miguilim

revista eletrônica do netlli

volume 3, número 2, maio-ago 2014

A ÚLTIMA BARRICADA DO LIRISMO

●

THE LAST BARRICADE OF LYRICISM

João Tavares BASTOS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 04/06/2014 ● APROVADO EM 30/09/2014

Abstract

The search for new forms of expression takes place simultaneously to the development of subjectivity and epistemology. One of the main goals of this essay is to analyze to what extent the friction or dispute between these forces drives and provides new features to the beauty. We also aim to discern a possible resistance of the lyricism against the predominance of the use of the prose and the hegemony of rationality in modernity.

Resumo

A busca por novas formas expressivas caminha conjuntamente ao desenvolvimento da subjetividade e da gnosiologia. Em que medida o atrito ou disputa entre tais forças impulsiona e fornece novas feições ao belo constitui um dos principais motivos do presente ensaio, no qual ainda se busca discernir a respeito de uma possível resistência do lirismo frente à ascensão do uso da prosa e da hegemonia da racionalidade na modernidade.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Literary Theory. Comparative Literature. Philosophy. Epistemology. Poetry. Prose. Prose Poem. Baudelaire. Rimbaud. Socrates. Plato.
PALAVRAS-CHAVE: Teoria Literária. Literatura Comparada. Filosofia. Gnosiologia. Poesia. Poema em Prosa. Baudelaire. Rimbaud. Sócrates. Platão.

Texto integral

Introdução

> No território das coisas mais belas está o saber. Eros é desejo voltado ao belo. Já que o filósofo ocupa um lugar entre o saber e a ignorância, é imprescindível que Eros seja filósofo. Sendo filho de um pai sábio e inventivo e de uma mãe não sábia e limitada, a origem determinou essa situação.
>
> PLATÃO (2008, p. 95).

O homem é movido pela tentativa de saber. Uma vez cônscio de sua singular percepção e adaptação frente aos desafios da existência, transformou em meta compreender e/ou desvelar tudo o que lhe é desconhecido, oculto ou que possa vir a constituir um instrumento de seu aperfeiçoamento e/ou preservação. Um processo que, como se sabe, provém da ampliação de sua capacidade de intelecção e, por conseguinte, o conduziu paulatinamente a romper com os laços que o uniam à natureza, fazendo com que viesse a criar e se estabelecer em grandes centros urbanos. Todavia, como é evidente, o anseio por saber não pode ou, melhor, não consegue realizar por completo seu objetivo, dado que existe uma infinidade de coisas e entendimentos que nos permanecem simplesmente impossíveis de atingir ou compreender em sua totalidade. Algo que, consequentemente, faz com que nos contentemos em confabular, pressupor ou imaginar tudo o que não nos é possível explicar, descrever ou comprovar por meio da razão.

Pode-se dizer, nesse sentido, que o nascimento da filosofia, mãe, rainha ou, como preferiria Fichte (1988) doutrina de todas as ciências, representa o que se pressupõe ser o início do processo gnosiológico no Ocidente. Note-se, entretanto, que seus primeiros passos são permeados pelo conteúdo mitológico – como, aliás, exemplifica a epígrafe que abre o presente texto –, algo que, por sua vez, suscita o entendimento de que tal uso possivelmente corresponde à necessidade de ilustrar a peculiar condição humana de modo compreensível e consoante um determinado estágio do desenvolvimento da subjetividade e, igualmente, da capacidade de intelecção. E, ao seguirmos o desenvolvimento do discurso filosófico e a ascensão da racionalidade, vemos que o mito vem a ser gradativamente expurgado de investigações nas quais se pretende organizar e difundir saberes em consonância

com critérios instituídos e definidos pela racionalidade. Um movimento que faz com que o conteúdo mitológico figure como uma compilação de saberes ou, ainda, um fruto da imaginação cuja finalidade e importância dos ensinamentos ali reunidos foram esquecidas ou se desconhece.

Compreendendo-se, entretanto, que todo caminho requer um começo e, ainda, que no princípio havia apenas o caos, isto é, um aglomerado de percepções e saberes que ainda requeria uma melhor organização e/ou compilação de modo a facilitar a transmissão e assimilação do que até então se conhecia, se torna particularmente claro que o mito constitui a forma primordial por meio da qual se narra, se não o início absoluto – como pretendem as cosmogonias –, um começo a partir deste, cujo nome, em grego, provém de *Xáos* (Kháos), do verbo *xaíelv* (khaíein), e significa abrir-se, entreabrir-se, ou, ainda, abismo insondável. A partir disso, é possível avistar a razão de o conteúdo mitológico, mais que intentar preservar ou compilar saberes, pretender se configurar como uma esfinge da indecifrável sensibilidade humana. Assim, contrariamente ao que se verificará em estágios posteriores do processo gnosiológico – em que a supremacia de uma racionalidade apartada do material sensível tende a transformar o homem em um autômato produtivo insensível –, é possível observar que subjaz ao mito o amálgama entre razão e sensibilidade considerado essencial ao verdadeiro e ontológico aperfeiçoamento do ser humano.

Emerge, desse modo, o liame reflexivo com o qual se pretende atravessar um sinuoso labirinto que, se não abriga o minotauro, oculta as reminiscências do tortuoso caminho em que a poesia, considerada uma pletora e forma de saber durante a Antiguidade clássica, gradativamente passa a ser compreendida como voltada somente à expressão da sensibilidade e, ainda, em certas interpretações, desprovida ou incapaz de suscitar ou desvelar qualquer conhecimento. Um processo em que se descortina a intenção, subjacente à ascensão da racionalidade, de apartá-la do processo gnosiológico e promover a ampliação do uso da prosa, compreendida como mais apta à intelecção e transmissão de informações. Algo extremamente semelhante ao que ocorre com o conteúdo mitológico.

Registre-se, contudo, que aqui não se pretende negar à prosa suas reais qualidades, mas sim resguardar a capacidade da poesia e, sobretudo, do lirismo, de promover um saber ou, ainda mais importante, ter a possibilidade de desmascarar o que se supõe ser um falso conhecimento. Desse modo, observando-se que o papel da poesia no processo gnosiológico e na tentativa de se buscar uma perfectibilidade do homem é reabilitado no florescer da filosofia moderna – sobretudo com a *Crítica do juízo*, de Kant, e através das obras de alguns dos primeiros românticos, como se nota, por exemplo, em *A educação estética do homem*, de Schiller –, a análise que ora se tece pretende enfocar possíveis interseções entre o evolver da gnosiologia e o desenvolvimento e/ou adaptação das formas líricas frente ao recrudescimento da subjetividade na era moderna.

Dada a necessidade de fornecer a tal empresa a envergadura e o foco exigidos, se esclarece que a presente investigação intentará demonstrar que a poesia renova suas formas no intuito de acompanhar a ascensão da racionalidade, a ampliação do uso da prosa e atender às novas necessidades expressivas de uma subjetividade cambiante em uma era de imensas transformações da organização

social humana. Algo que, como se deduz, constitui uma imensa encruzilhada de motivações e dificuldades e, muitas vezes, sobretudo em períodos de censura e perseguição, torna necessário o uso da ironia, o que, por conseguinte, faz com que seus frutos pleiteiem ocupar uma interseção entre saber e não-saber e pairar, em aparente suspensão dialética, sobre o bulevar em que verdadeiros e falsos entendimentos colidem e travam sangrento combate. Acrescente-se, no intuito de apontar com maior acuidade o caminho a ser percorrido, que a análise parte da pressuposição de que o recrudescimento da subjetividade e o desenvolvimento do processo gnosiológico caminham entrelaçados e, como é possível aferir em diversos períodos históricos, até mesmo se coadunam, impulsionando-se mutuamente.

Note-se, em favor de tal argumento, que a proposição délfica do *gñothi sautón* (conhece-te a ti mesmo) atravessa eras, motivando constantemente o desejo de produzir e organizar o conhecimento tanto a respeito de algo íntimo e de difícil apreensão – resguardado nos mais secretos recônditos da essência humana –, quanto no que concerne às possibilidades e limites do homem diante das provações da existência. Uma motivação reflexiva polivalente que, como se pode conceber, perenemente nos move e impulsiona investigações e produções literárias e/ou filosóficas.

Vê-se, consequentemente, que tal anseio investigativo constitui uma origem comum a partir da qual surgem tanto obras destinadas à análise e exposição de um dado conhecimento de forma passível de ser comprovada, primando por sua inteligibilidade e utilizando-se da prosa, como igualmente produções que intentam exprimir e produzir um saber ou estado calcado na sensibilidade e que preferem se exprimir através da poesia. Deve-se atentar, com relação às últimas, que muitas trazem e/ou são elaboradas de acordo com a natureza do material sobre o qual o poeta se debruça e manuseia, ou seja, são concebidas e compostas de modo cifrado, sendo, consequentemente, dotadas ou alinhavadas de modo a propiciar diferentes camadas interpretativas, o que faz com que se sintam mais confortáveis com o jogo de luz e sombra possibilitado pela poesia.

Algo que explica a razão de certos poetas, ao se verem seduzidos pela filosofia, procurarem gradativamente diminuir os voos do lirismo, isto é, da subjetividade ou, ainda, de tudo o que concerne ao material sensível, de modo a ampliar o espaço destinado ao discurso racional e seus procedimentos. Tenha-se, como exemplo do processo acima sugerido, o caso de Platão, visto que tal autor, antes de seguir os passos de Sócrates, era, como se sabe, poeta. Mais: caso se imagine uma linha cronológica de suas obras, em que se supõe que textos como *O banquete* e *Fedro* são frutos de sua juventude, e outros, como *Apologia de Sócrates* e *A República*, provêm de sua maturidade, se vislumbra o movimento que ora descrevemos.

A partir do exposto, se indica que um dos primeiros impulsos de nossa análise é a pressuposição de que, por meio de uma motivação comum – na qual a tentativa de produzir conhecimento se amalgama à necessidade de expressar uma subjetividade cambiante –, são inauguradas novas formas e vias expressivas. Deve-se ter em mente, todavia, que, apesar de essas forças e procedimentos aparentemente seguirem e se destinarem a campos diferentes – uma atuando em

prol da tentativa de discernir o melhor caminho para a apreensão e organização do conhecimento, enquanto a outra se esmera para expressar e/ou desvelar os recônditos da sensibilidade humana –, ambas agem e atuam em favor de um mesmo vetor, a saber, a busca pelo aperfeiçoamento do ser humano e, consequentemente, de sua organização social.

Permanece necessário, contudo, discernir melhor os objetos e aportes teóricos que irão constituir esta nossa investigação e, principalmente, o que por meio dela se pretende. Esclarece-se, assim, que o que ora se argumenta é que o contínuo desenvolvimento das formas poéticas, atentando-se para as exigências de renovação expressiva pleiteadas pela subjetividade e resistindo a um processo de aglutinação pela prosa, termina por gerar o poema em prosa, um gênero poético que, assim como o ensaio e o romance, nasce na modernidade e não dispõe de raízes clássicas.

Visto que, assim como Eros, o gênero poético de que tratamos aqui é híbrido, ou seja, ambivalente por natureza e predisposto a abrigar tanto a clareza e a inteligibilidade prosaicas quanto a concisão, a agudeza e a profundidade subjetiva da poesia, se pressupõe que o poema em prosa se trata do último fruto do processo que ora se descreve, constituindo possivelmente a mais recente forma de resistência da sensibilidade frente à ascensão do uso da prosa e da hegemonia da racionalidade. Assim, indicada a forma literária em que se concentrará a presente análise, passemos aos instrumentos e aportes teóricos com que a abordaremos.

Entre deuses e homens

> Viam-se almas mergulhadas até os olhos. O centauro explicou: "São os tiranos, os que viveram da pilhagem e do sangue derramado. Aqui são pagos impiedosos danos. Aqui chora Alexandre, e o fero Dionísio, que por muitos anos flagelou a Sicília".
>
> Dante ALIGHIERI (2002, p. 54).

Compreendendo-se que o processo aqui tematizado é extremamente extenso, insuficientemente iluminado e, ainda, coalhado de exemplos nos quais se pode observar o recrudescimento da subjetividade acompanhar o evolver da gnosiologia, se faz necessário delimitar os procedimentos que utilizaremos e, principalmente, os conceitos que guiarão nossa abordagem. Desse modo, se faz oportuno discernir – dado que já indicamos a motivação, subjacente à poesia, de desvelar falsos entendimentos e/ou promover um determinado tipo de conhecimento – os instrumentos, condições e meios que tornam possível que ela realize tal intento.

Nesse sentido, como facilmente se deduz e se deve ter em mente, só se pode intentar desmascarar algo que se considera falso ou errôneo a partir de um posicionamento de oposição ou incongruência. O que, por sua vez, suscita o

entendimento de que somente se torna possível manifestar oposição ou mesmo pretender uma identificação com a negatividade após se ter atingido certo estágio do desenvolvimento da subjetividade, uma vez que, como se compreende, é necessário ter em vista a ideia de alteridade para que se possa exprimir conscientemente a incongruência ou dissonância frente a uma totalidade.

Deve-se compreender, contudo, que a positividade instituída, no intuito de preservar seus poderes e hegemonia, mantém um olhar vigilante, de modo a cercear e, se possível, obliterar qualquer voz dissonante. Algo que, como se depreende, expõe o motivo pelo qual historicamente autores, pensadores e filósofos utilizam amplamente a ironia, pois, como se compreende, esta é um dos poucos instrumentos de oposição capaz de preservar a liberdade daqueles que ousam tecer ou suscitar críticas aos ditames da positividade.

Destaca-se, nesse sentido, o fato de a ironia ser reconhecidamente um instrumento de corrosão por meio do qual não se exerce uma oposição frontal, ou seja, realiza seu intento de forma indireta e não através do confronto direto, levando à derrocada aquilo contra o que se opõe por meio da fissura ou infiltração de suas bases. Uma estratégia que torna possível atingir o almejado estado suspensivo dialético e, ainda, sobretudo no que se refere ao poema em prosa, figurar em uma interseção na trajetória das formas literárias. E, com relação a isto, se observa que muitas vezes o lirismo, em sua tentativa de promover ou desvelar um saber, se excede no flerte à racionalidade e acaba por se aproximar demais da prosa, invadindo as fronteiras do ensaio ou do conto e rompendo as barreiras que separam e delimitam tais formas literárias.

Antes, porém, de investigarmos o que propriamente motiva a inauguração de novas vias expressivas e deslindarmos com maior vagar as intenções e fronteiras do poema em prosa – sobretudo de que modo ele vem a constituir uma última resistência do lirismo frente à ampliação do uso da prosa –, cremos ser necessário esclarecer alguns dos tópicos e etapas dos processos que ora descrevemos. Nesse sentido, notemos que Soren Kierkegaard, em *O conceito de ironia*, afirma que:

> quando a subjetividade com seu poder negativo quebrou o feitiço sob o qual transcorria a vida humana submetida à forma da substancialidade, quando emancipou o homem de sua relação para com Deus, assim como liberta o indivíduo de sua relação para com o Estado, aí a primeira forma sob a qual ela se mostra é a ignorância. Os deuses foram embora, e com eles a plenitude, o homem fica para trás como a forma, como aquilo que deve receber em si a plenitude, mas esta relação, no domínio do conhecimento, é concebida corretamente como ignorância. Esta ignorância é, por sua vez, de maneira inteiramente consciente, caracterizada como *sabedoria humana*, na medida em que aqui o homem alcançou o seu direito, direito que consiste em não ser o que é. (KIERKEGAARD, 2013, p. 179, grifo do autor).

O trecho acima cria a possibilidade tanto de cerzirmos alguns dos entendimentos suscitados como de delimitarmos melhor o fenômeno de que desejamos tratar. Visto que se pressupõe a capacidade de a poesia comportar, suscitar e transmitir saberes e, ainda, que possivelmente tal potencial tende a decrescer e/ou ser negado diante da ampliação do uso da prosa, se torna imprescindível distinguir, tendo-se em conta os diferentes gêneros poéticos, que ora trataremos tão somente dos frutos do lirismo. A razão dessa escolha, como facilmente se depreende, provém da indissociável conexão da forma lírica com a subjetividade e da pressuposição de que, diferentemente do que ocorre com outros gêneros poéticos, em que facilmente se comprova e se aceita a indicação de tal capacidade, como a épica e a tragédia, recai sobre a lírica o que poderíamos considerar como uma desconfiança da racionalidade. Convém recordar, a esse respeito, a afirmação de Octávio Paz, em *O arco e a lira*, de que:

> a prosa é um gênero tardio, filho da desconfiança do pensamento em relação às tendências naturais do idioma. A poesia pertence a todas as épocas: é a forma natural de expressão dos homens. Não há povos sem poesia; mas sem prosa, sim. Portanto, pode-se dizer que a prosa não é uma forma de expressão inerente à sociedade, ao passo que é inconcebível a existência de uma sociedade sem canções, mitos ou outras expressões poéticas. (PAZ, 2012, p. 74-75).

Avista-se desse modo que, tal qual ocorre com o mito, cujo nascimento ocorre ainda quando do reinado do caos, a poesia provém de uma época ancestral, muito provavelmente anterior ao desenvolvimento da escrita, o que, por conseguinte, justifica e comprova sua predisposição a conceber, expressar e compilar saberes. Contudo, visto que se pretende descortinar de que maneira o recrudescimento da subjetividade subjaz a tal intenção e, ainda, como o evolver das formas poéticas termina por fazer do poema em prosa uma última resistência do lirismo, tentaremos ilustrar, por meio da aproximação de alguns autores e obras, o que consideramos traços e vestígios indicadores do processo que ora descrevemos.

Deve-se compreender que, assim como se verifica com os frutos da subjetividade de que tratamos, o movimento que pretendemos realizar não respeita delimitações como escolas, formas ou períodos históricos. A razão disso, como se pode presumir, provém do fato de que tentamos investigar um movimento que atravessa séculos e eras, sendo observável em diversas obras e períodos, conquanto apareça com intensidade variante e diferentes nuances. Some-se a isto o entendimento, suscitado por Kant, em *Crítica da faculdade do juízo*, de que os produtos do gênio se conectam independentemente do período histórico em que se situam e devem constituir exemplos:

> não para a imitação (pois neste caso o que aí é gênio e constitui o espírito da obra perder-se-ia), mas para a sucessão por um outro

> gênio, que por este meio é despertado para o sentimento de sua própria originalidade, exercitando na arte uma tal liberdade da coerção de regras, que a própria arte obtém por este meio uma nova regra, pela qual o talento mostra-se como exemplar (KANT, 1995, p. 163).

Assim, de modo a apontar melhor os procedimentos e fornecer exemplos do que se argumenta, tentaremos conectar algumas obras de modo a ilustrar os pontos ou características que consideramos centrais em tal processo. Para tanto, visto que iniciamos nosso caminhar com Platão e os primeiros passos da gnosiologia, oporemos dois autores que igualmente respiraram os ares da Antiguidade clássica e cujas obras são consideradas fundamentais para a organização, preservação e transmissão de saberes, valores e demais traços culturais de seu povo: Homero e Hesíodo.

Ao observarmos a produção desses autores, percebemos que, apesar de podermos dizer que ambos perseguem um mesmo objetivo em suas obras – nas quais apresentam ou demonstram a intenção de organizar e transmitir um determinado conteúdo –, apenas com Hesíodo se nota a presença, ainda que difusa e não inteiramente delineada, de alguma subjetividade, ou, dizendo de outro modo, de um ponto de vista individualizado através do qual se pode vislumbrar, sobretudo em *O trabalho e os dias*, o desejo de exprimir impressões pessoais e apresentar o ponto de vista do poeta. Um traço distintivo que, como se compreende, certamente não era permitido a Homero, dado que o gênero épico, destinado a narrar os feitos e características de seres superiores, como heróis, deuses ou semideuses, impede qualquer tipo de revelação e/ou expressão de cunho pessoal. Algo que, com se deve conceber, à época do surgimento das obras e mesmo depois, se credita a um desvio da norma ou do prescrito pelas regras clássicas por parte de Hesíodo, cuja habilidade, como se pode verificar, caso se pretenda tecer uma inútil comparação, é certamente inferior à demonstrada por Homero.

Importa-nos, todavia, demonstrar que o exemplo de Hesíodo fornece, sobretudo ao pensarmos em sua *Teogonia*, um liame por meio do qual se torna possível conectar o anseio por compilar, organizar e transmitir saberes e um estágio inicial do desenvolvimento da subjetividade nas posteriores transformações da forma lírica e sua atuação nesse sentido. Basta, para tanto, relacionarmos esse fruto da Antiguidade clássica a outra obra em que, apesar de igualmente se figurar a organização do conteúdo mitológico em vista de um dogma religioso, já se prenunciam os procedimentos e características que seriam adotados pela lírica durante a era moderna, a saber, *A divina comédia*, de Dante Alighieri.

Neste ponto, a título de curiosidade e como gancho do que se pretende argumentar, observamos que, em toda a história das obras poéticas, apenas cinco personagens foram capazes de sair ilesos do mundo dos mortos, a saber: Hércules, Enéias, Orfeu, Psique e Dante. Diante disso, caso se deseje compreender ou distinguir o que motiva suas buscas, se constata que Eros, seja compreendido como o deus do amor ou enquanto um *daemon*, isto é, uma entidade capaz de atuar entre

deuses e homens, sub-repticiamente impulsiona suas ações e até mesmo as protege quando adentram o reino de Hades. Assim, recordando-se o entendimento, anteriormente apontado e suscitado por Sócrates, de que Eros é devotado ao belo e, ainda, filósofo, dado que o saber figura entre as coisas mais belas, se compreende a razão de tal híbrido utilizar sua mais notória e aceita face para favorecer a elaboração, organização e transmissão de saberes.

Uma ação que, segundo compreendemos, igualmente se vislumbra na tentativa de suscitar um saber pelo poema em prosa e nos faz recordar o uso da *ratio* como descrito por Adorno e Horkheimer em *Dialética do esclarecimento*, em que se concebe o logro como um poderoso instrumento da racionalidade humana. Soma-se a esse entendimento a concepção, exposta por Baudelaire, de que o belo necessariamente requer um "envelope divertido, cintilante e aperitivo do manjar divino" (1980, 791), sem o qual se torna extremamente difícil ou desagradável a sua apreensão. Entendimentos que, como se observa, apontam inquestionavelmente na direção da via analítica que ora desbravamos e, por sua vez, nos conduzem à afirmação de Schiller, em *A educação estética do homem*, de que:

> o mito antigo representa, não sem sentido, a deusa da sabedoria surgindo completamente armada da cabeça de Júpiter, pois suas primeiras ocupações são guerreiras. Já ao nascer ela tem de travar um árduo combate contra os sentidos, que não querem ser arrancados de seu doce repouso. (SCHILLER, 2013, p. 46).

Assim, compreendendo-se que as dificuldades concernentes à capacidade de intelecção promovem e/ou exigem o uso de artifícios quando pretendem organizar e transmitir saberes, se pode retornar à pressuposição de que Eros subjaz e motiva o evolver do processo gnosiológico concomitantemente ao recrudescimento da subjetividade e, ainda, esclarecer o motivo de suscitarmos personagens poéticas que sobreviveram a expedições ao inferno. Observe-se, na tentativa de cerzir tais tópicos, que o que ora se argumenta é que Eros, valendo-se de sua face de deus do amor, desperta o que se pode entender como uma candura e/ou aceitação desarmada, algo que, segundo se compreende e ora se argumenta, favorece tanto a transmissão quanto a recepção de qualquer conteúdo.

Isso esclarece a razão de essa face de Eros figurar como o primeiro e mais aparente motivo a mover as mais diversas incursões a reinos interditos ou desconhecidos do homem. Neles, aparece ora travestido de amor filial, como se depreende da busca por reconhecimento, restituição ou aconselhamento paterno subjacente às narrativas de Hércules e Enéias, ora com as vestes translúcidas do amor sensual, como suscita o desejo de reencontrar, conquistar e/ou salvar um cônjuge perdido de Orfeu, Psique e Dante.

Registre-se neste ponto, em que se prenuncia o liame que nos levará a constatar de que maneira o poema em prosa vem a constituir tanto a última resistência do lirismo quanto igualmente a expressão do recrudescimento da subjetividade na modernidade, que dentre as cinco personagens que citamos duas

são poetas. E, como se pode facilmente supor, sua conexão foge de qualquer acaso, pois, contrariamente a Orfeu, Dante de fato viveu. Mais: como previamente indicamos, a *Divina comédia* prenuncia, de maneira antecipatória e precursora, um procedimento que viria a caracterizar a produção literária em sua etapa moderna, a saber, a elaboração de obras nas quais se nota direta ou franca referência ao antigo, sobretudo à Antiguidade clássica, mas nas quais se avista igualmente a tentativa de elaborar e exprimir algo novo, transformador, que age subterraneamente e pretende corroer as bases do que se considera falso ou incompatível com os novos tempos.

Isso se dá graças a um agente das sombras que pretende assegurar sua própria liberdade de inquirir e colocar todas as coisas em movimento: a subjetividade. Assim, estabelecendo-se um paralelo entre o mito de Orfeu e a *Divina comédia*, vemos que enquanto o conteúdo mitológico atém-se a ensinamentos gerais, como a necessidade de confiança no amor, a obra que já em seu título se classifica como uma comédia, ou seja, como um texto destinado à crítica ou sátira de algo, sobretudo de práticas políticas e costumes, promove e organiza toda uma gama de conhecimentos e impressões relativos tanto ao estágio em que se encontravam o processo gnosiológico e a organização humana quanto, igualmente, ao imaginário e à força do dogma religioso vislumbrados à época.

Observa-se, nesse sentido, que, além de fornecer até os dias atuais a melhor descrição e organização da cosmogonia cristã, Dante é o primeiro poeta real a descrever a própria descida ao inferno motivado por Eros. Mais: no que tange à introdução de novas práticas, elementos e motivos que viriam a ser considerados centrais quando da etapa moderna da literatura, se verifica, entre outros exemplos, a citada referência à Antiguidade clássica, na forma de menções ou citações diretas a autores como Virgílio, Homero e Sêneca; a crítica política, como, aliás, se pode perceber na epígrafe com que abrimos o presente capítulo; e, ainda, aquilo que nos é mais importante: a inicial demonstração de um recrudescimento da subjetividade por meio do qual o poeta se encontra diante do dilema de elaborar, compreender e expressar suas impressões e sentimentos frente às imposições e limitações promovidas e defendidas por uma positividade instituída. Uma encruzilhada de motivações que, como tentaremos mostrar, tornou o inferno bem mais próximo.

A última barricada do lirismo

> Todavia quem fez minha língua de tal modo pérfida que ela orientou e protegeu até aqui minha indolência? Sem me servir de nada, nem mesmo de meu corpo, e mais ocioso que o sapo, tenho vivido em toda parte. Não há uma família na Europa que eu não conheça. – Falo, naturalmente, de famílias como a minha, que deve tudo à Declaração dos Direitos do Homem. – Conheci cada filho de família!
>
> RIMBAUD (1981, p. 47).

A *Divina comédia* inspirou muitos outros poetas a caminharem pelo vale das sombras e, a partir de lá, cantarem suas dores. Deve-se ter em mente, no entanto, que sua importância ultrapassa a simples elaboração de uma nova via expressiva, visto que, como tentamos demonstrar, Dante cria um poema com estrutura épica e propósitos filosóficos em que costura diferentes referências literárias e aborda temas de campos variados do pensamento humano, sobretudo filosofia, teologia e política.

Isso aponta diretamente para aquilo que argumentamos, isto é, a possibilidade de se tecer ou intentar promover conhecimentos através de formas poéticas e a partir do que se supõe ser um recrudescimento da subjetividade. Contudo, visto que pretendemos discernir tal qualidade ou possibilidade na lírica e não na épica, cabe esclarecer a razão de situarmos e apontarmos a *Divina comédia* como um trabalho que estabelece ou serve como elo conectivo entre dois momentos da produção literária. Em nossa leitura, a obra de Dante inicia um processo que se tornará ainda mais patente quando da criação do romance, a saber, a interiorização da épica.

Um dos argumentos para tal afirmação se baseia na constatação de que o gênero épico, segundo as determinações clássicas, é destinado a seres superiores, como heróis, deuses ou semideuses. Percebe-se, a partir disso, que de qualquer maneira que se tente compreender a razão de o próprio Dante protagonizar tal aventura, seja concebendo que o poeta se crê à altura de heróis e deuses, que suas dores e propósitos são igualáveis ao desses seres mitológicos, ou, ainda, que isso se deve a uma intenção literária, cujo propósito é conectar Dante às narrativas de Orfeu, Enéias e outros heróis, o que se avista, de fato, é o citado recrudescimento da subjetividade e, por conseguinte, a interiorização da épica.

Isso nos permite alcançar o ponto em que as transformações da organização social humana e o desenvolvimento do processo gnosiológico e de recrudescimento da subjetividade provocam a inauguração de novas formas literárias, tais como o ensaio, o romance e o poema em prosa. Para tanto, ainda nos utilizando de uma das características presentes na obra de Dante, vemos que a abertura e a renovação expressivas ocorrem por meio da utilização das línguas nacionais e não do latim. O que, como demonstra o poeta de Florença, cuja obra foi elaborada na língua toscana, favorece o início do descerramento das formas clássicas e, igualmente, a expressão de uma individualidade consciente de sua unicidade. Dizendo ainda de outro modo, o que se observa é a busca pela afirmação e desenvolvimento de novas compreensões e identidades ser impulsionada pelas grandes transformações nos campos do conhecimento, da subjetividade e, sobretudo, da organização social humana.

Novas identidades e compreensões que devem brotar do interior do homem e que passam a não ser mais prescritas por uma positividade, que começa a perder seu caráter perene e imutável. Um processo que, como se sabe, adquire força quando a redescoberta dos textos clássicos faz com que o homem passe ao centro do pensamento e que vem a ocorrer apenas dois séculos após a aparição da obra de Dante, mas em que se percebe o desenvolvimento de muitas das características de que tratamos e apontamos na *Divina comédia*.

No momento em que o processo gnosiológico se avulta, ocorre a grande guinada que levará a racionalidade à sua hegemonia e à ampliação do uso da prosa, por meio da qual se reforçará a citada desconfiança da capacidade de intelecção com relação à sensibilidade. Contudo, uma vez que objetivamos demonstrar que o poema em prosa constitui uma última resistência do lirismo e, ainda, que tal forma restitui à lírica sua capacidade de promover e/ou desvelar saberes, nos concentraremos em deslindar de que modo tal movimento e estágio da gnosiologia – em que se separa o conhecimento proveniente de uma revelação, ou seja, o teológico, de outro produzido e atingido por meio da capacidade racional humana – impulsiona a renovação das formas expressivas. Para tanto, recordamos a afirmação de Schiller, em *A educação estética do homem*, em que se discerne que:

> por ser o mundo algo extenso no tempo, modificação, a perfeição daquela faculdade que põe o homem em vínculo com o mundo terá de ser a maior mutabilidade e extensão possíveis. Por ser a pessoa o perdurável na modificação, a perfeição daquela faculdade que deve opor-se à alternância terá de ser a maior autonomia e intensidade possíveis. Quanto mais facetada se cultiva a receptividade, quanto mais móvel é, quanto mais superfície oferece aos fenômenos, tanto mais mundo o homem capta, tanto mais disposições ele desenvolve em si; quanto mais força e profundeza ganha sua personalidade, quanto mais liberdade ganha sua razão, tanto mais mundo o homem concebe, tanto mais forma cria fora de si. (SCHILLER, 2013, p. 64, grifo do autor).

Nota-se, assim, que a passagem do homem ao centro do pensamento traz a reboque a necessidade de inaugurar formas e vias expressivas no intuito de atender às inéditas exigências da racionalidade e da sensibilidade. Algo que, por sua vez, gera uma encruzilhada na qual se imbricam e coadunam os desenvolvimentos de diferentes áreas e se identifica a abertura de pelo menos dois caminhos para a renovação das formas literárias: o primeiro, como se deduz, se destina à intelecção e transmissão de informações e saberes e, desse modo, pretende primar por sua nitidez e/ou perfeita inteligibilidade, o que faz com que, sobretudo a partir do *Discurso do método*, de Descartes, se intente despir o texto de tudo aquilo que possa remeter à sensibilidade ou à opacidade e pluralidade que lhe são próprias. O segundo busca justamente o contrário, ou seja, objetiva preservar e trabalhar essa imensa multiplicidade do material sensível e, a partir da segurança facultada pela luz difusa de uma suspensão dialética, pretende suscitar ou promover conhecimentos, conforme exemplificam os *Ensaios* de Montaigne.

Compreendendo-se que tal necessidade de renovação expressiva impulsiona e figura tanto na raiz do desenvolvimento das formas líricas quanto à frente do nascimento do romance a partir da canção de gesta ou do poema épico de cavalaria, se pode notar que esse processo se dissemina pelos mais diferentes gêneros e fronteiras e provém do que se compreende como uma nova etapa ou manifestação da subjetividade. Atente-se, contudo, que é justamente nesse

momento que a tentativa de impor as capacidades racionais frente aos preceitos do dogma religioso dá início a um processo que terminaria por derrubar antigas pressuposições e impelir a tentativa de promover o aperfeiçoamento do homem.

Assim, em virtude da tentativa de abater tudo o que se presume fruto da fantasia e, ainda, promover o uso da prosa, surge o que se supõe ser uma tentativa de aglutinação da poesia pela prosa. Algo que se torna mais claro quando se observam as condições e motivos que promovem e cercam o advento do poema em prosa e se constata que tal gênero poético já nasce sendo obrigado a se distinguir da prosa poética. Esta última, como se sabe, é tão somente uma maneira de escrever na qual se faz uso de recursos e procedimentos poéticos, mas que é ampla e confortavelmente abarcada pela definição de romance, o que, por conseguinte, basta para que se compreenda sua diferença com relação ao poema em prosa, uma vez que este, como se supõe e se anuncia já em seu nome, se pretende um poema, isto é, uma unidade concisa dotada de existência autônoma e independente.

Soma-se a isso, para aumentar a bruma que paira sobre o advento do poema em prosa, que, antes de vir a se consolidar como um novo gênero poético, ele era compreendido como uma maneira ou meio de se transpor poemas épicos – em sua ampla maioria, fruto da pura imaginação – para uma forma que pretensamente favorecia a intelecção e difusão de um determinado conteúdo. Algo, aliás, sublinhado por Yves Vadé, em *Le Poème en prose et ses territoires*, ao afirmar que:

> Le poème en prose n'aurait jamais été considere comme un genre poétique à part entière s'il n'avait donné naissance qu'à de prétendues traductions de poèmes exotiques, ou à des méditations à la manière de Lefèvre-Deumier. Quant à *Gaspard de la Nuit*, ce n'est que rétrospectivement qu'il nous apparaît comme le premier exemple accompli de poèmes en prose. Bertrand lui-même, s'il avait conscience, comme on l'a vu, de mettre au jour "un nouveau genre de prose", et s'il comparait ses alíneas à des strophes, n'est pas allé jusqu'à employer le terme "poèmes" pour qualifier ses productions. A cet égard, les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire marque bien, comme l'écrit Georges Blin, "un commencement absolu": pour avoir décidé de constituer un recueil de poèmes en prose, parallèle et égal en dignité poétique au recueil des *Fleurs du mal*, et pris une conscience lucide des exigences, des ressources, des particularités propres à cette nouvelle forme, Baudelaire peut véritablement être considere comme celui qui imposa le poème en prose comme une forme poétique reconnue.[1] (VADÉ, 1996, p. 35).

Salienta-se, assim, que o nascimento do poema em prosa ocorre em meio a um período de imensas transformações da organização social humana, o que demonstra, mais uma vez, que a inauguração de novas formas literárias provém e/ou resulta das novas necessidades expressivas da subjetividade surgidas quando da transformação da realidade. Deve-se ter em mente, porém, que o período a que nos referimos foi extremamente fértil em contradições e motivos, em que a épica

se transportou para o interior do homem e este, apartado dos laços que o uniam à natureza e oprimido pelo sistema produtivo industrial, tendia a ser transformado em um autônomo produtivo sob a égide do progresso e do utilitarismo.

Assim, visto que a complexa rede de correntes e motivos em tal período é coberta por uma luz difusa, rica em elementos e figuras, mas desprovida de nitidez, recordamos que Eros, em seu intuito filosófico, por vezes se utiliza de disfarces ou, ainda, caminha pelas sombras, agindo à maneira de um espião ou conspirador de modo a conhecer ou desvelar algo. Isso nos lembra que Baudelaire – que, segundo Vadé, fornece ao poema em prosa a consciência de suas potencialidades e delimitações formais – utiliza amplamente a ironia e outros recursos para permear de ambiguidades e/ou possibilidades conotativas os seus textos, de modo a dotá-los de diferentes camadas interpretativas. E, nesse sentido, vemos que Dolf Oehler, em *Quadros parisienses (1830-1848): estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*, define tal estratégia sob o epíteto de estética antiburguesa, esclarecendo que tal procedimento pressupõe que:

> o artista/escritor oriente a sua estratégia de público inteiramente pela burguesia, no sentido de que esta é ao mesmo tempo destinatária – a obra será como que "maquiada" para ela – e alvo – se possível, sem que ela própria o perceba. "Alvo" significa vítima em efígie, sendo que a condenação – levada a cabo simplesmente pela exposição – é feita com vistas a um outro público, ainda não visível ou localizável, a que Sartre chama le public virtuel. Essa estratégia dúplice, a meio caminho entre o público real, portanto burguês, e o virtual, ou seja, antiburguês, quando proletário, é constitutiva da estética antiburguesa. (OEHLER, 1997, p. 15).

É o que faz com que se torne possível costurar a pressuposição de que o poema em prosa, híbrido como Eros, pretende se alçar a uma suspensão dialética a partir da qual se torna possível descortinar falsos saberes e promover o conhecimento em relativa segurança. Compreende-se, dado o ar de opressão e censura característico de períodos de revolução e grandes transformações, que o poema em prosa adote a tática definida por Oehler. Registre-se, a partir disso, a presença ancestral do logro como instrumento da racionalidade humana. Mais: compreendendo-se que a partir de tal etapa do processo gnosiológico, na qual se consolida a hegemonia da razão, a organização social humana finalmente tem a oportunidade de transformar, reparar ou consertar os erros da natureza e, assim, aperfeiçoar o homem, mas fracassa, se entende o motivo de, ao fim do capítulo precedente, dizermos que o inferno se tornou bem mais próximo.

Conclusão

> Voltarei, com uma saúde de ferro, a pele escurecida, o olhar selvagem; pela minha máscara, pensarão que sou de uma raça

> forte. Terei ouro; serei ocioso e brutal. As mulheres cuidam desses ferozes enfermos que retornam dos países quentes. Envolver-mei-ei nos negócios políticos. Salvo.
>
> RIMBAUD (1981, p. 49).

Ao alcançarmos a etapa final desta breve exposição de alguns dos motivos e correntes subterrâneas que motivam a criação do poema em prosa, se faz necessário precisar alguns de seus principais objetivos. Observe-se nesse sentido que, conforme tentamos demonstrar ao longo da presente análise, comumente se verifica a necessidade de certas obras literárias, sobretudo aquelas que pretendem promover ou desvelar conhecimentos, serem elaboradas de modo a flutuarem em uma pretensa suspensão dialética, de modo a permitir que realizem aquilo a que se propõem sem comprometerem a segurança de seus autores. Algo que, como se sabe, acontece sobremaneira em períodos de opressão, em que uma positividade instituída pretende abater todos que a ela se oponham. Mais: um procedimento que, segundo se compreende e ora se tenta mostrar, é favorecido pela forma híbrida do poema em prosa.

Afinal, como se sabe e se verifica na epígrafe desta conclusão, é possível tecer a crítica e se opor aos preceitos e ditames da positividade de maneira camuflada e irônica, aparentemente enaltecendo algo que, em verdade, se crê e se aponta como ruim ou maléfico. Acrescente-se ainda que certas características vislumbradas na prosa, tais como sua pretensa predisposição à inteligibilidade, favorecem ainda mais a prática de tal artifício, dado que, como se compreende, se pode tecer uma rede intricada, em que uma primeira camada se apresente como um chamariz ou uma provocação tão somente para seduzir e atrair o leitor incauto e, possivelmente, conduzi-lo a uma segunda camada, em que se guarda, sob o signo da conspiração, o mais incendiário abraço à negatividade. Soma-se a isso o entendimento, suscitado por Walter Benjamin, em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, de que:

> a concepção da ideia da poesia como prosa determina toda a filosofia da arte romântica. Devido a esta determinação, ela tem sido historicamente rica em consequências. Ela não só se estendeu com o espírito da crítica moderna, sem ser reconhecida em seus pressupostos e em sua essência própria, mas, antes, ela, numa figura mais ou menos expressa, introduziu-se nos princípios filosóficos de escolas artísticas posteriores, com no final do romantismo francês e no neorromantismo alemão. (BENJAMIN, 2011, p. 108).

O trecho acima confirma que o poema em prosa atende às necessidades expressivas de uma subjetividade identificada à negatividade e, ao mesmo tempo, realiza um objetivo da escola romântica, isto é, comporta a crítica sem deixar o campo artístico ou mesmo se desfazer do lirismo. E, curiosamente, justamente devido ao seu hibridismo é que isto se torna possível. Mais: se pode até mesmo

pressupor que tal característica, em que partes antagônicas, em comum acordo e em livre jogo, se acomodam e dialogam ao interior de uma totalidade, é o que faz com que esse novo gênero poético aparentemente se apresente como uma última resistência do lirismo frente à ampliação do uso da prosa e sua possível aglutinação por esta última e promova, com uma verve combativa que se crê definitivamente perdida ou abandonada pelo poema versificado, a crítica à opressão do sistema produtivo industrial e aos mitos do utilitarismo e do progresso.

Alcançamos, com isso, o fim de nossa exposição de alguns aspectos subjacentes ao advento do poema em prosa. Compreende-se, frente à magnitude das possibilidades vislumbradas nesse gênero poético, que poderíamos nos estender por muitas e muitas páginas, porém, visto que isso não corresponde aos nossos objetivos e, ainda, que o presente texto não nos faculta o espaço necessário à realização de tal empresa, nos deteremos aqui e guardaremos as muitas curiosidades e aspectos interessantes do poema em prosa que ainda desejamos investigar para um próximo trabalho.

Notas

[1] O poema em prosa não teria sido jamais considerado como um gênero poético inteiramente à parte se tivesse somente originado pretensas traduções de poemas exóticos ou meditações à maneira de Lefèvre-Deumier. Quanto ao *Gaspard de la nuit*, foi apenas retrospectivamente que nos apareceu como o primeiro exemplo completo de poemas em prosa. O próprio Bertrand, apesar de ter consciência, como se viu, de dar à luz "um novo gênero de prosa" e comparar suas alíneas a estrofes, não chegou a empregar o termo "poemas" para qualificar suas produções. Sob esta ótica, os *Pequenos poemas em prosa* marcam bem, como escreve Georges Blin, "um começo absoluto": por ter decidido constituir uma coletânea de poemas em prosa, paralela e com dignidade poética igual à coletânea das *Flores do mal*, e, ademais, lúcido e cônscio das exigências, recursos e particularidades inerentes a essa nova forma, Baudelaire pode verdadeiramente ser considerado como aquele que impõe o poema em prosa como uma forma poética reconhecida. (Tradução nossa).

Referências

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Tradução de Fábio M. Alberti. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. **Œuvres complètes**. Paris: Robert Laffont, 1980.

_____. **A modernidade de Baudelaire**. Teixeira Coelho (Org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2004.

FICHTE, Johann Gottlieb. **A doutrina da ciência**. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

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

KIERKEGAARD, Soren Aabye. **O conceito de ironia**: constantemente referido a Sócrates. Petrópolis: Vozes, 2013.

MONTAIGNE, Michel. **Os ensaios**: uma seleção. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

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

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PLATÃO. **O banquete**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

_____. **Apologia de Sócrates**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

RIMBAUD, Jean-Arthur. **Uma temporada no inferno & Iluminações**. Tradução de Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** São Paulo: Ática, 2006.

_____. **Baudelaire**. 3. ed. Paris: Gallimard, 1947.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

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

Para citar este artigo

BASTOS, João Tavares. A última barricada do lirismo. **Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 3, n. 2, p. 125-141, mai.-ago. 2014.

O autor

João Tavares Bastos é doutorando em Literatura Comparada do departamento de Ciência da Literatura da UFRJ.

Este trabalho recebeu apoio/financiamento do CNPq.