

DA LÍRICA MODERNA À LÍRICA CONTEMPORÂNEA: O ESPECTRO DE BAUDELAIRE NA LÍRICA TOLENTIANA¹

FROM MODERN LYRIC TO CONTEMPORARY LYRIC: THE SPECTRUM OF BAUDELAIRE IN TOLENTINO'S LYRIC

Nívia Maria Santos Silva²

RESUMO: O presente ensaio se propõe a investigar em que medida a lírica contemporânea se distancia e/ou se aproxima da lírica moderna, mantendo um diálogo com a lírica clássica. Para tanto, será realizado, primeiramente, um panorama do lirismo ocidental para depois a análise do poema *O espectro* de Bruno Tolentino em contraponto com o poema *Paisagem* de Charles Baudelaire. O cotejamento dos poemas tem a finalidade de identificar, a partir da influência baudelairiana sobre a poética tolentiana, seus pontos de semelhança e contraste e, assim, como Tolentino realiza em seu fazer poético a defesa de uma *ars* poética, um caminho literário a seguir.

Palavras-chave: Lírica clássica. Lírica moderna. Lírica contemporânea. Charles Baudelaire. Bruno Tolentino.

ABSTRACT: This paper aims to investigate to what extent the contemporary lyric distances and/or approaches itself from modern lyric, maintaining a dialogue with classical lyric. To do so, it will be held, first, an overview of western lyricism and then an analysis of Bruno Tolentino's poem *O espectro* counterposed to Charles Baudelaire's poem *Paysage*. The readback of poems aims to identify, from Baudelaire's influence on Tolentino's poetic, their points of similarity and contrast and, thus, how Tolentino performs in his poetry the defense of a poetic *ars*, a literary way to follow.

Keywords: Classical lyric. Modern lyric. Contemporary lyric. Charles Baudelaire. Bruno Tolentino.

¹ Artigo recebido em 25 de setembro de 2015 e aceito em 20 de novembro de 2015. Texto orientado pela Profa. Dra. Luciene Azevedo (UFBA).

² Doutoranda do Curso de Literatura e Cultura da UFBA. Bolsista da Capes.
E-mail: niviamvasconcellos@hotmail.com



*Camus foi meu primeiro entusiasmo,
Claudel minha melhor decepção,
Rimbaud a minha própria confusão
e Baudelaire o meu primeiro orgasmo.*
(Bruno Tolentino)

INTRODUÇÃO

Há muito que a lira, instrumento musical de cordas, deixou de acompanhar as composições poéticas, mas o gênero lírico, dentro das configurações clássicas, perdura. Pode-se dizer que os ensinamentos aristotélicos preconizados pela célebre e milenar *Poética* só sofreram uma ruptura realmente significativa no século XIX, quando se estabeleceu o que se convencionou classificar como lirismo moderno com o seu distanciamento da subjetividade. Mas, de fato, o lirismo clássico jamais desapareceu das teorias literárias e ainda é presença nos compêndios escolares e nos estudos literários em geral. Seja para corroborar seus ensinamentos ou para refutá-los, a divisão clássica dos gêneros acaba sempre sendo um ponto de partida.

O gênero lírico, na concepção tradicional, é aquele no qual o poeta canta suas emoções e sentimentos íntimos dentro de determinado esquema métrico e rítmico: "Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um 'Eu' – nele exprimir seu próprio estado de alma" (ROSENFELD, 1986, p. 17, ênfase no original).

Essa definição, no entanto, já passou por diversas alterações e interpretações diferenciadas, rompendo a separação fixa e sistemática que a visão clássica impunha. A abertura chegou a tal ponto que o lirismo, em seu uso vulgar, passou a não ser mais vinculado apenas ao fazer poético, mas também, genericamente, a qualquer produção artística, literária ou não, que manifestasse emoção e subjetividade.

Muitos dos pensadores que se debruçaram sobre os estudos da lírica, todavia, mais atualizavam o pensamento aristotélico do que o substituíam ou negavam. Horácio, poeta e filósofo latino, é um exemplo. Em sua *Arte poética: epistula ad pisonem* defende a ideia de que o poeta, caso não queira ser desqualificado, deve adotar as modalidades tanto métricas quanto estilísticas em conformidade com os temas por ele tratados (HORÁCIO, 2005, p. 57). Circunscrevia, dessa forma, os gêneros através de regras que os definiam e delimitavam. Apontava, assim, o que pertenceria ou não ao gênero lírico, reafirmando o caráter instrutivo e preparatório de sua **poética**.



Num salto temporal, Hegel (1980, p. 245), em sua *Estética*, acreditava na dificuldade de caracterizar o poema lírico, mas mantinha, como sua base, o seu caráter subjetivo; Benedetto Croce (1990, p. 176), em seu *Breviário de estética*, defendia a arte autônoma, apoiada na intuição e na expressão; já Emil Staiger, em seu *Conceitos fundamentais da poética*, influenciado pelas ideias hegelianas, concordava com a dificuldade em definir o gênero lírico e reconhecia as transformações históricas que sofreu:

Era lírica toda poesia que se assemelhasse em composição, extensão e principalmente na métrica às criações dos autores líricos considerados clássicos, Alcman, Estesícoro, Alceu, Safo, Íbico, Anacreonte, Simônides, Baquilides e Píndaro. Os romanos podiam, assim, classificar Horácio como lírico, mas não Catulo, já que este escolhera outros pés métricos. Mas da Antiguidade até hoje os modelos se multiplicaram indefinidamente. A Poética encontrará, portanto, dificuldades quase insuperáveis, e, caso solucionadas, de muito pouco proveito, se continuar procurando classificar todos os exemplos isolados. (...) um conceito que tenha validade geral será, por outro lado, vazio de significação. Além disso, no momento em que surgir um novo artista lírico com um modelo inédito, o conceito perderá sua validade. Por estas razões, a possibilidade de uma arte poética tem sido muitas vezes contestada. (STAIGER, 1975, p. 15)

Hugo Friedrich, por sua vez, em seu livro *Estrutura da lírica moderna*, tece interpretações sobre a obra dos poetas que, para ele, constituem a base da lírica moderna (Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé) e, a partir deles, enumera as principais características de um novo lirismo que, de fato, afastam-se das qualidades clássicas da lírica, entre as quais estão a despersonalização, a desumanização e a obscuridade. Essas qualidades distanciam o conceito moderno do conceito clássico por desprendê-lo da subjetividade e expressividade:

Sua obscuridade [da lírica moderna] o fascina [o leitor], na mesma medida em que o desconcerta. A magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada. (...). Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral (FRIEDRICH, 1978, p. 15)



Essa fratura com a tradição veio na esteira das alterações da própria função e finalidade das teorias literárias, que deixam de ser consideradas em seu caráter didático e instrutivo, com regras e postulados a serem seguidos pelos escritores, como era a afamada obra aristotélica, para serem matéria dos estudiosos da literatura (AMORA, 2001, p. 34). Os poetas, por sua vez, passam a ter mais liberdade de composição e, conseqüentemente, criam suas próprias normas e modelos. Como bem lembra Alfonso Berardinelli: "A violação da norma constitui o fundamento de uma nova norma" (BERARDINELLI, 2007, p. 22).

A lírica moderna com intencionada impessoalidade de suas poesias (FRIEDRICH, 1978, p. 37) promove uma clivagem com a subjetividade defendida pela lírica clássica e difunde as ideias da *art pour l'art*, abrindo espaço para uma posterior supremacia da linguagem. As mudanças se intensificam dos anos oitocentos a este início de século XXI.

Há quem defenda, inclusive, como o poeta e professor de literatura Michel Collot, que, na contemporaneidade, o sujeito lírico está *fora de si*. A ideia que Collot defende é a de que é regra, e não exceção, a **saída de si** do sujeito lírico, ação que esse **novo** eu-poético pratica num movimento que poderíamos chamar de anti-hegeliano, já que, ao tomar defesa desse **fora de si**, ele destitui a ideia que restringe o sujeito lírico à interioridade e o coloca como uma entidade construída em relação a uma alteridade: "Desviando-se de si, o sujeito descobre-se" (COLLOT, 2004, p. 173). Com isso, afasta-o da ideia clássica de subjetividade e "de toda uma tradição" (p. 165), conduzindo-o à materialidade, bem claras nas concepções apresentadas por ele de "poesia objetiva" (p. 172) e "lirismo transpessoal" (p. 175).

A poesia contemporânea, apesar de apresentar ecos da *poésie pure*, não é mera sectária do modelo dos primeiros modernos. Menos de dois séculos depois do lançamento de *Les fleurs du mal*, o lirismo repensa a linguagem, restituindo a sua função de instrumento de comunicação, e dá mostras de uma retomada da subjetividade diante de uma volta do sujeito, efeito direto da revalorização da primeira pessoa e, com ela, da ênfase no biográfico e no autobiográfico.

A lírica contemporânea, entretanto, não pode ser simplesmente reduzida a essa constatação. Seu entendimento não é tão simples assim. O próprio termo **contemporâneo** é cheio de problematizações e incertezas. "O que é o contemporâneo?" (AGAMBEN, 2009, p. 55) Essa é uma indagação de difícil e fugidia resposta, pois o que é contemporâneo foge com o tempo. Tudo é contemporâneo e nada é contemporâneo a depender das referências estabelecidas, do tempo em que se analisa, do estudo que se pretende realizar. Do ponto de vista histórico, por exemplo, a Idade Contemporânea ou Contemporaneidade se iniciou no século XVIII, com a Revolução Francesa (1789), 22 anos antes do nascimento do considerado pai da lírica moderna, Charles Baudelaire.



Giorgio Agamben situa o contemporâneo entre o “ainda não” e o “não mais” (AGAMBEN, 2009, p. 68). Coloca-o na conta do intempestivo, seguindo os pensamentos de Barthes e Nietzsche. Agamben chega à dedução que pertence de fato ao seu tempo (ou seja, é contemporâneo) aquele que é inatual, que não coincide com o seu próprio tempo. Compreende melhor o seu tempo justamente por está avançado com relação a ele. Assim, o contemporâneo não coincide com sua época, e essa anacronia é importante para que se possa manter os olhos fixos nela. “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este, e ao mesmo tempo, toma distância” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Frederic Jameson (em *Pós-modernidade: A lógica cultural do capitalismo tardio*, de 1991), Jean-François Lyotard (em *A condição pós-moderna*, de 1979), entre outros, lançaram mão do termo “pós-moderno” como modo de situar a contemporaneidade. Já o sociólogo polonês Zygmunt Bauman, que tanto difundiu esse termo, passou a preferir nomear a contemporaneidade como “modernidade líquida” (BAUMAN, 2001, p. 32) e ainda há quem defenda que os tempos atuais são “hipermodernos”, como o filósofo francês Gilles Lipovetsky: “(...) a expressão *pós-moderno* era ambígua, desajeitada, para não dizer vaga. Isso porque era evidente uma modernidade de novo gênero (...), e não uma simples superação daquela anterior. (...) o rótulo *pós-moderno* já ganhou rugas” (LIPOVETSKY, 2004, p. 52, ênfase no original).

O que parece é que a atualidade é sempre uma pretensão. E, se é tão complicado definir o contemporâneo e desagregá-lo do moderno, definir a lírica que nele se desenvolve é tarefa igualmente complexa; desprendê-la da lírica moderna, um equívoco.

A hipótese que levantamos aqui é a de que não houve um rompimento da lírica contemporânea com a lírica moderna para que se tenha instituído um novo lirismo. “A recusa da tradição funda uma nova tradição.” (BERARDINELLI, 2007, p. 22), mas o que notamos é que não houve uma recusa, mas sim um movimento ora de aproximação ora de distanciamento. Dos defensores do soneto aos abolidores do verso, dos praticantes do versilibrismo aos adeptos da poesia eletrônica, poetas de estirpes várias, contemporaneamente, deixam escapar em suas composições ecos das poéticas baudelairiana, mallermiana e rimbaudiana, como também resquícios eliotianos e whitmianos. Mas há também nos contemporâneos ressonância da tradição clássica seja pelo tema ou pelas regras do metro e da rima, que vão e voltam, seja pela emulação³ ou retomada⁴ da poesia de

³ Podemos citar a Hilda Hilst de *Júbilo memória noviciado da paixão* (1974) com suas referências à literatura e à mitologia clássicas, suas odes e afins ou, para citar um mais contemporâneo cronologicamente, Érico Nogueira que na obra *O livro de Scardanelli* (2008) emula metro, ritmo e rimas de poemas de Hoelderlin.



nomes como Safo, Ovídio, Catulo, e, é claro, pelo retorno do *eu*, da subjetividade, por mais que agora seja uma outra subjetividade, mais problematizada e descentrada.

O sujeito lírico, também chamado de eu-lírico ou eu-poético, a *entidade* que fala no texto lírico, não tem hoje uma definição estanque e definitiva, já que a contemporaneidade pode não negar a subjetividade enquanto fruto da lírica clássica, mas não deixa de aplicar as conquistas da lírica moderna como a forma diferente de se relacionar com a linguagem. O poeta contemporâneo não foge à metalinguagem, mas também se entrega, muitas vezes, à autorreflexão, e vai da metafísica à materialidade do poema.

Acusado por Arnaldo Jabor de ter trazido de volta “a peste clássica” (JABOR, 2015), a poesia de Bruno Tolentino⁵, por dialogar com lírica moderna e a clássica, é um bom exemplo da inexatidão que perpassa muito da contemporaneidade. A obra tolentiana retoma a preocupação com o estado do ser, reaver um lugar para a poesia metafísica e restitui a função da linguagem como “instrumento natural de comunicação” (TOLENTINO, 1995, p. 11).

Mesmo realizando um diálogo com Baudelaire, Tolentino nega a imanência da linguagem e, conseqüentemente, afasta-se da *poésie pure* inaugurada pelo lirismo moderno. Ele percebe a veneração da **linguagem-em-si** como a sua transformação em um **totem**, que colabora com a substituição do “mundo-come-tal pelo mundo-come-ideia” (TOLENTINO, 1995, p. 12 e 13), isto é, a construção conceitual de uma realidade que acaba por ser deformada em poesia. É justamente a partir dessa posição literária assumida por Bruno Tolentino que observaremos seus pontos de concordância e divergência com a lírica moderna e contemporânea e sua relação com a lírica clássica.

BRUNO TOLENTINO: O MUNDO COMO IDEIA

Em 2002, o poeta, tradutor e crítico literário, Bruno Tolentino, lançou o livro *O mundo como ideia*, ganhador do prêmio Jabuti 2003, encerrando,

⁴ O blog *Modo de usar*, por exemplo, realizou em 2009 o *Ciclo crítico* nos quais poetas contemporâneos traduziram, emularam e analisaram o poeta Caio Valério Catulo. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2009/04/ciclo-critico-poeta-contemporaneos.html>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

⁵ “Se pudesse, escreveria ao modo escoreito de um Tasso, de um Baudelaire (...) não me avexo de tentar macaquear sobretudo Shakespeare, Dante, Eliot, Goethe, Milton, Leopardi, Yeats, Montale, Shelley, Keats, Donne, Marvell e Geoffrey Hill... E, claro, Ovídio, mas também Propertius e Catulo” (TOLENTINO, 2003, p. 35)



conforme informações paratextuais contidas na contracapa do próprio livro, 40 anos de labor poético (1959-1999) na composição dessa obra que pode ser considerada sua obra magna.

Introduzido por 10 ensaios nos quais Tolentino vai defendendo sua postura poética e demarcando suas posições literárias, o livro já se inicia com pretensão de *Ars poética*, suas poesias não ficam atrás e trazem consigo sua chamada *filosofia da forma*, por meio da qual demarca suas influências, escolhas e seus contrapontos com poéticas diversas, realizando um panorama geral da arte e da filosofia ocidental.

Exatamente por isso que o livro e o poeta em questão tornam-se ilustração distinta para os objetivos do presente ensaio. No primeiro texto que constitui seu prólogo, *O cego nu: Um exórdio*, Tolentino já comunica as pretensões de seu livro: "No livro-arena, digladiava-me de encontro às minhas dúvidas mais íntimas, mais irredutíveis, com elas lutava por uma filosofia da forma que me permitisse exercer sem má consciência o grave, o difícil ofício da *poiesis*" (TOLENTINO, 2002, p. 16).

Os principais e mais explícitos embates que *O mundo como ideia* empenha é com seu próprio autor e contra o que ele vê como a supremacia da Ideia sobre o Real e, conseqüentemente, contra muitos dos ideais que se configuram como precursores da lírica moderna com seus versos que querem soar mais que dizer e intentam separar a forma do conteúdo (FRIEDRICH, 1978, p. 50) e de sua "representação alegórica do mundo [que] lhe ofereça um refúgio contra a realidade" (JUNQUEIRA, 1985, p. 59), ao que Tolentino chamou de "mundo como idéia". Nessa esteira, surge o livro *O mundo como ideia*, que, em muitos poemas, realiza um diálogo-debate tolentino-baudelairiano. Tolentino, em sua busca do mundo-como-tal, tenta escapar da beleza dos sonhos baudelairianos e de sua *rejeição* da realidade, substituída pelo ideal de realidade.

Um ato aparentemente simples com o de datar os poemas já é um ponto de contraste entre a obra de Tolentino e a de Baudelaire. A ausência de datas em *As flores do mal* é, para Hugo Friedrich (1978, p. 36), uma forma de fazer escapar a biografia do poeta, aumentando a sua despersonalização⁶. Essa despersonalização seria, para Friedrich, uma das principais características da lírica moderna. Seguindo essa lógica, Tolentino se aproximaria mais de Vitor Hugo, de uma postura mais romântica por informar a data de finalização do poema, indicar também, várias vezes, sua data de início e ainda expor uma série de informações paratextuais como locais de composição e afins. Por mais despreziosas que

⁶ Essa despersonalização, preconizada por Baudelaire, foi intensificada por Mallarmé.



essas ações possam parecer, a partir delas podemos dizer que Tolentino personaliza seu livro por apontá-lo para a pessoa empírica do poeta.

Por outro lado, um dos pontos de convergência entre *O mundo como ideia* e *As flores do mal* seria a composição de ambos os livros como uma construção arquitetônica, o que é um traço da modernidade que contrasta com o modo romântico. Como *As flores do mal*, *O mundo como ideia* também tem início meio e fim e foi produzido através de composições vistas e revistas, reescritas à exaustão ao longo de anos, não de forma meramente casual. Assim os livros dos dois poetas em questão não constituem uma reunião de poemas, como uma coletânea à moda dos românticos, e sim um todo pensado, construído, como disse o próprio Bruno Tolentino: "Compondo-o, decompondo-o e recompondo-o" (TOLENTINO, 2002, p. 20).

Resultado de quase meio século de labor poético, ora se aproximando ora se distanciando da lírica baudelaireana, *O mundo como ideia* é um livro dividido em três partes (Livro primeiro: *Lição de modelagem*. Livro segundo: *Lição das trevas*. Livro Último: *Imitação da música*), contidas de poemas com versos de recortes clássicos, apresentando forma fixa, representada, sobretudo pelos sonetos e pela *terza rima*. Seus poemas fazem referência a muitos escritores, filósofos e pintores: Pascal, Kant, Mallarmé, Bonnefoy, Ungaretti, Botticelli, Rimbaud, Drummond, Manuel Bandeira, Cecília Meireles etc.

Cabe destacar, entretanto, que em quase uma dezena de textos, entre seus ensaios e poemas,⁷ Tolentino faz menção direta a Charles Baudelaire, incluindo a tradução de três de seus poemas sob o nome de *Três líricas de Baudelaire* (*O abismo*, *O inimigo* e *Os faróis*). Entre esses poemas, para este ensaio, debruçar-nos-emos sobre um do Livro primeiro, intitulado *Lição de modelagem*, mas especificamente sobre o poema que o inaugura: *O espectro*.

A dedicatória desse poema já comunica muito, pois o poeta, jornalista, acadêmico e crítico literário Ivan Junqueira, a quem o poema é dedicado, foi tradutor de *As flores do mal*, lançado pela editora Nova Fronteira, em 1985. Essa edição apresenta um estudo introdutório intitulado *A arte de Charles Baudelaire* (no qual reconhece Baudelaire como fundador da modernidade), além das notas de pé de página e notas de leitura, um calendário baudelaireano e uma bibliografia de e sobre o poeta. Até hoje, no Brasil, sua tradução é uma das mais reconhecidas, foi ela também a escolhida para figurar a edição *Poesia e prosa*:

⁷ Ensaios e poemas do *O mundo como ideia* com menção direta a Charles Baudelaire: V. *Um brilho na bruma* (p. 53-60); VIII. *Rumo ao livre infortúnio* (p. 71-78); *O espectro* (p. 93-98); *Travessias* (p.155-160); *Rear windows* (p. 161-162); *Ante uma aquarela chinesa* (p. 172-174); *O colóquio dos monstros* (p. 187); *Folhinha com figuras* (p. 257-260). Ainda há referências diretas a Baudelaire em outros livros de Tolentino, como em *Balada do cárcere*, no poema *A vida toda de costas* (1996a, p. 114) e *Imitação do amanhecer*, no poema *II 39* (2006, p. 152).



volume único, da Nova Aguilar, organizada por Ivo Barroso, em 1995. Em outras palavras, ao dedicar o poema a Ivan Junqueira, o poeta cobra conhecimentos prévios do leitor, que, se os tiver e acioná-los, poderá ter uma visão ainda mais ampla da relação do poema com o poeta francês.

Constituído por 46 estrofes e um estrambote, *O espectro*, não por acaso, faz parte da seção do livro chamada *Lição de modelagem*. Modelar é tornar modelo, é delinear os contornos, é regular, “fazer o molde (...) estabelecer (condutas, hábitos etc.) segundo certa orientação ou exemplo” (HOUAISS, 2010, p. 527). Lição é estudo, é experiência, é leitura, é “o ensino de uma matéria (...) exemplo dado por uma pessoa à outra ou obtido por experiência própria” (p. 448). Assim, o título dessa primeira parte de *O mundo como ideia* é bem revelador por já anunciar o que está por vir: os princípios fundamentais de sua poética.

Desde Aristóteles que os poetas se veem às voltas (como visto na introdução deste trabalho) com tratados de literatura que nada mais são do que lições de modelagem, uma vez que determinam caminhos a seguir, que se transformam em normas, em regras que delinham o que é ou não uma boa poesia para determinada época ou quem é ou não um bom poeta. Bruno Tolentino, no conjunto de sua obra, e mais notadamente neste livro em questão, também compõe a sua *lição de modelagem*. Podemos dizer sobre Tolentino o que Friedrich afirmou sobre Baudelaire: “(...) sua poesia mostra o caminho, sua prosa examina-a teoricamente” (FRIEDRICH, 1978, p. 35).

O mundo como ideia forma uma espécie de *estatuto literário*, no qual Tolentino apresenta os princípios de sua “filosofia da forma” (TOLENTINO, 2002, p. 16). Para tanto, demarca a maneira com a qual absorveu a **lição** de seus predecessores, os **modelos** que seguiu, mas, sobretudo, enfatiza os pontos de discordâncias e reajustes. Sua lição de modelagem se apresenta, dessa maneira, como uma síntese alcançada a partir do contraponto de modelos do passado para a construção de uma composição poética contemporânea que mais que substituir o clássico pelo moderno ou manter a hegemonia do clássico, alia-os em sua busca por “separar o mundo-como-tal do mundo-como-ideia” (TOLENTINO, 2001, p. 1).

O ESPECTRO DE BAUDELAIRE NA LÍRICA TOLENTIANA

O poema *O espectro*⁸ não foi escolhido só por citar direta e nominalmente Baudelaire, mas sim por nos apresentar, ao longo dele, um diálogo,

⁸ A sugestão é que, para melhor aproveitamento deste artigo, seja realizada a leitura na íntegra dos poemas *O espectro* e *Paisagem*.



no qual o eu-lírico (*alter ego* do próprio Bruno Tolentino) encontra o poeta francês e, com ele, mantém um fantasmagórico e revelador contato.

O poema já se inicia com uma referência à natureza, em uma aceitação da morte como parte da vida “morres despreparado ou morres bem,/mas passas pela cinza, meu rapaz” (TOLENTINO, 2002, p. 93). Tolentino, dessa forma, chama o leitor à realidade, o que nos remete em contraponto ao que podemos chamar, salvas as devidas dimensões, de *escapismo* baudelairiano que pode ser percebido, por exemplo, em *Paisagem*, primeiro poema dos *Quadros parisienses*: “O Tumulto, golpeando em vão minha vidraça,/Não me fará volver a fronte ao que se passa” (BAUDELAIRE, 1985, p. 317). A *persona* do poema se coloca indiferente à realidade que, representada pelo tumulto, não consegue mover aquele que fala no poema.

Podemos perceber tal atitude ainda em um de seus *Pequenos poemas em prosa*, como em *Embriagai-vos*: “É necessário estar sempre bêbedo. Tudo se reduz a isso; eis o único problema. Para não sentirdes o fardo horrível do Tempo, que vos abate e vos faz pender para a terra, é preciso que vos embriagueis sem cessar” (BAUDELAIRE, 1995, p. 322). Ao contrário desses conselhos baudelairianos, que orientam o leitor a buscar o artifício das drogas como meio de suportar o **Tempo**, ou seja, viver de forma paralela a ele, fingindo enganar suas consequências; nos versos de Tolentino, o interlocutor é chamado a perceber a sua finitude como algo natural: “mas ao abutre, albatroz, águia ou condor/o voo acaba por pesar e tem/que perder altitude no esplendor” (TOLENTINO, 2002, p. 93), somos nele “a lenha presa/ à luz da labareda que a desfaz” (p. 93).

A postura não passiva, mas resignada daquele que fala em *O espectro*, afinal de contas “tudo acaba assim” (TOLENTINO, 2002, p. 93), revela uma aceitação da natureza em confronto com a **fuga** da realidade que o poema baudelairiano sugere. Em Baudelaire, o natural surge numa visão anti-rousseauiana, pois a natureza a ela mesma se corrompe, ela é o abominável (JUNQUEIRA, 1985, p. 55), a natureza é rebaixada em favorecimento do artifício. Tolentino pretende que a natureza se apresente como um meio de se presenciar o real, de fugir do mundo das ideias, de encontrar o mundo-como-tal.

Enquanto Baudelaire diz: “É doce ver, em meio à bruma que nos vela,/Surgir no azul a estrela e a lâmpada à janela (...) aves que cantam de manhã e à tarde” (BAUDELAIRE, 1985, p. 317); Tolentino sentencia: “foi-se o que era tão doce! Tão suave/levitou-se e mais nada lembra o voo” (TOLENTINO, 2002, p. 93). O voo sempre cessa em algum momento, esquecer-se disso, fingir sua inexistência é iludir-se, é entregar-se aos riscos da “Dama ideia” (p.35).

Não queremos dizer com isso que não há no poema *Paisagem* menção à realidade. Há, por exemplo, nas palavras *tumulto* e *lâmpada*, como em outros vocábulos e imagens do poema (chaminés, fábrica, carvão, mastros da cidade etc.) alusões à urbanidade – tão presente em *As flores do Mal* –, na qual se



situa Baudelaire, na qual ele se sabe, o que o coloca como poeta da modernidade, mas há também nele, apesar da existência dessa realidade urbana, a sua própria negação: "Pois que estarei entregue ao voluptuoso alento/ De relembrar a Primavera em pensamento/ e um sol na alma colher, tal como quem, absorto,/ Entre as ideias goza um tépido conforto" (BAUDELAIRE, 1985, p. 317).

Ele observa a cidade, a reconhece, mas almeja estar "absorto". Estar absorto é encontrar-se imerso num pensamento, é colocar-se alheio ao que rodeia. Nessa dissonância entre cantar os elementos da urbe e poetizá-la no desejo dela escapar, negar, Baudelaire vai contornando o seu lirismo moderno. Todavia, estar "entre as ideias" e, a partir delas, "gozar de tépido conforto" é justamente render-se "as malhas infernais da Dama Ideia" (TOLENTINO, 2002, p. 78), posição contra a qual a "filosofia da forma" tolentiana digladiada. Não é impensadamente que Tolentino, num poema chamado *A grande alma penada*, situado também em *Lição de modelagem* logo depois do poema *O espectro*, também referencia nominal e tematicamente Baudelaire, colocando-o como aquele que insistiu em ver: "o olhar que usurpa e mata: a Medusa da Ideia, esse avatar do ser/ que vai virando estátua" (TOLENTINO, 2002, p. 99).

Já no título do poema *O espectro* esse debate se realiza. Um *espectro*, além de ser a imagem fantástica de um morto, pode ser o que ameaça ou ainda uma imagem que se vê na sombra quando a luz do Sol se decompõe através de um prisma ou ainda "uma recordação obsessiva" (HOUAISS, 2010, p. 320). Todas essas acepções podem ser inferidas, mormente, a primeira. E se o espectro é um fantasma, nesse caso, o fantasma é o próprio Charles Baudelaire: "Atônito, amparei-me a uma mulher,/semidesfalecido: o encapotado/era a cara do Charles Baudelaire/do retrato, cuspidado e escarrado!" (TOLENTINO, 2002, p. 94).

O retrato ao qual Tolentino se refere pode ser o de Étienne Carjat, tirado em 1863, no qual Baudelaire, à revelia de seu asco à fotografia, deixa-se fotografar com um ar meio severo. A escolha de Tolentino pelo coloquial "cuspidado e escarrado", que é tido como um desvirtuamento da locução "esculpido em Carrara" e por alguns etimologistas como uma variação de "esculpido e encarnado", não é escolha meramente semântica, para comunicar o estado de semelhança em que se apresenta a imagem vista de Baudelaire, mas é também uma opção estilística e/ou estética, uma vez que (além da questão rímica "encapotado/escarrado") a aplicação de expressões vulgares é uma marca de modernidade em contraposição às lições da tradição clássica: "A maior qualidade da linguagem consiste na clareza, sem vulgaridade. (...). Nobre e elevada é a [linguagem] que emprega termos raros. Denomino termos raros os metafóricos, os alongados, e todos os que fogem ao uso corrente" (ARISTÓTELES, 2000, p. 65).



Essa aplicação de coloquialismos é uma constante na obra⁹ de Tolentino que tem justamente como uma de suas marcas o emprego de termos cultos com palavras/expressões comuns, ou seja, de uso corrente, numa mesma estrofe¹⁰, como ocorre em outros momentos desse mesmo poema (*O espectro*) como no citado verso “foi-se o que era tão doce!”. Essa expressão é uma variação do provérbio português “acabou-se o que era doce”, ou seja, uma maneira eufêmica, e no caso do poema até irônica, de dizer que é findo aquilo que tanto se gostava, que tanto se queria. Em *O espectro*, esse “doce” é a vida, a existência que, naturalmente, termina. A própria palavra “espectro” remete a um *post mortem*, ao **além-túmulo**, à finitude da vida.

No outro poema citado, *A grande alma penada*, Baudelaire também aparece como um fantasma. Ao contrapor Baudelaire a Pascal (filósofo e matemático que aparece em poemas baudelairianos como em *O abismo*¹¹), Tolentino coloca-o como aquele que “Vira a alma penada/o poeta imortal que ao abrir a janela/vai do Infinito ao Nada” (TOLENTINO, 2002, p. 100). A grande alma penada é o próprio Baudelaire, poeta imortal. E o que é um fantasma senão uma ilusão, uma aparência falsa ou mesmo uma utopia, exatamente como Tolentino vê toda ideia a qual pretende combater: uma ilusão, uma falsidade, uma quimera.

O fantasma também faz parte da fantasia. A própria palavra *fantasma* é uma constante na lírica baudelairiana, presente, por exemplo, nos versos de *Os faróis*, *O perfume*, *Spleen*, *As velhinhas*, *A Beatriz*, *Mulheres malditas*, *A voz*, *A uma malabarense* etc., é, inclusive, título de um de seus poemas: *Um fantasma* e a base para a constituição da figura do *flâneur* como podemos ver em *A tocha viva*: “Seja na noite ou na mais funda solidão,/Seja na rua ou na difusa multidão,/ Seu fantasma se agita no ar como uma flama” (BAUDELAIRE, 2012, p. 242).

E é justamente como esse *flâneur* a andar pela cidade, um fantasma imperceptível pela multidão, que Baudelaire (seu espectro) aparece no poema de Tolentino. Não em Paris, mas nos jardins do Rio Tâmisa em Londres (outra grande metrópole), local onde Bruno Tolentino morou por décadas: “E lá vinha ele andando!” (TOLENTINO, 2002, p. 95). A Londres de Tolentino exala toda a modernidade da capital francesa baudelairiana: “Carros, ônibus, gente nas calçadas,/um semáforo ao longe, vaga-lume/estático entre sombras apressadas,”

⁹ Em vários poemas de *O mundo como ideia*, o uso de expressões populares são encontradas. No poema *Ao divino assassino*, por exemplo, de Bruno Tolentino, nos deparamos com os seguintes versos: “A mesma mão que **fez gato e sapato**/ da minha doce Musa, cura e guia/ cancela as entrelinhas do contrato” (TOLENTINO, 2002, p. 246, ênfase acrescentada).

¹⁰ Sobre essa variação que Tolentino realiza da linguagem formal para a informal, o crítico Alcir Pécora analisa que seus poemas são entrecortados: “(...) por uma riqueza esquisita de registros que admite o ordinário, às vezes, na mesma frase que busca o sublime” (PÉCORA, 2003, p. 14).

¹¹ “Pascal em si tinha um abismo se movendo” (BAUDELAIRE, 1985, p. 473).



(p. 95). As “sombras apressadas” remetem à multidão de transeuntes, à “multidão atarefada” (BAUDELAIRE, 1995, p. 289) tão presente na metrópole e nos poemas baudelairianos.

E o poema segue, apresentando o espectro, com um “ar dessas mentiras/ que dizem a verdade” (TOLENTINO, 2002, p. 95), que se comporta como um interlocutor com um discurso em tom professoral, proferindo sua *lição de modelagem*. O surpreendente é que o Baudelaire do poema *O espectro* que se dirige ao poeta é outro que se distancia do de *Paisagem* ou de *Pequenos poemas em prosa*. Em vez daquele das “perfeições da geometria”, da “fantasmagoria”¹², da “lição das trevas”, do “olhar que não quer ver”, “da rosa amada pelo verme”, passou a ser o que não se sujeita mais ao “triunfo das ideias”, apesar de reconhecer que se meteu “com paixão nesse infecundo/escrínio de ilusões” (TOLENTINO, 2002, p. 97).

Na quadragésima primeira estrofe, o Baudelaire-iluminado, espectro professoral, parece ter saído da “luz conceitual” para a “luz pensada” (TOLENTINO, 2002, p. 33) e orienta com um imperativo negativo os caminhos que não devem ser seguidos pelo poeta: “Não sigas mais a falsa peregrina/que rapta a imagem, rouba-lhe o reflexo/ e entrega os dois a um jogo que termina” (TOLENTINO, 2002, p. 97). A “falsa peregrina” é justamente a Ideia e suas outras feições: a fantasia, a ilusão, o conceito, aquilo que tira o poeta do mundo-como-tal, por ser um disfarce, uma máscara “como o médico mente ao moribundo” (p. 97).

Esse Baudelaire é um Baudelaire diferente do de Hugo Friedrich, em sua “desrealização do real” (FRIEDRICH, 1978, p. 53). Não é mais o Baudelaire que promove o enaltecimento do sonho e da imaginação, eleva a fantasia como capacidade criativa, fruto do intelecto ou, como diz o próprio Baudelaire no poema *Sonho parisiense*, o “Demiurgo de ébrias fantasias” (BAUDELAIRE, 1985, p. 369). O Baudelaire que surge em *O espectro* é, em verdade, o próprio Tolentino digladiando-se na sua difícil missão de aceitar o real enquanto era seduzido pela “sereia ideia” (TOLENTINO, 2001, p. 1): “Houve sempre em mim esse problema entre aceitar o real, verificar a realidade tal como ela é, o mundo como tal e essa atração pelo mundo como ideia. Este é um livro auto-antídoto. É a história de uma diagnose e cura” (TOLENTINO, 2003, p. 36).

¹² O termo fantasmagoria foi transformado por Walter Benjamin, a partir de Baudelaire, num conceito operacional para se estudar o capitalismo como pode ser visto em seu livro *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*.



CONCLUSÃO

Embora dialogue com as *lições de modelagem* do lirismo clássico e moderno, *O mundo como ideia* é um livro do século XXI, uma vez que lançado em 2002, mesmo tendo disso composto ao longo de 40 anos do século XX (1959-1999). Com essa cronologia e ainda povoado por uma miscelânea de referências, ensaios, citações, traduções, emulações e apropriações, ele se situa nos domínios inclassificáveis do lirismo contemporâneo.

Como foi notado através do contraponto entre *O espectro* e *Paisagem*, é inegável uma relação da lírica tolentiana com a baudelairiana, o que Tolentino não faz questão de disfarçar, pelo contrário, manifesta por meio de várias formas direta e indiretamente, através da concordância e da dissidência.¹³

Em *O mundo como ideia*, Tolentino tentou “entender como e por que tudo quanto se propõe a traduzir o mundo – o mundo-como-tal, a opacidade, os dados brutos do real – numa exatidão de teorema termina por conceitualizá-lo até o desfiguramento” (TOENTINO, 2002, p. 20). A posição literária¹⁴ que assumiu foi, então, contrária à filosofia da forma que enaltecia as perfeições da geometria, destituía a linguagem de sua função primordial (comunicar) e reduzia a poesia a “um quadro concluído em si próprio” (FRIEDRICH, 1978, p. 51). Para Tolentino, a forma não se separou do conteúdo, a linguagem ainda é um instrumento da *tribo* e *O mundo como ideia* é sua aposta de teorização de uma práxis literária, é a *ars poética* tolentiana contra o que ele passou a chamar de “imitação da literatura” (TOLENTINO, 1996b, p. 10).

A imitação da literatura se dá quando se fecha no círculo de ferro na modernidade. Ela obriga o leitor a seguir moda, busca efeito imediato, como se tudo começasse por você, naquele momento. A verdadeira literatura está sempre acuando tudo que a precedeu. (TOLENTINO, 1996b, p. 10)

Os ensaios de Bruno elegem e excluem modelos estéticos e suas poesias, como *O espectro*, mostram uma direção, pretendendo criar um *habitus* literário no qual o privilégio romântico dado ao conteúdo conviveria,

¹³ Cabe lembrar também da relação entre o satanismo baudelairiano e do cristianismo tolentiano, mas excederia os limites deste trabalho.

¹⁴ Conhecer essa postura tolentiana é imprescindível para melhor compreender sua posição voraz contra Concretismo e os pensamentos que defendia nas polêmicas em que se envolveu contra os irmãos Campos e os integrantes da chamada Poesia Marginal.



complementarmente e não paradoxalmente, com as formas da estética clássica sem perder de vista a herança modernista. Para ele, a forma não se sobrepõe ao conteúdo, mas sim mantém uma coerência na qual o aspecto formal, assim como a linguagem, não seria um fim e nem apenas um meio, mas a própria confirmação do pensamento literário e filosófico que externava.

Entre as possibilidades poéticas apresentadas pelo lirismo clássico e o moderno, Tolentino tenta seguir uma terceira via que não os nega, mas sim os sintetiza, num processo de avanço e recuo, seu discurso defende um tipo de poética que não se entrega ao total abstrato e sua poesia é efeito do combate entre duas escolhas: "A primeira é aceitar como um bem a condição mortal e tratar de inseri-la numa visão de fim último e supremo da existência. (...). A segunda via é a dúvida que nega, a embriaguez na luz conceitual" (TOLENTINO, 2002, p. 33 e 34). Se o livro *O mundo como ideia* é para ele a busca da cura de suas dúvidas diante desse "drama da razão" (TOLENTINO, 2002, p. 49), o poema *O espectro* é a primeira consulta e Baudelaire o seu **pharmakon**.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. O que é contemporâneo. In: _____. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 55-73.

AMORA, A. S. *Introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2001.

ARISTÓTELES. Poética. In: _____. *Aristóteles*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 37-75. (Coleção Os pensadores).

BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. Embriagai-vos. In: BARROSO, I. (Org.) *Poesia e prosa*, volume único. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 322.

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BERARDINELLI, A. As muitas vozes da poesia moderna. In: _____. *Da poesia à prosa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac & Naif, 2007, p. 14-41.

COLLOT, M. O sujeito lírico fora de si. *Terceira Margem: poesia brasileira e seus encontros interventivos*. Tradução de Alberto Pucheu, ano VIII, n. 11, Rio de Janeiro, 2004, p. 165-177.



CROCE, B. *Breviário de estética Aesthetica in nuce*. Tradução de Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 1990.

FRIEDRICH, H. *A estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978.

HEGEL, G. W. F. *Estética*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1980.

HORÁCIO. Arte Poética: Epistula ad pisonem. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 51-68.

HOUAISS, A. *Houaiss dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

JABOR, A. *Tolentino traz de volta a peste clássica*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/7/19/ilustrada/16.html>>. Acesso em: 20 set. 2015.

LIPOVETSKY, G. *Tempos hipermodernos*. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.

PÉCORA, A. Gesto besta, sublime inatingível. *Folha de São Paulo*. Caderno Mais, n. 586, São Paulo, mai. 2003, p. 14-15.

TOLENTINO, B. *Os sapos de ontem*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

_____. *A balada do cárcere*. Rio de Janeiro: Top Books, 1996a.

_____. Quero o meu país de volta: Entrevista. *Veja*, ed. 1436, ano 29, n. 12, São Paulo, mar. 1996b, p. 7-10.

_____. Por que escrevo? Encarte do CD *O escritor por ele mesmo*: Bruno Tolentino. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2001, p. 1-13.

_____. *O mundo como ideia*. São Paulo: Globo, 2002.

_____. Sagração do poeta maldito: Entrevista. *Continente cultural*, n. 33, Pernambuco, set. 2003, p. 34-37.

