

O POEMA EM PROSA E A IDEOLOGIA DA ESTÉTICA

Jefferson Agostini Mello*

O objetivo central desta comunicação é ler o poema em prosa, notadamente o do poeta francês Charles Baudelaire, como uma produção não só artística mas também crítica que, através da própria forma literária, questiona a ideologia de determinados discursos estéticos. Neste sentido, em confluência com o tema deste congresso, proponho uma leitura do poema em prosa como meio e mediação.

A teoria estética que data do início do século XIX e é concomitante à ascensão da burguesia tem por regra desvincular não apenas a obra, mas também o seu produtor de quaisquer vínculos históricos e sociais, quer dizer, materiais. Suas matrizes, segundo o teórico da literatura Terry Eagleton, estariam sobretudo nas obras de Kant, Hegel, Schiller, Coleridge e ela se caracteriza por reunir práticas artísticas concretas, historicamente variáveis, em uma faculdade especial, misteriosa, conhecida como Estética¹; o que, poderíamos inferir, dá ao objeto artístico um poder comparável à ideologia. Na ideologia como na Estética, de acordo com Eagleton, ficamos com a coisa-em-si mesma, preservada em toda a sua concretude material em vez de dissolvida nas condições abstratas, e esta mesma materialidade, esta forma de corpo singular e irrepetível, consegue misteriosamente assumir toda a lógica de um decreto global². O objeto, neste sentido, é transformado em objeto de culto, em fetiche solitário, e, seguindo as análises de Marx sobre o fetichismo da mercadoria, da mesma forma que esta, encobre as

* Doutorando do programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo.

¹ EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983. p. 23-24.

² EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p.73.

características sociais do trabalho dos homens, apresentando-as como características materiais e propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho³.

Em escritos teóricos de juventude, Baudelaire relaciona tal concepção sublime da arte aos gostos burgueses. Por exemplo, no item “A poesia”, nos *Conselhos aos jovens literatos*, este autor afirma que, do ponto de vista da moral, a poesia estabelece uma tal demarcação entre os espíritos de primeira e segunda ordem a ponto de o público burguês não conseguir escapar a esta influência despótica⁴. Por isso que na sua dedicatória aos burgueses, no *Salão de 1846*, o jovem Baudelaire escreverá a este público: “podeis viver três dias sem pão - sem poesia, jamais”⁵. O crítico literário Dolf Oehler, em comentário a este trecho, assinala que “o horror a um mundo sem poesia é especificamente burguês, assim como é burguês colocar as necessidades corporais dos homens abaixo das espirituais”⁶. Levando mais adiante o comentário de Oehler, diríamos que a poesia assim mediada faz com que esqueçamos não apenas da sordidez do poético, como também do mundo reificado.

Se no jovem Baudelaire as alusões e ironias a uma visão idealista e burguesa da arte e da poesia estavam apenas no nível teórico, nas suas *Flores do mal* e, principalmente, nos seus poemas em prosa, o combate à Estética se entranha no próprio poema, assumindo este o papel não apenas de meio de expressão mas também de mediador, no sentido que diz, à distância, do ato poético. E este desnudamento do poético, obnubilado pela crítica, aparece tanto no nível do produtor quanto do

³MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Livro Primeiro: o processo de produção do capital, vol. I. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, s/d. p. 81.

⁴BAUDELAIRE, Charles. *L'art romantique*. Paris: Garnier-Flammarion, 1989. p. 61. Optei por traduzir para o português todas as citações dos textos lidos em língua estrangeira.

⁵BAUDELAIRE, Charles. *Baudelaire: critique d'art suivi de critique musicale*. Paris: Gallimard, p.75.

⁶OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses (1830-1845): estética anti-burguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 66.

produto. É o que espero mostrar através da análise parcial de dois poemas em prosa do *Spleen de Paris*.

Comecemos pelo poema “La chambre double”, mais especificamente, pela sua segunda parte, onde lemos:

“... Um golpe terrível, pesado, soou à porta e, como nos sonhos infernais, me pareceu que eu recebia um golpe de enxada no estômago.
Em seguida entrou um Espectro (...).
A câmara paradisíaca, o ídolo, a soberana dos sonhos, a *Silfide*, como dizia o grande René, toda esta magia desapareceu com o golpe brutal do Espectro”⁷.

Neste instante do poema, desfaz-se o mundo ideal, a “eternidade de delícias” que vinha sendo descrito até então pelo eu do poema e no qual este se encontrava mergulhado. No seu lugar reaparece o Tempo, que faz tudo apodrecer e ruir, e traz de volta as memórias, os espasmos, os medos, as angústias. “Sim! O Tempo reina; ele reassumiu sua brutal ditadura”, queixa-se o eu do poema. “E ele me empurra, como se eu fosse um boi, com sua aguilhada dupla”⁸.

Quem é este eu que é despertado pelo Espectro e que nos relata a sua experiência? Algumas pistas nos indicam se tratar de um escritor. Uma delas é o próprio Espectro, que depois de passar por um oficial de justiça e uma concubina, metamorfoseia-se em um contínuo de um diretor de jornal que pede ao eu do poema a seqüência de um manuscrito. Outras são os próprios manuscritos rasurados e almanaques marcados sobre a mesa que o suposto escritor vê assim que acorda do sonho.

⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Baudelaire: oeuvres complètes* I. Paris: Gallimard, 1975. p.281

⁸ Idem. p. 282.

Mas, como é este escritor? Neste poema, Baudelaire nos apresenta um tipo específico de escritor, aquele que trabalha contra o relógio e cujo tempo é expropriado assim como o de um assalariado qualquer. Os ponteiros do seu relógio são comparados a uma agulhada, instrumento de tanger bois, e o próprio escritor se auto-denomina “boi”.

Nas três últimas frases do poema o Tempo se impõe com superioridade ainda maior ao escritor. O sonho se torna pesadelo e, agora, o tempo parece lhe falar, em tercetos, um conteúdo nada poético:

“ Urra então! burrico! Sua então, escravo! Vive então, danado!”⁹.

Vale lembrar que as duas partes de “La chambre double” são completamente distintas. Na primeira, o escritor encontra-se num ambiente luxuosíssimo, que poderia muito bem ser o quarto de algum burguês, e o vocabulário e o tom da descrição do espaço e das sensações, com os verbos todos no presente, são da poesia lírica. Na segunda parte, que começa com um “mas”, o eu volta à sua realidade quotidiana, defronta-se com o seu já velho e conhecido quarto, e o vocabulário e a narrativa, aproximam-se aos da prosa, como pudemos ver no final logo acima.

O curioso é que o único elemento que atravessa os dois mundos é um frasco de ópio. Assim, retrospectivamente, entendemos que o mundo ideal descrito é nada mais do que resultado da ingestão desta droga e que a entrada do Espectro se dá porque vai terminando o efeito do ópio. Assim o escritor, de volta à realidade prosaica, se dá conta de que acabou a viagem e que o Tempo lhe cobra trabalho. De modo que temos em “La chambre double” uma espécie de desmistificação do fazer literário no mundo da produção capitalista. O quarto ideal não passa de uma ilusão proporcionada pelo

⁹ Idem.

uso de uma substância tóxica, logo substituído por um ambiente prosaico, fedendo a cigarro, “um mundo estreito mas cheio de desgostos”. E o Tempo, soberano e ditador, cobra produção, e o esquecimento de qualquer *‘bonne nouvelle’*¹⁰. Trazido para o chão de uma sociedade comandada pelo relógio, o artista sofre as mesmas conseqüências que qualquer outro trabalhador assalariado.

Em outro poema do *Spleen de Paris*, “Le joujou du pauvre”, que poderia ser a continuação de “La chambre double”, entra em cena o objeto produzido pelo escritor. Com um sentido bem mais cifrado do que “La chambre double”, o poema em prosa que analiso de agora em diante traz implícita, igualmente, uma crítica aos consumidores da suposta “inútil” poesia.

Em “Le joujou du pauvre”, pequena narrativa que deriva de um ensaio de 1853 denominado “La morale du joujou”, conta-se, em resumo, a seguinte história: uma cerca divide “deux mondes”, o do menino rico, cercado pelas grades da sua casa e por brinquedos caros, entretanto rejeitados e jogados ao chão, e o do menino pobre, que à beira de uma estrada, brinca com um “brinquedo tirado da própria vida”: um rato vivo dentro de uma caixa. Esta diferença entre os dois mundos vai sendo ressaltada durante quatro parágrafos do poema, no que se pode chamar de o seu desenvolvimento, até que, no penúltimo parágrafo, onde se entra na conclusão, estes dois mundos nitidamente separados começam a se interpenetrar. Leio um parágrafo do poema:

“Através destas grades simbólicas, que separavam dois mundos, a estrada e o castelo, a criança pobre mostrava à criança rica seu próprio brinquedo, que esta examinava avidamente, como um objeto raro e desconhecido”¹¹.

¹⁰ Idem.

¹¹ Idem. p. 305. “Le joujou du pauvre”. In. *Le spleen de Paris*. Op.cit. p.78.

Por um instante, o olhar da criança rica se deposita sobre o objeto que está em posse da criança pobre, um rato vivo, que para aquela passa a ter o sabor de algo “raro” e “desconhecido”, despertando-lhe mais o interesse do que os brinquedos caros e luxuosos que possui. A partir daí, através de um ser repugnante como o rato, estabelece-se uma inimaginável cumplicidade entre as duas crianças e o poema termina com a seguinte oração:

“E as duas crianças riam-se, uma para a outra fraternalmente, com os dentes de uma brancura *igual*”¹².

Inserida após o ensaio de 1853, esta oração suspende o sentido do poema. O leitor recebe não muito mais do que a simples imagem das duas crianças rindo uma para a outra, supostamente por causa de um rato. Baudelaire conclui abruptamente o poema e não oferece nenhuma espécie de julgamento ou comentário, no sentido de dar uma direção de leitura para o texto. Ele simplesmente economiza palavras. Se em alguns dos seus poemas em prosa ele busca “desenvolver” a expressão, trazendo fragmentos de outros gêneros e, inclusive, de escritas não-literárias, em “O brinquedo do pobre” ele, justamente, empobrece o texto, fazendo coincidir o tema com a forma. Há, de fato, a aposta numa imagem por assim dizer crua, precária e sem desenvolvimentos; porém, não sem intensidade, o que contribui para deixar o poema mais enigmático. Frente a esta frase, o leitor deve trabalhar com as virtualidades de cada fragmento, pesar cada palavra. Se Baudelaire valoriza a falta, cabe ao leitor prestar atenção em cada detalhe do poema.

Assim, vejamos, nesta espécie de acorde final dissonante, a posição dos dois personagens. Eles se encontram frente a frente, e pode-se dizer que a cerca “simbólica” que separava seus dois mundos se

¹² Idem.

rompeu: são dois *iguais*. Baudelaire grifa o adjetivo “*égale*”, que vem acompanhado do adjetivo substantivado “*blancheur*”. O par “*Égale blancheur*”, lado a lado, remete, inevitavelmente, a um evento histórico, ainda muito presente na memória da França à época de Baudelaire, que é a Revolução Francesa. Inferimos que o grifo em “igual” e a sua colocação, logo antes de “brancura”, tem a ver com um dos ideais desta revolução, a igualdade, representada, justamente, pela cor branca. Mas, para realçar mais o seu sentido, a igualdade está identificada a um elemento corporal, os dentes, que são brancos, inclusive, nos indivíduos “sujos” e “cheios de fuligem”, como é o caso da criança que está do lado de fora do castelo. A cor branca dos dentes, logo, é mais do que um ideal, ela iguala até os indivíduos mais distintos aparentemente. Deve-se notar, também, que “*égale*” é o único adjetivo da oração, e expressa uma opinião, um julgamento de valor por parte do narrador. Mas há ainda um outro significante que reflete um julgamento, o adjunto adverbial de modo “*fraternellement*”. Curiosamente, tal adjunto contém na sua raiz um outro ideal da Revolução, a fraternidade. Numa mesma oração onde se descreve uma cena prosaica, percebem-se, pois, traços de um evento com a magnitude da tomada da Bastilha. Mas, e onde estaria encarnado o terceiro ideal da Revolução, a liberdade?

Talvez pudéssemos arriscar que o ideal da liberdade não se encontra explícito nesta oração final. Ele aparece um pouco antes, e é representado pelo próprio rato, para o qual as duas crianças olham. Afinal, não é ele que faz com que a criança aristocrata – note-se que o menino vive em um “belo castelo”¹³ – se iguale à criança do povo? Não é ele que rompe com as “grades simbólicas” que separam o castelo da estrada”?

¹³ Idem. p. 304.

O rato, ao invés do burguês – a terceira classe da Revolução, que acaba por trair o povo – destrona a aristocracia; mostra o que esta faz questão de apagar, a sua outra parte: o seu “irmão” (“frater”) e “igual”, a sua estranha familiaridade. O rato coloca o aristocrata frente a frente com a sua outra parte miserável e excluída que retorna. Porém, a imagem das duas crianças, imóveis, rindo-se, não representa somente o Eu impassível, confrontado com o seu *duplo*. Representa, sobretudo, uma crítica à burguesia, o verdadeiro alvo do poeta, que à época de Baudelaire ocupou o lugar da aristocracia, apoderando-se, inclusive, dos seus castelos. Ou seja, a criança em questão, que se rende ao rato, não é aristocrata, é, antes, burguesa. Além disso, os ideais da Revolução são ideais burgueses, e se o poeta os evoca é no sentido de evidenciar que, na verdade, o reprimido que retorna para pegar a sua parte são os proletários, irmãos e iguais à burguesia na luta contra o monarca, mas esquecidos depois de 14 de julho.

Mas, quem sabe se, num outro nível, “Le joujou du pauvre” não seja, também, uma crítica velada à própria poesia consumida pela burguesia a partir das mediações das teorias estéticas? Há, de fato, algumas evidências neste sentido. Tenhamos como hipótese uma equação em que a criança pobre seja uma metáfora do prosaico, da prosa, enquanto que a criança do castelo seja uma representação do poético, ou da poesia, enquanto bem de consumo burguês. Como se demonstrou logo acima, é o rato que aproxima as duas classes, que rompe com a distinção precisa de mundos. O rato traz a mescla e, neste sentido, ele é uma metáfora do próprio poema em prosa, que não apenas problematiza o critério de gênero literário puro como também, segundo afirma a crítica literária Barbara Johnson, desmascara a heterogeneidade dos códigos, demonstrando a sua impureza original, o caráter duplo e construído, ou

seja, material, da poesia, feita da repressão e do corte da sua parte prosaica.¹⁴ Além do mais, caso nos recordemos do pensamento do Adorno da *Teoria estética* sobre a obra de arte como feita de restos, de fragmentos retirados da vida¹⁵, não é difícil ver a estrutura do objeto artístico metaforizada na precariedade de um brinquedo retirado dos dejetos da cidade, mas que, entretanto, constitui-se em um enigma para a criança burguesa; um objeto incompleto (um brinquedo que não é brinquedo) que lhe fascina mais do que os seus brinquedos luxuosos e bem acabados.

Em suas análises das ironias e elipses baudelairianas, Dolf Oehler nota que o burguês racionalista não gosta daquilo que lhe é estranho, do que lhe causa medo ou ódio; ele procura evitá-lo ou destruí-lo. Existe algo, porém, que, apesar de lhe causar estranheza, desperta sua curiosidade e o atrai para fora de sua reserva - diríamos nós, para fora da sua cerca: trata-se, segundo, Oehler, daquele objeto estranho e multifacetado que, de modo insinuante, dá a entender que conhece o seu segredo¹⁶.

Assim, diríamos que o poema em prosa de Baudelaire, principal divulgador desta escrita literária no Ocidente, constitui-se em uma ameaça aos discursos que transformam em fetiche o poético, o poeta e a mercadoria capitalista pois, como vimos, conhece, por dentro, os segredos e desejos destas ideologias.

¹⁴ JOHNSON, Barbara. *The critical difference*. London: John Hopkins University, 1985. p. 48.

¹⁵ ADORNO, Theodor. *Théorie esthétique*. Paris: Klincksieck, 1974. p. 180

¹⁶ Op. cit. p. 47.