

POESIA E CENÁRIO: O INTERIOR, O EXCESSO, O NADA  
A PROPÓSITO DO “LAMENTO DAS PUBERDADES DIFÍCEIS”

De Lamartine a Laforgue, o espaço é virado ao avesso como uma luva. Por uma oscilação que afetou não apenas os conteúdos, mas também as formas da representação lírica, o imaginário rural - primeira reviravolta - dá lugar a um imaginário urbano, antes abandonado aos romancistas da Monarquia de Julho e aos primeiros grandes folhetinistas. A poesia romântica francesa se enraíza num mundo ainda pré-industrial. Vales e montanhas, bosques e vertentes, veredas e riachos, todos esses fragmentos alegóricos de um “imenso universo” compõem uma paisagem que é interrompida, na verdade, “às portas da cidade”. Não é que o espaço urbano seja suprimido do cenário, descartado no mesmo gesto com que o romantismo nascente instalava em *trompe l'oeil*, pela reunião de “quadros” submetidos a um código particular de percepção, uma natureza fictícia, tempestuosa ou aprazível, mas sempre reflexo de uma “ordem eterna” onde “tudo passa e nada muda”. O que ocorre é que a cidade ainda não é admitida, entre 1820 e 1840, na ordem do poetizável (exceto Roma, Atenas ou Nápoles, que a ela só pertencem por tributo pago à história). Buscar-se-ia Paris em vão nas duas séries das *Meditações*, e Lamartine poderá até mesmo compor certa ode política “Contra a pena de morte”, dedicada “ao povo do 19 de outubro de 1830” e, de modo ainda mais significativo, outra ode sobre “As Revoluções”, sem nem pensar em nomear a grande cidade das barricadas e dos cadafalsos. Nesta ausência, por mais surpreendente que nos possa parecer, devemos perceber menos uma reticência ou uma resistência a ser posta na conta de uma sensibilidade conservadora, da qual comungam os primeiros românticos, do que uma espécie de registro às avessas de que a cidade, na primeira metade do século, na França, ainda não existe como espaço simbólico sobre o qual fixar um imaginário lírico, nem como problema demográfico e social suscetível de impressionar todos os espíritos. Após 1848, de Baudelaire a Rimbaud, do próprio Hugo a Laforgue, *tudo muda* e se acelera: a cidade mundo — que tanto cresceu em tão pouco tempo —, a cidade monstro — de que um Balzac, um Sue ou um Féval faziam já o

cenário, senão a própria substância de seus romances — coloniza, por sua vez, por vias próprias, o discurso poético. Paris iluminada a gás, remodelada por Haussmann, vibrando alternadamente ao ritmo da festa imperial e aos acessos de febre de uma população que quase duplicará entre 1851 e 1881, desperta enfim a atenção dos poetas, ao menos daqueles nos quais se misturam, numa contradição fecunda, nostalgia das origens e reivindicação de modernidade (a poesia dita moderna sendo talvez, em certo sentido, aquela que buscará inscrever num certo jogo de linguagem, e numa certa relação da linguagem com o mundo, a transformação das condições e do cenário da vida social).

O FORA E O DENTRO

Esse mundo urbano, após 1870, pode ser dito de duas maneiras, ou, mais exatamente, há dois pontos de vista a partir dos quais considerá-lo para dele fazer texto: de *fora* e de *dentro*. De um lado, tomada global e confusa sob um ângulo indefinível, e, em todo caso, móvel: a cidade é dada por blocos, conjunto percorrido por fluxos disparatados e por energias, a um só tempo caos arquitetural e máquina discursiva ensandecida, cujas forças antagonistas as formas do poema tentam substituir — assim Rimbaud, nas “Cidades” de suas *Iluminações*, ou Laforgue, com seu “Grande lamento da cidade de Paris”, “prosa branca” onde a lábia de uma espécie de camelô parece imediatamente ceder a palavra à capital, de que faz a propaganda, cidade tornada *média* coletiva e anônima, pregoeiro que vende a si próprio a golpe de cartazes, de prospectos, de manchetes de jornais, de anúncios publicitários, numa balbúrdia demente (“É Paris, incluindo-se Charenton”) cujo texto, por citação e colagem, se faz caixa de ressonância e mesa de montagem. De outro lado, tomada indireta e local, a partir de um ponto de vista situado no interior de um apartamento: sem ser por vezes nomeada ou designada, a cidade é empurrada para as margens exteriores da representação; ausente do texto ou nele se intrometendo apenas de modo retardado ou lateral, ela é, contudo, postulada como arredor e como condição de uma forma de consciência e de um estilo de vida - assim Mallarmé em vários sonetos entre os mais marcantes, ou, mais uma vez, Laforgue, como veremos, em seu “Lamento das puberdades difíceis”. Vista de *fora*, a cidade é representada como um organismo colossal, grande “bazar de ilusão” urdindo multidões e discursos, maquinária infernal e siderante, presente no poema, excessivamente presente, por suas

próprias qualidades. De *dentro*, ela só é dada enquanto falta, através dos efeitos muito distantes que exerce sobre a formação de uma consciência, de um cenário, de um modo de estar no mundo.

Neste ponto intervém, mais surpreendente e significativo, um segundo movimento de reviravolta, de que o “Lamento das puberdades difíceis” é poeticamente devedor. A poesia romântica praticava o ar livre. A efusão lírica se dava como entrega e extravasamento ao espetáculo da natureza (mesmo que de pacotilha), na solidão familiar das florestas, na contemplação à distância dos trabalhos nos campos. Nada de cenas de interior, nenhum interior num Lamartine. É que o interior também é uma invenção do século dezenove, ligada por um lado ao processo de urbanização da vida social e, além disso, a uma transformação mais profunda das relações com o mundo. No campo, o domicílio, lugar de trânsito, hesita entre cozinha, dormitório e morredouro. Ali nos abrigamos, ali recuperamos nossas energias, ali amamos, ali morremos. A vida de verdade está em outra parte: fora. A vida no interior, o isolamento solitário ou familiar entre quatro paredes correspondem a um estilo de vida citadino, que será exportado para o campo à medida que a grande imprensa e toda uma literatura instituem e difundam os costumes urbanos como norma de prestígio. O interior e o isolamento em casa correspondem, na cidade, ao anonimato de um coletivo fragmentado de que eles se protegem e que confirmam. E mais, não é tanto a existência citadina, nem a sensação angustiante do grande número, que estimulam essa reclusão confortável e consentida, mas uma evolução mais ampla que no curso do século dezenove afeta a própria cidade, antes de se irradiar pelo resto do país (onde bolsões de resistência se mantêm até nossos dias). A Paris onde Madame\*\*\*, ao despertar, recebia *à beira da cama* não tem muita coisa em comum com aquela em que o pequeno burguês sedentário se abrigará por trás de suas tapeçarias, entre seus móveis cobertos de bibelôs. O estar-em-casa (*chez-soi*) não é automático (*ne va pas de soi*): o interior, protegido, acolchoadamente aferrolhado, com as salas onde recebemos e aquelas outras que, mais íntimas, são proibidas ao visitante, testemunha, *ao mesmo tempo em que dela procede*, essa privatização geral do espaço doméstico pela qual o século dezenove inscreveu o individualismo burguês até nos modos de morar e nos arranjos do espaço habitado. Aqui ainda, o repertório do poema não sairá ileso, embora com atraso. Baudelaire mescla sem dúvida idealidade poética e domicílio modelo em sua apresentação de “A filosofia do mobiliário”, de Edgar Allan Poe e em certo longo poema em prosa de *Spleen de Paris* em que o sonho de um “quarto verdadeiramente *espiritual*” vira um pesadelo habitado do

“pardieiro”, “residência do eterno tédio”, com seus “móveis idiotas”, nos quais estagnaram o “fétido odor do tabaco” e o “ranço da desolação”; o interior é, não obstante, ainda pouco invocado nas *Flores do mal*: na segunda estrofe de “A servente de bom coração”, no “Convite à viagem” (em que o chamado em direção a um “lá longe” sonhado conduz, não rumo ao largo, mas a um quarto batavo dando para os canais: sonha-se a viagem para, lá longe, fechar-se a dois) e, aqui e ali, fragmentariamente, em alguns elementos esparsos de mobiliário, frascos, gatos que passeiam “como se em [seu] apartamento” e lareiras inundando de sangue pelas cor de âmbar. A vida evocada nos “Quadros parisienses” é antes de tudo, muito naturalmente, uma vida externa, em locais públicos, a do *flâneur* cruzando a passos largos o calçamento de uma cidade que “muda”, ao acaso das ruas ensurdecedoras. Em termos de evolução do ponto de vista poético, é mais significativo se notar que o interior, em Baudelaire, parece mais pregnante como forma privada de habitação, quando é entrevisto e imaginado de fora - “Ao longo do velho subúrbio, onde pendem pardieiros / As persianas, abrigo de luxúrias secretas, [...] Sigo solitário, exercendo minha fantástica esgrima” - como se se tratasse aí de um momento de transição, de hesitação entre duas percepções poéticas das relações entre espaço público e espaço privado.

É com Mallarmé, menos sistematicamente com Laforgue, e nos anos 1870-1880, que o interior invade, até confundir-se, em certos casos, com ela, a cena do poema. O soneto em -yx, o tríptico do “quarto vazio”, ou ainda, em menor medida, o soneto que fecha o volume das *Poesias* sobre o devaneio erótico-mitológico de um poeta calafetado, pés apoiados sobre os ferros da lareira, e que atíça displicentemente a cinza, reduzem o universo, não mais à beira de uma cama, como a prostituta de Baudelaire, mas às quatro paredes de um espaço confinado, onde os objetos decorativos e as peças da mobília parecem figuras de um teatro de sombras, reverberando aqui e ali o brilho de uma lâmpada ou os fogos indecisos de uma lareira que se apaga, de um crepúsculo que se demora ou de uma alvorada que se anuncia. Baudelaire convidava ainda a uma viagem, mesmo que estática, o baudelaireano Mallarmé convidava a escapar, pela vã beleza do gesto, de entre as paredes de uma biblioteca saturada; a Terceira República das letras em seus primórdios inova, lançando no mercado poético a figura do poeta caseiro e do poema no quarto: o enclausuramento vivido, não como uma maldição, mas como confortável desencanto e freqüentação de fantasmas de um ideal evaporado. Guardemos a interpretação. Ela é complexa e articula inseparavelmente uma situação histórica, tematizada, com um dispositivo retórico particular. Chamemos pri-

meiramente a atenção para o fato (terceira e última reviravolta) de que, melhor observando, é um duplo processo de interiorização que Mallarmé ou Laforgue dão a ler: interiorização objetiva da paisagem poética, em tantos cenários interiores, historicamente marcados e estilisticamente carregados, e interiorização subjetiva desses cenários, vistos através da consciência de um sujeito a tal ponto confundido com eles, pois se supõe que os agenciou ao seu gosto, ou incorporou-os por herança social, que ele pode em benefício deles ser suprimido da cena discursiva (Mallarmé) ou posto à margem dela (Laforgue).

#### COMPLAINTE DES PUBERTÉS DIFFICILES

Un éléphant de Jade, œil mi-clos souriant,  
Méditait sous la riche éternelle pendule,  
Bon bouddha d' exilé qui trouve ridicule  
Qu' on pleure vers les Nils des couchants d' Orient,  
Quand bave notre crépuscule.

Mais, sot Édén de Florian,  
En un vase de Sèvres où de fins bergers fades  
S'offrent des bouquets bleus et des moutons frisés,  
Un œillet expirait ses pubères baisers  
Sous la trompe sans flair de l'éléphant de Jade.

A ces bergers peints de pommade  
Dans le lait, à ce couple impuissant d'opéra  
Transi jusqu'au trépas en la pâte de Sèvres,  
Un gros petit dieu Pan venu de Tanagra  
Tendait ses bras tout inconscients et ses lèvres.

Sourds aux vanités de Paris,  
Les lauriers fanés des tentures,  
Les mascarons d'or des lambris,  
Les bouquins aux pâles reliures  
Tournoyaient par la pièce obscure,  
Chantant, sans orgueil, sans mépris :

« Tout est frais dès qu' on veut comprendre la nature. »  
Mais lui, cabré devant ces soirs accoutumés,  
Où montait la gaîté des enfants de son âge,  
Seul au balcon, disait, les yeux brûlés de rages:  
« J' ai du génie, enfin: nulle ne veut m' aimer ! »

[Tradução literal: Um elefante de Jade, olhos risonhos, entrefechados,/ Meditava sob o rico e eterno relógio de parede,/ Bom buda de exilado que acha ridículo/ Que se chore para os Nilos dos poentes orientais,/ Quando baba nosso crepúsculo.// Mas, tolo Édén de Floriano,/ Num vaso de Sèvres onde finos pastores apagados/ Se oferecem ramalhetes azuis e carneiros frisados,/ Um cravo expirava seus beijos púberes/ Sob a tromba sem olfato do elefante de Jade.// A esses pastores pintados com pomada/ No leite, a esse casal impotente de ópera,/ Transido até a morte na pasta de Sèvres,/ Um gordo e pequenino deus Pã de Tânagra/ Estendia seus braços inconscientes e seus lábios.// Surdos às vaidades de Paris,/ Os loureiros murchos das tapeçarias, / Os mascarões de ouro dos lambris,/ Os livros de pálidas encadernações/ Rodopiavam pelo quarto escuro/ Cantando, sem orgulho, sem desprezo// “Tudo viceja quando se entende a Natureza.”/ Mas ele, crispado diante dessas noites rotineiras/ Quando até ele subia a alegria das crianças de sua idade,/ Solitário, na sacada, dizia, olhos ardendo de raivas:/ “Eu sei que sou um gênio: nenhuma gosta de mim!”]

Datado e situado pelo próprio Laforgue (“Agosto de 1882. Boulevard Saint-Michel, 99”), o “Lamento das puberdades difíceis” pertence a essa configuração de época que vê o interior (urbano) e o mundo dos objetos (decorativos) invadir o espaço poético. O elefante de Jade, o relógio de parede, o vaso de Sèvres(s) e seu cravo, a estatueta do deus Pã, as tapeçarias, os lambris com mascarões, os livros, cristalizados no “quarto escuro”, nele fecham o círculo de um mundo duplamente reificado, feito antes de tudo de objetos, aos quais são emprestados gestos, mímicas, palavras (já veremos quais, e como), e marcado a seguir por essa outra forma de petrificação que nasce da rotina, dos hábitos tão longamente tomados e incorporados que acabam por imobilizar tudo aquilo que submetem a seu princípio de repetição, coisas e pessoas, experiências e sensações, comportamentos e afetos, e até mesmo as veleidades de a ela escapar. Daí inúmeras anotações, aparentemente benignas, acentuando, de diversos modos, esse peso da rotina, indo do “rico e eterno relógio de parede” às “noites rotineiras”, ao longo de um texto onde predomina

a forma verbal durativa do imperfeito. Daí, igualmente, mas com um grau a mais de radicalidade, diferentes motivos indexáveis mais ou menos diretamente sobre um eixo semântico /morte/, ou ao menos portadores de valores privativos: “eterno”, “chora”, “Nilos” [Nils] (onde se adivinha, antes de Apollinaire, Nihil), “expirava”, “transido até a morte”; de outro lado, “entrefechado”, “exilado”, “sem olfato”, “casal impotente de ópera”, “inconscientes”, “surdos”, “loureiros murchos”, “pálidas encadernações”, “quarto escuro”, “sem orgulho, sem desprezo”, “solitário”, “nenhuma gosta de mim”. Sob esse aspecto, o “rico e eterno relógio de parede” diz, simultaneamente, o tempo congelado na duração quotidianamente revivida e a custosa banalidade do inevitável, do eterno ornamento dos salões da burguesia. A um só tempo figura, motivo e elemento do cenário - numa palavra: alegoria - ele sozinho condensa todas as propriedades de um cenário, de um quadro da vida e de uma disposição estética socialmente marcada: luxo, excesso e banalidade.

Ferido pela inércia, sem dúvida, empastado e untado com pomada, esse mundo não é menos animado por movimentos diversos, ainda que suspensos. Gestos de oferenda, de beijos, de braços estendidos das cenas figuradas e das estatuetas. Rodopio, “pelo quarto escuro”, de estuques, de lambris, de livros, de tapeçarias. Guardemos de reserva, para associá-los a outros traços semelhantes, que se trata aqui, por um lado, de movimentos figurados ou postulados por uma consciência que os deduz de uma disposição de bibelôs (o cravo em relação à tromba, o pequeno deus Pã em relação aos pastores afogados na pasta de Sèvres), e, por outro lado, de uma vertigem interior sob dois aspectos, uma vez que ele é o resultado de um cenário englobante, mural, e que é translação para o espaço habitado da vertigem de que o sujeito, “crispado”, no terraço, “ardendo de raivas”, se encontra tomado. Na perspectiva que adotamos, é de outros dois movimentos que é preciso, por agora, nos darmos conta, aqueles que o próprio texto cria, impressos por uma construção e uma sintaxe, movimentos que ordenam o espaço representado a um agenciamento do discurso. Primeiro movimento, ele próprio desdobrado, antes de ser tematizado na vertigem da quarta estrofe: fechamento de círculo do fim da segunda estrofe sobre o início da primeira, anulando pela reiteração simétrica do elefante de Jade todo o processo das duas frases encadeadas pela conjunção “Mas” (singular na categoria porque parecia introduzir uma ação, que se vê imediatamente reabsorvida na simples posição do cravo “sob a tromba sem olfato”, e ironizado de todo modo pelo fato de que seu perfume se exala sob um órgão sensorial incapaz de captá-lo). Segundo movimento, embutindo o outro: desdobramento lateral do ângulo de visão, indo, à medida que o

texto se desenvolve, do aparador ou console onde repousam os bibelôs (estrofes 1 a 3) às paredes e à janela do apartamento (estrofe 4) para se deter enfim (estrofe 5) à beira do terraço, para onde sobem os rumores do bairro (intervenção, também aqui, no início da estrofe, de um “Mas” de valor adversativo, embora os termos que ele esteja opondo, múltiplos, permaneçam confusos). O primeiro movimento anula o tempo; por isso ele se anula a si mesmo, em conformidade com o conteúdo da representação (simples objetos inertes) e a impressão elaborada de uma rotina esmagadora (nesse aspecto, a estrofe 3 confirma uma estagnação geral do discurso, pela concatenação dos pastores e do vaso de Sèvres à sua primeira ocorrência na estrofe precedente: fechamento de círculo que parece, de repente, virar uma espiral). O segundo varre o espaço a partir de um ponto do cenário, fixado sobre o elefante de Jade, até o terraço, posto de observação meio interno, meio externo, interface entre a Paris vespéral e o quarto escuro. E como esse deslocamento lateral admitido por uma leitura linear engloba o precedente, supondo circularidade e reativação, é através de um movimento espiralado que o Lamento progride e faz progredir seu leitor.

Essa topografia traz conseqüências para nosso objetivo geral. Ela é ordenada de tal modo que o movimento do texto torna a crescer no final da representação - final isomorfo à beira da cena e do quarto representados - primeiramente ocupando lugares, no terraço, depois Paris, perscrutada e escutada desse terraço. A borda do texto se desdobra assim numa borda interior e muito local, onde se encontra o menino solitário, e uma borda exterior, virtualmente global, ocupada pela cidade considerada como espetáculo e terreno de jogos coletivos. Certamente Paris e suas “ vaidades ” já intervêm no primeiro verso da estrofe 4, mas à maneira de eco abafado pela distância, e tudo se passa como se “o quarto escuro”, enrolado sobre si mesmo em seu movimento centrífugo, bloqueasse a percepção do rumor circundante; e tudo se passa, melhor ainda, como se a função desse enclausuramento giratório fosse a de proteger esse casulo da cidade e suas seduções repelidas: a intimidade burguesa se protege até ao sufocamento. Temos assim, então, por um lado, com Laforgue e na lógica mais íntima do “Lamento das puberdades difíceis”, Paris como quadro externo e a existência cidadina como condição de possibilidade de um tal “interior”, enclausurado, abrigado, isolado e zeloso de seu próprio isolamento, espécie de célula escavada com milhões de outras na própria matéria da colméia urbana, e tributária de uma relação com o mundo social governado por um duplo princípio de individualismo e de serialidade. Indivíduo, eu me aparto do coletivo; apartando-me, incorporo meu pertencimento

a um coletivo atomizado, enquanto modo de estar no mundo imposto pela existência urbana moderna, interiorizada em uns tantos esquemas mentais e exteriorizada, neste caso, sob a forma de um “interior” dotado de uma arquitetura e de uma estética específicas. Notar-se-á ainda que esse duplo mecanismo de interiorização e de exteriorização encontra-se figurado por tudo o que, na disposição e estilo dos objetos de que o Lamento faz seu material temático, testemunha um hábito organizador, prolongado por um habitat em que reconhece sua própria imagem.

## O EXCESSO E O NADA

Exceto o tríptico do “quarto vazio” ou o soneto em -yx, não há poema mais significativo a apoiar as intuições de Benjamin sobre o modo moderno da habitação, de que, segundo ele, “a forma originária [serial] a vida, não em uma casa, mas numa caixa [que exhibisse] a marca daquele que o ocupa”. “O século dezenove, prossegue ele, considerou o apartamento como um estojó para o homem; ele o encaixou tão profundamente no apartamento, com todos os seus acessórios, que acreditaríamos estar vendo o interior de um estojó de compassos, no qual o instrumento é guardado com todas as suas peças enfiadas em profundas cavidades de veludo, o mais das vezes violeta”. Ao eludir ou lateralizar o senhor dos lugares, a cena do poema, em Mallarmé ou em Laforgue, só agencia objetos ou móveis que *sejam* traços, expressões de uma sensibilidade de classe e de um gosto de época, de um estilo de vida e de um feixe de atitudes em relação à vida: reclusão em-casa-ao-pé-da-lareira, retiro no oco de um espaço doméstico caracterizado pelo ecletismo ostentatório e o exagero decorativo, aos quais responde um rodeamento de ritos quotidianos cujo prêmio hesita entre tédio e quietude, ansiedade e conforto, alucinação e racionalidade. Mais radical, sem dúvida, a angústia mallarmeana, crispação de um sujeito assediado pela dúvida metafísica tanto quanto pelo mutismo obstinado das coisas, não é menos parente da vertigem e da raiva que consomem o filho irritado da burguesia, em seu terraço, entre o espetáculo da cidade mantida à distância e a cavidade opaca do apartamento que aguarda que ele venha retomar seu lugar marcado.

São traços, os objetos e sua disposição, seus gestos boçais e seus discursos, o julgamento do gosto e os tolos apelos que eles formulam, a impotência e a inconsciência de que são dotados, a vertigem que se apodera das paredes do quarto escuro. Traços porque essas poses, essas posições, essas simulações,

essas mímicas, esse turbilhão são-lhes emprestados por projeção e por terem valor indicial ou ainda de metonímia, tropo diretor de um poema onde, como em Mallarmé e outros na mesma época, por razões sugeridas em outro ensaio, a metáfora é quase ausente. Mas traços de quê? De uma psicologia certamente, tal como atesta o título do Lamento, com seu plural que generaliza uma pose individual, bem convencida de sua singularidade absoluta, em estrutura comportamental comum a essa idade. Traços também de uma sociologia, no caso uma estética do mobiliário moldada sobre um imaginário social e histórico. “Depois da idade das cavernas, notou Louise Weiss, veio a idade das tapeçarias”. Acrescentemos que o apartamento burguês e pequeno-burguês, no final do Segundo Império, acolchoa com forros pesados um bazar de bibelôs exóticos ou pseudo-exóticos, em que nada escapa à ornamentação, à inutilidade figurativa, móveis e chaminés, paredes com lambris ornados de mascarões, livros encadernados, rendas e tecidos festonados cobrindo poltronas e canapés, recortando, designando sobre as prateleiras o local dos objetos. Numa palavra, o fim do século desembocou no bric-à-brac e no exagero, expressão de um instinto colecionador e de um temperamento levado à ostentação privada, quase narcísica, de um gosto e de uma fortuna. Nesse ecletismo, de que Laforgue oferece um espécime ao articular o elefante de Jade, o vaso de Sèvres e o deus Pã “vindo de Tanagra”, todos portadores de sua falsa etiqueta de proveniência e de autenticidade, Benjamin percebia um sinal “[do] nihilismo [alojado] no coração da intimidade burguesa”: “O espaço se fantasia, veste, como um ser sedutor, os trajes dos diferentes humores. O pequeno burguês satisfeito e saciado quer ter a sensação de que poderiam ocorrer na sala ao lado tanto o coroamento do imperador Charlemagne quanto o assassinato de Henrique IV, tanto a assinatura do tratado de Verdun quanto as núpcias de Otto e de Teophano. As coisas são, enfim, apenas manequins [é bem isso, note-se, o que Laforgue encena, particularmente com a menção aos “mascarões”] e até os grandes momentos da história universal são apenas trajes dentro dos quais elas trocam olhares coniventes com o nada, o trivial e o banal”. Observe-se ainda que essas cavernas habitadas à guisa de casas, com janelas carregadas de cortinas, persianas e tapeçarias, com iluminação sufocada por espessos abajures, “[implicam] uma aversão pelo espaço aéreo, pelo ar livre e, por assim dizer, urânico que lança uma luz nova sobre as extravagâncias da decoração nos interiores da época”.

Quarto escuro, saturado, congelado em sua rotina e sua luxuosa banalidade – o interessante, em Laforgue, não está, todavia, na representação direta de um cenário datado, ou mesmo na justa definição poética do humor

psicossocial à qual esse cenário corresponde. O interessante no “Lamento das puberdades difíceis” está na dimensão crítica que, sem parecer dizer-lhe respeito, assume o interior representado. Se é de fato um cenário kitsch, mescla de fancaria, de maneirismo e de ecletismo, que se encontra no texto, o texto toma o cuidado de sublinhar tais traços, com uma ironia que parece anunciada, já de saída, pelos “sorridentes olhos entrefechados” do elefante de Jade. Nesse mundo de palidez e enfado (“finos pastores apagados”, “ramalhetes azuis”, “carneiros frisados”), empastado, leitoso e murcho, enjoativo, vagamente ridículo (“um gordo e pequenino deus Pã”), cuja tolice num caso é remetida à do “Éden de Floriano”, a inautenticidade se faz passar pelo autêntico. É o “bom buda de exilado” que “acha ridículo” o exotismo de pacotilha e os devaneios em direção de um alhures místico, simbolizado por “os Nilos dos poentes orientais”, com que a “baba” de “nosso crepúsculo” contrasta violentamente. Mais retorcidos, esses “loureiros murchos”, “os mascarões de ouro”, “os livros de pálidas encadernações”, elementos de um interior asfixiante de exagero e de falsificação, recordam uma verdade ainda fresca de uma Natureza inteligível. Paradoxal talvez, a coisa só surpreende à primeira vista, ou no esquecimento da ampla transformação que conheceu, no século dezenove, a economia dos bens culturais. Com uma lucidez que espanta, Laforgue empresta ironicamente ao falso o discurso do verdadeiro. É que a autenticidade, quer a chamemos Natureza, Origem ou Original, é o sonho desperto do inautêntico, seu alibi ideológico, a autenticidade só tendo sentido, como valor sobre o qual regulamentar o mercado cultural, num mundo onde proliferem a cópia industrial, a falsificação e o quase-verdadeiro, o simulacro e o símile.

A essa denúncia não escapa a ordem do discurso, onde o simulacro se chama clichê, lugar-comum, estereótipo. Floriano e seu universo de fábulas enfadonhas, cuja temática e versificação são imitadas, colocam o Lamento sob o império de um citacional propriamente kitsch. Kitsch é também, e sobretudo ele, o *ritornelo* simplório do cenário dervixe – “Tudo viceja quando se entende a Natureza” –, aparentado a alguma colagem de um alexandrino pré-fabricado, vindo não se sabe de onde, certamente um pastiche, e que remete, de todo modo, à sabedoria das Nações, ao discurso proverbial, ao repertório das frases reificadas. Kitsch, enfim, a última palavra do Lamento, a exclamação surgida da revolta conformada – identificada com o egocentrismo comum de uma “puberdade difícil”, como são todas elas, *dizem* – e que alia à oralidade espontânea do adolescente os dois clichês do gênio incompreendido e do amor que não chega. Aquele que, anônimo, “solitá-

rio”, crispa-se no terraço, desprezando a felicidade que sobe das ruas não está menos congelado em sua imobilidade e repetição que as coisas falantes que ornamentam seu lar: ele forma um com esse mundo de objetos, agenciado pelos seus, como com esse quarto escuro, que é sua carapaça. “Que há de mais idiota do que um apaixonado?”, indagava Barthes. Resposta de Laforgue: aquele que quer acreditar que não é amável, e acredita. Dito de outro modo, mais geral: aquele que, declinando um código aprendido, acredita possuir o discurso da solidão e da liberdade.

Jean-Pierre Bertrand organizou o quadro das “Variações sobre ‘Amar, ser amado’” desfiadas pelos *Lamentos* em tantos sintagmas congelados, quase comutáveis. Quadro útil: ele confirma que existe, em Laforgue, uma auto-ironia e faz pensar que os *Lamentos* são talvez, de parte a parte, contestação em ato de seu próprio discurso (será preciso, *incuravelmente*, comprazer-se no lamento?). O “Lamento dos Lamentos” que, a não ser por um “Epitáfio”, fecha o volume, incita, programaticamente, a uma tal interpretação. Redundante e um tanto balofo, o “Lamento das puberdades difíceis” aponta em todo caso contra si mesmo a função crítica que exerce sobre um cenário (de época), um discurso (clichê), uma emoção e uma revolta (comuns). Utilizando duas ortografias para a palavra “Sèvres” – sem “s” no hemistíquio do sétimo verso, com “s” na rima do décimo terceiro – não estará querendo denunciar, na licença poética e na rima, um “pré-fabricado”, suscetível de ser incluído, por sua vez, no registro do falsificado e do inautêntico?

#### O INTERIOR COMO FIGURA POÉTICA

A forma urbana do interior, enquanto tema e lugar do poema, toma curso, já o dissemos, logo após o Segundo Império. Ela é, em parte, a constatação poética, tardia, das transformações do cenário e das formas da vida social no momento em que a cidade (singularmente Paris) e seus usos se impõem como norma de prestígio, recortando o espaço nacional em duas zonas incomensuráveis, capital e província. Ela é também, para tantos poetas citadinos cujo campo temático se retrai à medida que se aprofunda sua experiência da linguagem, o meio confiável, verossímil, de pôr em ação uma retórica lateral, em cujo regime, em detrimento da metáfora destronada, metonímia e sinédoque tendem a esvaziar o universo representado da presença do sujeito (o qual será dito de forma indireta, pelos efeitos que exerce ou que um espaço de vida lhe atribui) e concordam em uma percepção feti-

chista do mundo, sociologicamente enquadrada. Esse universo de objetos vale, com efeito, já o vimos, pela marca que recebe e a presença ausente que ele significa. Não é verdade, embora se tenha dito, repetido e instituído em dogma crítico, que a poesia moderna seja ruptura com a representação. O fato é que os poetas foram tomados, erradamente, muito ao pé da letra, como defensores da “poesia pura” e da iniciativa cedida à linguagem. No fundo, e tudo bem considerado, Lamartine representa menos que Laforgue, Vigny menos que Mallarmé, Hugo menos que Jarry. A modernidade poética é uma questão de representação. Não de qualquer maneira, certamente, nem a qualquer custo verbal: de outro modo, eis tudo. Se há modernidade em Laforgue ou Mallarmé, ela existe na proporção de uma textualização do universo representado, transformado imediatamente em *mise en décor* dos operadores textuais (é de uma tal reciprocidade, radicalizada, que o “soneto em -yx” mallarmeano tira seu poder de vertigem, e sua implacável, sua asfixiante perfeição).

O “interior” é função do modo de elaboração do texto, e talvez até uma função textual, como tal associável com as condições práticas do exercício poético na segunda metade do século. Interiorizar o cenário do poema – nos dois sentidos indicados: restringir o universo a um lugar de moradia e fazer deste a marca de uma consciência, dada por ausente ou recalçada – é, de um lado, com outras sutilezas temáticas que visam uma mesma coisa, depurar o repertório do representável e identificar a escrita com um exercício de alto virtuosismo retórico: uma vez excluída a anedota “barata”, resta a exploração verbal trabalhando um material qualquer – entre trivial, banal e nada. Interiorizar poderia bem, de outro lado, tornar a inscrever no dispositivo de enclausuramento agenciado pelo poema a autonomização do discurso e do campo poéticos, encravados, um na grande balbúrdia da palavra instrumental e o outro, num espaço literário em que os gêneros vizinhos permanecem submetidos ao saber transferível (o ensaio), à referência e à narrativa (o romance) ou à cena dos lucros econômicos e mundanos (o teatro), senão à informação (a grande imprensa). O mecanismo de interiorização e de exteriorização temáticos de que o poema de Laforgue é o agente testemunharia, numa tal perspectiva, essa outra forma de interiorização-exteriorização que levou os poetas pós-parnasianos a incorporar seu ofício como uma atividade que encontra em si mesma seu próprio objeto e a exteriorizá-lo sob o aspecto de textos aparentemente decorativos ou secretamente alusivos, onde a linguagem parecerá só se ocupar de objetos comuns (ou de idéias e emoções endossáveis por qualquer um). O elefante de Jade concebido por Laforgue tem o seu lugar, nos aparadores da poesia do fim de século, ao lado do Ptyx

mallarmeano: seu peso de sedução e de inquietante estranheza, sua ironia vêm, em partes iguais, de ser ao mesmo tempo transfigurações do banal e figuras de uma poesia que tira seu poder de uma impotência assumida de narrar que a Marquesa saiu às cinco horas, a comentar certo crack da Bolsa ou a fazer soçobrar Margot.

Tradução de Carlito Azevedo e Paula Glenadel