

## “PALAVRAS, PALAVRAS, PALAVRAS” TEMA DE HOFMANNSTHAL “WORDS, WORDS, WORDS” THEME OF HOFMANNSTHAL

João Guilherme Siqueira Paiva  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
paiva.guilherme@gmail.com

### RESUMO

Enquanto arte, moral e verdade eram reconhecidas como equivalentes, havia uma tranquila ordenação das formas literárias. A partir do Renascimento, desenvolve-se a sacralização e investigação do mundo terreno e, conseqüentemente, tem início o processo de separação das três categorias, abrindo um problema perturbador. Francesco Petrarca apaixonou-se e, ao mesmo tempo, renega o estilo retórico, deixando clara a ruptura entre o belo e o verdadeiro. Posteriormente, Charles Baudelaire elevará a arte acima das demais categorias, com uma atitude de esteta diante da verdade. Finalmente, a aparição de Hugo von Hofmannsthal, na virada do século XIX para o XX, significaria o ápice dessa crise, tão dramática, que o obriga escrever uma carta fictícia justificando seu abandono da literatura, das palavras, por não conseguir encontrar, em nada disso, qualquer conteúdo verdadeiro.

**Palavras-chave:** retórica, renascimento, Hofmannsthal

### ABSTRACT

While art, morality and truth were regarded as equivalent, there was a smooth arrangement of the literary forms. The Renaissance brought the development of the enquiry and sacralization of the sensible world, and consequently the beginning of the separation of those three categories and of a disturbing issue. Francesco Petrarca fell in love at the same time he rejected the rhetorical style, making clear the separation of truth and beauty. Later, Charles Baudelaire put art above the other categories, acting as an aesthete before the truth. Finally, the appearance of Hugo von Hofmannsthal at the turn of the 20th century meant the apex of this crisis, which was so dramatic that forced him to write a fictional letter explaining why he had abandoned literature and words, for he couldn't find in any of these things any true content. The purpose of this article is to analyse the main themes on that letter.

**Keywords:** rhetoric, renaissance, Hofmannsthal

“A luta espiritual é tão brutal quanto a batalha entre homens”

Arthur Rimbaud

## I

Ainda no Renascimento, Nicolau de Cusa tenta solucionar o problema do saber empírico através de sua *Douta Ignorância*, onde a teologia se configura como um não-saber que sabe, ao mesmo tempo que o conhecimento do mundo é designado como um saber que não sabe.

Os filósofos do período se ocuparam profundamente da tarefa de justificar e compreender as razões que levavam a experiência, a realidade empírica à dignidade do ideal e do mítico. O esforço em tornar o mundo uma fonte de saber e beleza permitiu que a imaginação navegasse tão longe quanto fariam as caravelas. Apesar de todo tributo que se devia dar aos gregos, de repente, o mundo ainda estava por fazer.

Picco della Mirandolla, no século XV, procura dar forma a essas aspirações ao se perguntar por que o homem é um ser digno. O filósofo reflete profundamente, escreve que Deus, ao criar todas as belezas, percebeu que não havia um ser na cadeia da criação que fosse capaz de admirar a totalidade. Assim surgiu o homem, destinado à contemplação da natureza, no centro gravitacional da existência.

Marsílio Ficino, em *De christiana religione*, redime o universo e o mundo dos sentidos, com uma acepção mesmo teológica. A partir do momento em que o homem se conscientiza de sua própria divindade e cessa a desconfiança de sua própria natureza, também cessa sua desconfiança do mundo. Uma tal virada na tradição filosófica transforma bruscamente o interesse na realidade, pois explorá-la, agora, significa andar em direção ao sagrado. Ernst Cassirer defenderia que somente a partir desse ponto de vista é possível compreender a profunda influência que a Academia platônica exerceu sobre os artistas do Renascimento.

Enquanto os filósofos decifravam as formas ordenadas da natureza, através da especulação, os artistas demonstravam a existência dessas formas, através de seu ofício. O conceito de *reformatio*, que entra em voga, exigia a constante renovação, pois que a ideia do não-sensível só se realizaria plenamente quando exposta ao mundo, quando ganhasse contornos empíricos. O movimento da inventividade humana seria posto à frente da estática contemplatividade. A nova tradição surgida no Renascimento põe, dessa vez, os filósofos ao lado dos artistas e no centro dos problemas ontológicos. Leonardo da Vinci defenderá com clareza a importância de conferir um destino ao conhecimento adquirido, seja ele artístico ou científico. Com isso, razão e imaginação perdem a qualidade de contrários, para tornarem-se manifestações distintas do mesmo impulso humano fundamental de dar forma às coisas.

Toda essa passagem de uma cosmovisão puramente teológica encontra seus primeiros marcos no século XIV, com aquele conjunto de escritores que os italianos denominam de “o primeiro humanismo”, e dentre os quais se localiza o poeta Francesco Petrarca. Do ponto de vista filosófico, pode-se dizer talvez que é na carta do Monte Ventoux onde o poeta melhor reúne os fundamentos de sua nova atitude diante da existência. O famoso texto descreve a escalada que teria feito ao lado do seu irmão, os esforços, as penalidades e a ventura de contemplar os vales abaixo, consciente da superação do espírito.

Desde o século XX que a veracidade da data e do conteúdo biográfico desse texto é questionada por estudiosos, indicando que possivelmente a carta teria sido escrita muitos anos depois, assim como existe a possibilidade de Petrarca jamais ter realizado qualquer empreitada. Independente destas colocações, o questionamento que o poeta conduz aos estudos universitários de seu tempo, que se fundamentavam num restrito aristotelismo, devolve aos seres uma profunda autonomia espiritual. A indagação de Petrarca parte de uma crítica ao racionalismo abstrato, no que tenta devolver os sentidos de revelação e ética ao centro das questões.

A forma da escolástica compreender o divino se limitava à tranquilidade da observação, e o pensamento de Petrarca propõe a tormenta de uma abertura onde as atitudes humanas passam a ser relevantes diante do destino; em outras palavras, ele reorienta o livre arbítrio para o centro da existência,

inspirado mais pelas ideias antigas de aperfeiçoamento do espírito que pelo preceito religioso, agostiniano, de que o homem é por natureza um ser decaído.

Apesar disso, o poeta não deixa de ser um restaurador de Agostinho nos meios católicos. É significativo que no auge da descrição da subida ao Monte Ventoux, após admirar sua chegada, o narrador silencia-se, senta-se e abre aleatoriamente uma página do bispo de Hipona. A importância da revelação seguramente deve-se a Agostinho e depõe contra São Tomás. Compreender os mecanismos da virtude torna-se infinitamente menos importante que praticá-la. Todo empenho de Petrarca é o de realocar a experiência humana para o centro das indagações.

Mas, ao fazê-lo, esse embate entre negar e afirmar o pensamento de Agostinho se repetirá continuamente. Nas *Confissões*, o bispo teria demonstrado caminhos para uma vida sincera de beatitude, os conselhos, as respostas e as buscas; precisamente o que Petrarca aspirava quando levava consigo o livro de Agostinho por toda parte. Mas neste não surgia a ardente adoração pela vida que o poeta encontrava nos antigos romanos, os segredos do amor, a vontade de glória, a necessidade da beleza. Não à toa, muitos autores definiram o conflito de Petrarca como uma luta sem repouso entre Cícero e Agostinho. As contradições, que mais tarde o auge do Renascimento tentará resolver, aqui ainda procuram suas primeiras formas.

Francesco Petrarca foi um importante descobridor de textos antigos do latim e um apaixonado estudioso de Cícero. No seu tempo, por acaso, a correspondência completa do orador romano foi encontrada, no que inspirou o poeta a organizar a sua própria. Petrarca se utilizava do latim sofisticado de Cícero para acusar a fragilidade estilística dos universitários tomistas, tentava imitá-lo, dedicava-se também à retórica. Mas a força platônica que lhe chegava, vinda através de Agostinho, tornou particularmente problemático seu gosto por isso que costumava chamar de “eloquência”.

Mesmo amando a retórica por sua beleza, Petrarca não poderia aceitar uma forma vazia de conteúdos cristãos. Aliás, as lições agostinianas indicavam que a erudição e a aparência eram qualidades ínfimas perto de uma força espiritual verdadeira. Toda correspondência de Petrarca hesita, por um lado, entre o elogio e o incentivo da retórica e, por outro, à condenação de sua apreciação esvaziada. Em geral o poeta costuma concluir, quase que forçadamente, concordando com Agostinho. Mas é uma conclusão embaraçosa, pois, apesar dela, sempre deixa transparecer seu gosto pelo belo estilo.

O que Petrarca ainda não poderia desconfiar é que estava se deparando com o problema, séculos depois, denominado autonomia da estética. Enquanto a literatura precisava representar a verdade religiosa, o trabalho da escrita poderia significar um falseamento ou atitude esvaziadora, pois as exigências da forma artística nem sempre se harmonizavam com o conteúdo que se desejava firmar. Entretanto, a novidade das inquietações de Petrarca é justamente a de realizarem uma defesa, ainda que incompleta, da eloquência. Esse apego à escrita é um sintoma daquilo que se afastará aos poucos do compromisso absoluto com o religioso, é o desenho de uma autonomia futura.

Na carta de subida ao Monte Ventoux, todas essas ideias convivem angustiadamente, mas acalmadas pelo sentido de revelação que o alto do monte oferece. Petrarca reflete que tem se entregado muito aos escritores latinos, a Sêneca, a Cícero, e volta a concluir que deve retornar às escrituras, a Agostinho, aos salmos de Davi. Mas o contrapeso desses escritores é tão forte em sua busca espiritual que o desfecho de suas reflexões cairá num pessimismo aflorado. Petrarca, como parte do primeiro humanismo, foi fundamental para o que viria a se tornar o Renascimento. E muitas de suas dificuldades se desenvolverão em profundas aporias, já às portas do mundo moderno.

No entanto, esse reconhecimento das primeiras distinções entre a estética e a moral, por exemplo, no contexto filosoficamente ainda fechado de seu tempo, significou uma crise como resposta. Petrarca se dedicou, então, a escrever um livro secreto, para ser publicado após sua morte, onde vai ao fundo dessas interrogações. O resultado é um pensamento de renúncia ao empírico, de entrega à *acedia*, e uma consciência da própria nulidade, que transformaria a vida e o mundo em sonho e fantasma.

Por sua vez, as gerações posteriores do humanismo se esforçaram em abrir as pesadas portas da teologia, e foram bem sucedidas em restaurar aquelas ideias da antiguidade que o poeta de Arezzo tanto se debateu sem conseguir de maneira plena. A sacralidade que o mundo viria a ter permitiu ao homem que dele se tornasse parte e, posteriormente, senhor. Esse problema que na história também se desdobrou como a questão da técnica, demonstra como o percurso foi capital para o ocidente.

## II

Já em Novalis se podia ler: “As pedras e as matérias são sublimes: o homem é o verdadeiro caos” (NOVALIS *apud* FRIEDRICH, 1978, p.54). E o autor apontava para a necessidade urgente de quebra do tempo interior da lírica. Novalis, que acreditou nas interseções mágicas da palavra, disse que o poeta deveria se livrar de qualquer compromisso de diálogo com os leitores comuns, deveria submeter a poesia à ordem do caos e da irrealidade. O que se ajusta perfeitamente ao imperativo de Friederich Schlegel, de que o belo necessitava se separar do moral e do verdadeiro.

A realidade histórica do século XIX transformou o poeta num contraponto à aspereza de sua mecânica. Se o romantismo, também na França, foi uma tentativa desesperada de refugiar-se dos rumos da modernidade, por outro lado, ele a ampliou, cumprindo um papel fundamental no ciclo de reações que simbolizam os movimentos artísticos daquele século. No centro de toda essa problemática, consciente dos perigos sobre os quais a lírica estava cercada, Baudelaire dedicou-se a procurar saídas. Entrou nessa busca com tanta ousadia que chegou a, ele mesmo, ser um dos primeiros a utilizar o termo “modernidade”. Walter Benjamin falaria da seguinte forma sobre o poeta:

Ao contrário de Gautier, Baudelaire não gostou do seu tempo, mas também não pôde isolar-se dele, como Leconte de Lisle. Não dispunha do idealismo humanitário de um Lamartine ou Hugo, e não lhe era dado, como a Verlaine, refugiar-se na devoção. Assumia sempre novas personagens porque não tinha uma convicção própria. Flaneur, apache, dandy, tapeiro, eram para ele apenas diferentes papéis (BENJAMIN, 1989).

A falta de uma crença em que pudesse se amparar, somada a uma agressiva força espiritual, fez com que Baudelaire buscasse, nas palavras de Hugo Friedrich, uma transcendência vazia. O quadro de um cristianismo em margem de se desfazer colocou-o numa sôfrega altitude. A sede de infinidade traduz-se, portanto, naquela busca pelo novo, própria do artista moderno; mas perigosamente fracassada quando falamos de qualquer aspiração transcendente.

Charles Baudelaire busca, então, o ideal como única porta de saída entre os extremos de uma materialidade árida e de uma crença religiosa. Nesse sentido a poesia teria muito a oferecer, dada sua longa tradição repleta de significações simbólicas. O poeta pareceu buscar o mesmo inapreensível que acalentou por séculos o coração dos místicos, mas só obteve de encontro o “deserto de homens” nas ruas da metrópole – e a fragilidade de um momento único ao transitar por ela, um tanto evadido de si. Nos termos de Hugo Friederich, *Les fleurs du mal* seria inauguradora de uma angústia responsável pelo *nada* de Mallarmé.

O desconcertante de tal modernidade é que está atormentada até à neurose pelo impulso de fugir do real, mas se sente impotente para crer ou criar uma transcendência de conteúdo definido, dotado de sentido. Isto conduz os poetas da modernidade a uma dinâmica de tensão sem solução e a um mistério para si mesmos. Baudelaire fala muitas vezes do sobrenatural e do mistério. Só se compreende o que ele quer dizer com isto quando - como ele próprio fez - se renuncia a dar a estas palavras outro conteúdo que não seja o próprio mistério absoluto. A idealidade vazia, o "outro" indefinido que, no caso de Rimbaud é mais indefinido ainda e no de Mallarmé se converterá no Nada, e o mistério que gira em torno de si mesmo, próprio da lírica moderna, são correspondentes (FRIEDERICH, 1978, p. 49).

Então, como se manifesta essa atitude em Baudelaire? Dentro da arte e através de um sistema de decomposição da realidade, pois quando esta é simplesmente reproduzida se torna inócua e insuficiente. Isso ocorre porque o primado da rejeição à técnica, ao utilitarismo e ao cientificismo, de raízes naturalmente românticas, faz com que a decifração racional da natureza torne-a profundamente desumanizada e desencantada. Não à toa, Baudelaire critica a fotografia e sua pretensa capacidade representativa.

No Renascimento, sob esse aspecto, o conflito se centrava entre o homem aventurar-se ou não na descoberta científica do mundo. Aqui o conflito está entre o homem aceitar ou não a desventura do já descoberto. Todo esse trajeto serviu apenas para desfazer os mistérios ancestrais, pois anteriormente tudo era possuído de uma enorme carga de idealidade. Mas, em todo caso, Baudelaire não é simplesmente um nostálgico, ele quer encontrar saídas para esses problemas, ao mesmo tempo que realiza com frequência um elogio à sua própria época.

Em todo caso, como a natureza não se sustenta por si só, sem a imaginação e a fantasia, o poeta faz de tudo para rearranjá-la sob as novas arestas do ideal. Com o ideal é possível dotar novamente a realidade de um mistério perdido. No entanto, não é mais aquele do Renascimento que cuidaria disso, mas sim este responsável por distorcer as coisas até o limite do artístico. O ideal do singularmente estranho, que já foi amplamente debatido na bibliografia crítica do autor.

Uma outra preposição concatena fantasia e inteligência. Em 1856, Baudelaire escreve em uma carta: "O poeta é a inteligência mais elevada, e a fantasia é a mais científica de todas as faculdades". O paradoxo contido nesta frase mal parecerá hoje menos paradoxal do que então. Consiste no fato de que justamente aquela poesia, que se evade na irrealidade diante de um mundo cientificamente decifrado e tecnicizado, exige para criar o irreal a mesma exatidão e inteligência pela qual a realidade tornou-se estreita e banal (FRIEDRICH, 1978, p. 57).

Do ponto de vista do conhecimento do mundo, recordando a aceção formulada por Nicolau de Cusa, é como se o poeta tivesse abandonado as verdades teológicas – estas não seriam mais um não-saber que sabe – sem abrir mão da outra face da fórmula, pois o saber empírico seguiria como um saber que não sabe.

O que as entrelinhas do pensamento baudelairiano sugere é que parte do mistério precisa ser preservado e a outra parte deve ser matéria dos artistas, pintores, poetas etc. De certa forma, a verdade seria, parcialmente, uma invenção artística. Da antiga ideia a partir da qual o belo, o moral e o verdadeiro constituiriam divisões de um mesmo uno, restou apenas o frágil elo entre a beleza e a verdade. Um elo desigual.

### III

Em 1902, Hugo von Hofmannsthal escreve a fictícia carta de Philip, Lorde Chandos, destinada a Francis Bacon, desculpando-se por abandonar a literatura. Em 1891 havia escrito *Gestern* (Ontem), peça que explicitava um sofrimento ao concluir que uma longa época chegava ao fim na história da Europa. Esta peça não seria encenada ao longo de sua vida.

Nascido em Viena, o poeta reunia um conglomerado de culturas e nacionalidades abaixo do tapete sóbrio de seu universo aristocrático. Apegado às velhas tradições do mundo europeu, ligou-se ao passado com uma força capaz de trazer de volta, e fazer perdurar, uma infinidade de temas de épocas anteriores, sobretudo a barroca. Ainda com dezessete anos é reconhecido pelo brilhantismo de seus poemas líricos, e a publicação de suas primeiras peças consumariam a grande promessa. Mas estranhamente, depois disso, o poeta se cala, permanece anos sem nada escrever. Em seguida surgem alguns fragmentos, peças inacabadas e algumas obras falidas. No auge do desespero ele escreve a fictícia carta de Lorde Chandos.

Foi gentil de sua parte, meu estimado amigo, ter-me escrito apesar desse meu longo silêncio de dois anos. Foi mais do que gentil ter expresso a sua preocupação com o meu estado, que lhe parece um estado de estagnação espiritual, valendo-se de um tom leve e jocoso. Só grandes homens, esses que se deixam atravessar pelo perigo da vida sem se desencorajar, possuem em seu poder essa capacidade. A sua carta termina com o aforismo de Hipócrates: “Qui gravi morbo correpti dolores non sentiunt, iis mens aegrotat”, querendo dizer que necessito de um remédio não somente para lindar o meu mal, mas sobretudo para aguçar os sentidos para o meu estado interior. Gostaria de responder-lhe como você merece, mostrando-me inteiramente, mas não sei bem como fazê-lo (HOFMANNSTHAL, 2010, p. 26).

Assim inicia-se a carta, que, apesar de não muito longa, funciona como um documento filosófico sobre as questões-limite que o século XIX desdobrou sobre a linguagem poética. Tendo como tema a relação entre poesia e verdade, o autor diz-se profundamente desiludido com as palavras. Após uma etapa de juventude onde ambas pareciam enlaçar-se plenamente no furor da inspiração poética, Hofmannsthal assegura seu estranhamento quanto a tudo aquilo que um dia escreveu.

Não mais concebia manejar conceitos ou simplesmente balbuciar algum tipo de real expressão. Todas as palavras soavam como artificios, sem qualquer relação com seu mundo interior ou com a maneira desse mundo receber a objetividade. Tais palavras, diz-nos, desfaziam-se em sua boca “como cogumelos podres”.

A partir do momento que todo conceito de realidade empírica, outrora idealizado pelo Renascimento, sucumbe principalmente a um positivismo cheio de aridez, o precioso desvelamento do mundo é posto em cheque. Charles Baudelaire, no século XIX, escreveu que “a fantasia é a mais científica de todas as faculdades”. Para o francês, havia uma enorme variedade de realidades a se apreender, e sua máxima sensibilidade foi ressaltar que os métodos e as vias poderiam se distanciar francamente daqueles aplicados pela ciência.

Com Baudelaire, se a transcendência possível era vazia, as palavras possuíam, por sua vez, uma força criadora capaz de alterar os sentidos e interferir de maneira elevada em questões do sensível. Descrente de uma verdade a iluminar, ele buscava pela arte ser cúmplice de sua invenção. O teor de verdade das coisas seria parcialmente incognoscível e parcialmente criado. Tudo isso, naturalmente, fruto de um cinismo sincero frente à desilusão religiosa.

As portas abertas por essa concepção, já anunciadas pelos românticos, resultariam no esteticismo avançado de Stéphane Mallarmé, onde os livros importam mais que a realidade, mas também se desdobrariam no problema posto na carta de Lorde Chandos. Para Mallarmé o mundo seria uma “miragem brutal” e seria necessário fundar uma realidade “mais verdadeira” através das palavras. Para Lorde Chandos, há uma verdade, ainda que inalcançável, e qualquer palavra que pretenda representá-la estará, forçosamente, falsificando algo.

Essa diferença recorda a fala de Hamlet a Polônio na II Cena do II Ato da peça de William Shakespeare. Ao ser interpelado sobre qual obra estava lendo, o jovem príncipe responde com a célebre frase “palavras, palavras, palavras”. A ideia barroca da vida como sonho sempre esteve presente em Shakespeare, mas, neste momento, o protagonista nega a atitude que, noutra tempo, será adotada por Mallarmé. Ele está convencido de que há uma realidade – por mais trágica que seja – de que as palavras podem não dar conta diante de sua verdade, muito menos as palavras fechadas sobre um livro.

A angústia de Hamlet é estar diante de um destino que o impele a agir, no coração de uma trama sombria, onde as palavras adormecidas tornam-se irrelevantes. O contexto de Hofmannsthal é distinto, o poeta encontra-se como observador solitário de um mundo arruinado pela modernidade. Mas a inquietação profunda de ambos, seja no enredo da tragédia shakespeariana, seja no cenário pacato, sem grandes acontecimentos, da vida rural de Lorde Chandos, é similar. É a percepção de que (“To Be or Not to Be?”), para ser, as palavras talvez pendam inutilmente.

Após uma formação baseada em conceitos "elevados", de elogio ao altissonante, constituído pela forma aristocrática de separar o inferior e o superior, o desiludido Lorde Chandos apresenta que suas inexprimíveis realidades poderiam vir tanto de uma visão de:

[...] um regador, um ancinho abandonado no campo, um cachorro ao sol, um cemitério de igreja, um aleijado, uma pequenina casa de camponês, tudo isso pode se tornar a jarra de minha revelação [...] que o meu olhar detém-se longamente num cachorrinho feio ou no gato que passa cheio de destreza entre vasos de flores e que, dentre todos os objetos pobres e desajeitados de uma vida camponesa, ele busca aquele de forma invisível, aquele para que ninguém atenta, mas cuja existência calada e inobservada pode se tornar a fonte de um entusiasmo enigmático, inexprimível e sem limites (HOFMANNSTHAL, 2010, p 32).

Hofmannsthal é um descrente da retórica, nela percebia o mesmo dissabor de Petrarca nos momentos mais agostinianos. Para este, a eloquência falsearia o real por não atender às verdades religiosas, para aquele o problema, de expressão moderna, era a impossibilidade das palavras alcançarem qualquer verdade. Charles Baudelaire escapou desse conflito criando uma relação desigual entre verdade e estética.

No entanto, as ressonâncias dos textos de Petrarca nos de Lorde Chandos são perceptíveis; ambos mencionam Cícero e Sêneca – no caso do poeta italiano, estes seriam exemplos de cultores do belo estilo, por ele muito amados, mas que deveriam ser afastados para uma relação mais íntima com a Escritura – no caso do poeta austríaco, esses escritores latinos teriam formulado conceitos muito harmoniosos, plenamente realizados em suas pretensões, mas inócuos ao enfrentarem a verdade espiritual de seu íntimo.

Petrarca apela para um profundo silêncio, enquanto admira a subida do Monte Ventoux e do silêncio que o faz meditar sobre suas aspirações metafísicas e que simbolizam uma supremacia do calar-



se, em detrimento das palavras, ao se tratar das coisas divinas. O silêncio de Hofmannsthal é fruto não de uma dúvida, mas de uma impossibilidade.

Essas aproximações demonstram que tais pontos se encontram numa mesma linha, apesar das diferenças fundamentais de ambos, trata-se de dois extremos: o desenvolvimento das relações entre poesia e verdade através dos tempos, seus momentos iniciais e seu choque no século XX.

George Steiner trata o problema do silêncio como três possibilidades. Uma como o silêncio metafísico, abertura para a grande luz, cujo exemplo máximo é o *Paraíso* de Dante; depois, como silêncio transformado em música, na transfiguração utópica das palavras em melodia pura e ritmo; e, no terceiro caso, o silêncio da impossibilidade, um silêncio estritamente moderno. Hölderlin e Rimbaud teriam inaugurado este último.

À medida que o conceito de verdade entra em crise, o mesmo ocorre com a linguagem, que passa a configurar sua própria autonomia estética. Ao mesmo tempo, a música se oferece cada vez mais como uma saída para o desafio tão angustiante. Charles Baudelaire já havia se aproximado dela, e Mallarmé desenvolverá sua teoria de que todo poema aspira à música. Numa carta para André Gide, de 1891, Paul Valéry diz que uma certa ópera de Wagner o forçará a abandonar a escrita, tamanha sua inefabilidade. Era inalcançável. O poeta não deixa de escrever, ultrapassa a crise, mas sua relação com a literatura se desmistifica, e não se cansará mais de repetir que a poesia é apenas um jogo sofisticado, assim como a matemática. O próprio Hofmannsthal, por sua vez, realmente abandonou a lírica e passou o resto da vida escrevendo libretos de ópera.

O movimento responsável, em termos teóricos, por introduzir e aprofundar tais questões na literatura foi o romantismo. Novalis realiza um apelo excelso ao caos interior da linguagem, para que se multiplique por entre os redomos da razão, abalando-os. Nesse ponto a poesia afasta-se das verdades constituídas pelos sistemas filosóficos, encontrando cada vez mais seu repouso em uma busca íntima, de palavras únicas e ocasiões únicas. A razão, deslegitimada, procurará refúgio em contrapontos distantes. A separação brutal entre ambas resultará na aventura que levou os poetas a se satisfazerem na música ou caírem no atormentado silêncio.

Tal necessidade de silêncio, um problema longamente moderno, acossará então o filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein. Nesse ponto a filosofia e a poesia, após tanto tempo, finalmente se reencontram. Resta saber se tal encontro foi venturoso para suas respectivas previsões.

Ao longo de séculos, o homem se consumiu diante da possibilidade de conhecer o mundo, uma espécie de reino que não pertencia ao objeto das aspirações celestes. Quando finalmente a renascença decidiu por conhecê-lo, suas projeções não se realizaram. O homem debruçou-se sobre as infinitesimais superfícies do planeta, a partir da razão deu forma a desejos míticos, realizando muito do que Leonardo um dia pareceu sonhar.

O pintor, em seus escritos, reconciliava a imaginação com a razão, pois ambas eram responsáveis por dar forma às fantasias que habitavam o interior subjetivo. Mas à medida que o homem conheceu a realidade, ela se distanciou. Lorde Chandos, ao buscar inutilmente as palavras, diz-nos que estas se afastavam dele como uma água que recuasse ante um sedento. Essa metáfora também serve para o conhecimento do mundo. Quanto mais o homem aprofundou-se cientificamente em suas abstratas entranhas, mais ele recuou. Os poetas rebelaram-se contra a falsa impressão de que, pelo contrário, estaríamos mais próximos da verdade. Talvez estivéssemos. Mas no caso de Lord Chandos isso não ajudou com que as palavras chegassem. A falta de palavras foi o sintoma mais preocupante dentre os que os poetas souberam alarmar no mundo moderno.

## REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Trad. de J. Oliveira Santos, A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. **Obra completa**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CASSIRER, Ernst. **Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento**. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CARPEAUX, Otto Maria. “**Hofmannsthal e o seu gran teatro del mundo**”. In: \_\_\_\_\_. *A cinza do purgatório*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

DOMÍNGUEZ, María Jesus. “**La voz del silencio: crisis de expresión y crítica del lenguaje en la carta de Lord Chandos**”. *Thémata. Revista de filosofía* n. 30. Sevilha: 2003.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. **Andreas et autres recits**. Trad. Eugène Badoux. Paris: Gallimard, 2005.

\_\_\_\_\_. **Carta de Lorde Chandos y otros textos en prosa**. Trad. Antón Dieterich. Barcelona: Alba, 2004.

\_\_\_\_\_. “Uma carta” in *Viso. Cadernos de estética aplicada* n. 8. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schubackp, 23-34, 2010.

MALLARMÉ, Stéphane. **Oeuvres complètes**. Paris: Bertrand Marchal, 1998.

NEPOMUCENO, Luis André. **Da alma e das letras: a eloquência como projeto humanista**. *Caligrama (UFMG)*, v. 10, p. 67-89, 2005.

PANOFSKY, Erwin. **Renacimiento, autodefinition o autoengaño**. In: PANOFSKY, Erwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Trad. María Luisa Balseiro. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

PETRARCA, Francesco. **Le familiari**. Florença: Le lettere, 1997, 4 vols.

NOVALIS, Friedrich. **PÓLEN: fragmentos, diálogos, monólogo**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM,

STEINER, George. **Linguagem e silêncio: ensaios sobre a literatura, a linguagem e o inumano**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Gradiva, 2014.

VALÉRY, Paul. **Variétés**. Paris: Gallimard, 2002.