário, seria preciso compreender o sentido específico desses

* [“Se um poeta solicitasse ao Estado o direito de ter um burguês em seu estábulo, causaria enorme espanto, ao passo que soaria muito natural se um burguês encomendasse um poeta assado.”] (BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*, v. 1. Paris: Gallimard, 1975: 660.)

* (MALLARMÉ, Stéphane. “Crise de vers”. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945)

acontecimentos, porém, simultaneamente, à luz de um traço forte do discurso poético que é o tema da crise. A energia de afirmação do heroísmo moderno está diretamente ligada à capacidade que a poesia tem de reconhecer essa crise, ou seja, de reconhecer-se em crise, de reconhecer seu espaço como lugar esvaziado, “marginal”, “maldito”, em ruínas. A força dita utópica, profética, transformadora do poeta não está na confiança romântica em uma antecipação futurologista, em sua condição de “antena da raça” (Ezra Pound), mas na capacidade de revelar, em perspectiva histórica, eventualmente designada como “fenômeno futuro”, a *crise*, o *colapso* ou o *navrágio* como sentido da experiência presente.

O tema do mal-estar, do presente como época de desolação, da falta de condições de poesia, da *falta* de poesia ou da poesia que falta, em suma, é mais (ou menos) do que uma informação ou uma constatação sociocultural: ela me parece constituir o modo pelo qual a poesia apresenta modernamente seu “programa”, seu sentido dentro do conjunto de vozes sociais. Dos “*palhaços trágicos*” de *Spleen de Paris*, representantes, segundo Starobinski, da própria situação decaída do poeta,* ao martirólogo profano de *As Flores do Mal*; do suplício autoderrisório de Tristan Corbière ao suicídio com fundo ético de personagens de Villiers de l’Isle-Adam, o paradigma da crise prospera. Não por acaso, a geração que sucede à de Baudelaire foi batizada com a etiqueta de “malditos”, formulação que aproximava autores bastante distintos (de Rimbaud a Villiers, de Corbière a Mallarmé), mas que tinham em comum um valor fundamental, segundo Verlaine, no prefácio a *Les Poètes Maudits*:* o “ódio” por uma época sentida como hostil aos poetas e à poesia.

Tomando como ponto de partida alguns textos de Baudelaire, de *As Flores do Mal* e de *Meu coração a nu*, poderíamos dizer que o discurso da crise se realiza, na poesia moderna, graças, não apenas a um tema, mas a um dispositivo central, nomeado, figurado e experimentado como *sacrificial*. Consiste em entregar a própria cabeça, em *reconhecer-se* como vítima, *transformar-se* em vítima e, deste modo, em termos de constituição textual e discursiva, em *fazer-se* vítima. O “heroísmo” baudelaireano tem natureza social, como se limitou a assinalar Pierre Pachet,* a propósito do sacrifício. Poderíamos dizer que, na sua força de negação, o dispositivo sacrificial é um dos traços que compõem a chamada “épica” da modernidade, a trajetória de sua inserção e de sua interação com a história do último século e meio. Sem que a poesia abra mão de si mesma

* (STAROBINSKI, Jean. “Sur quelques répondants alégoriques du poète”. *Revue d’histoire littéraire de la France*, 1 xvii, Abril/junho 1967.)

* (VERLAINE, Paul. *Oeuvres en Prose Complètes*. Paris: Gallimard, 1972)

* (PACHET, Pierre. “Baudelaire et le sacrifice”. *Poétique* (Paris), v. 20, 1974.)

* (WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004)

(como se abre mão da vida, pelo suicídio, como Edmund Wilson censurava em Villiers),* a auto-anulação sacrificial é, mais especificamente, a meu ver, a expressão de um desejo de constituir comunidade, de estabelecer um espaço discursivo próprio. É o tempo do *fim da poesia* que começa, se quisermos reformular uma conhecida expressão baudelaireana. Constatar o *fim dos tempos* da poesia é um modo de a poesia realizar a modernidade poética.

O sacrifício poético, tal como aparece em Baudelaire, não é uma imitação de cristo, ou seja, não se baseia no modelo cristão do martírio como conquista da redenção; também não é uma tática classista e aristocrática visando à restauração da ordem da honra (como em Joseph de Maistre); e talvez não seja nem mesmo uma estratégia de resgate por meio da perda (“*saisir (le) dessaisissement*”), realizada por amor ou em defesa da poesia como sugere Bataille.* Parece-me que está mais próximo de um gesto duplo, contraditório ou oximórico, pelo qual se constitui a subjetividade ou a consciência poética moderna. Isso fica claro no modo como o próprio Baudelaire descreve a honra do condenado à morte.* Se, por um lado, ele deve entregar-se ao martírio de modo incondicional, por outro, para que o martírio se efetive, ele deve poder assistir conscientemente à sua própria morte. Não basta para a santificação do culpado a entrega voluntária da sua vida; é preciso que, de modo paradoxal, ele constata e assista à sua anulação. Como assistir à própria morte? Parece-me que o heroísmo moderno está baseado nesta contradição ou neste oxímoro da *morte vivida*. Se, por um lado, a poesia desdobra sua escrita sobre a sintaxe da perda e da crise, por outro lado, aspira ao lugar paradisíaco da auto-afecção ou da autoconsciência cultural. A poesia não é apenas a vítima sintomática, mas pretende ser também a responsável pela definição do sentido de sua situação. É em seu espelho que a vida moderna tem a oportunidade de admirar-se como vítima e como carrasco, simultaneamente.

Em *As Flores do Mal*, o martírio assume diversas formas, sobretudo na proximidade com a questão do mal e da danação. Na curta seção cujo título dá nome ao livro, o demônio toma preferencialmente a forma sedutora da mulher (“*la forme de la plus séduisante des femmes*”, no poema “A Destruição”), e, incorporando o paradigma feminino e artístico do Belo, relança alegoricamente o gesto do martírio poético. No poema “Uma mártir” – apresentado como obra artística anônima: “*Dessin d’un maître inconnu*”

* (BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1957.)

* (BAUDELAIRE, C. *Oeuvres complètes*, v. 1. Op. cit.: 683.)

–, descreve-se aquilo que restou de uma cena de assassinato e decapitação, na qual a monstruosidade das feridas abertas, as marcas do “aparelho sangrento” da destruição, se avizinha da beleza mais aguda. A chave final do poema amplia o campo simbólico do martírio, referindo-se à relação entre vítima e assassino. Nenhum ajuste de contas, vingança ou benefício: apenas o lugar do ato consumado, esse “túmulo misterioso” e belo. O crime extrapola, aqui, a lógica da justiça dos magistrados, o interesse do senso comum ou a simples satisfação dos instintos. “*Ton époux court le monde, et ta forme immortelle/ Veille près de lui quand il dort;/ Autant que toi sans doute il te sera fidèle,/ Et constant jusques à la mort.*”⁷ A “forma imortal” da qual fala o poeta, lugar do contraste entre violação e fidelidade, é o resultado estético de uma cerimônia interpretada como sacrificial, na qual a vítima e o algoz estão em relação de lealdade e gratidão mútuas. O mesmo acontece em relação ao sujeito lírico, uma vez que a retórica do poema ganha uma inflexão afetiva correspondente ao tom tenebroso da cena que se acaba de descrever, reagindo à presença incontornável do cadáver, a quem o sujeito pede que responda. A sintaxe dos versos que se seguem parece identificar poeta e carrasco, como se fossem cúmplices exaltados diante da consumação do ritual, levantando a cabeça sem vida pelos cabelos, num gesto perturbado: “*Réponds, cadavre impur! Et par tes tresses roides/ Te soulevant d’un bras fiévreux/ Dis-moi, tête effrayante (...)*”⁸ A ambigüidade que os aproxima se interrompe, logo em seguida, mas estabelece o fato de que o gesto de dirigir-se ao cadáver, de atribuir beleza e dignidade ao cadáver, é o gesto típico de um amante; responda, cadáver: “*a-t-il sur tes dents froides/ Collé les suprêmes adieux?*”⁹

A poesia se apresenta, assim, como uma fonte de sangue (cf. “*La fontaine de sang*”), cuja agonia inunda o espaço da cidade. Baudelaire, retomando um termo teológico adotado por Joseph de Maistre, a “reversibilidade” (versão aristocrática, digamos, da “responsabilidade” republicana), estabelece uma relação de cumplicidade entre o mérito individual e o coletivo, aproximando, em determinadas situações, as posições do inocente e do culpado. “*Le juste, en souffrant volontairement, ne satisfait pas seulement pour lui, mais pour le coupable par voie de réversibilité. C’est une des plus grandes et des plus importantes vérités de l’ordre spirituel.*”¹⁰ O guerreiro, o padre e o poeta, como lemos em *Meu coração a nu*, são os únicos merecedores de honra, no fundo, porque são funções sociais que se guiam

⁷ [“Seu amado percorre o mundo e sua forma imortal/ Faz vigília ao lado dele enquanto dorme;/ Tanto quanto você sem dúvida ele lhe mostrará fidelidade/ E constância até a morte”]. (BAUDELAIRE, C. *Oeuvres complètes*, v. 1. Op. cit.: 113.)

⁸ [“Responda, cadáver impuro! E pelas tranças enrijecidas/ Erguendo-a com um braço febril,/ Diga-me, cabeça horrenda (...)”]. (BAUDELAIRE, C. *Oeuvres complètes*, v. 1. Op. cit.: 113.)

⁹ [“sobre seus dentes frios/ Ele aplicou as ardentes despedidas?”] (BAUDELAIRE, C. *Oeuvres complètes*, v. 1. Op. cit.: 113.)

¹⁰ [“O justo, ao sofrer voluntariamente, não encontra satisfação apenas para si, mas para o culpado pela via da reversibilidade. Esta é uma das maiores e mais importantes verdades da ordem espiritual”]. (DE MAISTRE, Joseph. *Les soirées de Saint-Petersbourg, ou Entretiens sur le gouvernement temporel de la providence; suivis d’un Traité sur les sacrifices* (1821). Consultado em gallica.bnf.fr, em 16/04/2007: 123.)

pela ordem do sacrifício e da reversibilidade. A forma imortal e histórica (imortal porque histórica, e vice-versa, segundo a conhecida associação de “O pintor da vida moderna”), em termos culturais, seria o resultado da decapitação ou da agonia da poesia no altar da “crença no progresso”. Assumindo a posição de vítima e de carrasco (segundo a fórmula do poema “*L’héautontimorouménos*”, o carrasco de si mesmo), o poeta está ao mesmo tempo no papel do inocente e do culpado. Como se, aos olhos de todos, para que a poesia faça sentido, o poeta devesse apresentar sua própria cabeça, testemunhar sua morte pública.

As flores do mal são, também, flores martirizadas. A poesia de Baudelaire coloca em jogo uma espécie de “profanação” (no sentido que dá a essa palavra Michel Deguy, de “inversão da metamorfose”, anástrofe do procedimento da arte e da religião tradicionais),* na qual o sacrifício não é uma operação humana em vista do sagrado, mas uma maneira de tornar manifesta a humanidade do sagrado. A religião que interessa, aqui, é aquela que “emana do homem”. A estrutura sacrificial não é, portanto, uma estratégia de *restauração*, de regeneração. Embora esteja em questão, para Baudelaire, uma “diminuição das marcas do pecado original” (talvez análoga à “remuneração do defeito das línguas”, em Mallarmé), contraposta diretamente à civilização técnica e à lógica interessada da boa consciência do humanismo burguês, a idéia de *diminuição* não se coloca na perspectiva da anulação do mal. Pelo contrário, necessita antes da aceitação de sua inevitabilidade e, de certo modo, do reconhecimento de sua presença nas “marcas”, ou seja, na extensão diminuída dos fatos do real.

Esse processo se dá, portanto, no contexto de uma generalização do mal ou do “inferno”, e inclusive de uma denúncia da tentativa de *abolição* desse inferno, ou seja, daquilo que excede a vontade ou a soberania do *sujeito*. A rejeição materialista do sacrificial contido na rejeição da pena de morte, por exemplo, coincidiria com uma idéia de sujeito enquanto instância que se limita a salvar sua própria cabeça, fazendo o sacrifício do outro, sem saber (ou seja, executando um sacrifício *cego* que é da ordem da guerra e da “grande lei da destruição”, segundo De Maistre).^{*} A função do sacrifício, entretanto, não é a de gerar um benefício moral, de retificar o erro e, de certo modo, de redimir a culpa (como sugere parte da crítica do poeta). Em Baudelaire, o sacrifício é *sem redenção*. Trata-se, antes, de uma dramatização – não exatamente afir-

* (DEGUY, Michel. *Réouverture après travaux*. Paris: Gallilée, 2007.)

* (DE MAISTRE J. *Les soirées de Saint-Petersbourg, ou Entretiens sur le gouvernement temporel de la providence; suivis d'un Traité sur les sacrifices* (1821). Op. cit.: 35.)

mação ou sintoma – da violência simbólica pela qual se instituem os laços culturais que dão sentido à poesia. A estrutura, digamos, arqui-sacrificial excede a temática ou a mística do sacrifício. Em “Uma viagem a Citera”, a alegoria do paraíso terrestre termina por identificar-se à do inferno, quando o navegante se depara com um enforcado comido pelos pássaros; o coração do poeta, refletindo as marcas do sacrifício, devolvendo sua imagem como “um sudário espesso”, mostra-se como que “*enseveli dans cette allégorie*”.^{*} Participar da culpa do outro significa, também, abalar a indenidade – a soberania e a absolvição – do corpo próprio: “– *Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage/ De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût!*”

No poema “A Beatriz”, inscrito na tradicional linhagem dantesca da revelação, da visão da máquina do mundo, enquanto o poeta caminha sobre terrenos calcinados, em pleno meio-dia, desce sobre sua cabeça uma nuvem escura, “grávida de tempestade”. Nela, um bando de demônios nanicos e cruéis o acusa do ridículo de seu papel público, pálida imitação da indecisão de Hamlet. O poeta se diz que poderia desviar a cabeça. “*J’aurai pu (mon orgueil aussi haut que les monts/ Domine la nuée et le cri des démons)/ Détourner simplement ma tête souveraine (...)*”.^{*} Mas, ao contrário de Drummond, o poeta não dá de ombros à tenebrosa revelação. Ele *teria sido* capaz disso, *se não tivesse* vislumbrado a cumplicidade depravada entre os demônios e a “rainha de seu coração”, Beatriz, a de nome iluminado. A soberania do dar de ombros cede ao peso da visão de um mal aparentemente radical, no qual está em jogo a situação do gênero poético como expressão do belo e do sagrado. O conflito do poeta se apresenta mais trágico que o de Hamlet após a visão do espectro, uma vez que envolve a própria posição do discurso poético que o sustenta. Se, como afirma Derrida,^{*} a “paixão” está associada ao compromisso assumido no sofrimento, ligado ao martírio sacrificial, a paixão da literatura em seu “sentido moderno” entende-se como articulação *sui generis* entre o desafio de *dizer tudo*, e o direito de não dizer nada, de *não responder*. Ou seja, ainda que a indiferença drummondiana possa ser interpretada como profanação da resposta ou da responsabilidade, o peso do acontecimento, para Baudelaire, é o peso de não poder desviar o olhar, do dever de *dizer tudo* o que diz respeito ao crime, em suma, de explicitar o conteúdo do conflito que se estabelece a partir daí. A revelação seria, aqui, “*Semblable aux visions pâ-*

^{*} [“amortalhado nesta alegoria”] (BAUDELAIRE, C. *Oeuvres complètes*, v. 1. Op. cit.: 119.)

^{*} [“Ah, Senhor! Dai-me a força e a coragem/ De contemplar meu coração e meu corpo sem náuseas!”]. (BAUDELAIRE, C. *Oeuvres complètes*, v. 1. Op. cit.: 119.)

^{*} [“Eu teria sido capaz (meu orgulho tão elevado quanto montanhas/ Domina a nuvem e o grito dos demônios)/ Simplesmente de virar minha cabeça soberana (...)”]. (BAUDELAIRE, C. *Oeuvres complètes*, v. 1. Op. cit.: 117.)

^{*} (DERRIDA, Jacques. *Passions*. Paris: Galilée, 1993)

* ["Semelhante às visões pálidas geradas pela sombra/ E que nos acorrentam os olhos,/ a cabeça (...)."] (BAUDELAIRE, C. *Oeuvres complètes*, v. 1. Op. cit.: 112.)

* (DE MAISTRE J. *Les soirées de Saint-Petersbourg, ou Entretiens sur le gouvernement temporel de la providence; suivis d'un Traité sur les sacrifices* (1821). Op. cit.: 35)

les qu'enfante l'ombre/ Et qui nous enchaînent les yeux,/ la tête (...)”^{*}, como lemos em “Uma mártir”, deixando o poeta na contradição não entre dois tipos de relação com a história (entre a ação e o destino, como em Hamlet), mas entre duas visões da soberania preliminar a qualquer reflexão sobre o papel do homem dentro da história. O poeta não aspira à “extinção do mal, até a morte da morte” (programa estabelecido por De Maistre,^{*} mas faz do poema o altar no qual a poesia, vítima profanada, torna-se cúmplice do ritual de sua própria profanação.

Em outras palavras, o sacrifício não aspira à reconquista de uma suposta idade de ouro, de um paraíso da poesia, mas dramatiza a violência da exclusão, generalizando o inferno que, historicamente, ganha o sentido de razão de ser do gênero poético. *A poesia vai acabar*, parece profetizar Baudelaire, referindo-se ironicamente ao presente. *É o tempo do fim da poesia que começa*, se quisermos parafrasear de uma certa maneira a expressão de Paul Valéry “*le temps du monde fini commence*”. Constatar o fim dos tempos da poesia é um modo de a poesia realizar o espírito moderno. É a generalização da poesia como inferno da poesia.

Uma tal proposição e uma tal sintaxe carregam em si não apenas a angústia da contradição, mas também a força da impostura. Talvez seja esse um dos traços de sentido que qualificam a singularidade da obra de Baudelaire, no âmbito de uma *mimesis sacrificial* moderna, profanadora e reveladora. Não seria essa a perspectiva explicitada pelos escritos pessoais conhecidos como *Escritos Íntimos*?

As notas de *Meu coração a nu*, por exemplo – reunidas posteriormente, em conjunto com as anotações de *Projéteis (Fusées)* e *Higiene (Higiène)* –, eram classificadas ironicamente pelo autor como suas “confissões”. O projeto, segundo afirma em correspondência, deveria “empalidecer” nada menos do que as *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau. Ao que tudo indica, com este título, Baudelaire pretende traduzir *My heart lead bare* (meu coração a nu, ou desnudado), título emprestado de Edgar Allan Poe, ele próprio, aliás, uma figura do mártir. Segundo uma de suas correspondências (a Nadar, 16/05/1959), Baudelaire cultivava o projeto de fazer um retrato de Poe “*encadré dans des figures allégoriques représentant ses principales conceptions, à peu près comme la tête de Jésus-Christ au centre des instruments de la passion*”.^{*} Para o mártir Edgar Poe, *Meu coração a nu* é o título fantasioso do livro mais ambicioso jamais escrito, embo-

* [“cercado de figuras alegóricas representando suas principais concepções, – mais ou menos como a cabeça de Jesus Cristo no centro dos instrumentos da paixão”.] (APUD WETHERILL, Peter Michael. *Charles Baudelaire et la poésie d'Edgar Allan Poe*. Paris: Nizer, 1962: 23.)

ra muito simples; um pequeno livro que abriria o caminho para o “renome imortal”.^{*} Dar esse nome a suas notas pessoais revela, naturalmente, da parte de Baudelaire, não apenas uma ambição, mas uma vontade de provocação que não é negligenciável.

Em suas *Marginalia*, Poe descreve *Meu coração a nu*, o livro da sinceridade absoluta e insuportável, como um livro cuja força destruidora nem a morte amenizaria. Se a sede de notoriedade de boa parte da humanidade costuma justificar as piores confissões, sem qualquer tipo de censura, *Meu coração a nu* coloca um desafio infinitamente maior. É certo que ninguém teria motivos para deixar de publicar tal livro, uma vez escrito, já que a morte esvaziaria qualquer conseqüência para seu autor. “Mas escrevê-lo – eis a dificuldade. Nenhum homem *poderia* escrevê-lo, mesmo que ousasse. O papel se encarquilharia e se consumiria ao menor contato com sua pena inflamada.”^{**}

O que seria o fogo dessa escrita, mais forte que o providencial amortecimento da extinção, mais inexorável que a natural passagem biológica do vivo para o morto? Se levarmos em consideração as primeiras notas do livro, uma hipótese provável seria a de que essa inevitável desagregação está ligada à aceitação da cumplidade paradoxal e intratável entre “vaporização” e “centralização” do eu, que MacGinnis[†] mobiliza a propósito do paradigma da “prostituição sagrada”. “Tudo está aí”, diz Baudelaire. *Escrever* é um desafio porque a escrita pressupõe resolvida a questão da soberania do sujeito; ela se nutre dos falsos paraísos da sinceridade ou da “convicção”. O fogo da escrita queima o papel na medida em que escrever-se é, também, no fundo, deixar-se consumir por um outro; é reconhecer-se na diferença consigo mesmo; não exatamente apagar-se, diluir-se no outro, mas ter revelado por esse outro sua própria contrariedade. O fogo da escrita envolve uma situação dupla, que é a de ser o *carrasco* do outro, por ser quem se é; mas, também, *vítima* do outro, ao reconhecê-lo na origem de sua própria constituição. A escrita se apresenta como palavra de fogo, que se consome nas chamas do paradoxo, desintegrando-se à força de afirmar-se, e afirmando-se à força de consumir-se. A liberdade de dizer tudo e a impossibilidade de responder se aproximam, num oxímoro fulminante.

Isso é reforçado pelo caráter circunstancial e fragmentário, em forma de aforismos, ou seja, por uma organização estilística que destaca imediatamente sua relação com a verdade, com aquilo que

^{*} (BAUDELAIRE, C. *Oeuvres complètes*, v. 1. Op. cit.: 1490.)

^{**} (Apud BAUDELAIRE, C. *Oeuvres complètes*, v. 1. Op. cit.: 1490.)

[†] (MACGINNIS, Reginald. *La prostitution sacrée: essai sur Baudelaire*. Paris: Berlin, 1994.)

se dá como tal. Esse tipo de escolha é essencial, pois evidencia uma preocupação em deslocar qualquer estratégia sentimental implícita na narração romanesca da própria vida. Diferentemente de Rousseau que, na apresentação de suas *Confissões*, propõe-se a dizer toda a verdade sobre si, reparando o erro e a mentira das versões alheias, Baudelaire retoma a relação entre o sujeito e sua verdade, já de início (tematicamente e estruturalmente), como um problema: “*Je peux commencer Mon coeur mis à nu n’importe où, n’importe comment, et le continuer au jour le jour, suivant l’inspiration du jour et de la circonstance, pourvu que l’inspiration soit vive.*”⁷ Diante dessa posição problematizada do sujeito, o discurso experimenta os variados modos da “impostura”, por meio de raciocínios que, num primeiro momento, se oferecem como sofismas artificiosos e violentos.

Imposturas de política literária, como as dirigidas contra a religiosidade sem inferno de Georges Sand, ou contra o ódio pelo mistério, de Voltaire. Imposturas filosóficas, como aquelas relativas à natureza como entidade vingativa. Imposturas políticas, que identificam traços comuns entre teocracia e comunismo, por exemplo. Imposturas estéticas, como no delicioso “*Mes opinions sur le théâtre*”, que declara: “*Ce que j’ai toujours trouvé de plus beau dans un théâtre (...) c’est le lustre.*”⁸; ou seja, a preciosidade que se dá, em oposição à visão realista da arte, através das lentes do binóculo, por aumento ou diminuição – poderíamos dizer, figurativos – do natural. Em Baudelaire, a impostura – tanto no que ela envolve de engano quanto de afronta – é um modo da postura. A retórica da verdade, reforçada pelos traços aforismáticos, incide sobre afirmações de caráter altamente artificioso, e ganha, assim, um caráter da provocação, uma maneira de potencializar aquilo que Baudelaire chama de “mal-entendido”.

Tanto a conhecida “misoginia” baudelaireana quanto o desdém pelo progresso técnico ou pela ausência de mistério são articulados de modo contundente, como recusa da indiferença do pensamento convicto ou da natureza dominadora. Se “o amor é o gosto da prostituição” é na medida em que, pela paixão, a escrita se consome, ao entrar em contato com a alteridade heteronômica do “baile” ou da “multidão”. E a prostituição propriamente “sagrada” é, para Baudelaire, uma “contra-religião”, ou seja, uma espécie de profanação. Contra o caráter “natural” das trocas (do “comércio”) que consiste em *vencer* o outro, a falsa moeda do “mal entendido” é o motor do acontecimento e da relação problemática com o “se-

⁷ [“Posso começar *Meu coração* a *nu* em qualquer ponto, de qualquer maneira, e continuá-lo dia a dia, de acordo com a inspiração da hora e da circunstância, desde que a inspiração seja intensa.”] (BAUDELAIRE, C. *Oeuvres complètes*, v. 1. Op. cit.: 676.)

⁸ [“Aquilo que sempre considerei como a coisa mais bela em um teatro (...) é o *lustre*.”] (BAUDELAIRE, C. *Oeuvres complètes*, v. 1. Op. cit.: 682.)

melhante” (aliás, “hipócrita”, como bem sabe o leitor de *As Flores do Mal*). O tratamento dado por Baudelaire à questão da violência, se está frequentemente ligado a situações marcadas do ponto de vista da organização econômica (valor monetário, pobreza, mendicância, etc.), não desmente a explicitação da “dessemelhança”. Digamos que, se Baudelaire não está passivamente absorvido pela predestinação e pela fatalidade do mal (no estilo de uma leitura jansenista), tampouco faz uma denúncia da alienação em nome do nivelamento entre os homens (no estilo de sua leitura marxista).

A julgar por esses traços que aparecem no discurso poético baudelairiano, podemos imaginar que a poesia moderna não se estabelece baseada em intervenções capazes de produzir convicção e semelhança. O sentido ético da impostura, se é que existe, só pode ser inferido *a posteriori*, como dramatização (ou impressão em um “sudário”) da violência contida nos processos sociais e culturais de exclusão. Se Baudelaire ironiza o desdém de Théophile Gautier pela tradição da língua expressa em sua ortografia (“*Je mettrai l’orthographe même sous la main du bourreau*”),* ele não deixa de imprimir, no mesmo ato, de modo indireto, a imagem de um elemento sacrificial contido na postura de uma época em relação à língua. A frase de Gautier torna-se o sudário de sua época.

O mal-entendido (presente, aliás, nos próprios comentários da edição Pléiade, que interpreta a frase de Gautier como expressão de uma preocupação normativa) não serve para estabelecer posições, mas para atribuir sentido dramático a determinadas questões. Creio que esta é uma definição mais exata para aquilo que a primeira poesia moderna faz com o procedimento sacrificial e com a própria palavra “crise”. O que é a impostura para Baudelaire será a preciosidade e o luxo para Mallarmé, ou seja, maneiras não exatamente de *constatar* o colapso cultural da poesia, mas de colocar a escrita poética como experiência exemplar do colapso.

À paixão ou ao sofrimento dessa atitude, as vanguardas do século XX (frequentemente em oposição à “tradição”), como se sabe, vão contrapor uma postura considerada mais viril e propositiva, realizando um gesto de “ressurreição”, segundo palavra usada no manifesto futurista. Mas, ainda ali, a constatação da crise da poesia continua central, necessária, e se dá no contexto de uma atitude destrutiva da tradição, ou seja, pela via de um sacrifício cego. “Mudar a vida”, na tradição que vai de Rimbaud ao futurismo e ao surrealismo, essa frase que atribuímos à energia transformadora da

* [“Colocarei até mesmo a ortografia ao alcance do carrasco”.] (BAUDELAIRE, C. *Oeuvres complètes*, v. 1. Op. cit.: 700.)

poesia, quantas vezes não significou lançar-se na direção da vida, da vida pura, por oposição ao artifício ou ao erro da poesia, fazer o sacrifício da poesia? Em outras palavras, “mudar a vida” muitas vezes significou opor vida e poesia, lançar-se na vida *sem poesia*, ou seja, sem seu “inferno”, sem seu “inadmissível”. Contra a paixão do sacrifício, e denunciando a crise da poesia, a vanguarda propõe a *festa* da ressurreição, freqüentemente destruidora. Em ambos os casos, o discurso assume protocolos retóricos de cerimonial e tem como centro a consideração do que poderíamos chamar de *o corpo morto de deus*. A cabeça do mártir não está distante das “cúpulas de cobre esburacadas” de Marinetti, das ruínas ou do deserto sobre os quais a poesia se instala fazendo ressoar em seu corpo os movimentos tectônicos do tempo compassado pela técnica.

De certo modo, a poesia moderna nunca deixou de estar em crise. Quer este discurso, ou essa política, da crise tenha uma função transformadora (ou revolucionária, se quisermos), quer ele tenha uma função de conservação ou de “atualização”, convém destacar de início que a crise poética tem uma ligação estreita com a focalização de um corpo morto. Entre os contínuos lamentos pelo seu passamento e os atestados periódicos de boa saúde, o que disputamos de fato é o cadáver daquilo que chamamos poesia, da poesia que se faz de morta. “Responda, cadáver impuro!” é, muitas vezes, a interperação contraditória da crítica, mas também do colonismo jornalístico que, ao mesmo tempo que constata a morte do gênero, continua se dirigindo a ele, exercendo uma demanda, expressando uma falta e, portanto, um desejo. A poesia talvez seja um nome historicamente relevante desse desejo ou dessa *forma*, “imortal” como diz Baudelaire, que nos acompanha e à qual somos fiéis, como o amante do poema. Talvez por isso a alimentação recíproca entre revelação e profanação, à qual se refere Michel Deguy, seja um dispositivo daquilo que já vem acontecendo ou que terá acontecido.

O “futuro” seria o de dar forma a este acontecimento e de testar a capacidade que temos de compreender (de “julgar” ou de “discernir”, como querem alguns) a atitude mais ou menos *crítica* – mais ou menos conseqüente com a *crise* –, a postura que diante dessa crise tiveram ou têm as diferentes obras poéticas, ainda que em discordância com suas próprias propostas explícitas. Como no texto “O Fenômeno Futuro”, de Mallarmé, a beleza predita é a beleza passada que será finalmente descoberta em um tempo que “se

acaba em decrepitude”, em que os poetas têm “olhos apagados”. Estes, por um momento, se reconhecerão na glória confusa da experiência da beleza, “*dans l’oubli d’exister à une époque qui survit à la beauté*”.* Em outras palavras, a beleza prometida não é simplesmente a vinda daquilo que será, mas a descoberta do presente como esquecimento e sobrevivência, em suma, como sentimento de crise por uma beleza perdida.

* [“no esquecimento de existir em uma época que sobrevive à beleza”.] (MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945: 269-270.)

Marcos Siscar

Professor da Unesp (São José do Rio Preto), tradutor e pesquisador do CNPq. Publicou *Jacques Derrida. Rhétorique et Philosophie* (L'Harmattan, 1998) e organizou o volume *Poesia e Cultura no Contemporâneo* (*Revista de Letras*, n.45/1, 2005). Como tradutor, publicou obras de Tristan Corbière (Iluminuras, 1996), Michel Deguy e Jacques Roubaud (Cosac & Naify, 2004 e 2006), com Paula Glenadel.

Resumo

Dando por perdida a suposta harmonia de sua relação com o espaço social, mostrando-se marginalizada culturalmente, lamentando a subordinação do mistério poético à tecnocracia e à acumulação, à predominância de uma outra visão de linguagem, articulando com isso um *discurso da crise*, a poesia dá forma a um certo modo de estar no mundo, expresso geração após geração, independentemente da verdade sociológica dessa crise. Não se trata de questionar a dramaticidade dos traumas e rupturas históricos que tiveram lugar desde Baudelaire, mas de compreender, a partir de poemas de *Les Fleurs du Mal* e de fragmentos de *Mon coeur mis à nu*, a constituição de um traço forte do discurso poético moderno.

Palavras-chave: Charles Baudelaire; modernidade; poesia; cultura.

Abstract

Acknowledging the loss of its supposed harmony with social space, showing itself as culturally marginalized, regretting the subordination of poetic mystery to technocracy and accumulation, to the primacy of another conception of language, articulating thereby a *discourse of crisis*, poetry shapes a certain way of being in the world, expressed generation after generation, independently of the sociological truth of this crisis. It is not a matter of challenging the dramatic nature of historical traumas and ruptures that took place since Baudelaire, but of understanding, from the poems in *The Flowers of Evil and of fragments of Mon Coeur mis à nu*, the constitution of a strong mark of modern poetic discourse.

Résumé

La poésie moderne regrette la perte de son harmonie avec l'espace social; elle se présente comme manifestation marginalisée dans la culture, dénonçant la subordination du mystère poétique à la technocratie et à l'accumulation, au primat d'une autre vision du langage. Ce faisant, elle construit au fond un *discours de la crise*, une manière d'être dans le monde, exprimé génération après génération, indépendamment de la vérité sociologique de cette crise. Il ne s'agit pas de mettre en suspicion la dramaticité des déchirures et des ruptures historiques qui ont eu lieu depuis Baudelaire, mais, à partir des poèmes de *Les Fleurs du Mal* et des fragments de *Mon coeur mis à nu*, de comprendre la constitution d'un trait important du discours poétique moderne.

Key words: Charles Baudelaire; Modernity; Poetry; Culture.

Mots-clés: Charles Baudelaire; Modernité; Poésie; Culture.

Recebido em
01/06/2007

Aprovado em
30/06/2007