

DO ESTREITO PARENTESCO ENTRE CRÍTICA E ARTE

*Silvana Augusta Barbosa Carrijo SILVA**

“A crítica é tão inevitável quanto o ato de respirar.”

(T.S.Eliot)

Inventar e analisar. Inventar e julgar. Inventar e apreciar. Processos cindidos ou entrelaçados? Onde o escritor? Onde o crítico? Distantes cada qual em sua vereda ou trilhadores de um mesmo caminho, resultando no escritor-crítico? Quem produz sua obra e a dispõe ao parecer de juízes outros? Que inventor escolta sua invenção e de que modo o faz?

Tais interrogações, longe de se pretenderem resolúveis nos limites do presente trabalho, tencionam alicerçar uma discussão que verse sobre as relações entre o fazer literário enquanto feitura (arte) e enquanto leitura (crítica), na Modernidade. Para tanto, necessário se faz considerar tal período histórico como momento em que a cultura se viu profundamente marcada por transformações várias advindas de dois grandes marcos históricos europeus ocorridos na segunda metade do século XVIII, a Revolução Industrial e a Revolução Francesa.

* Docente do Curso de Letras da Universidade Federal de Goiás, Campus de Catalão.

A escolha do termo inventar, em detrimento do termo criar, no parágrafo primeiro do presente texto, não se constitui num exercício aleatório mas sim num proceder deliberado, uma vez que nos propomos a tratar das relações entre crítica e arte na Modernidade, consoante a oportuna advertência realizada por Perrone-Moisés (1998, p.172): “Ao termo romântico criação, os modernos preferirão aquele mais afim ao progresso tecnológico moderno: *invenção*.”

Nos limites de tal contexto histórico-cultural, o fim do mecenato acaba por provocar o fenômeno de descentralização da arte: não mais financiados por reis, os artistas se vêem obrigados a inserir seu produto artístico-cultural no mercado, provocando uma série de questionamentos por parte do escritor. No caso específico da arte literária, questões várias são levantadas no que tange à relação obra-público, à autonomia da arte etc.: Para quem escrever? Como escrever? De que maneira deverá o autor ler as expectativas dos leitores de seu tempo sem a elas se curvar de maneira resignada, comprometendo, em nome de uma aceitação pública, a riqueza literária da obra? Quais as especificidades da arte literária? O poema deve ser encarado como palco de um prazer descompromissado ou há que se pensar na finalidade da arte, na literatura como uma produção com fins utilitários?

Todas essas questões fazem com que o escritor apresente uma profunda consciência reflexiva em relação ao fazer literário. O sujeito criador, consciente de seu papel ativo, ultrapassa a imagem da inspiração, considerando o texto como fruto de todo um trabalho realizado acintosamente. Assim, se até o entremeio do movimento literário denominado Romantismo, o poeta era visto como ser iluminadamente passivo, vivendo às expensas da inspiração divina (à mercê de Deus ou de deuses), necessitando de contingentes condicionamentos para “parir”

sua obra, por prismas outros é que se entrevê agora o processo de invenção literária.

Ao contrário de escritores que concebem a própria obra como fruto de condicionamentos insólitos, tais como Schiller, escritor cujas musas inspiradoras eram maçãs podres colocadas à mesa de trabalho, e Balzac, que escrevia revestido de um hábito de frade (Wellek e Warren, 1949), escritores como Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire instauram uma nova forma de pensar o fazer literário, sendo pois considerados dois dos fundadores da Modernidade. Diferentemente pois de poetas inspirados (concepção platônica)¹, Edgar Poe e Baudelaire se posicionam como poetas artífices (concepção aristotélica), ao conceberem o texto literário não como um arrebatamento advindo de vontade alheia e desconhecida mas como fruto de uma consciência reflexiva, como um artefato engendrado pelo cálculo e pela razão.

Assim sendo, a obra literária resultaria de processos de seleção, de escolha, de releitura, de um lapidar em função de um efeito de sentido previamente estabelecido pelo artista. E o autor, ao tornar público seu *modus operandi* quando da feitura do texto literário, adquire então a roupagem de crítico.

Não que outrora não houvesse existido poetas que apresentassem a função paralela de crítico. Camões, no maior poema épico da língua portuguesa, *Os Lusíadas*, composto por mais de 8 800 versos, só vislumbrava a possibilidade de cantar um Portugal glorioso através da comunhão do engenho e da arte, apresentando-se pois como um escritor consciente das especificidades da arte literária. O que se pretende enfatizar é que, pelas peculiaridades do momento histórico-cultural denominado Modernidade, tal postura concomitantemente artístico-crítica vai se acirrando em função de se pensar a arte literária como algo dessacralizado por outros movimentos artísticos (tais como a

fotografia, o cinema) e como campo cultural a apresentar um diálogo estreito com outras esferas do conhecimento tais como a história, a sociologia, a filosofia. Daí a necessidade de se pensar em questões como a autonomia da arte literária, bem como a(s) função(ões) da literatura numa sociedade faminta por um veio consumista insuflado pela Revolução Industrial e que não poupa nem mulheres nem crianças de longuíssimas jornadas de trabalho no meio fabril.

Verifica-se então um intenso processo de diluição das fronteiras entre crítica e arte. Tal diluição se processa nas mãos artífices de poetas que não só fazem literatura como também e paralelamente pensam a literatura: ao tomarem para si próprios o exercício da crítica literária – outrora nas mãos de terceiros – tais poetas se apresentam profundamente cômicos em relação ao fazer literário. E numa espécie de consciência elevada ao paroxismo, escritores há que se mostram cômicos não só das peculiaridades do fazer literário, mas também da necessidade de a crítica literária ser realizada pelos próprios artistas, diante da significativa inabilidade por parte de outros estudiosos a comentarem obras alheias:

Desde o início do século XIX, os criadores se indispuseram, de maneira geral e constante, com os críticos profissionais, principalmente os jornalistas, acusando-os de toda sorte de perversão: injustiça, incompreensão, inveja, parasitismo, impotência criadora e outros mimos (Perrone-Moisés, 1998, p. 143).

Nesse sentido, encontramos afirmações bastante incisivas como as de F. Schlegel e Charles Baudelaire (*apud* Perrone-Moisés, 1998, p. 143), respectivamente: *Poesia só pode ser criticada por poesia; Todos os grandes poetas se tornam naturalmente, fatalmente, críticos.*

Quando lemos textos críticos escritos por bons artistas, temos uma impressão de literatura enquanto

processo e não como produto acabado e o escritor-crítico se nos apresenta significativamente cômico em relação às várias etapas desse artístico produzir mostra-nos a execução de cada passo, a reescritura a enformar a escritura, o labor exigido para cada efeito que se quer obter. A produção literária desses escritores-críticos prescinde da inspiração, uma etapa realizada por outros e desconhecidos seres.

Perscrutando esse intenso diálogo entre crítica e arte por parte dos escritores-críticos, verificamos que o mesmo se dá em duas direções: uma exógena, em que o artista-crítico cria, paralelo ao texto-arte, um texto crítico no afã de reconstituir os procedimentos por ele utilizados quando do fazer literário; outra, de forma endógena, em que o escritor utiliza-se do próprio texto-arte para exercer sua crítica literária, num exercício contínuo de metalinguagem, alcançando a poesia um verdadeiro estágio de auto-reflexão.

Uma vez verificada a impossibilidade de abarcar, no presente texto, um estudo que considere esses dois movimentos, trataremos somente do primeiro ponto em que crítica e arte se entrecruzam: o momento em que o autor cria um texto-espelho, nos dizeres de Haroldo de Campos (1976) para evidenciar a trajetória percorrida no afã de dar corpo à sua invenção literária. Para tanto, perscrutaremos esse dialogar entre crítica e arte na obra de dois dos fundadores da Modernidade: Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, considerados, pela crítica, como dois irmãos espirituais, ao apresentarem verdadeiras afinidades eletivas.

Poe, o engenheiro literário

Como figura exponencial do parentesco exógeno entre crítica e arte, surge então a grandeza de um Edgar Allan Poe, personalidade literária cruelmente reduzida, não raras vezes, a escritor de “contos de terror” e vítima de especulações levianas de toda ordem e realizadas às avessas, como atesta Lúcia Santaella (1984, p.142):

[...] poucas biografias de artistas deram tanta margem a especulações as mais variadas – psicológicas, psicanalíticas, patológicas, parapsicológicas, etc – quanto a de E. A. Poe. No entanto, diferentemente de outras ocorrências semelhantes, no caso de Poe, criou-se uma curiosa mistura: não são os fatores vividos, as vicissitudes existenciais, que foram utilizados para explicar a obra, mas o contrário: a excentricidade, o caráter de exceção da temática e dos motivos emergentes na ficção poeana é que foram utilizados para dramatizar sua biografia.

Portanto, somente um estudo mais acurado da vida e da obra de Poe permite-nos conhecer as várias facetas do artista que foi e encontrar aí, o artista emaranhado ao teórico, ao crítico, ao estudioso. Assim procedendo, deparamo-nos com um Poe artista e crítico em três principais estudos em que expõe claramente sobre os métodos e propósitos da literatura: *Philosophy of Composition* (Filosofia da Composição), *Letter to B* (Carta a B) e *The poetic principle* (O princípio poético).

Em *Filosofia da Composição* (publicado pela primeira vez no *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*, em abril de 1846), Poe torna público o seu *modus operandi* quando da feitura do poema mundialmente conhecido, *O Corvo* (1845), poema longamente trabalhado, levando aproximadamente quatro anos para ser produzido.

Considerando enfaticamente o poema como órfão de qualquer inspiração, Poe caracteriza sua obra de arte como fruto de um trabalho matemático, lógico, desenvolvido passo a passo, através de processos de seleção rigorosa:

É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a seqüência rígida de um problema matemático. (Poe, 1997, p. 912)

Assim sendo, seu *Filosofia da Composição* comporta-se como o texto-espelho do seu texto literário. *O Corvo*. No primeiro, o crítico apresenta as seleções (e as rejeições) efetuadas pelo poeta quando da feitura do segundo: a determinação do epílogo como elemento determinante do enredo; a preocupação com a construção de um determinado efeito; a precisão e seqüência rígida suplantando o acaso, a intuição; a extensão ideal do poema; a Beleza como província única do poema; a tristeza como tom de manifestação da Beleza; a escolha da melancolia como o mais legítimo de todos os tons poéticos; a utilização do refrão ou estribilho; a seleção do emissor do refrão como uma criatura não racional; a morte da mulher amada como tema mais melancólico e mais poético; a interação entre amante e corvo estabelecida através de um jogo de perguntas e respostas; o clímax contendo uma pergunta conclusiva; a originalidade na versificação; a introdução da ave pela janela; a noite tempestuosa; o busto de Minerva; o caráter simbólico do corvo.

É pois intencionando suplantar a idéia de um poeta escravizado aos caprichos da inspiração que Poe, o escritor que sonhava possuir um magazine literário, dedica-se ao exercício da crítica literária, manifestando uma consciência reflexiva não só em relação a seus próprios textos mas

também em relação a textos selecionados para sua leitura, como bem atestam suas palavras:

Quando compro livros, tenho sempre o cuidado de os escolher com grandes margens. Isso permitir-me-á rabiscar nelas as observações que a leitura me vai sugerindo. Talvez isto não passe de uma mania, mas a verdade é que me dá prazer e que me traz, além do mais, certas vantagens (G.L.U. – Edgar Poe, 1972, p.46)ⁱⁱ.

Haroldo de Campos (1976), discorrendo sobre as contribuições da abordagem lingüística para a análise da poesia, apresenta um estudo de Roman Jakobson sobre o fragmento final de *O Corvo*. Jakobson, fortemente atraído pela engenharia artilosa do poema, ressalta no mesmo as intrincadas relações entre significante e significado (contrariando a velha teoria saussuriana da arbitrariedade do signo lingüístico), ressaltando na obra as constantes paronomásias e aliteraões.

Num contexto histórico-cultural em que a literatura começa a ser lida como espaço entrecruzado por outros campos do saber (sociologia, psicologia, história), Poe nos adverte sobre os traços peculiares da arte literária, atestando em seu ensaio *Carta a B*ⁱⁱⁱ, a necessária distinção entre o poema e a obra científica e entre o poema e o romance:

Um poema, em minha opinião, está em oposição à obra científica por ter como objetivo imediato o prazer, não a verdade; ao romance, por ter como objetivo um prazer indefinido, em vez de definido[...] (Poe apud Chiampi, 1991, p. 69).

É também em *Carta a B*, que Poe proclama o idílio entre poesia e música, antecipando-se e muito no tempo, ao conceber uma das maiores características da poesia simbolista: a musicalidade.

Em *O princípio poético* (*The poetic principle*, 1850), Edgar Poe disserta sobre algumas heresias cometidas em relação à arte literária, como a heresia da obsessão pela prolixidade e a heresia do didático que acaba reduzindo o poema a uma mera expressão da Verdade e de valores morais. Realizando uma verdadeira apologia ao poema escrito por amor ao próprio poema, Poe adverte, num tom nitidamente apaixonado e parcial:

mas o fato puro e simples é que, se nos permitíssemos olhar para dentro de nossos próprios corações, iríamos descobrir imediatamente que não existe, nem pode existir, em nenhum lugar do mundo, obra mais digna ou mais nobre que este mesmo poema – este poema per se – este poema que é um poema e nada mais – este poema escrito tão-somente por amor ao poema (Poe apud Chiampi, 1991, p. 70-71).

Não obstante o tom incisivo com que Poe proclama, em seus ensaios críticos, a existência de uma arte minuciosamente calculada, expressa em textos de arquitetura deliberada e de notável autonomia em detrimento a uma arte escravizada por princípios como a intuição, o acaso, a inspiração, certos componentes da crítica insistem em questionar-lhe a postura tão patentemente científica e racional, acusando-o até mesmo de charlatanismo:

Esta análise, minuciosa e precisa, do método que utilizou para obter um efeito pretendido, estará imbuída em parte de charlatanismo? Em que medida este intuitivo, este visionário quer iludir-nos quando pretende ter agido em obediência a um plano lógico, quando afirma que nenhuma parte ou elemento da composição do seu poema “pode ou deve ser atribuído ao acaso ou à intuição” e que “a obra caminhou com passos medidos e precisos para o seu termo com o rigor lógico de uma

probabilidade matemática”? (G.L.U. – Edgar Poe, 1972, p.45).

Apesar da existência de toda uma crítica acirrada em relação ao mentor intelectual da poesia, Poe se nos apresenta num processo de ininterrupta consciência reflexiva. Nem mesmo por depender do jornalismo para sobreviver, Poe comprometeu a qualidade e a seriedade de seu proceder crítico, como bem observa Santaella (1984:152): *em nenhum momento deixou-se ir pelos amenos caminhos da bajulação trivial, jamais se entregou às práticas do comércio de influências e da troca de favores.*

Além desse proceder crítico, a Modernidade de Edgar Allan Poe se manifesta também pela sua teorização sobre o conto breve (*short-story*), segundo a qual o conto deveria consistir numa narrativa a ser lida em uma só sentada. Para tanto, o acontecimento a ser narrado deveria ser intenso, prescindindo o conto de grandes diálogos, de comentários e generalizações abstratas (mais afeitos à novela e ao romance). Assim procedendo, Poe se antecipa como homem de letras, mostrando dois dos valores modernos vislumbrados por Calvino em sua obra *Seis propostas para o próximo milênio* (1990): a rapidez e a exatidão.

Urge pois estudar melhor a obra de Poe com uma responsabilidade crítica apta a honrar-lhe a condição de um dos primeiros fundadores da Modernidade.

Charles Baudelaire: um crítico parcial e apaixonado

Aproximações várias são realizadas entre Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire. A maioria dos estudiosos que se dispuseram a tratar de tais autores enfatiza a similaridade dos infortúnios acometidos a ambos os escritores: a perda da figura materna (para

Poe, via morte precoce da mãe; para Baudelaire, via segundo casamento da mãe com o comandante Aupick); a propensão para o vício (para Poe, o alcoolismo; para Baudelaire, a dipsomania); a perseguição constante por parte dos credores; os estados de profunda melancolia e depressão; os vários desencontros amorosos com mulheres de toda sorte; a incompreensão por parte do público e da crítica.

Necessário se faz, porém, realizar uma aproximação mais ligada ao âmbito da crítica literária e verificar em que sentido afinidades há no exercício artístico-reflexivo efetuado por Poe e Baudelaire. Nesse sentido, se Poe afirma não ter havido sequer uma tímida contribuição do acaso ou da inspiração quando da feitura de “O Corvo”, Baudelaire afirma que o belo e o nobre resultam do cálculo e da razão, numa franca oposição a tudo que fosse natural.

Em Baudelaire, crítica e arte encontram-se intrincadas numa estreita urdidura. Desde cedo, mostra seu poder de observação e um gosto constante por todas as representações plásticas, advindos talvez da convivência com um pai amante da pintura. Daí ser considerado um dos maiores críticos de artes plásticas de seu tempo, ao se debruçar sobre a obra de Delacroix, Ingres, Goya, Rousseau, Ernest Christophe, Constantin Guys, Edouard Manet e outros. Colaborando em revistas e jornais, insurge como um dos maiores críticos também de literatura e de música, discorrendo sobre questões como a relação obra-público, a relação literatura e drogas, o conceito de Modernidade, o diálogo entre Modernidade e Antigüidade etc.

Refletindo sobre a condição do poeta na sociedade, Baudelaire caracteriza-o como um ser solitário e incompreendido. Daí seu caráter singular, elevado ao paroxismo na aproximação com a figura do dândi, ser pertencente a uma espécie de religião que individualiza os poucos seres que reúnem condições para apreciar o Belo,

apresentando uma espécie de superioridade aristocrática de seu espírito. Vejamos como o próprio Baudelaire caracteriza os adeptos do dandismo:

Mesmo que esses homens sejam chamados indiferentemente de refinados, incríveis, belos, leões ou dândis, todos procedem de uma mesma origem; todos participam do mesmo caráter de oposição e revolta; todos são representantes do que há de melhor no orgulho humano, dessa necessidade, muito rara nos homens de nosso tempo, de combater e destruir a trivialidade. Disso resulta, nos dândis, a atitude altiva de casta, provocante inclusive em sua frieza (1996, p. 51).

Em seu poema *O Albatroz*, observamos todo um exercício de reflexão acerca da condição do poeta numa sociedade hostil, que o ignora completamente:

*O Poeta se compara ao príncipe da altura
Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar;
Exilado no chão, em meio à turba obscura,
As asas de gigante impedem-no de andar.*

Não obstante a hostilidade de um público vil, Baudelaire não deixa de invocá-lo num dos seus poemas, *Ao leitor*, numa franca inserção da figura deste leitor no rol de suas reflexões literárias. Segundo Gagnebin (1997), toda a obra baudelaireana remete à questão da (im)possibilidade da poesia lírica na chamada Modernidade. Segundo Benjamim (1994), Baudelaire não hesita em escrever para um público com evidentes dificuldades para a poesia lírica, um público preguiçoso, mais afeito aos prazeres dos sentidos, um público ingrato que, no entanto, é elevado à condição de seu semelhante, através da apóstrofe: *— Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!*

Em seu famoso artigo *O pintor da vida moderna*, incluído no volume *L'Art Romantique*, coletânea de artigos

de crítica de arte, publicados postumamente em 1869, Baudelaire se dispõe a analisar a obra de um «artista menor», dotado de singular originalidade, o pintor Constantin Guys, negligenciado, juntamente com outros tantos, por um público escravizado aos artistas clássicos, que se esquecem de ver a beleza contributiva da obra dos *poetae minores*.

Baudelaire critica também a tendência de alguns pintores seus contemporâneos em insistir na produção de obras de arte cujas personagens se mostrem vestidas com indumentária antiga. É a partir pois dessa subserviência dos artistas a toda uma tradição clássica, que Baudelaire lega-nos o seu conceito de Modernidade: *A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável*. (1996, p. 25).

Ao instigar os artistas a *tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório* (1996, p.24), Baudelaire reflete sobre a necessidade de se desprender do servilismo aos antigos, quando da feitura da obra de arte moderna:

Sem dúvida, é excelente estudar os antigos mestres para aprender a pintar, mas isso pode ser tão-somente um exercício supérfluo se o nosso objetivo é compreender o caráter da beleza atual. Os planejamentos de Rubens ou de Véronèse não nos ensinarão a fazer chamalote, cetim à rainha ou qualquer outro tecido de nossas fábricas, entufado, equilibrado pela crinolina ou pelos saíotes de musselina engomada (1996, p.26).

Em seu tom freqüentemente incisivo, Baudelaire acusa a preguiça de alguns pintores atuais, preguiça esta camuflada por toda uma aura de culto aos antigos:

[...] os pintores atuais, escolhendo temas de uma natureza geral que podem se aplicar a todas as épocas,

obstinam-se em fantasiá-los com trajes da Idade Média, do Renascimento ou do Oriente. Evidentemente, é sinal de uma grande preguiça; pois é muito mais cômodo declarar que tudo é absolutamente feio no vestuário de uma época do que se esforçar por extrair dele a beleza misteriosa que possa conter, por mínima ou tênue que seja (1996, p. 25).

E no que concerne a um diálogo entre Modernidade e Antigüidade, Baudelaire assim se posiciona:

[...] para que toda Modernidade seja digna de tornar-se Antigüidade, é necessário que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe confere (1996, p.26).

Ainda nesse mesmo ensaio, Baudelaire caracteriza Constantin Guys como um artista cuja curiosidade lança-o ao mundo, em meio à multidão, para aí tudo observar e colher um *corpus* que pudesse ser elevado, posteriormente, à condição de arte. Baudelaire compara Guys à criança e ao convalescente, para os quais nada é indiferente, nem mesmo as coisas mais triviais.

Ao considerar Constantin Guys como um apaixonado pela multidão, como um ser que a ela se atira e com ela sofre um processo de simbiose completa, Baudelaire apresenta a figura do *flâneur*, este ser que mesmo fora de casa, sente-se em casa. E para caracterizar o pintor com os traços desse *flâneur*, Baudelaire evoca a obra poética *O homem das multidões*, em que um convalescente, instigado pelo sentimento de curiosidade, segue um desconhecido que muito o havia fascinado.

No que tange à relação literatura e drogas, muito se tem questionado sobre a atuação de entorpecentes no processo de invenção literária. Dessa maneira, acreditam alguns escritores poderem acessar a inspiração, a possessão,

via ingestão de álcool, ópio, haxixe e outras drogas. Baudelaire, um dos maiores críticos de arte de todos os tempos, não poderia ficar indiferente à relação estabelecida entre drogas e literatura. Em sua obra *Os paraísos artificiais*, publicados em maio de 1860, o autor recusa a droga em nome da superioridade artística, ressaltando que a droga evoca imagens e exaltações como a poesia mas a ela se opõe uma vez que anula uma virtude imprescindível no poeta: a vontade. Atitude muito coerente por parte de um poeta-crítico que encarava a poesia não como uma explosão de espontaneidade, alimentada, entre outras coisas, pelas drogas, mas sim como fruto de pesquisa e estudo assíduos. No que se refere à crítica baudelaireana às artes plásticas, há que se considerar os famosos Salões de Baudelaire. Neles, o crítico estuda obras de artistas vários como William Haussoullier, Jean-Jacques Pradier, Eugène Boudin e Edouard Manet.

Mas é por um Baudelaire tradutor e divulgador da obra de Poe que nos interessamos mais de perto. Baudelaire entra em contato com a obra de Poe por volta de 1846 e se expressa apaixonadamente em relação à mesma. Segundo Santaella (1986, p.145), o poeta francês, ao ler a obra do poeta bostoniano, *experimentou ‘uma estranha comoção’, visto que, nesses escritos, encontrou contos e poemas que ele próprio havia ‘vaga e confusamente já pensado em escrever’.*

Baudelaire foi o estudioso mais dedicado da obra de Poe; em vários artigos que escrevia, ressaltava o saber sobre vários idiomas e os estudos consistentes que formavam o vasto conhecimento de Edgar Poe. Em seu artigo *O homem e a obra* (1997, p.49), num tom resolutivo, afirma sobre o poeta americano: *Poe é sempre correto*. Ressalta no mesmo artigo a excêntrica composição da arte poeana: imaginação erradia adicionada ao amor pelas regras, às análises estudiosas, às pesquisas pacientes. Além disso, estabelece um paralelo

entre a poesia e a prosa de Poe, salientando a presença do amor na primeira e a ausência do mesmo na segunda, caracterizando a poesia como cenário mais afeito à expressão de tal sentimento.

Nesse mesmo artigo, Baudelaire crítico afirma sobre o crítico Edgar Poe:

Profundamente penetrado por suas convicções, fez guerra infatigável aos falsos raciocínios, às imitações bobas, aos barbarismos e a todos os delitos literários, que se cometem diariamente nos jornais e nos livros. Desse lado, nada havia a reprochar-lhe. Pregava com o exemplo. Seu estilo é puro, adequado às idéias, dando delas a expressão exata(Baudelaire, 1997, p.49).

Com relação ao poema poeano *O Corvo*, Baudelaire (1997, p.50) afirma no artigo em questão: *O assunto é quase nada, e é uma pura obra de arte*. Desta maneira, ressalta o valor da poética poeana que sabe se valer de temas corriqueiros para a construção arquitetada de uma verdadeira obra de arte, como bem ressalta Eliot (1989, p.47):

O objetivo do poeta não é descobrir novas emoções, mas utilizar as corriqueiras e, trabalhando-as no elevado nível poético, exprimir sentimentos que não se encontram em absoluto nas emoções como tais.

Assim sendo, percebemos Charles Baudelaire como um escritor-crítico dotado de profunda sensibilidade para resgatar Edgar Poe do limbo no qual o lançou a crítica (principalmente a de seu país natal) no seu tempo.

Além de tais semelhanças no exercício de reflexão sobre a arte, por parte de Poe e Baudelaire, observamos também um outro traço em comum: a despersonalização. Friedrich (1991, p.37) nos lembra que Poe *foi quem separou, de modo mais resolutivo, um do outro, a lírica e o coração,*

fato que a crítica ingênua não soube ler - motivada pela observação de que a maioria dos contos poeanos eram escritos em primeira pessoa - evidenciando uma total falta de distinção entre vida e arte e ignorando completamente a literatura como transfiguração da realidade. É também Friedrich (1991, p.36) quem adverte: *Com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna*, ressaltando que em seu antológico *Les Fleurs du Mal* (1857), Baudelaire poetiza sobre um sofrimento que não era apenas o dele.

Tais semelhanças entre a visão crítica de Poe e Baudelaire foram lidas de maneira equivocada por vários estudiosos da literatura. A esse respeito, são valiosas as elucidações de Ivan Junqueira (1985) ao propor que se leia a conexão Poe-Baudelaire no sentido de se observar não uma assimilação passiva dos ensinamentos do primeiro por parte do segundo, mas sim uma comunhão conceitual, uma convergência de pontos de vista sobre o fazer literário.

Edgar Allan Poe. Charles Baudelaire. Homens de seu tempo? Não, homens de um tempo maior, a exigir uma poderosa sensibilidade, por parte do leitor, para perscrutar o idílio amalgamado entre crítica e arte. Representantes do *homo scriptor* a pensar e a fazer literatura para deleite do *homo sapiens*.

Notas

i A respeito das concepções platônica e aristotélica de poeta, ver D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental: autores e obras fundamentais*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1997, p.11.

ii Coletânea sem autoria determinada, intitulada *Gigantes da literatura universal*: Edgar Poe, doravante apresentada abreviadamente: G.L.U: Edgar Poe.

iii Publicado pela primeira vez em 1831.

Referências Bibliográficas

- BAUDELAIRE, Charles. O Albatroz. In : *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. Ao leitor. In : *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. O homem e a obra. In : POE, Edgar Allan. *Ficção Completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- BENJAMIM, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas).
- CALVINO, Ítalo. Rapidez. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. O texto-espelho (Poe, engenheiro de avessos). In: _____. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental: autores e obras fundamentais*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1997.
- ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaaios*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.
- FRIEDRICH, Hugo. Baudelaire. In: *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Baudelaire, Benjamim e o moderno. In: _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GIGANTES da literatura universal: Baudelaire. Fernanda Botelho (versão portuguesa), Ana Lúcia Sena Lino (Colab.). s.l.: Verbo, 1972.

GIGANTES da literatura universal: Edgar Poe. Cabral do Nascimento (versão portuguesa), Vergílio Godinho (Colab.). s.l.: Verbo, 1972.

PERRONE-MOISÉS, Leila. Valores modernos. In: _____. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

POE, Edgar Allan. Carta a B. In: CHIAMPI, Irleamar de. (Coord.). *Fundadores da Modernidade*. São Paulo, Ática, 1991.

_____. O princípio poético. In: CHIAMPI, Irleamar de. (Coord.). *Fundadores da Modernidade*. São Paulo, Ática, 1991.

_____. O Corvo. In: *Ficção Completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____. A Filosofia da Composição. In: *Ficção Completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____. O homem das multidões. In: *Ficção Completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

SANTAELLA, Lúcia. Edgar Allan Poe: Estudo crítico. In: POE, Edgar Allan. *Contos*. Tradução de José Paulo Paes. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

WELLEK, René, WARREN, Austin. Literatura e psicologia. In: *Teoria da literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. 5. ed. s.l.: Europa-América, 1949.