
**MELANCOLIA E IRONIA:
A MARGINALIDADE POÉTICA E O POEMA EM PROSA**

Melancholy and irony:
the poetic marginality and the prose poem

João Tavares Bastos¹

RESUMO: Melancolia e ironia frequentemente cooperam para impulsionar a revitalização literária. O conagraçamento entre os dois conceitos faculta ainda a abertura de novas vias para o belo, a partir da assunção de um posicionamento marginal ou dissidente. Neste texto, busca-se descrever a presença dessa fértil cooperação no processo de emergência do poema em prosa e de criação de uma estratégia de produção calcada na negatividade. Observa-se, assim, que Aloysius Bertrand, Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud recorreram a esse último gênero poético em busca da originalidade e do contraste, terminando por desencadear o que Stéphane Mallarmé chamaria posteriormente de crise de verso.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Poema em prosa; Baudelaire; Rimbaud; Negatividade.

ABSTRACT: Melancholy and irony often cooperate to boost the literary revitalization. The union of these two concepts also opens up new paths to the beauty, from the assumption of a marginal or dissident position. In this text, it is sought to describe the presence of this fertile cooperation in the emergence process of the prose poem and in the creation of a production strategy based on negativity. It is thus observed that Aloysius Bertrand, Charles Baudelaire, and Arthur Rimbaud resorted to this last poetic genre in search of originality and contrast, eventually unleashing what Stéphane Mallarmé would later call crisis of verse.

KEYWORDS: Poetry; Prose poem; Baudelaire; Rimbaud; Negativity.

INTRODUÇÃO

Imaginei que, já que Deus e o amor eram as primeiras condições da arte, isto é, aquilo que na arte é *sentimento*, Satanás poderia bem ser a segunda dessas condições, ou seja, o que na arte é *ideia*.

Aloysius Bertrand (*O Gaspar da noite*. 2003, p. 25)

Razão e sensibilidade são faculdades fundamentais para o ser humano que encontram na arte, em particular na poesia, um meio propício

¹ Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

não apenas para sua comunhão e vivificação conjunta, como para sua cooperação harmoniosa de maneira desinteressada. Frequentemente entendidas como forças ou agentes de campos rivais, as aptidões humanas têm em uma terceira, a imaginação, a mediação que viabiliza sua ação coordenada em uma finalidade sem fins.

O destaque dessa conhecida dicotomia propicia introduzir o argumento que move o presente ensaio, a saber, a elaboração de uma estratégia de produção literária a partir da assunção de um posicionamento negativo. Proposição que transparece na epígrafe acima, extraída de *O Gaspar da noite*, de Aloysius Bertrand, e, segundo se crê, é particularmente exemplificada pelo advento do poema em prosa.

Assim, para os fins propostos, se enseja um exame dos diferentes estratagemas utilizados por alguns dos pioneiros desse último gênero poético e se procura discernir seus usos e delimitações. Busca-se analisar, além de seu manuseio desse molde híbrido, como os conceitos de ironia e melancolia cooperam para impulsionar suas tentativas de revitalização poética e promover a emergência de uma postura dissonante.

Convém recordar, com relação a esse último aspecto, que a melancolia constitui um dos mais fecundos impulsos criativos já registrados. Associada aos efeitos da bÍlis negra, ao demônio do meio-dia e ao pecado da acedia-tristia, o estado psíquico comumente transparece a rejeição, a incongruência ou o desejo de alheamento frente a uma experiência ou condição.

Esses sentimentos, demasiadamente humanos e recorrentes, estabelecem uma dicotomia entre a condição desprezada e outra, ardentemente desejada e idealizada. Realiza-se, assim, uma ação que sublinha alguns dos aspectos mais salientes da era moderna: a intensa relação com o passado e o desejo de erigir uma nova mitologia a partir de suas ruínas.

Cultivada por diversos autores durante o Romantismo, a melancolia impulsionou, como se sabe, alguns de seus principais motivos e estratégias de produção. Essencial ao medievalismo e à composição da atmosfera gótica, o sentimento igualmente serviu à expressão do rebaixamento social do literato e de um novo posicionamento histórico.

A insatisfação com o tempo corrente usualmente ocasiona a crítica e a idealização de outro período cronológico. Remete, assim, a Jano, o deus romano das mudanças e transições. Igualmente bifacial, isto é, desprezando o momento em que emerge e voltada para um passado acalentado, para o sonho ou ideal de futuro, a melancolia faculta a expressão da dissidência ou oposição. Novalis, em *Pólen*, afirma, a esse respeito, que

nada é mais poético que recordação e pressentimento, ou representação do futuro. As representações da antiguidade

atraem-nos para o morrer, o desvanecer no ar. As representações do futuro impelem-nos ao vivificar, ao abreviar, à eficácia assimilante. Por isso toda recordação é melancólica, todo pressentimento alegre. (1988, p. 102)

Frequente na produção poética de poetas marginais e em tensão com a organização social, o sentimento melancólico muitas vezes se coaduna à ironia para ensejar a crítica, manifestar a insatisfação ou simplesmente incentivar a produção de novas ruínas. União das mais frutíferas, a conjugação dos conceitos contribui decisivamente para a revitalização literária em diferentes períodos históricos e é distinguida em múltiplas frentes, tanto no campo da prosa como da poesia.

Observada sob a luz da revitalização poética, o enlace entre a melancolia e a ironia desponta como um imprescindível instrumento de renovação das formas e motivos líricos, participando diretamente da concepção do poema em prosa. Sublinhe-se, nesse sentido, que o amálgama entre os conceitos foi fundamental para a proposta romântica de reciclar formas consagradas fornecendo-lhes nova potência, usos e delimitações.

A NOITE E SUAS SEDUÇÕES

A tormenta, nessa noite, encharcava até os ossos a velha cidade, encolhida em seu sono. O fato de vagar às tontas, sem sentir uma gota, pelas anfractuosidades de Notre-Dame, é que poderá explicar-vos um sacrilégio. Não existe fechadura da qual o crime não possua a chave.

Aloysius Bertrand (*O Gaspar da noite*. 2003, p. 26)

O poema em prosa emergiu, graças a Aloysius Bertrand, da remodelagem da balada medieval. Destaque-se, a esse respeito, que o poeta de Dijon foi extremamente feliz em sua realização. Afinal, conseguiu congraçar alguns dos mais apreciados motivos românticos, como o gosto pelo gótico, pelo grotesco e pelo medievo, às suas propensões pessoais e, assim, inaugurar um novo gênero poético.

Conhecedor dos principais objetivos e propostas do movimento, Bertrand tinha à mão o longo histórico de ocupação humana de Dijon, cidade francesa que, além de registrar três mil anos de ocupação humana ininterrupta, tornou-se capital do ducado da Borgonha ainda no século IX. Esse vasto passado permitiu ao poeta trabalhar com um rico arcabouço cultural e empreender tentativas de reconstituição histórica como as

praticadas por renomados autores do período, como Victor Hugo, por exemplo.

Elemento imprescindível às revisitações históricas, a melancolia muitas vezes aparece reforçada não apenas pelo saudosismo e pelo desejo de evasão da condição presente, como pela ausência de cor e teor sombrio. Expressão de uma predisposição subjetiva, passível de ocasionar a assunção de um posicionamento negativo frente ao tempo e à sociedade, a relação com as sombras revela ainda o diálogo entre a poesia e a pintura. Característica, aliás, que se crê igualmente partícipe da concepção do poema em prosa.

Promovido pela mescla entre o desejo de evasão do presente e a veneração de um passado medievo, o imaginário saudosista e desprovido de matiz foi muitas vezes figurado em gravuras e águas-fortes. Modalidades de desenho que se destacam não apenas pela ausência de cor, como pela exploração das sombras e de temas provenientes do folclore, usualmente vinculados ao profano ou obscuro. Atributos presentes nas imagens de Jacques Callot e Rembrandt que compõem *O Gaspar da noite: fantasias à maneira de Rembrandt e de Callot*, de Aloysius Bertrand.

A menção aos gravuristas no título e, sobretudo, o diálogo entre o texto e as imagens, claramente evidencia a proposta de aproximar a poesia da pintura. A interação entre as artes, assim como a seleção de motivos e o manuseio da forma, atendem tanto à intenção de exprimir determinados sentimentos e posicionamentos histórico-sociais quanto de gerar algo original e diverso de tudo anteriormente produzido. Compõem, portanto, uma estratégia de produção que tem em vista tanto a arquitetura do livro quanto a recepção e o espaço da obra no panteão literário.

Bertrand objetivava se integrar ao movimento romântico francês e, desse modo, carregava suas bandeiras e objetivos. O principal deles, alcançado através da recorrência ao hibridismo e à bastardia, era moldar uma forma poética original, liberta das amarras clássicas. O outro, igualmente caro e frente ao qual o autor enfrentou costumeiras adversidades, era viver de e para a literatura.

Visto que se acredita, acompanhando Sartre, em *Que é literatura?*, que “o caráter essencial do escritor do século XVIII é uma marginalização objetiva e subjetiva” (2006, p. 80), se esclarece que a obscuridade de Bertrand, ao início do XIX, provinha antes de uma marginalização subjetiva e geográfica que política. O autor, reconhecido em Dijon, se encontrava fora do epicentro da produção literária de seu tempo e país e, por conta disso e das dificuldades usuais de viver de e para a literatura, se sentia isolado e fora do mundo.

Ele não manifesta, contudo, um posicionamento contrário ou crítico aos rumos de sua sociedade. Seu repúdio ao tempo corrente

transparece através do alheamento e da evasão onírica. Como se verifica em “Um sonho”, poema em prosa de *O Gaspar da Noite*:

Era de noite. Foi primeiro — assim vi, assim conto — uma abadia com paredes gretadas pela lua, uma floresta repleta de caminhos tortuosos e o local das execuções em Dijon, fervilhado de capas e de chapéus.

E foi depois — assim ouvi, assim conto — o dobre fúnebre de um sino, ao qual respondiam os soluços fúnebres de uma cela; os gritos lamentosos e risos ferozes que faziam tremer cada folha na ramagem, e as preces zumbidoras dos penitentes negros que acompanhavam um criminoso ao suplício.

Foi enfim — assim terminou o sonho, assim conto — um monge que expirava deitado na cinza dos agonizantes, uma jovem que se debatia enforcada nos ramos de um carvalho, e eu, que o carrasco atava nos braços da roda.

Dom Agostinho, o prior defunto, terá, em hábito de franciscano, as honras da capela ardente; e Margarida, que seu amante matou, será amortalhada com a veste branca da inocência, entre quatro círios de cera.

Quanto a mim, a vara do carrasco, ao primeiro golpe, se quebrara como vidro, as tochas dos penitentes negros extinguíram-se sob torrentes de chuva e a multidão se havia escoado com os riachos transbordantes e ligeiros — e eu perseguia outros sonhos, até despertar. (2003, p. 101-2)

Ambientado na Dijon medieval e descrevendo um auto de fé, o sonho está longe de ser aprazível. Dividido em cinco parágrafos, o poema em prosa recorre a elementos e personagens medievos para criar uma atmosfera gótica e descrever uma cena de tortura e execução pública orquestrada pela Inquisição. Intensamente descritivo, o primeiro parágrafo apresenta o ambiente e salienta seus elementos góticos: noite, abadia sob o luar, floresta sombria, praça de execuções. Traz, além disso, um dispositivo que, ao ser repetido e levemente modificado, demarca a passagem de tempo e expõe uma estrutura narrativa, a saber, o comentário “assim vi, assim conto”.

O segundo parágrafo reforça o teor soturno do poema por meio dos sentimentos desesperados dos condenados e da repetição da palavra “fúnebre”. A passagem de tempo vem anunciada por outro sentido, a audição,

como registra “assim ouvi, assim conto”. Indicando distanciamento ou impossibilidade de ver, o verbo ouvir evoca a solidão e a obscuridade do confinamento. Sublinha, por certo, a baixa inteligibilidade do onírico, próprio a evocações melancólicas e, por vezes, oraculares. Aqui, parece sugerir a condição de condenado daquele que narra.

As “preces zumbidoras dos penitentes negros” denunciam o auto de fé da Inquisição e levam a crer que os condenados tenham ofendido os preceitos católicos. O que é sugerido no terceiro parágrafo, que arremata a sucinta narrativa e repete pela última vez o dispositivo de demarcação temporal. Nele, surge enfim a condição do narrador que, como se lê, é atado à roda de execuções.

Aparentemente fora da estrutura narrativa e emergindo como reflexão ou provocação extra, o quarto parágrafo estabelece uma enigmática dicotomia entre Dom Agostinho e Margarida, donzela que, como somos informados, foi morta por seu amante. Note-se, curiosamente, que, enquanto o suposto homem de fé terá “as honras da capela ardente”, a cândida Margarida será amortalhada com “a veste branca da inocência”.

Pode-se supor, em vista do trabalho de Santo Agostinho acerca do pecado original católico, que a oposição possivelmente aponte, de modo irônico, para a perversidade do dogma e de alguns dos homens que o promoveram. Uma interpretação que apontaria no sentido de questionar ou, ao menos, revisar alguns dos preceitos da fé católica, em especial a prévia condenação da mulher por meio do mito adâmico.

Deve-se registrar, todavia, que isso não passa de mera especulação. O autor propositalmente confeccionou um texto com sugestões e associações confusas e desconexas, como, por sinal, costumam fazer os sonhos.

O último parágrafo do poema retorna ao suposto narrador para dar tons e elementos finais ao quadro. Vê-se, aqui, a vara do carrasco quebrar ante o primeiro golpe e um dilúvio — possível torrente histórica — varrer espectadores e penitentes. Caçador de sonhos, provocador subversivo, o narrador/sonhador súbita e inexplicavelmente se evade, em busca de outras aventuras e experiências.

Gaspar da noite, suposto autor do livro impresso por Bertrand, é um demônio. O que parcialmente explica o teor profano e violento do texto. Permite imaginar, além disso, que apenas um demiurgo, isto é, alguém capaz de criar a partir de materiais malignos, corruptos ou desprezados seria capaz de moldar uma forma propensa a ensejar o logro como o poema em prosa.

Existem naturezas puramente contemplativas e totalmente impróprias para ação que, no entanto, movidas por algum misterioso e desconhecido impulso, agem às vezes com uma rapidez de que elas próprias se julgariam incapazes. [...] É uma espécie de energia que jorra do tédio e do devaneio; e aqueles em quem se manifesta tão inopinadamente são em geral, como disse, os mais indolentes e sonhadores dos seres.

Baudelaire (“O mau vidraceiro”, *O spleen de Paris*. 2011, p. 53)

Objetivando a originalidade através do choque e a expressão de um novo posicionamento histórico-social, Baudelaire igualmente se serviu do amálgama entre melancolia e ironia para conceber uma nova expressão lírica através do poema em prosa. Sintetizado no *spleen*, o conagraçamento entre o humor melancólico e a postura irônica favoreceram a elaboração de uma nova estratégia de produção e, conseqüentemente, de uma feição inédita desse molde ígneo.

Diferente de Bertrand, no entanto, Baudelaire buscou uma aproximação com a prosa e pretendeu expressar a tensão entre o indivíduo e a sociedade industrial. Seu apreço pela melancolia e pela acidez irônica invariavelmente facultou a denúncia da inevitável degradação da organização social e a falácia do mito do progresso.

A primeira evidência de que o poeta pretendia expressar um novo posicionamento e promover uma estratégia de produção provém da divisão que ele estabeleceu entre os textos de *O spleen de Paris: Pequenos poemas em prosa*. Ele os dividiu, de maneira um tanto genérica, entre rapsódicos e artísticos. Os poemas ditos artísticos se caracterizam especialmente pela intenção de descrever e, por assim dizer, compor “quadros líricos”, sem, no entanto, objetivar exprimir um posicionamento histórico ou a crítica direta.

Os poemas rapsódicos, como se depreende já de sua adjetivação, expressam uma relação com o tempo e a organização social e, assim, trazem a face crítica do poeta e seu pessimismo com relação aos rumos da sociedade francesa de sua época. Deve-se frisar, todavia, que Baudelaire é irônico e age como um conspirador. Isto significa que ele confabula, transita nas sombras, age como espião e insufla múltiplas revoltas, mas jamais se apresenta como iluminador, isto é, como alguém que dispõe de respostas para os problemas que encontra.

Seus poemas rapsódicos são, portanto, outras flores do mal. Frutos da mescla entre ironia e melancolia, eles emulam uma estratégia que se

nomeou de fábula negativa. O estratagema consiste em atrair a recepção a partir de uma provocação ou choque e induzir o leitor a acreditar que ao fim do texto será possível encontrar ou produzir um conteúdo ou ensinamento de natureza moral. Algo que, em verdade, não acontece, pois o subterfúgio consiste apenas em um engodo com o objetivo de atrair e enredar o leitor burguês.

O poeta, enquanto irônico, não sabe e nem mesmo pretende fornecer soluções para o que concebe como torto, equivocado ou maligno. Ele simplesmente indica que o que se tem não condiz com o que se deseja e, desse modo, procura instilar sua corrosão e queda, facultando, a partir dessas ruínas, a emergência do novo.

Uma atitude que novamente evoca a figura de Jano. Afinal, além de objetivar a mudança e a transição, mira-se o futuro sem deixar de observar o passado, em procedimento típico de uma época que intenta criar sua própria mitologia. Sublinhe-se, todavia, que, para Baudelaire, tudo o que existe é um rastro de ruínas sobrepostas e a contínua linha que conduz à definitiva obliteração humana. Sua atitude tem, por certo, o alheamento típico do melancólico, contudo, visto que esse sentimento se mescla à ironia e à sua predisposição crítica, seu procedimento sugere a tentativa de alçar-se a uma suspensão dialética.

O *spleen*, isto é, a mescla entre esses sentimentos, transparece tanto a marginalização do autor e sua dissonância, quanto seu desejo de evasão. A dissidência e a alheação produzidas por tal estado são particularmente apreciadas pelo lírico e recorrentemente utilizadas no subterfúgio da fábula negativa, como se percebe no trecho extraído de “O velho saltimbanco”, um dos *Pequenos poemas em prosa*:

Por toda a parte a alegria, o ganho, a libertinagem; por toda a parte a certeza do pão do dia seguinte; por toda a parte uma explosão frenética de vitalidade. Aqui, a miséria absoluta, a miséria ridiculamente vestida para o cúmulo do horror; farrapos cômicos em que a necessidade, bem mais que a arte, introduzira o contraste. Ele não ria, o miserável. Não chorava, não dançava, não gesticulava, não gritava; não cantava nenhuma canção, nem alegre nem lamentosa, não implorava. Estava mudo e imóvel. Renunciara, tinha abdicado a tudo. Seu destino estava selado. (1937, p. 22)

A descrição de um melancólico e alquebrado artista itinerante, que desistiu de lutar cotidianamente pela existência, aponta para a crueldade da sociedade burguesa e parece sugerir o acalentado desejo de romper com o pacto social. O velho saltimbanco se encontra, como se vê, a um passo de

abandonar a civilidade e se entregar à marginalização que pouco a pouco lhe consome e torna selvagem, pária.

Registre-se, a respeito do manuseio baudelaireano do poema em prosa, que, ao contrário de Bertrand, o autor parisiense buscou propositalmente o prosaísmo, terminando, por vezes, por atingir o limiar do gênero. Dada sua natureza argumentativa e o objetivo de promover uma ideia ou tese, pode-se até mesmo indagar se alguns dos poemas rapsódicos do *O spleen de Paris* constituem, de fato, poemas em prosa. Afinal, o excesso de prosaísmo e sua pronunciada estrutura narrativa muitas vezes os aproximam de formas primordialmente propensas à argumentação, como o ensaio, o conto e a crônica folhetinesca.

Para melhor examiná-los, convém, todavia, levar em conta tanto fatos da biografia do autor quanto o que se acredita serem as fronteiras do poema em prosa. É apropriado, para tanto, começar pelas condições que cercaram a adoção baudelaireana do poema em prosa.

Sabe-se que Baudelaire resolveu compor poemas em prosa após enfrentar, assim como Flaubert, um processo de censura em 1857. A conhecida carta endereçada a Arsène Houssaye registra que emergiu ali, isto é, entre 1857 e 1861, o projeto de compor o *Spleen de Paris: Pequenos poemas em prosa*. Importa registrar o processo de censura e a companhia de Flaubert e *Madame Bovary*, pois a experiência parece ter desencadeado uma importante virada na estratégia de produção do autor.

Na crítica que dedica à *Madame Bovary*, Baudelaire afirma que via na bastardia e flexibilidade do romance as características necessárias para exprimir os sobressaltos e paradoxos da existência na modernidade. Liberto das regras clássicas, o gênero sempre primou por sua extrema maleabilidade, propícia a inúmeros manuseios e subterfúgios.

Amargurado com o processo de censura e, sobretudo, com a hipócrita moralidade da recepção burguesa de sua época, Baudelaire desenvolveu uma nova estratégia de produção, a partir da qual gerou a tática da fábula negativa e o que Dolph Oehler, em *Quadros Parisienses*, nomeou como estética antiburguesa, isto é, a intenção de escrever para e contra o público burguês. Entende-se, nesse sentido, que, além de pretender revitalizar a forma poética, o poeta buscou a aparente inteligibilidade e clareza da prosa para lograr a resistência da recepção e os ditames do gosto.

Compreende-se, em vista das características essenciais do poema em prosa, isto é, que cada composição seja autônoma, independente e prime por sua brevidade e coesão, que o autor muitas vezes pecou pelo excesso de prosaísmo e uso da narratividade. Sublinhe-se, além disso, que a intenção argumentativa frequentemente opõe-se ao adensamento lírico e à coesão, terminando por conduzir os textos além das fronteiras e dimensões desejadas no poema em prosa.

Deve-se recordar, entretanto, que Baudelaire, ao escrevê-los, já se encontrava em estágio avançado de sua enfermidade e era constantemente açoitado por seus muitos credores. Problemas que não só o obrigavam a se mudar constantemente, como igualmente impediam, como registram suas cartas, que ele se dedicasse ao exaustivo trabalho de editar, revisar e reescrever os textos como era de seu feitio. Não dispozo de tempo, condições e, sobretudo, vitalidade, o poeta não apenas não conseguiu polir seus poemas como gostaria, como deixou uma lista de textos por fazer, não realizando, assim, o objetivo de produzir um “duplo” de *As flores do mal*.

Destaca-se, assim, uma ambivalência em sua produção constantemente verificada na trajetória do poema em prosa: a dicotomia entre caos e ordem. Subentendida na mencionada divisão entre poemas artísticos e rapsódicos, ela é visível, entre outros aspectos, nas diferentes dimensões dos textos e, como se procurou apontar, subjaz às suas proposições. Enquanto os poemas artísticos são menores, coesos e dotados de um lirismo denso, os poemas rapsódicos se alongam em decorrência de sua predisposição reflexiva e argumentativa.

Entende-se, independentemente da distinção entre poemas rapsódicos e artísticos, que ambas as modalidades trazem o amálgama entre melancolia e ironia cristalizado por Baudelaire sob o conceito de *spleen*. Misto de aborrecimento, tédio e, sobretudo, repúdio ao tempo e à sociedade, o sentimento expressa resolutamente o desejo de evasão.

Contudo, permanentemente ancorado ao caos das grandes capitais, o poeta se encontrava preso à realidade e às circunstâncias que simultaneamente amava e abominava. Restava-lhe, como se intentou indicar, inocular a discórdia e pleitear a corrosão e derrocada da sociedade burguesa industrial. A forma híbrida, desprovida de raízes clássicas e pouco trabalhada do poema em prosa, propiciou um caminho para a expressão de sua dissonância e para a assunção de um posicionamento contrário às orientações da organização social. Nascido “da frequência das cidades imensas” (BAUDELAIRE, 2011, p. 29), o último gênero poético parece constituir o que o romance é para a prosa, isto é, uma forma bastarda, livre de regras e extremamente flexível “às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência” (BAUDELAIRE, 2011, p. 29).

Registre-se que Baudelaire iniciou, assim, o que Stéphane Mallarmé posteriormente chamou de crise do verso, isto é, a busca por vias e moldes líricos originais, não regidos pelas normas clássicas, frente à crescente repulsa receptiva à forma eminentemente codificada do poema versificado. O caminho aberto pelo lírico parisiense procurou reunir a expressão de um novo posicionamento político-social ao propósito de revitalizar o lirismo e alcançar a almejada originalidade. Impulsionada pela tensão entre o autor e sua sociedade, a ação terminou não apenas por exprimir

a nova condição do literato como por abrir uma nova via criativa, passível de ser trilhada através do abraço à negatividade. É interessante observar, no que tange à preeminência da experiência urbana e da dissidência na abertura de novas vias expressivas, a afirmação de Marcos Siscar, em *Poesia e Crise*, na qual se distingue que,

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, 1945), 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. (SISCAR, 2010, p. 42)

Convém recordar, com relação à postura negativa e ao esforço por elaborar um novo molde poético, que, assim como anos antes tentara Bertrand, Baudelaire buscava escapar à sombra imensa de um poeta iluminador que, ainda em vida, passava de inovador a cânon da literatura francesa, Victor Hugo. Assim, a assunção de uma postura atrelada à negatividade mostra-se ainda como um meio para o contraste frente ao já produzido e consagrado.

Deve, pois, ser entendida como algo maior e mais complexo que a mera manifestação de repúdio ou de dissonância a algo que se crê torto ou não condizente com aquilo que se espera. Por conta disso, se procura compreender a assunção de uma postura atrelada ao negativo como partícipe de uma estratégia de produção. Algo, por sinal, apontado por Walter Benjamin em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, como se percebe na passagem na qual o autor indaga como

a poesia lírica pode estar fundamentada em uma experiência para a qual o choque se tornou norma? Uma poesia assim permitiria supor um alto grau de conscientização; evocaria a ideia de um plano atuante em sua composição. Este é, sem dúvida, o caso da poesia de Baudelaire. (1991, p.110)

Esse estratagema serve, por certo, ao objetivo de encontrar feições inéditas do belo e promover a originalidade, sobretudo através da engenhosa e frutífera mescla entre melancolia e ironia. Porém, faz ainda mais: visto não ser proponente, a negatividade exerce a imprescindível função de pôr as

ideias em movimento, atividade que pressupõe a tentativa de alçar-se a uma suspensão dialética. É profícuo recordar, a esse respeito, a afirmação de Friedrich Schlegel, em *O dialeto dos fragmentos*, de que

quem encontrou para si mesmo um ponto de vista mais alto do que sua existência externa pode, em momentos isolados, afastar o mundo de si. Do mesmo modo, aqueles que ainda não se encontraram são, como que por magia, inseridos no mundo apenas em momentos isolados, para que eventualmente possam encontrar a si mesmos. (1997, p. 113)

A predisposição à crítica e à reflexão gerada pelo posicionamento negativo, em especial acerca dos rumos e direcionamentos da organização social, constitui um dos principais impulsos da estratégia da fábula negativa e, como já se indicou, é particularmente visível na adoção da linguagem folhetinesca e de seu caráter argumentativo. Subjaz igualmente às tentativas de aproximar o poema em prosa de outras formas prioritariamente propensas à reflexão, como o ensaio, o aforismo e *witz*.

O SANGUE PAGÃO RETORNA

Tenho horror a todos os ofícios. Patrões e operários, todos são camponeses, ignóbeis. A mão que segura a pena vale tanto quanto a que empurra o arado. — Que século manual! — Não usarei jamais as mãos. Além do mais a domesticidade conduz a muito longe. Os mendigos, com sua honradez, exasperam-me. Os criminosos repugnam-me como se fossem castrados: quanto a mim, estou intacto, e isto pouco me importa. Rimbaud (“Sangue ruim”, *Uma temporada no inferno*. 1981, p. 47)

Comungando a adoção de um posicionamento negativo e a rejeição à versificação, Rimbaud levou a crítica à sociedade burguesa a novo patamar, no qual tingiu o enlace da melancolia com a ironia com tintas subversivas e pleiteou o definitivo rompimento com o pacto social. Examinando-se seu manuseio do poema em prosa em suas duas últimas obras, *Uma temporada no inferno* e *As iluminações*, e em vista do que fizeram Bertrand e Baudelaire, verifica-se a persistência de algumas tendências e proposições.

A primeira, imediatamente evidenciada pela diferente cesura e manipulação do poema em prosa, é a mencionada dicotomia entre caos e

ordem. Enquanto em *Uma temporada no inferno* a subjetividade furiosamente rompe fronteiras formais e brada frente à complexificação da realidade, em *As iluminações* o talho preciso plasma quadros poéticos de denso lirismo. Supõe-se, uma vez que ambos os livros foram produzidos quase simultaneamente, isto é, no período entre 1872 e 1875, que o jovem lírico tenha inicialmente dado vazão às suas propensões subjetivas para posteriormente afiar sua pena e expor todo o seu talento naquela que seria sua última criação.

Outra característica persistente e comum aos pioneiros do poema em prosa é a tentativa de aproximar a pintura da poesia. Discernida em Bertrand no diálogo entre seus poemas e as imagens de Callot e Rembrandt, acalentada por Baudelaire em seu apreço por Delacroix e pelas sombras de Charles Meryon, ela transparece em *As iluminações* e exprime o desejo de Rimbaud de compor “quadros poéticos em movimento”, possivelmente inspirados nos *Painted plates* que o jovem lírico admirara em Londres.

O abraço à negatividade persevera, porém recrudescer. Adquirindo ferocidade inédita, a assunção de um posicionamento dissonante acrescenta, à oposição aos rumos da organização social, a repulsa pela crescente complexificação da existência. Caoticamente plasmadas na temporada infernal do poeta e emolduradas em suas iluminações, as agruras da marginalização objetiva e subjetiva constituem motivos recorrentes na produção de Rimbaud.

Filho de burguesia provinciana e dotado de sensibilidade particular, o jovem poeta manifestou seu desejo de viver de e para a literatura e prosperar em grandes capitais como Paris e Londres. A urbanidade, essencial a Baudelaire, Bertrand e ao poema em prosa, tinha em Rimbaud mais um amante.

Igual no amor ao comércio e à pluralidade de ideias e subjetividades das grandes aglomerações humanas, o lírico diferia de seus antecessores, no entanto, por seu intenso deslocamento e avidez por cosmopolitismo. O desejo de prosperar na metrópole, no qual se discerne a acalentada conquista da recepção e da subsistência através da arte, configurava, por certo, a principal ambição negada ao jovem lírico.

Uma vez avistada a sua impossibilidade, restou igualmente ao autor vociferar sua dissonância e pleitear o definitivo rompimento do pacto social. Antes de expor seu posicionamento dissonante, convém observar, no intuito de melhor produzir contraste, a face puramente “artística” (para usar a designação empregada por Baudelaire) de seu manuseio do poema em prosa. Nesse sentido, observe-se primeiramente a “Festa de inverno”, um dos poemas em prosa de *As iluminações*:

A cascata soa atrás das cabanas de ópera-cômica. Girândolas se prolongam nos pomares e nas alamedas vizinhas do Meandro — os verdes e os vermelhos do crepúsculo. Ninfas de Horácio penteadas à moda do Primeiro Império — Rondas Siberianas, Chinesas de Boucher. (1981, p. 116)

Claramente descritivo, o texto prima, como se pode notar, pela concisão e pelo entrelaçamento de poderosas imagens. Seu título conecta uma festividade à estação anual própria ao recolhimento e, assim, antecipa a melancolia e o saudosismo que nortearão o poema. A composição do ambiente lírico reforça essa impressão ao suscitar um clima onírico campestre, particularmente nítido através das duas primeiras frases, dados o soar da cascata e o contraste entre o esplendor natural dos pomares e a cor rubra do poente.

O poeta, como bom prestidigitador, não esquece, todavia, de indicar que aquilo que descreve é uma farsa ou mera ilusão. Um ardil que tem por fim promover o exercício conjunto das diferentes faculdades humanas a partir de um estado de contemplação desprovido de interesse. Para tanto, ele conjuga elementos e períodos históricos distintos — na tentativa de suscitar a suspeita por parte do receptor —, e, além disso, fornece indicações diretas de suas pretensões.

As “ninfas de Horácio penteadas à moda do Primeiro Império” apontam para a intenção quem sabe “meta-artística” da composição, isto é, o objetivo de transgredir as fronteiras entre as artes e, assim, tornar o poema parecido com uma pintura. Note-se, nesse sentido, que a presença do autor romano faz recordar a premissa do *ut pictura poiesis*, por conseguinte sublinha a intenção de ultrapassar, ou simplesmente ignorar, as tradicionais delimitações impostas às artes. Rimbaud parece ratificar essa impressão ao mencionar, ao fim da mesma frase, o nome de François Boucher (1703-1770), pintor francês conhecido por pintar cenas pastorais e mitológicas de caráter decorativo.

Vê-se, portanto, que o texto não pretende suscitar, como subentende a tática da fábula negativa, o questionamento e a crítica. Trata-se de uma composição que almeja aproximar a poesia da pintura e figurar, como já foi dito, como um quadro poético. Caso diverso do poema “Democracia”, penúltimo poema de *As iluminações*, em que o *enfant terrible* parece acenar o adeus não apenas do poeta à literatura, mas do sonhador à promessa de felicidade:

A bandeira tremula na paisagem imunda, e nossa gíria abafa o tambor.

Nos centros alimentaremos a mais cínica prostituição.
Massacraremos as revoltas lógicas.

Aos países inundados e que cheiram a pimenta! — a serviço
das mais monstruosas explorações industriais e militares.

Adeus aqui, não importa onde. Recrutados da boa vontade,
teremos a filosofia feroz; ignorantes para com a ciência,
extenuados para o conforto: e que este mundo rebente! É a
verdadeira marcha. Para a frente, a caminho! (1981, p. 138)

O jovem lírico abandona o sonho de viver de e para a literatura para se alistar na legião dos homens dominados pela razão utilitária. Mercenários do grande capital, eles tremulam a bandeira da “democracia” e da “liberdade” enquanto disseminam a destruição e fomentam golpes de Estado. São colonizadores e impiedosos. Por onde passam legam um rastro de violência e degradação, como denuncia o segundo parágrafo: “Nos centros alimentaremos a mais cínica prostituição. Massacraremos as revoltas lógicas”.

O poeta identifica a coerência das revoltas massacradas, mas se encontra a serviço da exploração e do massacre, isto é, da contínua ação usurpadora promovida pelos países europeus em nações tropicais e em desenvolvimento, lugares que “cheiram a pimenta!”. Disfarçados de arautos do progresso e do desenvolvimento, os defensores da “democracia” são, na verdade, instrumentos das “mais monstruosas explorações industriais e militares”.

Derrotado pela materialidade e constante complexificação da existência, Rimbaud se despede da promessa de felicidade e da postura crítica para se entregar em definitivo à sangrenta tentativa de acumular capital. O último parágrafo de “Democracia” sublinha tanto seu adeus às letras quanto sua rendição às ideias promovidas pela indústria sob a égide do progresso. De um país qualquer, vítima da ganância, ele acena sua desistência e declara sua aderência ao positivismo, a “filosofia feroz”, que impulsiona as desalmadas invasões capitalistas.

Já sem qualquer esperança, resta-lhe apenas a certeza, já apontada por Baudelaire, de que o mundo dos homens caminha resolutamente rumo ao caos e à ruína. Desiludido, entregue ao materialismo e à dissolução individual, o lírico vocifera contra o mundo antes de entregar sua pena e sucumbir ao capitalismo selvagem e desmedido: “que este mundo rebente! É a verdadeira marcha. Para a frente, a caminho!”.

Igual sob um negro presente transparece o delicioso passado; e as estrelas de ouro e prata com que ela foi polvilhada representam esses fogos da fantasia que só se acendem direito no luto profundo da noite.

Baudelaire (“O crepúsculo da tarde”, *O spleen de Paris*. 2011, p. 119)

A assunção de um posicionamento histórico negativo, questionador dos rumos e proposições da organização social, impulsionou de modo decisivo a revitalização poética a partir do século XIX. Conjugando o fortalecimento subjetivo e o rebaixamento do literato ao objetivo de abrir vias inéditas para o belo, o abraço à negatividade se mostrou, além de profícuo, estrategicamente inteligente. Afinal, a originalidade e o destaque eram particularmente difíceis de obter em um período rico em grandes autores.

Maior que um mero plano de ação, a emergência de um perfil dissonante constituiu uma estratégia que conjugou múltiplas frentes da produção literária. Discernível na concepção de uma forma poética híbrida e na adoção de novos tons e motivos, ela usualmente recorre ao choque e a outros ardis para enredar a recepção e dar espaço e visibilidade às obras de autores marginalizados.

Subjacente à crise do verso denunciada por Mallarmé, o estratagema seguido por Bertrand, Baudelaire e Rimbaud teve em mira o desgaste da forma versificada e a crescente repulsa receptiva à codificação. À procura de um meio para a revitalização lírica, os poetas procuraram qualidades admiradas no romance, como a bastardia e o hibridismo para gerar um novo molde e, assim, expressar a crescente complexificação da existência e sua incongruência ou dissonância.

Com relação a esse último aspecto, se procurou apontar que, apesar da diversidade de graus de marginalização, todos os autores se mostram em tensão com sua sociedade e tempo e, assim, buscam se não o distanciamento, a crítica corrosiva. Potencializada na cooperação entre os conceitos de melancolia e ironia, essa última proposição tem lugar de destaque e incide de maneira particular no manuseio do poema em prosa.

Além de promover a tática da fábula negativa, isto é, simular a possibilidade de conduzir à aquisição de um ensinamento ou conteúdo moral, a predisposição à argumentação reflexiva frequentemente incorre na transgressão das fronteiras do poema em prosa. Diametralmente oposta à condensação do lirismo, a propensão à crítica serve-se da inteligibilidade e da flexibilidade da prosa para ensejar o logro e conduzir a desarmada recepção burguesa às entranhas mais profundas do texto.

O abraço à negatividade mostra-se, portanto, ambivalente como os frutos que gera. Impulsiona a revitalização poética através de composições coesas e dotadas de denso lirismo, e, por outro lado, parece aprofundar a crise por meio do excessivo recurso ao prosaísmo e à narrativa.

Extremamente fértil, a aleia marginal de criação permanece pouco explorada, assim como o poema em prosa. Contrapondo-se ao controle do imaginário e ao utilitarismo da sociedade burguesa, a lírica emergida da conjunção entre melancolia e ironia vigora, mantém sua atualidade e sempre terá espaço. Grito dos excluídos, poética das sombras e conspirações, ela perdurará enquanto houver desigualdade e opressão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, Charles. *O Spleen de Paris*: pequenos poemas em prosa. Trad. Paulo M. Oliveira. Rio de Janeiro: Athena, 1937.

_____. *Œuvres complètes*. Paris: Robert Laffont, 1980.

_____. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose*. De Baudelaire jusqu'a nos jours. Paris: Librairie Nizet, 1959.

BERTRAND, Aloysius. *O Gaspar da noite*. Fantasias à maneira de Rembrandt e de Callot. Trad. José Jeronymo Rivera. Brasília: Thesaurus, 2003.

KANT, Immanuel. *Crítica do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.

OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses. (1830-1848): estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*. Tradução de José Marcos Macedo, Samuel Tintan Jr.. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RIMBAUD, Jean-Arthur. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1946.

_____. *Uma temporada no inferno & Iluminações*. Trad. de Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

_____. *Uma temporada no inferno*. Trad. de Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 2015.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. 3 ed. São Paulo: Ática, 2006.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. São Paulo: Unicamp, 2010.

VADÉ, Yves. *Le poème em prose et ses territoires*. Paris: Belin Sup, 1996.

Data de recebimento: 31 de dezembro de 2017

Data de aprovação: 30 de maio de 2018