

## “A VENTURA DA POESIA MODERNA”, UMA TRADUÇÃO DIDÁTICA

---

TRADUÇÃO DE THALES RODRIGO VIEIRA\* E HELENO GODOY\*\*

---

**Nota introdutória:** Este texto de Erich Heller foi, em sua origem, uma comunicação oral na BBC, de Londres. Assim, é desprovido de notas de rodapé, sejam indicativas, informativas ou explicativas. Para esta tradução, os tradutores preferiram incluir notas para os não familiarizados com escritores, artistas, compositores, situações históricas, filosóficas e, sobretudo, estéticas e literárias citados, mencionados e discutidos por Heller. Em sua grande erudição, o ensaísta e crítico às vezes torna seu texto deveras denso e exigente, pouco facilitando sua leitura. Esperamos, assim, ajudar os leitores que leem Erich Heller pela primeira vez. Também consideramos ser essa “uma tradução didática”, não quanto a teorias da tradução, evidentemente (embora, parcialmente, enquanto prática de um certo tipo de tradução), mas quanto ao tornar legível o texto de Erich Heller. É esse entendimento que justifica a incorporação de nossas inúmeras notas de rodapé ao texto, mesmo se algum leitor melhor informado considerar algumas delas desnecessárias (“Mas talvez devamos ser mais eruditos”, convida Heller em seu ensaio). Fizemos uso, ao longo do ensaio, quando havia e encontradas, de traduções em português de poemas de poetas citados por Heller; todas indicadas nas notas de rodapé. Quando não indicadas, são nossas as traduções literais apresentadas, assim como as de todos os trechos em prosa. Ainda, sempre que possível, procuramos incluir nas notas indicações bibliográficas que julgamos úteis para a localização de textos citados por Heller. Algumas, não identificadas, ficaram sem suas notas correspondentes. Os tradutores agradecem por contribuições que receberem para tais identificações.

---

\* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (Estudos Literários) da Universidade Federal de Goiás/ PPGLL-UFG, Goiânia, Goiás, Brasil.  
E-mail: thalesrv@yahoo.com.br

\*\* Doutor em Letras (Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) pela Universidade de São Paulo/USP, São Paulo, São Paulo, Brasil; Professor Titular aposentado de Literatura Inglesa na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás/FL-UFG, Goiânia, Goiás, Brasil, onde ainda atua no PPGLL-UFG (Estudos Literários).  
E-mail: hgodoy@brturbo.com.br.

**Introductory note:** This text by Erich Heller was originally an oral communication on the BBC in London. Thus, it is devoid of footnotes, whether indicative, informative or explanatory. For this translation, the translators preferred to include footnotes to help those unfamiliar with writers, artists, and composers as well as historical, philosophical and, above all, aesthetic and literary situations cited, mentioned and discussed by Heller. In his great erudition, the essayist and critic sometimes makes his text very dense and demanding, not making its reading easier. We hope, therefore, to help readers who read Erich Heller for the first time. We also consider this to be “a didactic translation,” not in relation to translation theories, of course (though partly as a practice of a certain type of translation), but as to rendering Erich Heller’s text readable. It is this understanding that justifies incorporating our numerous footnotes into the text, even if some better informed reader will consider some of them unnecessary (“But perhaps we ought be more scholarly,” Heller invites in his essay). We used, throughout the essay, when they existed and could be found, translations into Portuguese of poems of poets quoted by Heller; they are all indicated in the footnotes. When not indicated, our literal translations are presented, as well as are those of all the quoted excerpts in prose. In addition, whenever possible, we have tried to include in the footnotes bibliographic indications that we consider useful for the localization of texts quoted by Heller. Some, unidentified, were left without their corresponding footnotes. The translators are grateful for contributions they may receive for such identifications.

---

# A VENTURA<sup>1</sup> DA POESIA MODERNA (IN: *THE DISINHERITED MIND*<sup>2</sup>)

---

ERICH HELLER<sup>3</sup>

---

- <sup>1</sup> “The Hazard of Modern Poetry”: apesar de a tradução italiana deste ensaio do livro de Heller transpor *hazard* como “aventura” (*L'avventura della poesia moderna*. In: *Lo spirito diseredato*. Tradução Giuseppina Gozzini Calzecchi Onesti. Milão: Adelphi, 1952), preferimos utilizar a palavra “ventura”, mais em acordo com o uso e a significação original da palavra *hazard* em inglês, acreditamos. A palavra “aventura” pode transmitir a ideia (contrária ao pensamento de Heller) de a poesia moderna ser “aventureira”, dominada pelas circunstâncias ou incidentes em que contingência e eventualidade predominariam. Por sua vez, traduzir *hazard* por “ventura”, também acreditamos, ajuda a acentuar a presença da sorte (boa ou má), do destino e do acaso, em que a ideia central é a do “risco” e “perigo” assumidos ou implícitos – esta é significação (perigo, risco) de “hazard” em inglês e em francês também, tal como aparece no poema de Mallarmé, significando “acaso”. Nas traduções desse poema para o inglês a palavra é sempre *chance*. Assim, os tradutores concordam com a ideia de que a poesia moderna pode ser qualquer coisa, menos “aventureira” e, menos ainda, “aventurosa”.
- <sup>2</sup> HELLER, Erich. *The Hazard of Modern Poetry*. In: *The Disinherited Mind*. New York: Meridian Books, Inc., 1959. p.257-296. A edição traduzida para o alemão tem por título: *Enterbter Geist. Essays über modernes Dichten und Denken* (Frankfurt: Suhrkamp, 1954). Além da tradução italiana, temos notícia de uma tradução japonesa. Não existe tradução em língua portuguesa de *A mente deserddada* ou de “A ventura da poesia moderna”.
- <sup>3</sup> Erich Heller (1911-90), de família judia, nasceu na Boêmia, quando pertencente ao Império Austro-Húngaro, por muitos anos conhecida como Checoslováquia (hoje é a República Checa, constituída pelo que foi a Boêmia-Moldávia – a outra parte transformou-se na República Eslovena, a partir de 1993). Heller graduou-se em direito em 1934 e, em 1939, por causa da anexação da então Checoslováquia à Alemanha nazista, foi para a Inglaterra, onde deu início à sua carreira de professor, tornando-se reconhecido e respeitado “germanista”, em Cambridge, Londres e Wales. Naturalizou-se súdito inglês em 1947 e, depois de 1960, foi para os Estados Unidos, como professor da Universidade Northwestern, em Evanston, no estado de Illinois, inicialmente como professor de alemão (língua, literatura), depois, como professor de humanidades, até sua aposentadoria, em 1979. Heller morreu na mesma cidade, num asilo de idosos, em 1990, aos 79 anos. Publicou inúmeros livros, entre os quais: *Franz Kafka* (1974), *The Ironic German* (1958), *The Artist's Journey Into the Interior and Other Essays* (1959), *The Importance of Nietzsche* (1988). Em 1967 foi

É em um domingo de Páscoa que o Fausto, de Goethe, volta para seu estúdio em uma das caminhadas mais líricas da literatura germânica. Ele está acompanhado de um estranho *poodle* negro que, enquanto estava no campo, insistiu em se juntar a ele. Fausto abre o *Evangelho segundo João*<sup>4</sup>, determinado a traduzi-lo para seu “amado alemão”. Ele é derrotado pela primeiríssima frase. O que seria aquilo que estaria no início? *Logos* – a Palavra. Não, parece impossível elevar a palavra a um *status* tão alto. “Sentido” parece ser melhor. Ainda assim, soa muito frágil para ser utilizada

---

coeditor (com Jürgen Born) das cartas de amor de Franz Kafka a Felice Bauer (1887-1960), num volume de 782 páginas: *Briefe an Felice: und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, para o qual escreveu uma introdução respeitada por estudiosos de Kafka. Seu livro mais famoso talvez seja *The Disinherited Mind*, publicado pela primeira vez em 1952, com oito ensaios e um prefácio. A partir da segunda edição, ele incluiu o ensaio “The Hazard of Modern Poetry” como o último do livro (total de nove ensaios, desde então) e o acréscimo de um segundo prefácio, em que ele justifica a inclusão de “The Hazard...” no livro. No prefácio para a primeira edição, Heller escreveu que em seu livro apontava o que lhe “pareceu ser um dos sintomas característicos da poesia e pensamento modernos: a crescente depreciação da vida”. O segundo prefácio, para a edição do livro a partir de 1957, ele justificou o ensaio acrescentado, em primeiro lugar, como “um epílogo” para a obra; depois, como um “resumo dos temas centrais do livro”.

<sup>4</sup> Referência ao versículo inicial do *Evangelho de São João*, que em grego é “Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος, καὶ ὁ Λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν, καὶ Θεὸς ἦν ὁ Λόγος” [En archē ēn ho Lógos, kai ho Lógos ēn pros ton Theón, kai Theós ēn ho Lógos]. Em tradução para o português: “No início era a Palavra, e a Palavra estava com Deus, e Deus era a Palavra.” O texto, em latim, é: “In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum”. Na tradução para o português: “Em princípio era o Verbo e o Verbo estava com Deus e Deus era o Verbo.” As referências são também à terceira cena (“Quarto de Trabalho”) do Primeiro Ato da tragédia *Fausto*, de Goethe. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Tradução Jenny Klabin Segall; prefácios de Erwin Theodor e Antônio Houaiss; posfácio de Sérgio Buarque de Holanda. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991. p.68. (versos 7-24). As palavras usadas por Heller, na tradução de Klabin Segall, são: verbo (palavra), sentido (sentido), energia (força), ação (realidade). Na tradução de Sílvio Augusto de Bastos Meire, as quatro palavras são assim traduzidas: verbo, inteligência, força, ação. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. São Paulo: Editora Três. 1974. p.70 (versos 6-20).

como origem de tudo que é. E Fausto tenta “Força”; mas havendo se afastado tanto do texto original, por que não poderia o tradutor ir mais longe em sua liberdade? “No início era a Realidade”. Isto satisfaz Fausto – e atíça o *poodle*. A tradução acaba não dando em nada, porque nesse ponto o cão fica irritado. Ele não escutará nem mesmo a mais potente mágica de Fausto para apaziguar demônios. Pois ele vem do Inferno e é um demônio.

Domingo de Páscoa e um mágico; *Logos* transformado em Palavra, Palavra em Realidade, cão em demônio – a cena é montada para a ventura da poesia moderna.

Mas talvez devamos ser mais eruditos. Vamos então partir para a *História da Sociedade Real, sua instituição, papel e progresso no avanço da filosofia experimental*, que foi escrita na segunda metade do século XVII por Thomas Sprat, Bispo de Rochester. O poeta [Abraham] Cowley<sup>5</sup> o prefaciou poeticamente, apontando os temas polêmicos e apologéticos do livro, com maior verve e vigor em matérias mundanas, das quais o poeta pode tratar mais livremente que o bispo. O poema celebra a Filosofia ou Razão, referida como Ele, pois – assim nos disseram – é uma “Virtude Masculina”. Mesmo antes da fundação da Sociedade Real ele era um jovem promissor:

---

<sup>5</sup> Thomas Sprat (1635-1713) foi Deão de Westminster além de Bispo de Rochester. Sua obra mais importante foi a *História da Real Sociedade de Londres, para a melhoria do conhecimento natural*. Este é o título completo, tal como aparece na folha de rosto da primeira edição, publicada em Londres em 1667. O título dado por Heller, *História da Real Sociedade, sua instituição, papel e progresso no avanço da filosofia experimental*, parece ser um amálgama de ao menos três títulos: em primeiro lugar, o da obra total de Sprat [*História da Real Sociedade de Londres, para a melhoria do conhecimento natural*]; em segundo lugar, o título da primeira parte desta obra [“A história da instituição, papel e progresso da Real Sociedade de Londres, para o avanço da filosofia experimental”]; e, em terceiro lugar, de um pequeno ensaio escrito e publicado por Abraham Cowley, em 1661, intitulado *Proposição para o avanço da filosofia experimental*. Abraham Cowley (1618-67) foi um poeta e ensaísta inglês respeitado em seu tempo. O poema de Cowley, citado por Erich Heller como “prefácio” do livro de Thomas Sprat, tem por título apenas “Para a Sociedade Real”. Dividido em nove partes em numeração romana, é assinado ao fim da última parte: “A. Cowley”. O poema ocupa seis páginas entre o fim da dedicatória do livro ao rei Carlos II (1630-85), da Inglaterra, e “Uma advertência ao leitor”.

But, oh! The Guardians and the Tutors then,  
(Some negligent, and some ambitious Men)  
Would ne'er consent to set him free,  
Or his own natural Powers to let him see,  
Lest that should put an end to their authority.  
That his own Business he might quite forget,  
They amus'd him with the sports of wanton Wit,  
With the Desserts of Poetry they fed him,  
Instead of solid Meats t'encrease his Force...

Mas, oh! Os Guardiões e os Tutores então,  
(Alguns negligentes e outros homens ambiciosos)  
Nunca consentiriam em libertá-lo [a Filosofia ou Razão],  
Ou os seus próprios Poderes naturais deixá-lo ver,  
Para que isso não pusesse fim à autoridade deles.  
Para que de sua própria Empresa ele pudesse completamente esquecer,  
Eles o divertiram com a prática de gracejos licenciosos,  
Com a Sobremesa de Poesia eles o alimentaram,  
Ao invés de sólidas Carnes para aumentar-lhe a Força...

Por sorte, o fornecedor de carne sólida estava próximo:

Bacon at last, a mighty Man, arose,  
Whom a wise King and Nature chose  
Lord Chancellor of both their Laws,  
And boldly undertook the injur'd Pupil's Cause.

Bacon por fim, um poderoso homem, se ergueu,  
A quem um sábio Rei e a Natureza escolheram  
Lorde Chanceler de suas duas Leis [humana e natural],  
E corajosamente aceitou a Causa do prejudicado Pupilo.

E como – segundo Cowley, na sua visão de um entusiasmo científico primitivo – Lorde Chanceler realizou sua arrojada empresa? Assim:

From Words, which are but Pictures of the Thought,  
(Though we our Thoughts from them perversely drew)

To things, the Mind's right Object, he it brought:  
Like foolish Birds to painted Grapes we flew;  
He sought and gather'd for our Use the true;  
And when on Heaps the chosen Bunches lay,  
He pressed them wisely the mechanic Way,  
Till all their Juice did in one Vessel join,  
Ferment into Nourishment Divine,  
The thirsty Soul's refreshing Wine.

De Palavras, que são apenas Ilustrações do Pensamento,  
(Embora delas nossos pensamentos perversamente retiremos)  
Em coisas, o Objeto certo da Mente, ele o transformou:  
Como tolos Pássaros até pintadas Uvas voamos;  
Ele buscou e juntou para nosso Uso a verdade;  
E quando em Pilhas os escolhidos Feixes depositou,  
Ele os pressionou sabiamente de mecânico Modo,  
Até que todo o Suco deles em um Vaso se juntasse,  
Fermentasse em Alimento Divino,  
Das sedentas Almas o Vinho refrescante.

Talvez este seja o primeiro poema significativamente absurdo já escrito. Ele não apenas é lido como uma paródia antecipada de “Palavra em Realidade”, de Fausto, mas também afirma, com ingênua honestidade, um tema que pelos três séculos seguintes perseguiria a vida e o trabalho de poetas e artistas com uma persistente maldição, sussurrando em seus ouvidos ora as sinistras ameaças da irrealidade, e ora de novo a sutil tentação da glória transcendente. Podemos traçar o voo dos tolos pássaros de volta ao ninho onde se emplumaram; onde, nas asas das palavras, que são apenas pinturas do pensamento, eles deixaram para trás as coisas, o objeto certo da mente? A visão aérea sobre uma paisagem temporal imensamente complexa pode optar por uma inspeção mais próxima de uma cena em Marburg<sup>6</sup>. Lá uma disputa teológica

---

<sup>6</sup> Marburg é a capital do estado de Hesse, na Alemanha, famosa por sua Philipps-Universität Marburg (Universidade Philipps de Marburg ou apenas Universidade de Marburg), uma das mais antigas do país, fundada por Philip I de Hesse (1504-67), como uma universidade protestante, em 1525. Hoje não tem filiação religiosa, mas continua

está em progresso<sup>7</sup>. As partes da disputa são dois teólogos reformadores do século XVI: Martinho Lutero e Ulrico Zuínglio. Para a mentalidade leiga moderna, o debate deles pode parecer mera futilidade escolástica, mas a história sugeriria que ali se passava algo muito mais sério. Suas consequências muito certamente abalaram os pilares em que uma grande casa se sustentava.

A querela é sobre a natureza da eucaristia, o sacramento da Ceia do Senhor. O pão e o vinho – são eles o corpo e o sangue de Cristo ou são ‘meros símbolos’? Lutero, com todas as divergências do dogma tradicional, é o homem da Idade Média. A palavra e o signo são, para ele, não apenas meras “figuras do pensamento” mas a coisa em si mesma. Entretanto, para Zuínglio, embebido no pensamento iluminista da Renascença Italiana, isso é um bárbaro absurdo. O sacramento é “meramente” um símbolo, isto é, ele representa simbolicamente aquilo que em si mesmo ele não é.

---

uma universidade pública. Alguns de seus professores e filósofos foram: Ernest Cassirer, Hans-Georg Gadamer e Martin Heidegger. Entre seus inúmeros ex-alunos estão: Hannah Arendt, T.S. Eliot, José Ortega y Gasset, os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm e Boris Pasternak.

<sup>7</sup> Heller faz aqui uma referência ao Colóquio de Marburg, convocado por Philip I de Hesse, em outubro de 1529, no qual teólogos alemães e suíços tentaram, em assembleia, estabelecer uma unidade doutrinal para o Protestantismo que nascia. Conseguiram vários acordos, menos quanto à Eucaristia. Lutero insistia que o pão e vinho consagrados tornavam-se a real presença do corpo e sangue de Cristo (o que ele chamou de “união sacramental”), enquanto seus oponentes, Zuínglio e Melâncton, defendiam a ideia de que Deus estava presente no pão e no vinho apenas espiritual e simbolicamente. Zuínglio também negava a possibilidade de Jesus Cristo estar em mais de um lugar ao mesmo tempo. Martinho Lutero ou Martin Luther (1483-1546) era um monge católico agostiniano, professor de Teologia, quando, em 1517, através de suas “95 Teses” contra a venda de indulgências pela Igreja Católica, deu origem à Reforma Protestante. Ulrico Zuínglio ou Ulrich Zwingli (1484-1531) foi um teólogo suíço, principal líder da Reforma Protestante em seu país e grande influenciador do Calvinismo, sem, no entanto, diferentemente de Lutero, estabelecer uma igreja. Philipp Melancton ou Filipe Melâncton (1497-1560), além de astrônomo, foi um colaborador da reforma luterana e sucessor de Lutero, depois de sua morte. Foi também reformista do ensino e das escolas alemãs, tornando-se conhecido como *Praeceptor Germaniae* (Educador da Alemanha).

Esta é, de fato, uma ocasião muito especial. É um símbolo único e unicamente sagrado que está sendo discutido. O problema está claramente definido e especificado. Nem mesmo é novo. Há precedentes para ele por toda a história da teologia cristã. Tudo isto nos deve alertar sobre generalizações facilitadoras. Ainda assim, permanece o fato de que nunca antes esta questão levantou tanta poeira e gerou tanto calor. Neste momento ocorre simplesmente o clímax teológico de uma profunda revolução dos sentimentos e ideias com os quais os homens respondem ao mundo em que habitam; a oportunidade miltoniana para uma “verdade que, quando ela obtém uma ajuda livre e disposta, abre-se mais rapidamente do que o andamento do discurso e do método podem dominá-la”<sup>8</sup>. É agora que trinta anos de guerra estão por acontecer, e o lento surgimento de uma era na qual não apenas os sacramentos mas a sacralidade de tudo que é sagrado cessará de ser “literalmente verdade”. Haverá um mundo que deve achar cada vez mais difícil até mesmo compreender, ainda mais aceitar, o que estava na mente de Lutero quando ele discordou da “desmitologização” (uma atividade tão arriscada quanto a palavra que a expressa, trava-língua para anjos e tormento das mentes dos homens) de Zuínglio.

---

<sup>8</sup> No original de John Milton (1608-74) lê-se: “See the ingenuity of Truth, who when she gets a free and willing hand, opens herself faster than the pace of method and discours can overtake her.” Em português: “Veja a habilidade da verdade que, quando obtém uma ajuda livre e disposta, abre-se mais rapidamente do que o andamento do discurso e do método podem dominá-la”. O fragmento pertence à *Areopagitica*; *A speech of Mr. John Milton for the Liberty of Unlicenc'd Printing, to the Parliament of England* [*Areopagitica*; um discurso do dr. John Milton pela liberdade de impressões não autorizadas, ao Parlamento da Inglaterra]. O título *Areopagitica* vem do grego *Ἀρεοπαγίτικος* (*Areopagitikos*), discurso feito por Isocrates (436-338 BC) na colina *Areopagus*, em Atenas, Grécia, local de tribunais lendários; Isócrates visava reativar esses tribunais. Milton, autor de *Paraíso perdido*, *Paraíso recuperado*, *Samson Agonistes* [Sansão o Campeão ou Sansão o combatente] e de tantos outros poemas famosos, ao escrever seu *Areopagitica*, publicado em 1644, talvez nunca tenha imaginado que ele se transformaria no texto fundador da liberdade de expressão e da imprensa, da liberdade de o homem pensar e divulgar seu pensamento. Existe tradução brasileira, em edição bilíngue, de 1999, pela Topbooks, no Brasil. Para o texto completo original, ver: <[https://www.dartmouth.edu/~milton/reading\\_room/areopagitica/text.html](https://www.dartmouth.edu/~milton/reading_room/areopagitica/text.html)>.

Perdida ficará aquela unidade de palavra e realidade, de figura e coisa, do pão e do corpo glorificado. O corpo tornar-se-á apenas corpo e o símbolo, apenas símbolo. E quanto ao vinho refrescante, ele será bebido pelas almas sedentas apenas quando, na profundidade de sua sede, estão bem cientes de que ele foi prensado mecanicamente de uvas reais.

Qual é, então, a natureza da revolução marcada pela disputa teológica que parece preocupada unicamente com os graus da “literalidade” simbólica? E, acima de tudo, o que isso tem a ver como nosso tema, que é o destino da poesia moderna? Talvez possamos responder a duas perguntas de uma só vez, dizendo que o argumento de Zuínglio fez para o *status* da religião, poesia e arte o que algum tempo depois Copérnico<sup>9</sup> fez ao *status* da Terra. Da mesma maneira que a Terra se tornaria um mero planeta na companhia de planetas, por isso agora o espírito da poesia tornou-se meramente um espírito na sociedade de espíritos. Naturalmente, não confundo uma controvérsia teológica com um exercício em teoria estética. Entretanto, de fato, sugiro que ao final de um período que podemos vagamente chamar de Idade Média ocorreu uma mudança radical na ideia de realidade do homem, naquela complexa fábrica de convicções inconscientemente mantidas sobre aquilo que é real e aquilo que não é. Essa foi uma revolução comparável àquela anterior que Nietzsche chamou de vitória da mente socrática sobre o espírito da tragédia dionisíaca. E realmente ambas as vitórias nos encilharam com uma infundável preocupação sobre a filosofia da estética. Platão foi o primeiro grande homem da Grécia que acusou a poesia do delito de confundir as sobriamente úteis noções de realidade, um indiciamento que levou à teoria de Aristóteles sobre a “utilidade” da tragédia. E desde Zuínglio a resposta mais comum à realidade dos símbolos tem sido um dar de ombros ou um levantar de olhos e sobrancelhas, uma defesa da poesia ou uma teoria estética.

Seria absurdo, é claro, acreditar que, antes do triunfo daquela razão que Cowley celebrou, os homens eram menos capazes do que somos

---

<sup>9</sup> Nicolau Copérnico (1473-1543), astrônomo e matemático polonês, foi quem desenvolveu a teoria heliocêntrica do Sistema Solar, contrariando a teoria geocêntrica, de Ptolomeu (90-168), em seu livro *De revolutionibus orbium coelestium* (Da revolução das esferas celestes), publicado no ano de sua morte.

(e será que somos tão capazes?) de distinguir entre ilusão e realidade, entre bom senso e loucura. Isso seria formular a questão em termos que não se aplicam, porque esses são termos da modernidade. É até mesmo possível que no nível de certa *elite* a habilidade para discernir era mais garantida do que é a nossa. Pois apenas quando o espiritual é conhecido e sentido como real, pode haver discernimento realístico entre coisas que se pretendem coisas do espírito. Estes homens retinham em suas mãos, tocando-a e pesando-a, a realidade do infinito; nós temos apenas seu gosto. E é mais sábio, ou assim dizem, não julgar um conflito de gostos – *de gustibus non disputandum*<sup>10</sup>. Eles reconheciam o símbolo quando o viam; nós mal o vemos, e somos deixados no escuro. Pois este é apenas um símbolo e pode significar isso ou aquilo ou nada na Terra.

Uma maneira de falar da revolução que tenho em mente é dizer que ela reduziu a estatura do símbolo ao *meramente* simbólico. Dessa maneira, este acontecimento privou a linguagem da religião assim como a da arte de um grau essencial da realidade. No começo, a separação se mostrou benéfica a ambas as partes. A realidade, liberta de seus compromissos com o símbolo, tornou-se mais realmente real que antes. A mão do homem, buscando alcançar sua realidade, não estava mais insegura pelo temor e medo do mistério simbólico. Ele adquiriu a destreza higiênica do cirurgião. E a realidade, prensada mecanicamente, proporcionou ampla nutrição, real senão divina. Enquanto a realidade tornava-se mais real, também o símbolo tornava-se mais simbólico e a arte mais artística. O artista parou de ser um humilde artesão, suprimindo bens para o comércio comum entre o Céu e a terra. Ele estabeleceu-se como um negociante de especiarias muito especiais, com um Céu todo seu e uma terra para menosprezar.

---

<sup>10</sup> A expressão, em latim, deveria ser *de gustibus non est disputandum* ou *de gustibus non disputandum est*, significando que em matéria do gosto não pode haver disputa ou discussão. Já muito discutido, desde os tempos romanos, esse adágio é usado para lembrar que o gosto pessoal de cada um não serve como parâmetro para garantir se uma coisa está/é certa ou errada, boa ou má, bonita ou feia. Em português brasileiro, sua tradução popularizou-se em forma reduzida: “gosto não se discute”. Heller parece utilizá-lo a partir da *Estética*, de Hegel, onde é citado tal como por ele.

Mas havia também sinais de desconforto. Eles atingiram um clímax de tensão no século XVII. O que foi primeiramente sentido como uma liberação pareceu cada vez mais um roubo. Roubado de seu significado real, o que o símbolo significava? Privada de seu sentido simbólico, o que significava a realidade? O que era o Estado na terra? Um Leviatã<sup>11</sup>. O que era Deus? Cada vez mais um *deus absconditus*<sup>12</sup>, um Deus infinitamente remoto, impenetravelmente velado. Este não era somente o século de Newton<sup>13</sup>, o século da ordenação cósmica e de expansão e retração calculáveis. Isto estava, realmente, na esfera da “realidade”, esta obediente paciente sob a manipulação da mente do homem. Mas, na esfera da alma, desobediente sofredora da ira e graça de Deus, este era o século de Pascal<sup>14</sup> e Hobbes<sup>15</sup>, das desesperadas e outra vez triunfantes convoluções do Barroco, e dos poetas metafísicos. O comércio entre as esferas separadas, percebido como urgente outra vez,

---

<sup>11</sup> Leviatã, figura mitológica e simbólica, é mistura de peixe enorme e feroz, dragão marinho, polvo e até crocodilo gigantes. É citado no Antigo Testamento e já recebeu inúmeras interpretações: na Idade Média, a Igreja Católica (as denominações protestantes também, posteriormente) o considerava uma representação do demônio; foi também conhecido e temido, no imaginário de navegantes antigos e da Idade Média, como um monstro marinho que era a personificação do quinto pecado capital, a Inveja.

<sup>12</sup> “Deus escondido”, em latim; isto é, um deus que, distanciado, parece ignorar o sofrimento humano.

<sup>13</sup> Sir Isaac Newton (1643-1727) foi um influente matemático e físico inglês, autor de *Princípios matemáticos da filosofia natural* (1687), em que descreveu a lei da gravitação universal e as denominadas três leis de Newton, origem e fundamento da mecânica clássica.

<sup>14</sup> Blaise Pascal (1623-62), autor de *Les Provinciales* (1656-57) e *Pensées* (1670, publicação póstuma), foi um filósofo e teólogo jansenista francês, além de inventor, matemático e físico. Em seus *Pensamentos* aparece o aforismo pelo qual é famoso: “O coração tem razões que a própria razão desconhece”. Na matemática e na física é famoso pelo Teorema de Pascal e pelo Triângulo de Pascal.

<sup>15</sup> Thomas Hobbes (1588-1679), filósofo, teórico político e matemático inglês, um dos fundadores da filosofia política e ciência política modernas, foi o autor, entre outros livros, de *Leviatã* (1651), em que estabeleceu sua doutrina dos fundamentos do Estado e legitimação de governos, criando uma ciência objetiva da moral, dando origem à teoria do “contrato social”, capaz de garantir uma sociedade civil.

movia-se desconfortável, intensa e ansiosamente, junto a linhas de comunicação rompidas. Pontos estratégicos deveriam ser vencidos pela destreza, rupturas a serem empreendidas com a paixão da violência espiritual. O barroco foi o estilo arquitetônico de tais manobras da alma. Quanto à destreza espiritual, ela estava na presunção da poesia metafísica, nas ambiguidades autoconscientes da linguagem poética (existem, disseram-nos, tantos tipos delas quanto pecados capitais), e nos paradoxos do pensamento religioso de Pascal. Pois ambiguidade e paradoxo são a maneira de falar quando realidade e símbolo, a mente e a alma do homem, estão em contradição.

A desavença continuaria. O símbolo ficou desabrigado no mundo real, e o mundo real fez-se um estranho para o símbolo. A arquitetura, a mais real de todas as artes, continuamente decaiu. Após o século XVII, a Europa não mais morou, adorou ou legislou em prédios construídos à imagem de uma autêntica visão espiritual. Pois tudo que era realidade era apenas um impedimento para o espírito que, por sua vez, apenas ocasionalmente recorria à realidade, e mesmo então com o constrangimento de um hóspede não convidado. Ele estava mais em casa onde havia menos “realidade” – na música. A música da Europa moderna é a única arte que supera as realizações de épocas anteriores. Este não é um acidente da história: este é o mudo triunfo do espírito em um mundo de palavras sem realidades e de realidades sem palavras.

As grandes revoluções na história humana não mudam a face da Terra. Elas mudam a face do homem, a imagem com que ele contempla a si mesmo e ao mundo que o cerca. A Terra meramente segue o exemplo. É a falácia mais verdadeiramente patética do empirismo que ele ofereça, como porto seguro, o que é o próprio oceano, as tempestades, as ondas e os naufrágios, ou seja, a experiência que o homem tem de si mesmo e do mundo “objetivo”. A história da humanidade é um repositório de verdades objetivas destroçadas e um museu de fatos irrefutáveis – refutados não pelas descobertas empíricas, mas por misteriosas decisões do homem em experimentar diferentemente de tempos em tempos. Todas as verdades objetivas relevantes nascem e morrem como absurdidades. Elas surgem como a monstruosa pretensão de um rebelde inspirado e morrem com

a excentricidade de um rabugento supersticioso. Somente entre estas extremidades da mente a “verdade objetiva” é verdadeiramente verdadeira, viva no centro de tudo. Então, essa verdade inspira os feitos dos homens e os ajuda a formar as imagens da fé. Assim a “verdade objetiva” está igualmente em funcionamento nos totens e tabus dos selvagens, nas pirâmides do Egito, nos deuses e centauros das orlas olímpicas, na cosmologia de Dante<sup>16</sup> e na teoria da expansão do universo. E quem, imagino, poderia viajar de Delfos<sup>17</sup> ao monastério bizantino de Hosios Lucas<sup>18</sup>, deixando o Auriga<sup>19</sup> de manhã, e à noite olhando a Madona em mosaico no abside<sup>20</sup> da

---

<sup>16</sup> Dante Alighieri (1265-1321), escritor e político, é considerado o primeiro e maior poeta italiano, o pai da língua italiana moderna. É o autor de *A comédia* (como ele a chamou, escrita entre 1508 e 1539), ou *A divina comédia*. O adjetivo “divina”, acrescentado por Giovanni Boccaccio posteriormente, para honrar Dante e seu poema épico cristão, foi usado pela primeira vez numa edição do poema em 1555. Outras obras importantes suas são: *La Vita Nuova* (1292-93) e *Le Rime* (c.1296).

<sup>17</sup> Delfos, cidade grega conhecida por seus sítios arqueológicos, foi considerada, na Grécia Antiga, o centro do universo (*omphalos*), por causa do oráculo (Oráculo de Delfos) que ficava dentro do templo dedicado ao deus Apolo. A cidade é famosa, ainda, pelas ruínas do Teatro de Delfos e por ter sido o lugar dos jogos Píticos, realizados de quatro em quatro anos, e que, juntamente com os jogos realizados na cidade de Olímpia, tornaram-se precursores dos Jogos Olímpicos modernos.

<sup>18</sup> Hosios Lucas (Ὅσιος Λουκάς) em grego, “São Lucas”, um ermitão do século X. A referência é ao monastério bizantino por ele fundado, o famoso Mosteiro de São Lucas, situado em Steiri, uma subdivisão da cidade de Distomo, na região grega do oeste da Beócia. Os restos mortais de São Lucas estão na cripta do mosteiro, uma das construções medievais gregas mais importantes.

<sup>19</sup> Auriga, na Grécia e Roma antigas, era um condutor de carros de guerra ou quadrigas. Em Roma, especificamente, conduziam, no circo, seus carros nas corridas de bigas. Heller faz aqui uma referência à famosa estátua grega do “Auriga de Delfos”, que pertence ao Museu Arqueológico de Delfos.

<sup>20</sup> Abside é um nicho ou recinto semicircular ou poligonal, de teto abobadado, geralmente situado nos fundos ou na extremidade de uma construção ou de parte dela. Nas igrejas cristãs, é o nicho ou recinto desse tipo, situado na extremidade da nave principal ou lateral, do coro ou do transepto, a parte transversal de uma igreja que se estende para fora da nave central, formando com ela uma cruz.

igreja do monastério, sem ser seguido em seus sonhos por ecos do abismo que divide, através das eras, verdade da verdade e a imagem do homem da imagem do homem?

Dizem que o avestruz enterra sua cabeça na areia à aproximação de inescapável perigo. A experiência é para o empírico aquilo que a areia é para a cabeça da avestruz. A verdade, entretanto, não reside naquilo que é, ao mesmo tempo, obscuro e mutável. Só o perigo inescapável de que pode não haver Verdade é uma verdade inescapável. Por isso, não é o conhecimento empírico o veículo da Verdade. Aquilo que é empiricamente verdadeiro e real agora é grandemente o que passou despercebido à atenção do passado, e sofrerá o ostracismo do futuro como um entediante anacronismo. Apenas a incerteza é inelutavelmente real. É através do desespero que o homem escapa até mesmo desta inescapável realidade. Mas ele a encontra na fé, reconhecendo-a sem perder a esperança e sofrendo-a não sem amor.

O caráter elusivo dessa fé e a persistente proximidade daquele desespero fazem da poesia moderna o empreendimento arriscado (perigoso) que ela é. Realmente, o poeta é, em todos os tempos, mais facilmente afligido que outros pelo desespero e pelo enfraquecimento da fé. Mas estes são mais do que perigos individuais de nosso tempo, pois em seu próprio centro encontra-se uma indecisão amorfa. Os físicos, sempre ocupados empiricamente em sustentar noções metafísicas sobre a natureza do mundo, parecem hoje mais diretamente preocupados com as convicções metafísicas insensivelmente aceitas pela comunidade. Com a precisão do raciocínio matemático, eles exploram a terrível imprecisão da nossa fé. Pois tanto nossa fé quanto nossa física são fascinadas pelos imensos vácuos dentro e fora de tudo o que existe, pelos vazios campos de tensão, e pelo movimento indeterminado de partículas se acelerando sem rumo, ao redor umas das outras, com o intuito de esconder de si mesmas o nada que está no centro de todas as coisas.

Esta, parece, é a consumação da revolução de que falei. Antes que ela começasse, o mundo com seu pão e seu vinho era, com toda a sua pecaminosidade, o centro da divina atenção. A partir dessa supervisão obstinada,

o homem lutou por uma nova liberdade. Ele a exerceu gloriosamente dentro do vasto espaço simbólico que se estende entre a presença divina e o distanciamento divino. Ele aprendeu a falar sua própria linguagem. Entretanto, quanto mais livremente falava, menos a palavra contava. Pois ela se tornou ‘a prática de gracejos licenciosos’<sup>21</sup>. E os objetos mais confiáveis do pensamento eram portanto as coisas, a verdadeira consequência da realidade que estava no início. No fim, pode não haver nem palavras nem realidades, mas apenas – por tudo o que sabemos – uma leve enfermidade, um comichão de assuntos que pouco importam para um corpo tão robustamente cheio de nada.

Em relação a este contexto, convido-o a ponderar os problemas da poesia moderna – problemas que a poesia compartilha com todas as outras artes. Portanto, ao falar de poesia nós sempre nos referimos a algo mais que poesia, assim como poesia sempre significa mais do que a si própria. O que é, então, que poesia significa? Seu sentido é a defesa do mérito e do valor do mundo, da vida e da experiência humana. No fundo, toda poesia é louvor e celebração. Sua alegria não é um mero prazer, sua lamentação não é um mero choro, e seu desespero não é mera prostração. O que quer que faça, ela não pode senão confirmar a existência de um mundo significativo – até mesmo quando denuncia a falta de sentido do mundo. Poesia significa ordem, mesmo com o indiciamento do caos; significa esperança, mesmo com um clamor de desespero. Ela está preocupada com a real dimensão das coisas. E por estar preocupada com a real dimensão das coisas, toda grande poesia é realista.

Mas o que pode acontecer se a dúvida sobre a real dimensão das coisas invadir a própria esfera de experiência e compreensão intuitiva onde a poesia é formada? E se a suspeição atacar o valor do mundo real? Então, o impulso poético procurará refúgio em uma esfera toda própria, um pequeno cosmos de interioridade salvo do declínio dos valores mundanos. “A Descoberta e Colonização da Interioridade” – esse pode ser um

---

<sup>21</sup> Ver, anteriormente, a primeira citação do poema de Cowley, final do penúltimo verso (p.3).

adequado título para a história da poesia da Renascença até os nossos dias. Ela começa com a vitalidade dos aventureiros expulsos de sua terra natal pelo empobrecimento do solo, e culmina na revelação de tesouros inesperados. Será que isso terá como final a nostalgia pela terra natal de uma raça derrotada? Ou o retorno do pai ao filho pródigo?

2

Eu disse que toda grande poesia está preocupada com a real dimensão das coisas; assim como ela é a defesa de um mundo valioso e significativo. Ao dizer isso, sugeri que a real dimensão das coisas reside no fato de elas terem um lugar significativo em um mundo valioso. É claro que isso foi uma profissão de fé, ou, para melhor preservar o modo usual de falar: tomar a questão como provada – na verdade, a mesma questão que a mentalidade da época parece inclinada a responder negativamente. A ameaça perpétua dessa resposta negativa é, sugeri, uma dos embaraços da poesia moderna.

A razão, como passamos a entendê-la e a utilizá-la, isto é, a razão que domina a maioria de nossas atividades racionais deve, no curso de seu progresso, conduzir a essa resposta negativa. Em certo sentido, é até mesmo verdade dizer que ela é essa resposta negativa. Pois sua virtude escolhida é a “objetividade”. E o que é sua objetividade a não ser a determinação em deixar as “coisas” serem o que quiserem em sua relação com a mente, e não permitir que os sentimentos humanos interfiram no avanço ou na direção da descoberta – em outras palavras, seguir o argumento aonde quer que ele nos levará? Esta virtude da objetividade racional é de fato, ao mesmo tempo, uma virtude heroica e confiante, e apenas trapaceiros centrados no próprio interesse ou simplórios excêntricos desejarão dispensá-la de bom grado. Por outro lado, apenas simplórios sem um eu próprio a buscar e nenhum centro a abandonar podem permanecer sem perceber o problema surgido da própria confiança e heroísmo da objetividade. O que é sua confiança? A convicção de que o argumento conduzirá a algo que é não somente útil, mas de verdadeiro valor. O que é seu heroísmo? A prontidão

em não recuar caso ele não o fizer. E o que é sua falácia? A suposição de que os valores banidos do método de investigação vão, de algum modo, chegar às respostas; isto significa que, indiferentemente aos valores, podem permitir um fim justificado não apenas por sua “correção” ou sua utilidade, mas por seu valor intrínseco. Pois as coisas perdem seu valor para o homem se ele está determinado a negar-lhes seu valor.

Os sentimentos humanos são o único instrumento para reconhecer os valores e responder a eles. Ao tratar os sentimentos como os vilões da escola da razão, e os arruaceiros da comunidade estabelecida pela verdade, a Razão – a razão dos racionalistas – estabeleceu um tipo de verdade que deixa os sentimentos humanos inativos, assim como o fazem, com o sentimento geral, os métodos “objetivos” que levam à sua descoberta. As oficinas nas quais nossas verdades são manufaturadas estão rodeadas de um enxame de sentimentos desempregados. Desemprego leva a tumultos, e tumultos aconteceram e acontecem. O mais poderoso entre eles na história recente do pensamento foi o romantismo. A guerra entre o racionalismo e o romantismo deixou a poesia moderna com seu legado de risco.

Nietzsche<sup>22</sup>, que viveu e pensou no próprio centro do tumulto, sabia que nessa situação o assunto mais urgente da filosofia era o problema dos valores – um problema constrangidamente evitado pela filosofia até os dias de hoje. Para ele, esse problema era mais fundamental do que todos os problemas do conhecimento. Estes, ele disse, são sérios apenas se a questão dos valores for respondida; e, sem essa resposta, a procura do conhecimento cessará de ser séria, tornando-se, em vez disso, desesperada, “uma bela ferramenta para a autodestruição do homem”, como ele a chamou.

Se não é na busca racionalista do conhecimento objetivo mas só através do exercício do sentimento humano que a questão de valores pode ser respondida, então pode ela ser, de alguma forma, respondida? É o

---

<sup>22</sup> Friedrich Nietzsche (1844-1900) foi filósofo, filólogo e também crítico cultural, poeta e compositor. Controverso e muito influente, considerado hoje um precursor do Expressionismo, do Existencialismo e do Pós-Modernismo, é autor, entre muitos outros livros, de *A teoria da tragédia* (1872).

conhecimento, adquirido deste modo, não necessariamente tão elusivo e instável, tão enganoso e duvidoso quanto são os próprios sentimentos humanos? E se a poesia é aquilo que nós acreditamos que seja, a saber, o apelo dos sentimentos aos sentimentos, que tipo de verdade ou valor pode haver na poesia? Existe, parece, uma estranha disparidade entre a seriedade com a qual os poetas veem sua profissão e a utilidade que é dada a ela. Eles labutam no exigente serviço do espírito para agradar às disposições mais frívolas do espírito. Esta tem sido a quixotesca situação da poesia – e não apenas da poesia – por toda a idade moderna. E chegou a seu clímax quando o racionalismo e o romantismo entre si tramaram para destruir os últimos vestígios de uma ordem racional de valores.

A recuperação de uma ordem racional de valores era, nesse período, uma tarefa para a qual alguns dos maiores pensadores e poetas se dedicaram. Entre os pensadores, o mais verdadeiro e apaixonado era Pascal. O inventor da máquina de calcular – de um embrionário cérebro mecânico – também sabia que o coração tinha razões que a razão desconhecia. E Pascal quis dizer *razões* do coração, não a não-razão das emoções, com a qual a mente romântica tantas vezes insuflou sua exasperação contra a racionalidade de cérebros mecânicos. O *esprit de finesse* [espírito de fineza] que ele, o matemático, opôs ao *esprit de géométrie* [espírito de geometria] nada tinha a ver com caprichos do irracional. A mente era, se alguma vez houve uma mente – mente, inteligência, razão, um instrumento do conhecimento racional, de racionalmente conhecer o *logos*, o sentido e o valor. O *coeur* [coração] de Pascal é o órgão para reconhecer aquilo que está no coração das coisas. Seu raciocínio do coração é o método de discurso quando o assunto do discurso não é a lógica das proposições mas a lógica dos valores. Aqui está a origem daquela estranha fascinação que o pensador cristão mais apaixonado do século XVII exercia sobre a mente mais apaixonadamente anti-cristã do século XIX – Nietzsche.

As mentes desses dois homens estavam focadas no problema de valores, e não é por acaso mas por razão histórica que, para Nietzsche, esta preocupação tão frequentemente tomou a forma de um problema aparentemente estético – o problema da relação entre poesia e verdade. Esta foi,

disse ele ao final de sua vida consciente, a primeira preocupação séria de sua juventude e o “terror sagrado” de seus últimos anos. Para ele, era idêntico à questão da verdade ou inverdade dos valores. Pois foi no período entre Pascal e Nietzsche, sobretudo em poetas e artistas, que esse problema essencialmente religioso manteve seu incômodo vigor. E se ele inspirou os mais sublimes pensamentos deles, foi também uma pressão constante em seus recursos poéticos.

Para sustentar essa afirmação com exemplos, seria possível fazer um dicionário de nomes célebres – Blake, Wordsworth, Coleridge, Keats; na França, quase todos poetas entre Baudelaire e Valéry; na Alemanha, principalmente Goethe, Hölderlin e Rilke – para não mencionar os escritos teóricos de Schiller<sup>23</sup> e dos Românticos. E se procurarmos pelas mais precisas palavras para definir os desafios da poesia moderna, duvido se precisaríamos continuar após encontrarmos o grandioso poema de Hölderlin, “Pão e vinho”:

---

<sup>23</sup> William Blake (1757-1827) foi poeta, pintor e gravador inglês. William Wordsworth (1770-1850) e Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), poetas, foram os iniciadores do romantismo inglês. John Keats (1795-1821) foi o último dos grandes poetas românticos ingleses. Johann Wolfgang von Goethe foi poeta, dramaturgo e cientista alemão, famoso sobretudo pelas partes I e II de sua tragédia *Fausto*. Friedrich Hölderlin (1770-1843) foi poeta, romancista e tradutor. Rainer Maria Rilke (1875-1926), poeta e romancista austríaco, foi o último grande e influente poeta de língua alemã no século XX; extremamente famoso, conhecido e reverenciado em vida, é autor, entre outros livros, de *Elegias de Duíno* (1923) e *Sonetos a Orfeu* (1923). Suas ideias sobre poesia e teoria poética apareceram postumamente no livro, também muito influente, *Cartas a um jovem poeta* (1929). Charles Baudelaire (1821-67), francês, foi um dos mais importantes e influentes poetas do século XIX; parnasiano de origem, é considerado um precursor do Simbolismo, assim como da tradição moderna de poesia, da crítica de arte e teoria poética. Paul Valéry (1871-1945), filósofo e ensaísta francês, além de um dos mais importantes poetas do século XX em todo mundo, provavelmente o último grande simbolista, deixou seu pensamento filosófico e estético sobretudo em seus *Cahiers* (261 cadernos de seu diário intelectual), publicados postumamente. Friedrich Schiller (1759-1805), além de médico, historiador e filósofo, foi sobretudo um poeta e dramaturgo alemão que, sobre teoria poética, escreveu *Poesia ingênua e sentimental* (1795), embora sua obra filosófica mais influente seja *Sobre a educação estética do homem numa série de cartas*, de 1794.

... und wozu Dichter in dürftiger Zeit?  
[...pois para que servem poetas em tempo de indigência?]<sup>24</sup>

O que era esse *dürftige Zeit* [pouco tempo, tempo insignificante ou tempo de indigência], esse tempo pobre em espírito, contudo mais distante que qualquer outro do Reino do Céu, que fez Hölderlin questionar a justificativa de ser poeta, esse tempo escasso mas energético que forçou a poesia ao limite do silêncio, daquele “abismo” que Baudelaire também sentiu aos pés das poesia; esse tempo hostil que ainda assim inspirou em Hölderlin, em Baudelaire e em Rimbaud<sup>25</sup> poesia realmente nunca ouvida? Pois, na poesia deles, o próprio mutismo parecia explodir em fala, sem quebrar o silêncio. A poesia era separada da loucura pela simples

---

<sup>24</sup> HÖLDERLIN, F. Pão em vinho. In: *Poemas*. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p.169.

<sup>25</sup> Jean Nicolas Arthur Rimbaud (1854-91), francês, escreveu poesia da infância ao fim de sua adolescência, mas foi o mais influente poeta do mundo ocidental, desde o Simbolismo ao Modernismo, prefigurando o Surrealismo, através de poemas e livros que escreveu e publicou entre 1870 e 1875 (mais ou menos entre seus 15-16 e 20-21 anos), quando abandonou a poesia, tornou-se andarilho, depois soldado, por fim, comerciante e, possivelmente, traficante de armas na Abissínia, África, onde veio a adoecer. Levado a Marseille, no sul da França, teve uma perna amputada e descobriu que tinha câncer. Retornou à África apenas para ver sua saúde deteriorar, ser levado de volta para Marseille, donde morreu com apenas 37 anos. Não há tendência poética ou poeta no século XX, para o bem ou para o mal, quer reconheçam ou não, que não tenham sofrido sua influência, de uma forma ou outra, mesmo aqueles poetas e críticos que tanto o detrataram por causa de sua vida pouco ortodoxa, para se dizer o mínimo. As ideias teóricas de Rimbaud sobre poesia podem ser encontradas em algumas de suas cartas, notadamente aquelas conhecidas como “do poeta vidente”. Duas são essenciais: a datada de Charleville (cidade natal do poeta), 13 de maio de 1871, para seu ex-professor, Georges Izambard, famosa por conter a frase “*Je est un autre*” (*Eu é um outro*), e, a segunda, também datada de Charleville, 15 de maio de 1871, a seu amigo Paul Demeny, na qual, além de repetir a mesma expressão usada na primeira carta, usa a expressão “*Le Poète se fait voyant...*” (O Poeta se faz vidente...), para explicar não só sua concepção de poesia, mas também sua ideia de como um poeta pode ser ou se torna moderno. Erich Heller, neste ensaio, cita e discute essa condição estabelecida por Rimbaud.

margem do milagre que revela, em um momento, as lúcidas profundezas do mistério, ao preço da escuridão para o que posteriormente sobrasse da vida. O que, de fato, era o *dürftige Zeit*?

Era um tempo em que pão e vinho eram meros produtos; era um tempo em que a realidade não fazia sentido e o sentido era irreal; e se seu senso de realidade deveria ser a medida daquele “real” que o poeta, seguindo os preceitos aristotélicos, deveria “imitar”, então a poesia tinha de cessar de ser poesia. Era um tempo do qual Hegel<sup>26</sup>, contemporâneo de Hölderlin, disse que “arte ... é e continuará a ser algo do passado” porque “o modo da prosa absorveu todos os conceitos da mente e afetou-os com sua marca prosaica”. E em sua desajeitada linguagem filosófica ele ainda descreveu exatamente os desafios que se estendiam à frente para a poesia. “A poesia”, disse ele, “terá de aceitar a tarefa de uma tão completa reformulação e transformação da realidade que, ante a massa inflexível do prosaico, ela se encontrará envolvida, em todo lugar, por múltiplas dificuldades”<sup>27</sup>.

Hegel provou-se errado – pela poesia, não pela realidade. Mas a que custo! Fica-se tentado a dizer: ao custo da sanidade de Hölderlin e da sobrevivência do gênio de Rimbaud. Certamente, ao custo da simplicidade da poesia, daquela profunda simplicidade que é o fruto mais precioso da paz que prevalece entre o pensamento do poeta e o pensamento de sua

---

<sup>26</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), alemão, foi um dos maiores filósofos da história ocidental. Extremamente influente e fundamental é sua obra póstuma *Vorlesungen über die Ästhetik* (Conferências sobre estética), publicada pela primeira vez em 1835, e que é uma reunião de suas aulas nas universidades de Heidelberg (em 1818) e de Berlim (entre 1820/21, 1823, 1826 e 1828/29), compiladas por seu aluno Heinrich Gustav Hotho (1802-1873), a partir das notas manuscritas do próprio Hegel e anotações de diversos alunos de seus cursos. Referida e publicada na atualidade apenas como *Estética*, é considerada por todos como a mais influente, na cultura ocidental, desde a *Poética*, de Aristóteles (escrita por volta de 335 a.C.).

<sup>27</sup> Heller faz aqui citações não ordenadas da *Estética* de Hegel. Remetemos o leitor à edição: HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética*. Tradução Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993. O primeiro fragmento está na p.13; o terceiro, na p.539. Por causa de diferenças de traduções, não foi possível a localização de um trecho correspondente ao segundo fragmento.

época. Essa paz está nas batalhas homéricas, nas tragédias de Ésquilo<sup>28</sup>, e até na descida de Dante ao Inferno. Mas ela não está em nenhum lugar da poesia de Hölderlin, tampouco em seus sublimes momentos de total tranquilidade. Pois estes chegam para logo partir, quando o exilado encontra um lar entre exilados, quando o poeta desterrado é recebido na companhia dos deuses desterrados:

Aber wo sind sie? ... über dem Haupt droben in anderer Welt.  
[Mas elas onde estão? ... lá nas Alturas, em outro mundo.]<sup>29</sup>

A crença de que o poeta procura inspiração postando-se fora de si<sup>30</sup> é, mesmo em suas formas mais “clássicas”, uma falácia romântica. Essa falácia, desde Schopenhauer, animou muitas de nossas teorias estéticas mais amplamente aceitas: por exemplo, a teoria do caráter “impessoal” da poesia, do poeta como *agente* neutro realizando a fusão e a cristalização de experiências inomináveis. Essas teorias meramente expressam, e expressam significativamente, a depreciação das vidas reais que sujeitos reais levaram no mundo real. Não é nem na “despersonalização” nem na embriaguez que o grande poeta encontra o seu eu poético, mas na sobriedade da visão

---

<sup>28</sup> Ésquilo (523 a.C.- 456 a.C.) foi o primeiro e mais antigo grande tragediógrafo grego, autor, entre outras tragédias, de *Prometeu acorrentado* e da única sobrevivente trilogia de toda a dramaturgia grega, a *Orestéia* ou *Oréstia* ou *A trilogia de Orestes*, composta pelas tragédias *Agamemnon*, *As Coéforas* e *As Eumênides*. A trilogia foi apresentada pela primeira vez no ano de 458 a.C., no festival Dionísia, em Atenas, e ganhou o primeiro prêmio.

<sup>29</sup> Duas citações retiradas do poema “Pão e vinho”, de Hölderlin: a primeira do verso 9 da estrofe 6 e a segunda do verso 2 da estrofe 7, já citada. Ver Nota 24 acima.

<sup>30</sup> A expressão, no original “being beside himself”, é definida pelo *Oxford English Dictionary* como “out of one’s wits, out of one’s senses”. O referido dicionário a compara a expressões do francês como “*hors de soi*” e do alemão “*ausser sich*”, que, ao pé da letra, possuem o significado de “fora de si”. Essa expressão, no presente contexto, remete à discussão do “sujeito lírico fora de si” em oposição à noção do sujeito lírico como expressão de uma subjetividade, que ganhou notoriedade nos estudos de Hegel. Vide o ensaio de Michel Collot, intitulado “O sujeito lírico fora de si” (*Signótica*, v. 25, n. 1 (2013), do PPGLL da FL-UFG.

que vê o que realmente é. Hölderlin chamava isso de *heilige Nüchternheit*, “sagrada sobriedade”<sup>31</sup>, e Valéry certa vez disse, paradoxalmente: “Se eu tivesse de escrever, preferiria infinitamente escrever algo medíocre, em total consciência e em completa lucidez, a dar à luz uma obra-prima em estado de transe”<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> A expressão ocorre nos quatro versos finais da primeira estrofe do poema de Hölderlin “Hälfte des lebens”: “Ihr holden Schwäne,/ Und trunken von Küssen/ Tunkt ihr das Haupt/ Ins heilignüchterne Wasser.” Em tradução de Manuel Bandeira podemos ler: “Ó cisnes graciosos,/ Bêbedos de beijos,/ Enfiando a cabeça/ Na água *santa e sóbria!*” (In: *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1986. p.409-10). A edição da poesia completa de Hölderlin, em espanhol, traduz o verso 7 (Ins heilignnüchterne Wasser) como “en la *sagrada sobriedad* del agua” (In: Hölderlin – *Poesía Completa*. Edición Bilingüe. Tradução Federico Gorbea. Madrid: Ediciones 29, p.223; grifo dos tradutores). A ideia da “sagrada sobriedade” (*heilige Nüchternheit*), em Hölderlin, é assim explicada por Antoine Balman, em seu ensaio “Translation and the Trial of the Foreign”: “Hölderlin distingue na obra de Sófocles – em sua linguagem – dois princípios opostos: de um lado, a violência imediata da palavra trágica, que ele chama de “fogo do céu”, do outro, a “sagrada sobriedade”, i.e., a racionalidade que vem para conter e mascarar esta violência.” In: VENUTI, Lawrence, Ed. *The Translation Studies Reader*. London/New York: Routledge, 2003. p.285. O adjetivo “santa” não pode levar ao entendimento de que possa existir seu contrário, uma “não-sagrada sobriedade”, já que para Hölderlin, dizem seus exegetas, entre eles Walter Benjamin, se a santidade é inviolável, a sobriedade é intrinsecamente santa. Benjamin trata da “sobriedade” em Hölderlin no ensaio “Dois Poemas de Friedrich Hölderlin” e em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. De acordo com ele, esta “sagrada sobriedade” (a moderação e o equilíbrio implícitos na sobriedade) não dever ser entendida como um verdade filistina ou um valor burguês, como explica Peter Fenves em seu *The Messianic Reduction: Walter Benjamin and the Shape of Time*. Stanford: Stanford University Press, 2011. p.44-5.

<sup>32</sup> No original francês, a frase completa é: “J’avais pensé et naïvement noté, peu de temps auparavant, cette opinion en forme de vœu : que si je devais écrire, j’aimerais infiniment mieux écrire en toute conscience et dans une entière lucidité quelque chose de faible, que d’enfanter à la faveur d’une transe et hors de moi-même, un chef-d’oeuvre d’entre les plus beaux.” Na tradução em português: “Eu havia pensado e ingenuamente anotado, pouco tempo antes, esta opinião em forma de voto: que, se eu tivesse de escrever, gostaria mais de escrever, com toda consciência e dentro de uma inteira lucidez, algo fraco, do que conceber, levado por um transe e fora de

“Aonde a sobriedade te conduz”, escreveu Hölderlin, “há também o limite da tua inspiração. O grande poeta nunca está fora de si”<sup>33</sup>. Ponderar sobre essa afirmação e, então, ir para a melhor poesia de Hölderlin e, por fim, lembrar seu destino – esses são três atos para a encenação de uma tragédia. Não apenas a tragédia de Hölderlin, mas a tragédia de um mundo que estabeleceu sua própria realidade sóbria do lado oposto da sobriedade do poeta, e empurrou o poeta para um lugar em que ele, que nunca está fora de si, está fora do mundo. Quando Hölderlin define a sobriedade poética como o poder intelectual de descobrir para cada coisa particular seu lugar certo dentro do todo, acrescentando que não pode haver excelência, nem na arte ou na vida, “sem a razão ou sentimentos completamente organizados”, então a visão mais lucidamente verdadeira da poesia e da vida põe em relevo a falsidade de uma realidade completamente desorganizada, na qual a vida não possui poesia e a poesia não tem vida. E em um mundo tão indigente, a volta do poeta para casa é uma aventura assaltada por

---

mim mesmo, uma obra-prima das mais belas.” A carta foi publicada pela primeira vez no livro de Jean Royère, *Mallarmé. Précédé d’une lettre sur Mallarmé de Paul Valéry*. Paris: Albert Messein Editeur, 1931. Pode ser lida *online* em <[http://agora.qc.ca/documents/stephane\\_mallarme--lettre\\_sur\\_mallarme\\_par\\_paul\\_valery](http://agora.qc.ca/documents/stephane_mallarme--lettre_sur_mallarme_par_paul_valery)> ou numa cópia *online* fac-similada em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k134057c/f3.image>>. Convidado a fazer o prefácio do livro, Paul Valéry preferiu escrevê-lo em forma de carta endereçada ao editor, Jean Royère.

<sup>33</sup> Na frase inteira de Hölderlin, lê-se: “Where sobriety leaves you, there is also the limit of your inspiration. The great poet is never beside himself, he may elevate himself as high as he wishes.” Na tradução de Jeremy Adler e Charles Louth, a expressão “beside himself” é traduzida por “removed from himself”. Em português: “Onde a sobriedade o deixa, lá está o limite de sua inspiração. O grande poeta nunca se remove de si mesmo, ele pode elevar seu ser/eu tão alto quando deseja.” A frase aparece no terceiro parágrafo do ensaio de Hölderlin “Seven Maxims”, que pode ser encontrado em duas traduções em inglês: HÖLDERLIN, Friedrich. *Essays and Letters*. Edited and Translated with an Introduction by Jeremy Adler and Charles Louth. London: Penguin Books (Penguin Classics), 2009, p.243ss (nesta tradução utilizada) ou HÖLDERLIN, Friedrich. *Essays and Letters on Theory*. Translated and Edited by Thomas Pfau. Albany, NY: State University of New York Press, 1988. Não encontramos tradução em português deste ensaio de Hölderlin.

perigos incompreensíveis. Pois onde não há nem o sagrado nem o espírito, aí a sagrada sobriedade do espírito é como um vício em entorpecentes. Quando a razão insiste na única validade de suas razões, então o coração, o coração de Pascal, é quebrado pela força de sua própria racionalidade.

Aquilo que realmente é aparece em um tal tempo como a visão de um visionário, e o realismo da grande poesia torna-se “metafísica”; entretanto, não por desertar intencionalmente do mundo físico, mas por ser deixada de fora por uma contração peculiar da circunferência do real.

Porém, não podemos perder de vista um fato que temos até agora deliberadamente negligenciado, com o objetivo de ressaltar mais claramente uma qualidade particular da poesia moderna. A poesia, em todos os tempos, não é somente descritiva e imitativa no sentido aristotélico. Ela é também criativa; criativa, de fato, para fazer aquilo que não existia antes – e a derivação da palavra “poesia” aponta exatamente para este tipo de “fazer”<sup>34</sup>. Mas ela é criativa também em um sentido mais profundo e elusivo. A poesia eleva e educa o elemento criativo que está na própria experiência. Pois a experiência não consiste nas impressões que recebemos; ela consiste em *fazer* sentido. E a poesia é a principal produtora de sentidos da experiência. Ela torna *real* setores sempre novos do campo aparentemente inesgotável da experiência *potencial*. É por isso que o poeta é, como eu disse na minha primeira conferência, uma presa mais fácil para a dúvida e para o desespero do que as pessoas contentes em viver com o sentido produzido por outros.

---

<sup>34</sup> Referência ao fato de que, em grego antigo, **ποιέω** (poiéō), do verbo **ποιεῖν** (poiéin) [“fazer”] significa “faço” ou “crio” [eu faço/eu crio], daí a derivação de três palavras: **ποιητής** (poiētēs), que significa “aquele que cria”, **ποίησις** (poiēsis), que significa “o ato da criação”, isto é, “fazer viver o que não existia antes” (neste sentido significa “criar” e é sinônimo de “processo criativo”, portanto, “a ação ou capacidade de produzir ou fazer alguma coisa, especialmente de forma criativa”), e **ποίημα** (poiēma), que significa “a coisa criada”. Três palavras delas derivadas são, em português: poeta (o criador), poesia (a criação) e poema (a coisa criada). “Poíēsis” não é termo usado apenas na teoria da literatura, pois em português “hematopoiese” ou “hematopoesse” [pronuncia-se *po-é*] significa “formação e desenvolvimento das células sanguíneas”.

Toda sociedade civilizada vive e floresce em um acordo silente, mas profundo, sobre o que deve ser aceito como um modelo válido da experiência. A civilização é um complexo sistema de barragens, diques e canais, desviando, direcionando e articulando o influxo do elemento fluido ao seu redor; um pântano fértil, engenhosamente drenado e protegido das altas marés da experiência caótica, destreinada e desarticulada. Em tal cultura, estável e segura de si mesma dentro das fronteiras da experiência “naturalizada”, as artes impunham seu poder criativo não só em amplitude, mas também em profundidade. Elas não criam nova experiência, mas aprofundam e purificam a velha. Seus trabalhos não diferem um do outro como um novo horizonte de um novo horizonte, mas como uma madona de uma madona.

Os períodos de arte mais vigorosos em paixão criativa parecem ocorrer quando o padrão estabelecido da experiência afrouxa sua rigidez sem contudo perder sua força. Tal período foi a Renascença, e Shakespeare<sup>35</sup> sua consumação poética. Então foi como se a disciplina da velha ordem houvesse dado profundidade à empolgação da libertação; profundidade que vem da alegria e da tragédia, de conquistas incomparáveis e de perdas irredimíveis. Aventureiros da experiência partiram, como se em botes salva-vidas, para resgatar e trazer de volta à praia tesouros do conhecimento e do sentimento que a velha ordem deixara flutuando em alto mar. Os trabalhos do início da Renascença e a poesia de Shakespeare vibram com a compaixão pela experiência vivida sob risco de morte por abandono e negligência. Nessa compaixão estava o gênio criativo da época. Entretanto, era um gênio de coragem, não de audácia desesperada. Pois, embora elusivamente, ainda sabia de portos e âncoras, de lares para os quais retornar, e de celeiros nos quais armazenar a colheita. O espírito explorador da arte

---

<sup>35</sup> William Shakespeare (1564-1616), inglês, além de ator, foi poeta e, sobretudo, dramaturgo, o maior de língua inglesa e, na opinião da grande maioria de críticos literários e historiadores de literatura, o maior de todos os tempos. Escreveu comédias, tragédias e dramas históricos. Entre suas mais famosas peças estão *Romeu e Julieta* (1595), *Hamlet* (1609-1611), *Otelo* (1603-04), *Rei Lear* (1605-06), *Macbeth* (1606) e *A tempestade* (1610-11).

estava na profundidade de sua percepção ainda consciente de um esquema de coisas no qual deveria acomodar suas façanhas e criações.

Entretanto, quanto mais esse esquema de coisas perde sua estabilidade, mais ilimitado e não mapeado parece o oceano de exploração potencial. Na vaga confusão das infinitas potencialidades, destroços de significação se juntam a despojos da experiência; pois tudo é mar, tudo está à deriva –

...the sea is all about us;  
The sea is the land's edge also, the granite  
Into which it reaches, the beaches where it tosses  
Its hints of earlier and other creation...

[... o mar nos cerca por todos os lados;  
O mar é também a orla da terra, o granito  
Que ele penetra, as praias onde arremessa  
Indícios de uma criação pretérita e diversa...]<sup>36</sup>

– e Rilke conta uma história na qual, como no poema do senhor T. S. Eliot<sup>37</sup>, novamente o mar e a distância de “outra criação” tornam-se a imagem da realidade do poeta. Um barco a remo enfrenta uma passagem difícil. Os remadores trabalham no ritmo requerido. Ainda não há sinal da destinação. De repente, um homem, aparentemente ocioso, irrompe com um canto. E se a labuta dos remadores derrota inexpressivamente a resistência real das ondas reais, é o cantor ocioso que magicamente sobrepuja o desespero da aparente falta de rumo. Enquanto as pessoas próximas a ele

<sup>36</sup> Estes são os versos iniciais da segunda estrofe do poema “The Dry Salvages”, o terceiro de *Quatro quartetos*, de T.S. Eliot (ver Nota 37 abaixo). A citação em português é de ELIOT, T.S. *Obra completa I – Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004. p.359. O primeiro verso completo é: “O rio flui dentro de nós, o mar nos cerca por todos os lados.” Todas as citações são desta edição e serão indicadas, doravante, por parentético nome do quarteto e número de página.

<sup>37</sup> Thomas Stearns Eliot (1888-1965), norte-americano naturalizado súdito inglês, é considerado pela crítica como um dos maiores poetas modernistas do século XX e um dos grandes de todos os tempos. Além de poeta, foi dramaturgo, teórico de literatura e crítico literário influente. Ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1948.

tentam dominar o elemento que está próximo a elas, a voz dele parece ligar o barco à mais longínqua distância, de modo que a mais longínqua distância puxa-o para si. “Eu não sei como nem por quê”, é a conclusão de Rilke, “mas subitamente compreendi a situação do poeta, seu lugar e sua função nesta época. Não importa se lhe negam todos os lugares – exceto este. Nele deve-se tolerá-lo.”

É a mais longínqua distância a que o poeta está conectado. Aquilo que está próximo dele não importa. Contudo, a qualquer momento, tudo que está próximo dele será iluminado por clarões desferidos pelo fio invisível que liga seu barco à sua destinação misteriosamente distante. O mais humilde objeto ou o menor trapo de experiência podem inesperadamente tornar-se um condutor de infinitudes, carregados com a força que antes estava distribuída sobre uma ordem totalmente compreensível, que mantinha nos seus lugares corretos as coisas grandiosas e pequenas. Essa ordem não existe mais. Quem sabe nosso lugar ou o lugar de alguma coisa? Onde estão os elos que unem a criação ao criador e a criatura à criatura? Esse é o tema da primeira das *Elegias de Duíno*, de Rilke. Tudo está separado; dissociação é a ordem do mundo:

... Ach, wen vermögen  
wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht,  
und die findigen Tiere merken es schon,  
dass wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind  
in der gedeuteten Welt...

[...Ai, quem nos poderia  
valer? Nem Anjos, nem homens  
e o intuitivo animal logo adverte  
que para nós não há amparo  
neste mundo definido...]<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Tradução Dora Ferreira da Silva. 2.ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1978. p.3. Todas as citações em português são desta edição e serão dadas, doravante, por parentético número de página apenas.

Contudo, aqui ou ali, fora de lugar e fora de ordem, um objeto estranhamente arbitrário parece significar tudo para nós:

... Es bleibt uns vieilicht  
Irgend ein Baum an dem Abhang, dass wir ihn täglich  
Wiedersähen; es bleibt uns die Strasse von gerstern  
Und das verzogene Treusein einer Gewohnheit,  
Der es bei uns gefiel, und so blieb sie und ging nicht.

... Resta-nos, quem sabe,  
a árvore de alguma colina, que podemos rever  
cada dia; resta-nos a rua de ontem  
e o apego cotidiano de algum hábito  
que se afeiçãoou a nós e permaneceu. (3)

O retratista dessa situação é Van Gogh<sup>39</sup>. Ele pintou a árvore da elegia de Rilke, o girassol, a cadeira e as botas que são os receptáculos fortuitos de toda a energia desterrada do espírito, que antes tivera sua casa legislativa nos anjos e madonas de Giotto<sup>40</sup> – outrora um rei entre reis, agora um posseiro de botinas. Olhe para esse ramo de amendoeira em flor, olhe para essa cadeira – de fato, eles ganham muito mais do espírito do que o merecido, quase estourando com sua superfluidade. É um mero momento de explosão que separa os objetos de Van Gogh dos fragmentos distorcidos do surrealismo.

---

<sup>39</sup> Vincent Willem van Gogh (1853-90), nascido na Holanda, é um dos maiores e mais importantes pintores que a humanidade já conheceu. Extremamente influente, é um dos pais da pintura moderna. Depressivo, provavelmente esquizofrênico ou sofrendo de desordem bipolar ou até mesmo de aguda porfiria ou, ainda, de epilepsia do lóbulo temporal, Van Gogh suicidou-se aos 37 anos de idade, na pequena cidade francesa de Auvers-sur-Oise, onde está enterrado.

<sup>40</sup> Giotto di Bondone ou simplesmente Giotto (1267-1337) foi um pintor e arquiteto italiano, considerado o introdutor da perspectiva na pintura. Desenvolveu sua obra no fim da Idade Média, entre o Gótico e o Proto-Renascimento, sendo assim, um precursor do Renascimento e um elo entre ele e a pintura medieval e bizantina.

A notória obscuridade da poesia moderna se deve à ausência, em nossas vidas, de símbolos comumente aceitos para representarem e abrigarem nossos sentimentos mais profundos. E assim estes invadem as conchas vazias de memórias fragmentárias, caranguejos-eremitas em um mar de sentidos incertos. Devemos ainda alcançar a lua. O tráfego interplanetário provar-se-á em breve mais fácil do que a comunicação entre incontáveis universos desconhecidos. Pois os seguintes versos do Sr. T. S. Eliot não são somente verdadeiras em palavras perante o último mistério; elas também dizem respeito às palavras enredadas na penúltima desordem:

... Words strain,  
Crack and sometimes break, under burden,  
Under the tension, slip, slide, perish,  
Decay with imprecision ...

... As palavras se distendem,  
Estalam e muitas vezes se quebram, sob a carga,  
Sob a tensão, tropeçam, escorregam, perecem,  
Apodrecem com a imprecisão. (“Burnt Norton” 341)

### 3

Goethe, em sua autobiografia, queixa-se de maneira irada sobre o desprezo com o qual a poesia de ocasião<sup>41</sup> veio a ser considerada. Poesia de ocasião, poesia induzida por ocasiões reais, é, ele diz, “o primeiro e mais genuíno de todos os tipos de poesia”. E em uma conversa com Eckermann<sup>42</sup>, Goethe deixou bem claro que não se referia a meros

---

<sup>41</sup> A palavra usada por Heller no original é *occasional* (às vezes, na forma do substantivo *occasion*). Como a palavra tem origem na *Estética*, de Hegel, preferimos manter “de ocasião” a “circunstancial”, embora esta fosse uma tradução mais moderna. Em todo caso, Heller nunca usa a expressão (e derivados) *circumstantial poetry* em seu ensaio.

<sup>42</sup> Johann Peter Eckermann (1792-1854), poeta alemão menor, mas amigo de Goethe, com quem conviveu a partir de 1823, deixou uma obra importante: *Gespräche mit*

brindes rimados: “Todos os meus poemas”, disse ele, “são poemas de ocasião [circunstanciais]; eles são inspirados pela realidade e fundados nela. Desconsidero poesia que não tenha raízes no real”. É claro, isso mirava os românticos, uma advertência que ressoava contra o que ele chamou de “época de talentos forçados”.

O que eram esses talentos forçados? Para Goethe, eles eram plantas de estufa fora da estação, poetas que deixaram a “vida” lá fora no frio e floresceram no calor de uma imaginação puramente reflexiva. A irritação de Goethe com eles era tão intensa porque ele mesmo já havia conhecido a tentação. Seu *Tasso*<sup>43</sup> é concebido a meio caminho entre o Tasso real e Baudelaire, e seu Werther<sup>44</sup>, caso ele tivesse sobrevivido um século ou mais, poderia ter se tornado Rimbaud. E se Goethe tivesse completado sua obra-prima fragmentária, *Pandora*, seu Epimeteu<sup>45</sup> poderia, de fato, ter deixado a realidade inteiramente para Prometeu, tomando, por escolha

---

*Goethe* (Conversas com Goethe), cujos volumes foram publicados entre 1836 e 1848. Deixou um livro de poesia: *Gedichte* (Poesia), de 1838. As referências são de trechos da obra *Conversas com Goethe*. Existem traduções em português.

<sup>43</sup> Referência ao drama *Torquato Tasso*, de Goethe, concebido em 1780 e concluído em 1790, sobre o poeta italiano renascentista Torquato Tasso (1544-1595), que foi autor influente e muito lido por causa de seus poemas épicos, peças e textos teóricos. Sua obra mais conhecida é *Gerusalemme Liberata* (Jerusalém libertada), de 1580; seu escrito teórico mais importante é *Discorsi del poema eroico* (Discursos sobre o poema heroico), de 1594.

<sup>44</sup> Personagem central do célebre romance de Goethe *Die Leiden des jungen Werthers* (Os sofrimentos do jovem Werther), publicado em 1774.

<sup>45</sup> *Pandora* é o fragmento de uma peça escrita e publicada por Goethe entre 1807-08, nos dois primeiros volumes da revista *Prometheus*. Relaciona-se ao mito de Pandora, a primeira mulher, feita a partir do barro por Hefáisto ou Hefesto ou Vulcano (deus do fogo e artesão do Olimpo) e Atena ou Minerva, por ordem de Zeus ou Júpiter, como castigo aos homens – é ela que carrega uma caixa (“Caixa de Pandora”), que contém tudo de bom e também de mal para os homens. Sua curiosidade a faz abrir a caixa, de onde tudo escapa, menos a esperança. O personagem Epimeteu é irmão de Prometeu e, como castigo por seu irmão ter roubado o fogo do Olimpo e o disponibilizado aos homens, é obrigado a se casar com Pandora.

própria ascender, com Pandora em seus braços, a uma esfera onde o *rêve dans sa nudité idéale*<sup>46</sup> de Mallarmé<sup>47</sup> se realiza. Não foi Goethe que, em duas ocasiões poéticas solenes, definiu o particular dom do poeta, atribuído pelos deuses, como o poder de dizer o que ele sofreu – sofreu nas mãos do mundo real? De fato, o realismo de Goethe já se encontrava na defensiva. A paz em que ele vivia com o mundo real – seu objeto de maior orgulho, a peça mais importante de exposição do colecionador – era mantida apenas por infundáveis manobras diplomáticas e compromissos com as tendências inatas de seu gênio.

Poesia de ocasião, de fato! Mas a ocasião nem sempre era o real. Mais frequentemente, era a guerra entre a realidade e a poesia. Como Goethe teria reagido à crença de Nietzsche de que mundo e existência são justificados apenas como um fenômeno estético? – uma declaração que contém o programa completo daquele tipo de poesia que – de maneira unilateral e ignorando muitos poetas de grande mérito – nós escolhemos ver como distintamente moderna. Sem dúvida, Goethe teria

---

<sup>46</sup> Referência a um trecho de uma carta de Stéphane Mallarmé (ver Nota 47 abaixo) ao poeta e romancista também francês François Coppée (1842-1908), datada de 20 de abril de 1868. A frase completa da carta diz: “Para mim, há dois anos cometi o pecado de ver o Sonho em sua nudez ideal, enquanto deveria acumular entre ele e mim um mistério de música e olvido” [Pour moi, voici deux ans que j’ai commis le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale, tandis que je devais amonceler entre lui et moi un mystère de musique et d’oubli.] In: MALLARME, Stéphane. *Correspondance, lettres sur la poésie (CLP)*, Édition de B. Marchal. Paris: Gallimard, 1995. p.380.

<sup>47</sup> Stéphane Mallarmé (1842-1898; prenome verdadeiro, Étienne) foi um poeta e crítico literário francês cujo carreira, inicialmente, sofreu influência de Baudelaire, inclusive por suas publicações iniciais na revista *Le Parnasse contemporain* (O Parnaso contemporâneo). Apesar dessa origem parnasiana, Mallarmé foi na verdade um poeta simbolista cuja obra, sempre revolucionária e antecipatória, inspirou várias tendências artísticas do início do século XX, como o Cubismo, o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo. Sua última grande obra, o poema *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (Um lance de dados jamais abolirá o acaso), de 1897, rompeu com a tradição do verso e pode ser considerada precursora do Concretismo e das várias propostas de poesia visual da metade em diante do século XX.

reagido com horror, mas com um horror tornado maior por seu íntimo conhecimento do horripilante. Pois, embora Nietzsche não houvesse ainda surgido, Goethe conhecia e indecisamente se opôs à filosofia de Immanuel Kant<sup>48</sup>. E, entre Kant e Nietzsche, há uma conexão à qual não falta lógica histórica e, certamente, não aquela lógica através da qual tanta poesia moderna nasceu.

Para encurtar uma longa e complicada história: Kant impôs uma parada dramática na procissão triunfal do racionalismo. Se Descartes<sup>49</sup> estava seguro de que o pensamento racional era a firme âncora da existência – *cogito ergo sum* – então Kant estava igualmente certo de que o pensamento apenas navegava através da existência como um navio na superfície do mar, explorando muito, mas sempre cerceado pelo próprio horizonte. Entretanto, por mais longínqua a distância que o viajante possa alcançar, sempre haverá horizonte, o horizonte do tempo e espaço, e para sempre invisível o último chão e porto – o Absoluto. Portanto, não era na razão pura, na razão do racionalista, que o homem poderia esperar encontrar essa certeza final, a busca contínua para o que parece ser a falha, a cruz e glória de sua natureza. De fato, Kant não negou a legitimidade dos apelos dela; eles tinham que ser satisfeitos – não, entretanto, pela consciência racional do homem, mas por sua consciência moral. A lei moral era a ferramenta do Absoluto.

Isso foi como um choque para poetas que haviam começado a acreditar que, mais do que padres, eles estavam conectados com o Absoluto.

---

<sup>48</sup> Immanuel Kant (1724-1804) foi um dos mais importantes e influentes filósofos do mundo ocidental; pode-se dizer que toda a evolução da filosofia europeia depois dele foi, de uma forma ou outra, influenciada por suas ideias. É autor, entre outros muitos livros, de *Crítica da razão pura* (1781), *Crítica da razão prática* (1788) e *Crítica do julgamento* (1790).

<sup>49</sup> René Descartes (1596-1650), filósofo, físico e matemático francês, ficou famoso pela expressão *Cogito, ergo sum* (Penso, logo existo), que aparece em seus livros *Discurso do método* (1637) e *Meditações metafísicas* (1641) e que decorre do método por ele criado, o “método cartesiano”. É também famoso por ter gerado a geometria analítica (ao propor a fusão da álgebra com a geometria) e o sistema de coordenadas que tem seu nome.

Kleist<sup>50</sup> estava desesperado. A filosofia estética de Schiller foi uma infundável barganha com Kant: dá-me uma parte, e que seja modesta, no grandioso Inacessível; Eu pagarei em boa moeda moral pelo sublime passe estético. Os Românticos, é claro, foram mais longe. Tomando a monarquia constitucional da Razão de Kant por sua abdicação, eles empurraram apressadamente o Sentimento para o trono vazio. A perturbação tampouco estava limitada à Alemanha. Os alemães, oficiais de justiça voluntários do tribunal da história, apenas cumpriram uma vaga mas autoritária ordem europeia. Coleridge também a recebeu e a aceitou. Ela alcançou Baudelaire através de Schopenhauer<sup>51</sup> e Richard Wagner<sup>52</sup>. E mesmo Goethe, que raramente permitia-se preocupar com agitações filosóficas, por fim resignou-se carancudamente ao imperativo kantiano da “absoluta” ignorância sem contudo acreditar na confiabilidade da orientação moral de Kant. “Portanto”, notou ele ao fim de uma reflexão sobre a filosofia de Kant, “nós devemos nos refugiar na poesia, onde esperamos encontrar alguma satisfação”.

---

<sup>50</sup> Heinrich von Kleist (1777-1811), alemão, foi ensaísta, poeta, romancista, dramaturgo e contista, provavelmente mais conhecido por sua comédia *Der zerbrochne Krug* (O jarro quebrado), de 1808, até hoje representada, e por sua novela *Michael Kohlhaas*, publicada em *Gesammelte Erzählungen* (Contos coligidos), em 1810 e 1811, já inúmeras vezes adaptada para teatro, televisão e cinema. Decididamente influenciou Franz Kafka.

<sup>51</sup> Arthur Schopenhauer (1788-1860), influente filósofo pessimista alemão, é lembrado hoje por sua obra, dividida em quatro livros, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (O mundo como vontade e representação), de 1819. É no terceiro deles que expõe sua concepção de que a arte permite o conhecimento da representação independentemente do princípio de razão. Para Schopenhauer, a palavra representação (*Vorstellung*) designa a ideia ou imagem mental de qualquer objeto vivenciado como externo à mente.

<sup>52</sup> Richard Wagner (1813-83), maestro, diretor de teatro e ensaísta alemão, é lembrado hoje como um dos maiores compositores de ópera de todos os tempos. Revolucionárias e inovadoras, suas obras tiveram impacto e influência em todo o mundo musical ocidental. Suas óperas mais famosas e até hoje grandemente representadas são, por data de estreias: *Tannhäuser* (1845), *Lohengrin* (1850), *Tristão e Isolda* (1865). Sua obra-prima foi a tetralogia *Der Ring des Nibelungen* (O anel do Nibelungo), que ele levou mais de vinte e seis anos para concluir. É composta pelas óperas: *O ouro do Reno* (1868), *A valquíria* (1870), *Siegfried* (1876) e *O crepúsculo dos deuses* (1882). Sua última ópera foi *Parsifal*, estreada em 1882.

A educada resignação de Goethe em breve tornar-se-ia um manifesto da poesia “absoluta”. Prefigurada em Schelling<sup>53</sup> e Schopenhauer, a promoção da faculdade estética ao ministério do Absoluto foi efetuada na primeira fase da filosofia de Nietzsche. O mundo é em si um fenômeno estético. Nenhum conhecimento e nenhuma lei moral podem compreender seu sentido. É a música que ressoa sua profundidade, e a poesia que circunda o mistério central – poesia iluminada, como a lua, por um sol distante, e iluminando, como a lua, a escuridão da noite. “Apenas como um fenômeno estético o mundo e a existência estão para sempre justificados”. Nietzsche chamou isso de o evangelho do artista – e sempre voltava à crença em que este era o único evangelho da verdade a ser mantido na terra. Toda vez que ele duvidava de sua validade, restava-lhe o Nada, aquele niilismo do qual ele era o grande, o desesperado e desesperadoramente esperançoso explorador. Pois ele foi um retardatário na sucessão que vai de Kant até Schopenhauer e de Schopenhauer até Richard Wagner e Baudelaire. Nietzsche, em seu tempo, foi até mais longe do que Mallarmé. “Après avoir trouvé le Néant, j’ai trouvé le Beau”, disse Mallarmé<sup>54</sup>. Nietzsche descobria um Nada ainda mais profundo toda vez que suspeitava que a Beleza era mera ilusão.

<sup>53</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854), influente filósofo idealista alemão, em sua obra *Von der Weltseele: eine Hypothese der höhern Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus* (Da alma do mundo), de 1798, abordou a influência da natureza no projeto estético do romantismo alemão.

<sup>54</sup> Referência a um trecho de uma carta de Stéphane Mallarmé ao poeta também francês Henri Cazalis (1840-1909), datada de 13 de julho de 1866: “Em verdade, eu viajo, mas em países Desconhecidos, e se, para fugir da realidade tórrida, agrada-me evocar imagens frias, eu lhe direi que estou há um mês nas mais puras geleiras da Estética – que depois de haver encontrado o Nada, eu encontrei o Belo, – e que você não pode imaginar em quais altitudes lúcidas eu me aventuro. De lá, sairá um poema no qual trabalho...” [En vérité, je voyage, mais dans des pays Inconnus, et si, pour fuir la réalité torride, je me plais à évoquer des images froides, je te dirai que je suis depuis un mois dans les plus purs glaciers de l’Esthétique – qu’après avoir trouvé le Néant, j’ai trouvé le Beau, – et que tu ne peux t’imaginer dans quelles altitudes lucides je m’aventure. Il en sortira un poème auquel je travaille...]. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Correspondance*. [Bd. 1], 1862-1871. Paris: Hrsg. Von Henri Mondor u. Jean-Pierre Richard, 1959, S 220-221.

Um ano antes de sua morte, Goethe publicou uma mensagem aos jovens poetas. Ele pediu-lhes para se lembrarem que a poesia pode muito bem acompanhar a vida, mas não sabe como guiá-la. Por mais ambicioso que o artista possa ser, acrescentou, ao fim ele descobrirá que meramente expressou sua própria individualidade; pois “o que está em um poema é essencialmente aquilo que existe na própria vida de alguém”. Parece que a poesia viajou uma distância imensurável nos quarenta anos entre a mensagem de Goethe e *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche. Um agradável companheiro tornou-se um mestre tirânico. Aquilo que Goethe entendeu como a expressão da personalidade do poeta foi subitamente sentido como uma arma suicida, matando a pessoa para libertar a alma absoluta. Esta não era somente a época de talentos forçados, como Goethe temia; era a época do martírio poético. Seus heróis eram comissários abnegados do Absoluto, jejuando suas vidas para produzir o alimento celeste, drogando e desordenando seus sentidos para captar um vislumbre do invisível. “Sou incompetente em tudo exceto no Absoluto”<sup>55</sup>, disse Mallarmé, e Baudelaire sentia que havia enterrado “todo meu coração, toda minha ternura, toda minha religião, todo meu ódio” sob as *Flores do mal*. Pois é pela poesia, ele dizia, que “a alma vê glórias do além-túmulo”<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> Citação inexata do primeiro parágrafo de “Solennité”, um dos textos de *Divagations*: “Mas onde não, eu exhibo com dandismo, minha incompetência, em tudo mais que não seja o absoluto, é uma questão de quem primeiro abominar: um intruso, carregando sua mercadoria diferente do êxtase e da pompa ou o reles sacerdote que apóia nenhuma condecoração para alguém que é, entretanto, oficial.” [Mais où point, je l'exhibe avec dandysme, mon incompetence, sur autre chose que l'absolu, c'est le doute qui d'abord abominer, un intrus, apportant sa marchandise différente de l'extase et du faste ou le prêtre vain qui endosse un néant d'insignes pour, cependant, officier.] MALLARMÉ, Stéphane. *Divagations*. Paris: Bibliothèque-Charpentier; Eugène Fasquelle, éditeur, 1897. p.222.

<sup>56</sup> Há aqui outra citação inexata ou incorreta de Heller. Em primeiro lugar, ela vem de um trecho do prefácio que Baudelaire escreveu (“Notes nouvelles sur Edgar Poe”) para sua tradução de *Nouvelles histoires extraordinaires*, do norte-americano Edgar Allan Poe (Paris: A. Quantin, 1884 (p.xix). Posteriormente, em seu livro *L'art romantique*, Baudelaire transcreveu um longo fragmento deste prefácio na terceira parte de seu

No início era Kant, colocando ordem no mundo da razão e sentidos, barrando o grande Desconhecido; no fim era Rimbaud, admitindo o grande Desconhecido, “confundindo lenta e deliberadamente todos os seus sentidos, drogando-se com todo veneno concebível” e alcançando o Santo dos Santos como “o grande inválido e criminoso”, “supremo erudito” do Mistério e “amaldiçoado cidadão”<sup>57</sup> do mundo real. Pois é apenas como fenômeno estético que o mundo é justificado.

---

ensaio sobre o poeta também francês, Théophile Gautier (1811-1872). A verdade é que a frase é de autoria de Edgar Allan Poe (1809-1849) e Baudelaire, em seu prefácio referido, assim como no trecho transcrito no ensaio sobre Gautier, não a cita como uma tradução sua, mas a escreve, traduzindo-a do inglês, como se fosse sua. No original, em inglês, de Poe, lê-se: “Inspirados por uma extática presciência de glórias além-túmulo, lutamos para obter, através de multiformes combinações entre as coisas e pensamentos do Tempo, uma porção daquela Beleza cujos verdadeiros elementos, talvez, pertençam à eternidade somente”. [Inspired by an ecstatic prescience of the glories beyond the grave, we struggle, by multiform combinations among the things and thoughts of Time, to attain a portion of that Loveliness whose very elements, perhaps, appertain to eternity alone.] O ensaio, publicado pela primeira vez em *Home Journal*, n. 36, em 31 de agosto de 1850, é baseado numa conferência pronunciada por Edgar Allan Poe no Franklin Lyceum, em Providence, Rhode Island, nos Estados Unidos. O original de Poe pode ser lido em: <<https://www.eapoe.org/works/essays/poetprnb.htm>>. Na tradução-transcrição de Baudelaire, em seu prefácio ao livro de Poe e em sua repetição no ensaio sobre Gautier, lê-se: Inspirados por uma presciência extática das glórias de além-túmulo, nós nos trabalhamos tentando, através de mil combinações, em meio às coisas e aos pensamentos do Tempo, alcançar uma porção dessa Beleza cujos verdadeiros elementos pertencem talvez somente à eternidade. [Inspirés par une prescience extatique des gloires d’au delà du tombeau, nous nous travaillons, en essayant au moyen de mille combinaisons, au milieu des choses et des pensées du Temps, d’atteindre une portion de cette Beauté dont les vrais éléments n’appartiennent peut-être qu’à l’éternité.] O original da tradução/transcrição de Baudelaire podem ser encontradas em: POE, Edgar Allan. Notes nouvelles sur Edgar Poe. Traduction par Charles Baudelaire. *Nouvelles histoires extraordinaires*. Paris: A. Quantin, 1884 (p. xix), In: <[https://fr.wikisource.org/wiki/Nouvelles\\_Histoires\\_extraordinaires/Notes\\_nouvelles\\_sur\\_Edgar\\_Poe](https://fr.wikisource.org/wiki/Nouvelles_Histoires_extraordinaires/Notes_nouvelles_sur_Edgar_Poe)>. Para o ensaio sobre Théophile Gautier, ver: BAUDELAIRE, Charles. Théophile Gautier. *L’art romantique*. In: *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*. Paris: Calmann Lévy, 1885, p.167.

<sup>57</sup> Citações retiradas da carta de Rimbaud a Paul Demeny, datada de Charleville, 15 de maio de 1871 (ver Nota 25 acima). No trecho completo da carta, lê-se: “Digo que

À desvalorização de tudo que existe no mundo – e, portanto, como Goethe ainda acreditava, também em poesia e arte – isto é, ao barateamento de todo conteúdo, corresponde a elevada consciência do artista em relação ao valor e significação da forma pura. E se todos os significados que estão nas palavras tornaram-se tão gastos e rotos como mercadorias baratas de comerciantes de produtos de segunda-mão, então o poeta confiará no som puro para produzir as vibrantes sugestões do Absoluto. É claro, a arte está, em todos os tempos, preocupada com a forma; e a poesia, em todos os tempos, não indiferente ao som. O que importa aqui é o grau de ênfase e consciência, a distribuição de sentidos e o objetivo do refinamento<sup>58</sup>.

---

ele deve ser vidente, se fazer vidente.// O Poeta se faz vidente através de um longo, imenso e racional desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca a si mesmo, ele absorve em si todos os venenos, para deles reter só as quintessências. Inefável tortura para a qual ele necessita de toda a fé, de toda a força sobre-humana, através da qual, entre todos, ele se torna o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo Sábio! –, pois ele chega ao desconhecido! Uma vez que ele cultivou sua alma, já rica, mais que qualquer um! Ele chega ao desconhecido, e quando, enlouquecido, ele acabaria por perder a compreensão de suas visões, ele as percebe. Que ele morra em sua comoção pelas coisas inauditas e inomináveis: virão outros horríveis trabalhadores; eles começarão pelos horizontes onde o outro desabou!” Ver RIMBAUD, Arthur. Correspondance. In: *Poésies complètes, avec préface de Paul Verlaine et notes de l'éditeur*. Paris : L. Vanier, 1895. p.36. <[https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre\\_de\\_Rimbaud\\_%C3%A0\\_Paul\\_Demeny\\_15\\_mai\\_1871](https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_de_Rimbaud_%C3%A0_Paul_Demeny_15_mai_1871)>. No original: “Je dis qu’il faut être voyant, se faire voyant.// Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d’amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n’en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant ! - Car il arrive à l’inconnu ! Puisqu’il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu’aucun ! Il arrive à l’inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l’intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu’il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables : viendront d’autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l’autre s’est affaissé !” Para outra versão do original da carta, ver também: <[www.comptoirilrtaire.com](http://www.comptoirilrtaire.com)>.

<sup>58</sup> O termo em inglês, no original, *cultivation*, tem o sentido de “educação dos sentidos” ou “refinamento dos sentidos”, através da aquisição de mais conhecimentos e informações culturais, da sofisticação do gosto, por exemplo.

Quem, imagino, poderia ter dito, antes de um poeta romântico, Novalis<sup>59</sup>, ter dito que deveria haver poemas de meros sons bonitos e bonitas palavras, desconexos e sem sentido? E quem antes de Baudelaire poderia até ter sentido o que Nietzsche viu e soube – que o artista experimenta aquilo que todos os não artistas chamam de forma como o conteúdo e a coisa em si? Pois o que Nietzsche tinha em mente não era o que Goethe queria dizer com forma – *Geprägte Form, die lebend sich entwickelt*<sup>60</sup> – mas um extremo, que ele próprio denunciou como perverso; uma obsessão com forma *enquanto* conteúdo, transformando todos os conteúdos reais em “meras formalidades”, incluindo ali, como ele acrescentou, nossas próprias vidas. Ele quis dizer, de fato, *le goût immodéré de la forme*<sup>61</sup>, que Baudelaire sabia muito bem que levava a “desordens, monstruosidades e desconhecido”.

Se Goethe ainda acreditava que a “vida” era a inspiração de sua “poesia de ocasião”, então, no século XIX, emergiu um tipo de poesia que encontrou sua ocasião na perda de inspiração da vida. Valéry chamou-a de poesia “absoluta”. Era o confuso clímax da história da criatividade artística autoconsciente tal como começara na Renascença. De mãos dadas com ela, caminhava uma firme desvalorização do mundo criado. Naquele clímax, nada real parecia mais ter valor. Valor era o contrabando da irrealdade

---

<sup>59</sup> Novalis é o pseudônimo do poeta Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (1772-1901), um dos mais importantes do Primeiro Romantismo. É ele o criador da “flor azul”, no fragmento de romance *Heinrich von Ofterdingen*, escrito em 1800, um dos símbolos mais duráveis de todo o Romantismo. Não só significava a nostalgia romântica em direção ao infinito, mas também uma flor mística, algo inatingível e impossível, o amor perfeito ou o estado de espírito ideal, algo sempre fantasioso, irreal e imaginário, nunca alcançável.

<sup>60</sup> A frase “*Geprägte Form, die lebend sich entwickelt*” é o último verso do dístico final de “Daimon/Dämon”, de Goethe: “E nenhum tempo e nenhum poder pode destruir/ A forma em relevo que se desenvolve viva.” [Und keine Zeit und keine Macht zerstrükelt/ Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.] Ver: <<http://daimon.myzel.net/Entelechie>>.

<sup>61</sup> “O gosto imoderado da forma”; no original, a frase completa é: “Le goût immodéré de la forme pousse à des désordres monstrueux et inconnus”. [O gosto imoderado da forma leva a distúrbios monstruosos e desconhecidos.] A expressão aparece em “A Escola Pagã”, o décimo-quarto capítulo de *L’art romantique*, de Baudelaire, já citado.

atravessado para o mundo real por poetas astutos. Criatividade poética tornou-se o tráfico ilegal de produtos contrabandeados. A inflação do real era, ao mesmo tempo, causa e efeito de investimentos desesperados em propriedades irrealis. Conteúdos reais eram desprovidos de valor; forma pura era o que importava. O sentido das palavras nada significava; o som delas era mais importante. Tudo que não fosse criado pelo próprio artista era percebido como sendo matéria morta e mortificante. Seu mero toque ameaçava paralisar a mão do criador. Mallarmé clamava por “palavras imaculadas”<sup>62</sup>, esotéricos hieróglifos não contaminados pelo sentido comum, e invejava a música – música de novo! – seu meio etéreo. Era como se um furor criativo sem paralelo na história das artes tivesse sido liberado com o objetivo de desfazer um mundo esgotado e de novo recomeçar do caos, dessa vez trabalhando em um padrão mais promissor do que aquele dos sete dias que conduziu a tão funesto insucesso. Peixes nadavam no ar, a água fervilhava de pássaros, e, de uma costela de Eva, Adão criou Deus. Pois “a verdadeira anarquia”, Novalis havia previsto, “é o elemento criativo da verdadeira religião. Ela surge da destruição total como o criador de um novo mundo”<sup>63</sup>.

Sua ascensão, contudo, enfrentou consideráveis dificuldades. O impulso Simbolista e Surrealista logo se esgotou. Baudelaire já sabia que essa frenética paixão pela arte era um cancro. Nenhum universo duradouro de

---

<sup>62</sup> Parece tratar-se de outra citação imprecisa. Não encontramos na obra de Stéphane Mallarmé a expressão “palavras imaculadas”. Parece que Erich Heller, salvo engano, está se referindo à expressão “linguagem imaculada”, que Mallarmé usa em “L’Art pour Tous”, artigo incluído em *Hérésies Artistiques*, publicado em L’Artiste, em 15 de setembro de 1862 (T2, p.127). Ver: <[https://fr.wikisource.org/wiki/Hérésies\\_artistiques](https://fr.wikisource.org/wiki/Hérésies_artistiques)>.

<sup>63</sup> Outra citação inexata de Heller. O texto, em tradução para o inglês, é: “Genuine anarchy is the creative element of religion. Out of the annihilation of all that is positive it raises its glorious head as a new creator of worlds.” Em português: “A genuína anarquia é o elemento criativo da religião. A partir da aniquilação de tudo o que é positivo ela eleva sua gloriosa cabeça como um novo criador de mundos.” O fragmento é de um ensaio curto de Novalis, intitulado “Cristianismo ou Europa” [na tradução em inglês “Christendom or Europe”; no original em alemão, *Die Christenheit oder Europa*]. O texto é datado de 1799. In: NOVALIS, *Hymns to the Night, and Other Selected Writings*, translated by Charles E. Passage. Indianapolis and New York: The Bobbs-Merrill Company, 1960. p.45-63.

beleza foi edificado a partir de fragmentos da criação. No final, eles permaneceram como fragmentos escorados nas ruínas do poeta. Ele estava de volta à terra desolada. O mundo real foi à guerra. Uma visão do século XVII pareceu tornar-se realidade mais uma vez: “Sem artes; sem letras; sem sociedade; e o que é o pior de tudo, contínuo medo e perigo de morte violenta; e a vida do homem, solitária, pobre, grosseira, embrutecida e curta”<sup>64</sup>. A poesia perdeu a confiança em seu poder para, magicamente, iluminar seu autocriado mundo mágico. Ela despertou para um novo interesse pela realidade. Eu não me refiro ao vigoroso, embora breve, *intermezzo* político da poesia entre as duas guerras, mas à sua lenta e gradual execução das virtudes poéticas tradicionais. Por estradas tortuosas e com variável sucesso, alguns poetas retornaram a um novo realismo. Embora haja até sinais de uma nova simplicidade, não é isso que eu tenho em mente; e talvez simplicidade não seja ainda possível sem que os poetas se apressem e percam profundidade. Pois, em relação às regiões mais profundas da consciência, o diagnóstico do Sr. T. S. Eliot é ainda, creio eu, verdadeiro:

Because one has only learnt to get the better of words  
For the thing one no longer has to say, or the way in which  
One is no longer disposed to say it. And so each venture  
Is a new beginning, a raid on the inarticulate  
With shabby equipment always deteriorating  
In the general mess of imprecision of feeling,  
Undisciplined squads of emotion ...

Pois apenas se aprendeu a escolher o melhor das palavras  
Para o que não há mais a dizer, ou o meio pelo qual  
Não mais se está disposto a fazê-lo. E assim cada aventura  
É um novo começo, uma rápida incursão ao inarticulado  
Com equipamento imprestável e em contínuo desgaste

---

<sup>64</sup> Citação retirada de Thomas Hobbes (ver Nota 15 acima) In: *Of Man, Being the First Part of Leviathan*. Chapter XIII: “Of the Natural Condition of Mankind as Concerning Their Felicity and Misery.” New York: Collier & Son, 1909–14. p.9. Ver: <<http://www.bartleby.com/34/5/13.html>>.

Na desordem geral da imprecisão dos sentimentos  
Indisciplinadas esquadrihas da emoção...  
("East Coker" 355)

Isto é mais do que uma descrição do problema tradicional da poesia: é também mais do que a afirmação de uma das dificuldades particulares do poeta. Diz-se da "poesia sob condições mal propícias", sobre a poesia no nosso mundo. Poesia não é sempre uma incursão ao inarticulado com equipamento imprestável. Existem períodos em que a incursão é menos violenta, o inarticulado menos obstinado e o equipamento menos imprestável. É em períodos tais que a poesia pode ser ao mesmo tempo simples e profunda. É então que o poeta consegue o melhor das palavras para aquilo que ele tem a dizer, porque as coisas não são, portanto, os produtos sem nome de "um fazer sem imagem" (como Rilke as chamou)<sup>65</sup> e as palavras, por conseguinte, não [estão] sem seu objeto. Nem precisa o poeta assim procurar nos mais longínquos recessos da alma e da mente aquilo que vale a pena ser dito, pois aquilo que vale a pena ser dito nunca se aventura muito longe da cidade do homem.

Não é simplicidade o que quero dizer quando falo de um novo realismo poético. Aquilo que de fato quero dizer é a preocupação do poeta com o lugar e a estatura do homem no mundo real. Comparados com a busca dos Simbolistas por substâncias cósmicas de belezas insubstanciais, comparados também com os puros encantamentos da imaginação intelectual de Valéry, Hofmannsthal<sup>66</sup>, até mesmo Stefan George<sup>67</sup>, com

---

<sup>65</sup> Expressão que aparece na "Nona Elegia de Duíno". Na tradução, neste ensaio já citada, ver o verso 22 na p.52.

<sup>66</sup> Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) foi um dramaturgo austríaco e libretista de óperas, lembrado hoje mais pelos libretos que escreveu para várias óperas de Richard Strauss (1864-1949) e por ser um dos cinco artistas a ajudar a instituir, em 1920, o famoso Festival de Salzburgo, Áustria, que acontece até hoje na cidade natal de Amadeus Wolfgang Mozart (1756-1791) e é um dos mais importantes festivais de música e drama do mundo.

<sup>67</sup> Stefan George (1868-1933) foi um importante tradutor (de Dante, Shakespeare, Baudelaire) e poeta alemão. Depois de 1888, viveu algum tempo em Londres e

todas suas poses insuportáveis e afetações habituais, e mesmo o Rilke mais tardio são, nesse sentido, realistas. O caso de Rilke é certamente o mais enigmático de todos. Em verdade, seu ‘realismo’ é forçado e sempre incerto de si mesmo. Nunca antes palavras como “talvez” ou “possivelmente” desempenharam um papel tão grande na linguagem poética. Mas seu livro *Elegias de Duíno* realmente consegue examinar o homem, não a beleza que consome a vida. Beleza não é mais o supremo e absoluto fim. Ao contrário,

... Denn das Schöne ist nichts  
Als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade Ertragen  
Und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh't,  
Uns zu zerstören ...

... Pois que é o Belo  
senão o grau do Terrível que ainda suportamos  
e que admiramos porque, impassível, desdenha  
destruir-nos ... (3)

O Terror, que se inicia com a Beleza, é a totalidade e integridade do ser; e nos causa horror porque o traímos. Ao trair, não apenas corrompemos a nós próprios, mas a todas as coisas ao nosso redor. Elas se esfacelam e são descartadas, e seu lugar é tomado por *ein Tun ohne Bild*<sup>68</sup>, um fazer sem palavras ou imagens. É o fim do significado e do sentido e, por isso, o fim da poesia. Que a poesia somente possa ser recuperada pela redescoberta do significado e do sentido é, paradoxalmente, o ponto de partida da poesia da fase final de Rilke. Sua conclusão está em seu paradoxo inicial. O poeta, garantido pela própria capacidade de seu poder de

---

Paris, onde conheceu e frequentou os serões das terças-feiras na casa de Stéphane Mallarmé. De volta à Alemanha, manteve contato com os simbolistas franceses, como Paul Verlaine (1844-1896) e Mallarmé. Sua poesia, considerada aristocrática e de formas arcaicas, fizeram dele uma ponte para o modernismo alemão. Recusando o nazismo, foi para a Suíça, onde morreu perto da cidade de Locarno.

<sup>68</sup> A expressão significa “um fazer sem imagem”. Ver Nota 65 acima.

canto e louvor, oferece a si mesmo seu canto e louvor, como evidência de significado e sentido. Contudo, como ele era um poeta desde o início, esta prova nada prova; e a procura de Rilke pela realidade do homem termina, mais uma vez, com a descoberta de uma realidade que é a própria criação do poeta.

“A poesia não importa” (“East Coker” 349). Essas palavras de *Quatro Quartetos*, do Sr. T. S. Eliot, adquirem um sentido quase revolucionário, se nós as entendermos não apenas em seu contexto particular, mas também no contexto de um período da poesia em que nada importava, exceto poesia. Contra esse contexto os próprios *Quatro Quartetos* aparecem, em toda a sua complexidade, como a poesia da simples virtude cívica – a poesia de um poeta tentando ler a escrita da lei que se tornou quase ilegível. Isto, pode-se dizer, não tem nada a ver com poesia. Ao contrário, é um dos poucos sinais verdadeiramente promissores de que essa virtude cívica poderia, mais uma vez, ser poeticamente realizada. Pois, ao falar da ventura da poesia moderna, não pretendi sugerir que o fim chegou para os cantores e as cotovias. Sempre haverá cotovias; talvez mesmo alguns rouxinóis. Mas a poesia não é só o equivalente humano do canto de pássaros cantantes. É também Virgílio<sup>69</sup>, Dante e Hölderlin. É também, em seus próprios termos, a definição do estado do homem.

#### 4 POST SCRIPTUM

##### OUVINTE

Você é um reacionário e um obscurantista. Deplora “a ausência em nossas vidas de símbolos comumente aceitos para representarem e abrigarem nossos mais profundos sentimentos”. Suspeito que isso seja um apelo a *clichés* religiosos. Você não tem fé na exploração literária, na diversidade e criatividade poética, de fato, no homem?

---

<sup>69</sup> Públio Virgílio Maro ou Marão (70 a.C.- 19 a.C.), autor de *Éclogas*, *Geórgicas* e, sobretudo, da *Eneida*, foi um poeta romano clássico, talvez o que mais influenciou os estilos históricos Classicismo e Arcadismo.

PALESTRANTE

“Fé” soa como um termo impróprio. Fé é a atitude da alma para com o desconhecido. Não se requer fé onde há conhecimento. Os resultados de séculos de exploração literária e criatividade poética nos são conhecidos. Eles têm tanto significado para mim quanto para você. Não posso me imaginar sem eles. Eles formaram minha ideia de poesia – e são, portanto, responsáveis por tudo que eu disse nessas conferências. Você realmente acredita que defendi *clichés* religiosos? Estou seguro de não haver defendido nada disso. Minha única preocupação é compreender nossa situação.

OUVINTE

Sua situação.

PALESTRANTE

Nossa situação; sua também. Se tivesse lhe oferecido, como você suspeita, uma “solução” dogmática, você estaria certo; mas sua suspeita está errada. “A incerteza apenas é inelutavelmente real” – isso soa como um dogma? Embora não saiba a que você se refere quando me chama de reacionário, quanto ao “obscurantista” acerta em cheio. Acredito que estamos no escuro. Ou será que sua fé na exploração literária, na diversidade e criatividade poética, de fato, no homem, lhe dá uma luz que não consigo ver?

OUVINTE

Que palavras grandes! Nem é preciso tanta luz para discernir na sua escuridão reacionária a singularidade da realização literária do romance europeu. Isso desfaz seu argumento de que, após o século XVII, apenas a música floresceu na Europa.

PALESTRANTE

Minhas palavras, aparentemente, não são grandes o bastante para serem notadas por você. Não disse que apenas a música floresceu entre as artes da Europa moderna. Disse que ela foi sua mais *distinta* realização artística. Ainda se está para ver se o romance viverá tanto quanto Homero, Virgílio e Dante. Contudo, não há dúvida de que Stendhal, Tolstói, Dostoiévski,

Henry James<sup>70</sup> fizeram contribuições importantes ao gênero “literatura”, e contribuições de um tipo que eu poderia ter citado para comprovar o que disse. Ao seu próprio modo, eles levantaram todas as minhas questões – acima de tudo, pelo fato de as obras deles serem escritas em prosa. De qualquer modo, não tive a intenção de menosprezar nenhuma realização literária da Europa moderna, apenas acredito que a realização na música seja de um tipo mais distinto. Além de que, comparados com a certeza da forma artística da música, os aspectos formais do romance são tentativas e experimentos.

OUVINTE

Para nós, só há a tentativa.

PALESTRANTE

Verdade. E eu não o impedirei. É a isso que você se referia por “fé no homem”?

OUVINTE

Sim

PALESTRANTE

Para mim, parece mais fé no que será tentando. E a fé na criatividade poética foi tentada – e por ninguém, acredito eu, com tanta intensidade e sucesso poético como por Rilke:

---

<sup>70</sup> Stendhal, pseudônimo de Henri-Marie Beyle (1783-1842) foi um romancista francês famoso por romances como *O vermelho e o negro* (1830) e *A cartuxa de Parma* (1839). Liev Tolstói (1828-1910), escritor russo, é famoso por seus romances *Guerre e paz* (1869), *Anna Kariênina* (1877) e *Ressurreição* (1899). Fiódior Dostoiévski (1821-81), também romancista e contista russo, é famoso por inúmeras obras, entre as quais os romances *Crime e castigo* (1866), *O idiota* (1869), *Os irmãos Karamázov* (1881). Henry James (1843-1916), norte-americano naturalizado súdito inglês, foi um dos mais importantes escritores de língua inglesa, autor de inúmeros romances, entre os quais *Retrato de uma senhora* (1881), *Os bostonianos* (1886), *As asas da pomba* (1902) e *A taça de ouro* (1904). Sua obra mais conhecida hoje talvez seja o logo conto “A volta do parafuso”, de 1898, a história de duas crianças aterrorizadas por um casal de fantasmas, contada do ponto de vista da governanta das crianças.

Wir stehn und stemmen uns an unsre Grenzen  
und reissen ein Unkenntliches herein.<sup>71</sup>

Quando, pergunto-lhe, os poetas alguma vez sentiram que estavam fazendo isto? Posicionados em suas próprias fronteiras, forçando-as e despedaçando o desconhecido nos confins da poesia? E no conjunto da poesia moderna, Rilke não é de forma alguma um excêntrico. Lá, onde a prosa é o modo de conhecimento, só o desconhecido tem uma chance de ser poético. Você conhece o poema de Rilke “Taube, die draussen blieb”? Ele o escreveu poucos meses antes de sua morte:

Taube, die draussen blieb, ausser dem Taubenschlag,  
wieder in Kreis und Haus, einig der Nacht, dem Tag,  
weiss sie die Heimlichkeit, wenn sich der Einbezug  
fremdster Schrecken schmiegt in den gefühlten Flug.

Unter den Tauben, die allergeschonteste,  
niemals gefährdeste, kennt nich die Zärtlichkeit;  
wiedererholtes Herz ist das bewohnteste:  
freier durch Widerruf freut sich die Fähigkeit.

Über dem Nirgendssein spannt sich das Überall!  
Ach der geworfene, ach der gewagte Ball,  
füllt er die Hände nicht anders mit Wiederkehr:  
rein um sein Heimgewicht ist er mehr.

Pomba que se aventurou fora

A pomba que se aventurou fora, voando longe do pombal,  
abrigada e protegida novamente, unida com o dia, com a noite,  
sabe o que é a serenidade, pois ela sentiu suas asas  
passarem através de toda a distância e medo no curso de suas peregrinações.

---

<sup>71</sup> Versos finais do poema “Laß dir Alles geschehn” (Deixe tudo lhe acontecer): “Nós permanecemos e nos empurramos para nossos limites e inalamos algo irreconhecível”.

As pombas que ficaram em casa, nunca expostas à perda,  
inocentes e seguras, não podem conhecer ternura;  
apenas o coração reencontrado pode ser satisfeito: livre,  
através de tudo de que abriu mão para gozar sua posse.

Estar sobre o nada amplia o estar em todos os lugares!  
Ah! a bola que ousamos, que lançamos no espaço infinito,  
não preenche nossa mão diferentemente em seu retorno:  
mais pesada pela carga de onde ela esteve?<sup>72</sup>

O poema foi escrito para “a festa de louvor”, e o louvor é justamente aos princípios da sua fé, ouvinte – exploração e criatividade poética. A primeira estrofe fala de uma pomba que ficou fora do pombal, uma pomba aventureira e “criativa”; mas agora a pomba está de volta ao pombal, unida ao resto de suas companheiras na rotina do dia e da noite, e somente agora, depois de todas as suas empreitadas, conseguiu saber o que significa estar em casa, pois somente agora o movimento de suas asas é verdadeiramente sentido e percebido, enriquecida como está pela assimilação dos terrores mais estranhos. Entre pombas, continua a segunda estrofe, a criatura mais protegida, nunca exposta a terríveis perigos, não conhece o que é ternura – assim como é o coração recuperado, que é o mais rico em sentimentos, e assim como o poder se alegra com sua maior liberdade, conquistada através da renúncia. Estar acima de Lugar Nenhum, diz a terceira estrofe, amplia Todo Lugar (e a palavra alemã “Überall” – todo lugar – também comporta as associações de “acima de tudo”<sup>73</sup>). A bola, exposta ao perigo no mais ousado arremesso – não preenche suas mãos, ouvinte, com uma nova sensação de retorno? Ela não ficou maior pelo puro peso da volta ao lar? Parece que chegou a hora.

---

<sup>72</sup> A tradução do poema, aqui provisoriamente apresentada, tem por base a versão de Stephen Mitchell para o inglês, pois não encontramos tradução do poema em português. O poema, dedicado por Rilke “Para Erika, pelo festival de louvor”, tem outras versões em inglês.

<sup>73</sup> O sentido aqui não é de “principalmente”, mas de “por toda parte”, “por todo lado”, “em todo lugar”.

OUVINTE

Hora de quê?

PALESTRANTE

Hora do pombal, da volta ao lar, da percepção de que nós assimilamos tantos terrores quanto podemos, sem sermos destruídos. Há um ponto além do qual não há recuperação para o coração exposto. Muito terror embrutece a mente, muita riqueza empobrece a imaginação. Pode a poesia continuar por mais tempo a estar em todo lugar e acima de tudo? Para além do “todo lugar” da poesia pode haver ainda outro lugar nenhum. Pois a extensão que o “todo lugar” oferece à exploração literária é surpreendentemente limitada. Sua oferta de liberdade ilimitada é ilusória. Logo, ela se exaure. Talvez a feira<sup>74</sup> tenha chegado ao fim. O grande astro do show empacotou todos os alvos em caixas. A última bola lançada atinge uma vazia parede de lona, a lona cede e a bola não retorna.

OUVINTE

Como você sabe?

PALESTRANTE

Eu estava lá.

OUVINTE

Onde?

PALESTRANTE

Onde o grande astro empacotou os alvos em caixas. Onde a lona cedeu. Onde a bola não voltou. Onde crianças choraram. Onde, havendo gasto seus últimos centavos exploratórios, jogaram a criatividade ao vento e seguiram outro grande astro que lhes prometera alvos e sucessos.

OUVINTE

Pensei que estávamos falando sobre poesia.

---

<sup>74</sup> Entenda-se “feira de entretenimento”, como “feira agropecuária”, por exemplo.

PALESTRANTE

Estávamos. E eu ainda estou falando sobre poesia e exploração literária.

OUVINTE

Para mim, soa como política.

PALESTRANTE

E como moralidade e como religião.

OUVINTE

Certamente não como estética. Contudo, falando sobre poesia, não estamos preocupados apenas com estética?

PALESTRANTE

Falando sobre poesia, estamos preocupados com estética, e com política e com moralidade e com religião. Invejo sua mente bem ordenada. Todavia, suspeito que este tipo de ordenamento pode ser alcançado apenas em assuntos triviais. A verdade é, provavelmente, indefinida, o *enfant terrible*<sup>75</sup> da família dos sistemas. Pelos últimos três séculos a vida intelectual da Europa tem sido dominada por uma paixão pelo ordenamento racional, análise crítica e sistemas construídos. Os resultados parecem, muitas vezes, pouco mais que a aparência lógica de um constante desejo

---

<sup>75</sup> Ao pé da letra, “criança terrível”. É uma expressão cunhada pelo terceiro presidente dos Estados Unidos, Thomas Jefferson (1743-1826), em referência ao arquiteto militar franco-americano Pierre Charles L’Enfant (1754-1825), idealizador do projeto da capital federal do país, Washington-DC, em 1791. Embora uma blague ao sobrenome do arquiteto, foi um elogio a ele e tem significado, ao longo do tempo, “indivíduo muito independente, cuja inteligência e ímpetos de imprudência criam problemas para a sociedade ou para o grupo em que vive”, mas, também, aqueles “jovens cuja inteligência e contribuição pessoal sobressaem entre as de seus pares”, segundo o *Dicionário Houaiss*. O dicionário Webster a define como referência a “uma pessoa que geralmente tem sucesso e que é fortemente não ortodoxa, inovadora ou de vanguarda”, mas pode ser também ofensiva e rebelde. O francês Jean Cocteau (1889-1963) a usou, no plural, como título de seu romance *Les enfants terribles*, de 1929. Rimbaud é um ótimo exemplo possível de “enfant terrible”; em Portugal, Mário de Sá Carneiro; no cinema brasileiro, Glauber Rocha.

ardente por trivialidades. Aquilo que é sistemático em um sistema é meramente o aspecto trivial da verdadeira ordem.

OUVINTE

Você tem uma predileção irritante por “meramente” e “apenas”. Paradoxos também têm seus aspectos triviais.

PALESTRANTE

Sem dúvida – particularmente quando eles tornam o sistema confuso pelo prazer da confusão. Eles são talvez menos triviais quando explodem as trivialidades sistemáticas pelo amor da verdadeira ordem.

OUVINTE

E a “verdadeira ordem” pode ser agarrada apenas “simbolicamente”?

PALESTRANTE

De nenhuma maneira. A verdadeira ordem pode ser agarrada apenas simbolicamente.

OUVINTE

Eu sinto muito, mas as aspas foram por causa de sua própria obscuridade. O que é a verdadeira ordem?

PALESTRANTE

Uma ordem que é verdadeira para a experiência.

OUVINTE

Empirismo? Entretanto, uma vez que você não se refere a empirismo, isso não significa nada para mim. Tudo é “experiência” – por exemplo, a experiência de que não existe uma verdadeira ordem.

PALESTRANTE

E a experiência de que até mesmo esta experiência deve se encaixar em uma ordem. Sem *esta* experiência não haveria nem arte e nem poesia; na verdade, nada para explorarmos ou para discutirmos. Você admitiria que o desejo por uma ordem significativa tem sido tão persistente através

da história escrita, que é tentador olhá-lo como uma marca característica da natureza do homem? Isso certamente tentou Schopenhauer chamar ao homem de *animal metaphysicum*. Você me permitiria também aceitar isso como uma verdade autoevidente?

OUVINTE

Não sem a condição de que ela possa ser nada mais do que um sintoma persistente do desajuste parcial da humanidade. Pode ser o preço pago para a sobrevivência física assegurada contra pesadas probabilidades pelo puro exercício da inteligência. Ao realizar seus caprichos, a natureza se mostra pródiga e perdulária. Ela pode ter nos dotado com mais inteligência do que o necessário para a luta pela vida. Talvez, seja em virtude deste excedente não utilizado de inteligência que fazemos perguntas supérfluas.

PALESTRANTE

Quem é paradoxal agora? É em virtude da pura inteligência que fazemos perguntas tolas. Mas vou aceitar sua condição. O que vem depois?

OUVINTE

O que eu disse: que nosso desejo por ordem significativa pode ser sem sentido, como cartas escritas para um endereço inexistente. É loucura esperar por uma resposta.

PALESTRANTE

Então, Nietzsche pode ter acertado. O *animal metaphysicum* é o animal doente. Deve morrer. Criemos, então, o Super-Homem. Este é, precisamente, o sentido da mensagem de Zarathustra<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> Referência ao livro de Nietzsche *Also sprach Zarathustra* (Assim falou Zarathustra), escrito entre 1883-85 e publicado em 1888, e que foi muito influente para o mundo moderno. Nele Nietzsche expõe sua teoria do *Über-mensch* (o além-homem ou o homem superior), usualmente traduzido em português por “super-homem”, para significar aquele homem que consegue transvalorizar todos os seus valores individuais, mantém sua sede de poder (“vontade de potência”), criativamente superando o niilismo,

OUVINTE

Nietzsche tornou-se histérico por acreditar que Deus estava morto. Funerais frequentemente promovem histeria, mas existem meios mais adequados de luto.

PALESTRANTE

De fato. E não ficar de luto em absoluto deve ser a maneira mais segura de se evitar a impropriedade. Outra maneira seria não aceitar a notícia da morte. Isto nos deixa com três possibilidades. Uma é a crença de que somos enganados ao buscar uma ordem significativa; a outra é a fé de que a nossa busca corresponde a uma ordem real das coisas; a terceira, temo eu, é inútil para o propósito desta discussão. Refiro-me à indiferença, e duvido que alguém possa ser indiferente a esta questão e ainda se importar com poesia. Na verdade, eu duvido, mesmo sem essa qualificação, que alguém possa consistente e seriamente manter uma atitude de indiferença. Suspeito que seria mera pose.

OUVINTE

Admitindo-se que Nietzsche fosse mais consistente, insanamente consistente, em explorar uma das tuas duas possibilidades. Quais são as implicações da outra?

PALESTRANTE

Que estou certo. Que o grande experimento de separar sentido da realidade e símbolo do fato terminou em fracasso. Que a nossa paixão por “realidade” tornou absurdo nosso desejo por sentido. Que a nossa insistência no “fato” transformou mentira em verdade. Que nosso amor à “verdade” gerou um mundo que desmerece ser amado. Tornamo-nos prisioneiros de nossa liberdade intelectual, uma massa amorfa de vítimas de nosso senso de ordem racional. Nós somos o caos habitando o mais ordenado dos mundos. Nós avaliamos esplendidamente, mas nossas

---

reavaliando ideais velhos e criando ideais novos, sempre em contínuo processo de superação. É neste livro que aparece a famosa frase “Deus está morto” [Gott ist tot].

avaliações mostram que não temos muito pelo que viver; nós prevemos infalivelmente – até a imprevisibilidade é meramente um fator dentro da alta probabilidade estatística – mas não vale a pena viver pelo que prevemos. Geralmente, é um eclipse do sol. O que quero dizer por ordem verdadeira? Uma ordem que inclua o incalculável e o imprevisível, transcendendo nossa compreensão racional precisamente onde ela encontra as razões do coração. O símbolo é o corpo daquilo que transcende, a medida do imensurável e a lógica visível da razão do coração. E talvez o coração racional seja mais inflexível do que supõe sua fé na exploração permanente e na criatividade. Talvez os símbolos sejam, na verdade, menos promíscuos do que alguns praticantes da poesia sugerem.

OUVINTE

Pare. A poesia não está morta.

PALESTRANTE

Tampouco está a verdadeira ordem. Mas todos os sinais e, principalmente, todos os sinais da poesia apontam para uma grave perturbação.

OUVINTE

Nós não podemos retornar à sua inflexível ordem simbólica da Idade Média.

PALESTRANTE

Claramente, não. Mas a partir daí não se segue que devemos nos precipitar. A ordem não está nem atrás nem adiante de nós. Ela existe ou não existe. O movimento sensível está em outra dimensão.

OUVINTE

Imagino.

PALESTRANTE

Eu também. Talvez diferimos somente em graus de imaginação.

.....

---

Submetido em 27 de agosto de 2017

Aceito em 20 de outubro de 2017

Publicado em 26 de janeiro de 2018

---