

# Política da forma moderna

## *Politics of the modern form*

**Larissa Drigo Agostinho**

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

São José do Rio Preto | SP | BR

larissa\_drigo@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-3409-487X>

**Resumo:** Como o romantismo é fundamental para a obra de Antonio Cândido, principalmente sua *Formação da literatura brasileira*, procuramos nesse artigo, a partir de Baudelaire e Mallarmé, recolocar alguns dos problemas postos pelo romantismo e quem sabe definir um pós-romantismo que nos permitiria repensar a função política da forma, principalmente na poesia. Partiremos da maneira exemplar com que a recepção de Mallarmé colocou os problemas da relação entre forma e política para, em seguida, definirmos o lirismo baudelaireano e o lugar que sua poesia ocupa na destruição simbólica da base cultural do romantismo. A oposição que Baudelaire faz entre clássico e moderno pode nos levar a redesenhar a importância da irrupção da “horível vida” ou da prosa ou da “intensidade de vida” na sua poesia para reescrevermos uma outra história do lirismo.

**Palavras-chave:** lirismo, romantismo, modernidade, estruturalismo, marxismo.

**Abstract:** Since romanticism is fundamental to Antonio Cândido’s work, especially his *Formação da literatura brasileira*, we try in this article, based on Baudelaire and Mallarmé, to relocate some of the problems posed by romanticism and perhaps define a post-romanticism that would allow us to rethink the political function of form, especially in poetry. We will start with the exemplary way in which Mallarmé’s reception raised the problems of the relation between form and politics, and then define Baudelaire’s lyricism and the place his poetry occupies in the symbolic destruction of the cultural basis of romanticism. Baudelaire’s opposition between classic and modern can lead us to redraw the importance of the irruption of the “horrible life” or prose or the “intensity of life” in his poetry in order to rewrite another history of lyricism.



**Keywords:** lyricism, romanticism, modernity, structuralism, Marxism.

## Introdução

### Da relação entre literatura e política a partir de Mallarmé. Notas sobre alguns lugares comuns da crítica

Ao longo de toda a minha formação e anos de pesquisa, a partir do início dos anos 2000, talvez estivesse buscando conciliar o inconciliável, uma clivagem que me parecia marcar e definir as posições na Universidade de São Paulo, e ela se expressava em torno do marxismo e se torna evidente na recepção do pensamento francês a partir da década de sessenta no Brasil. Leyla Perrone Moisés, ao introduzir a crítica francesa no país, se envolveu em polêmicas diretas com a crítica marxista. Segundo ela, essa corrente apresentava resistências em relação aos franceses, da mesma forma que Perrone-Moisés recusa uma posição, pretensamente ligada ao marxismo, na qual: “o determinismo histórico aparece em oposição à liberdade do escritor”. (Perrone-Moisés apud Pino, 2023, p. 254)

Foi por essa razão que escolhi estudar, da iniciação científica até o doutorado, um mesmo autor, Mallarmé. Mais do que uma cisma, Mallarmé parece despertar uma certa desconfiança. A suposta ausência de “realismo” na sua poesia, significa, para um certo “marxismo brasileiro” ausência de engajamento político. Mallarmé é também considerado um poeta bastante acadêmico. Eu estava interessada justamente na maneira como Mallarmé foi lido na França, e no papel que ocupou, principalmente entre os anos 50 e 70, de Blanchot ao grupo *Tel quel* e pelo chamado estruturalismo ou pós-estruturalismo, pela presença que seu nome tinha entre escritores, filósofos e críticos literários. O nome de Mallarmé, parecia sinônimo de um poeta difícil, o símbolo maior da arte autônoma, da poesia enclausurada na sua torre de marfim, “desrealizante” (Friedrich), cortada da realidade, “formalista” ou simplesmente, no Brasil, um poeta concretista, o que também limita a sua leitura.

Vincent Kaufmann, em um livro cujo título é muito sugestivo e provocador, *La Faute à Mallarmé*, trata da importância do poeta para a crítica estruturalista. Mallarmé seria para os estruturalistas o nome mesmo da arte pela arte que permitiria subtrair “o discurso literário de sua instrumentalização pela ideologia (é o modelo do realismo socialista ou do engajamento sartriano)”. (Kaufmann, 2001, p. 23).

Julia Kristeva, por exemplo, vê Mallarmé como autor de uma revolução na linguagem poética, sua leitura visa justamente salientar a dimensão política de uma transformação da linguagem. Da mesma maneira, e de forma ainda mais explícita, Roland Barthes (1978, p. 23), em sua *Leçon*, descreve da seguinte forma a escuta que o poema mallarmeano requer: “mudar a língua”, palavra mallarmeana, é concomitante de “mudar a sociedade”, palavra marxiana: há uma escuta *política* de Mallarmé, dos que o seguiram, dos que ainda o seguem”. Trata-se

aqui, portanto, de uma maneira de pensar a política a partir da forma e não do modelo do engajamento sartriano ou socialista, melhor seria dizer, realista ou stalinista.

Já Todorov (1985, p. 341) buscou sublinhar a diferença entre uma concepção formalista da poesia e a doutrina da arte pela arte: “é frequente a confusão entre a concepção formalista da poesia e a doutrina da arte pela arte [...] no primeiro caso, o que está em questão é a função da linguagem na literatura (ou do som na música, etc.), no segundo, a função da literatura (ou da arte), na vida social”.

Essa distinção permite compreender uma passagem fundamental nas leituras da obra de Mallarmé. Se, por um lado, Friedrich sublinha a “despersonalização”, a “desrealização” ou o descolamento da poesia em relação à vida social, outros como Barthes e Kristeva não cessam de insistir na dimensão política do “formalismo” mallarmeano.

É preciso, portanto, distinguir a autonomia estética e a autonomia social da arte, descrita por Bourdieu em *Les Règles de l'art*, que sublinha sobretudo, o desprezo da sociedade burguesa por tudo o que diz respeito à arte e que leva os artistas a construir um mundo paralelo, a boemia. Para Bourdieu, a autonomia não significa uma perda da função social da literatura, a “arte autônoma” não é incompatível com a “arte engajada”, muito pelo contrário. A sua maneira de compreender o “J'accuse” de Zola marca justamente a saída dessa dicotomia que se fortaleceu nos anos 60 entre estruturalismo e existencialismo. Para Bourdieu (1998, p. 550), o engajamento de Zola se faz em nome da autonomia, a partir do momento em que se instaura na literatura uma “política da pureza”. Nesta chave, a autonomia da arte pode funcionar tanto como uma compensação à impotência social da produção estética em regime capitalista quanto como condição do engajamento. A posição de Bourdieu se encontra, portanto, com o que defende Barthes em sua Aula.

Fato é que, autores como Michel Houellebecq, Annie Ernaux entre outros, surgiram em um momento de esgotamento das vanguardas ou do “formalismo”, sua obra está apoiada na suspeita de que a preocupação formal poderia desconectar a literatura da realidade. Como bem sublinha Tanguy Viel (2024, p. 56)

[...] nossa época exige um realismo aumentado, um, de uma carga documentária, dois, de seu desenho “político”. E basta folhear um suplemento literário qualquer ou a “imprensa especializada” para sentir a que ponto o pendor dominante de nosso tempo é o do “sujeito societal” (*sujet sociétal*), tomado no sentido da responsabilidade, da urgência, e porque não do heroísmo literário que poderia decorrer. Militante de esquerda ou anarquista de direita, doce ou cínico, esse deve ser o escritor de hoje, heroicamente implicado nos grandes dramas eco sociais de sua época. A escrita, no sentido estético do termo, é uma mais-valia não negligenciável, mas não é essencial. O essencial: a participação no debate, a melhoria da condição humana, o panfleto, a defesa das minorias, a denúncia das injustiças.

É como se, só houvesse ela, a política, para justificar o papel do escritor, porque parece impossível pensar fora dessa relação, a partir da conjunção ou da separação entre literatura e sociedade. E, no entanto, política e sociedade não são a mesma coisa. A objeção, de determinismo histórico, endereçada à “crítica marxista” pelos “leitores dos franceses no Brasil” subentende que, nessa forma de crítica, com tendência sociologizante, bastante forte na Universidade de São Paulo, graças à formação de Antônio Cândido, o fim da crítica é ler no texto “o retrato do seu tempo”, uma espécie de diagnóstico político e social. Mas talvez haja

outras maneiras de uma obra ser política sem necessariamente ter como pretensão representar o seu tempo e diagnosticá-lo como um médico faria com um doente, para extirpar o mal, no caso, a doença. (o nosso atraso incurável)

O maior problema da vulgarização da sociologia literária, elevada à critério moral e de distinção no campo da literatura brasileira, o maior consenso já existente em matéria de literatura que presenciei em minha vida de pesquisadora é que ela se transforma na redução da política à questão social, e assim, é a literatura, para não dizer, o lirismo, que é colocado em questão.

Mas o mais grave é o imperativo que nos obriga a fazer parte do debate, a tomar partido por um lado ou por outro, e não permite o recuo necessário para que os termos mesmos nos quais o debate é posto sejam colocados em questão, tarefa da crítica, no sentido mais amplo da palavra, ela não podia ser outra, colocar em questão o que aparece como óbvio. Esse silenciamento é o que há de mais grave porque toca diretamente no que significa o ato mesmo de pensar e no papel que a literatura poderia exercer, ela que talvez seja uma forma de erro e não de verdade, uma forma de ignorância e não de conhecimento, certamente, ela não é uma forma de dogmatismo.

A literatura não opera por decisão, mas por suspensão, quando nada acontece a não ser o lugar; ela é esse lugar para o qual é possível deslocar o real e que nos permite pensá-lo de outra forma, vê-lo de outra forma. Sem esse espaço de suspensão não há lugar para o pensamento que procura contestar o que aparece como evidente, não há lugar para a crítica e muito menos para a poesia.

## 1. O romantismo

Como é sabido, esse problema, da relação entre literatura e sociedade não é novo. Ele surgiu no romantismo ou talvez, seria mais preciso dizer que ele surgiu no século XVIII. No entanto, após a Revolução Francesa os saberes, antes reunidos na figura do Homem de Letras, que podiam ser filósofos, cientistas, escritores, se separaram e foi essa separação que fez surgir a literatura como a compreendemos ainda hoje. O meu interesse pelo século XIX vem justamente dessa questão que no Brasil ganhou uma inflexão particular. Isso porque, como sublinha Antônio Cândido (1975, p. 27) em sua Formação da literatura brasileira “O leitor perceberá que me coloquei deliberadamente no ângulo dos nossos primeiros românticos.”. Sem o romantismo não é possível pensar a literatura “como compromisso com a vida nacional”, que conscientemente opera com a intenção de “estar fazendo um pouco a nação ao fazer literatura”. (Candido, 1975, p. 18) Uma das questões que me coloco constantemente é justamente a de pensar essa diferença entre a formação da literatura brasileira e o funcionamento do sistema literário francês nesse momento de reinvenção moderna, que o crítico brasileiro nomeia na citação abaixo:

A literatura do Brasil, como a dos outros países latino-americanos, é marcada por esse compromisso com a vida nacional no seu conjunto, circunstância que inexistia nas literaturas dos países de velha cultura. Nelas, os vínculos neste sentido são os que prendem necessariamente as produções do espírito ao conjunto das produções culturais; mas não a consciência, ou a intenção, de estar fazendo um pouco a nação ao fazer literatura. (Candido, 1975, p. 18)

Ao estudar o surgimento do romantismo francês me deparei com uma consciência bastante aguda e uma intenção e um desejo bastante consciente, por parte dos *liberais* e *reacionários* franceses, de construir uma nova nação após a queda do Antigo Regime ou de recuperar o que era o “próprio” da nação após a ruptura instaurada pela Revolução Francesa. Era exatamente assim, que os intelectuais definiam sua tarefa, como veremos.

### 1.1 Depois da Revolução, a reação

O romantismo francês surgiu logo após a Revolução Francesa, costuma-se datar o seu surgimento em 1800, com a publicação de dois livros: *De la littérature* de Germaine de Staël e *Génie du christianisme* de Chateaubriand. O romantismo foi, portanto, primeiro teórico, e surgiu liberal ou contrarrevolucionário, conservador ou reacionário, se preferirem. Se seguirmos à risca a maneira como Paul Bénichou compreende toda a poesia do século XIX, que para ele é romântica. Parto dessa leitura sociológica porque é justamente ela que precisa ser contestada se quisermos repensar o que estava em jogo na poesia de Baudelaire e Mallarmé e nas relações entre poesia, forma e política nesse contexto, mas também no Brasil. Quero investigar melhor esse lugar em que os “intelectuais”, segundo Antonio Cândido, criaram para si e sua função na fabricação da nação.

Foi só a partir de 1820, que o romantismo se fez poesia, primeiro com Lamartine, depois com Victor Hugo. Ele vai chegar aqui quase com a nossa Independência. De qualquer forma, ele não foi um movimento intelectual que procurou dar continuidade à revolução, no sentido jacobino do termo, ele procurou, sobretudo, conter a violência revolucionária com a razão (Lamartine fará um elogio da razão, da mesma maneira que na Alemanha Schiller a coloca como o ponto de partida para a educação estética ao pensar um Estado da razão, e Hegel também entende que o terror foi um momento infeliz na história do Espírito), e no caso dos reacionários o objetivo era também restaurar o prestígio, o poder e a fé católica. Victor Hugo, nesse primeiro momento era um defensor ferrenho da monarquia.

Além disso, é importante destacar que para os liberais, defensores da razão e da perfectibilidade, como Germaine de Staël (1991, p. 363), e contrariamente aos pensadores do século XVIII, “as ideias religiosas não são contrárias à filosofia, porque elas estão de acordo com a razão”. Germaine de Staël traçou as primeiras linhas do programa político e literário do romantismo liberal, além de ser responsável pela instauração definitiva do termo literatura, como algo muito próximo do que entendemos hoje, embora ela a pensasse como os Homens de Letras do século XVIII. Ela pretendia examinar a influência que as instituições republicanas fundadas na liberdade, na igualdade e na fraternidade poderiam ter sobre os costumes e a literatura: “No meu orgulho nacional, eu olhava a época da Revolução da França como uma nova era para o mundo intelectual”. (Staël, 1991, p. 297)

Diferentemente dos alemães, como é o caso de Schiller, que pretendiam através da estética produzir um novo homem à altura da Revolução e assim fundar um Estado da razão, Staël vê a revolução como fato realizado, resultado do desenvolvimento do espírito humano. Ela entende que a tarefa dos intelectuais é continuar e prolongar a revolução no terreno da filosofia, estabelecer qual será a literatura compatível com o novo tempo do mundo. A literatura aqui compreende o conjunto das obras de poesia, filosofia ou estudo do homem moral, eloquência e história.

A questão que Staël se coloca é de que maneira os meios da República poderiam levar a cabo a mais nobre ambição dos homens na direção do progresso da razão. Se, por um lado, ela

deplora a separação entre os talentos literários e os talentos políticos que reinava no Antigo Regime, ela não deixa de reivindicar a necessidade de uma “severidade no bom gosto inseparável dos bons costumes”. Esse seria para ela, o espírito republicano. “Montesquieu, Rousseau, Condillac, pertenciam ao espírito republicano, eles tinham começado a revolução desejável no caráter das obras franceses, é preciso terminar essa revolução”. (Staël, 1991, p. 326)

A razão contra a selvageria revolucionária, a moral contra os escritos frívolos e libertinos. Staël chega inclusive a lamentar que nesses tempos revolucionários ninguém se comovia com a delicadeza e a bondade. O espírito da razão, que marcou também a carreira política e literária de Lamartine, dá lugar, no romantismo contrarrevolucionário, ao retorno do catolicismo. O que une, os dois lados, o romantismo liberal e o contrarrevolucionário é certamente a moral e a fé católica, standard da identidade nacional franceses para os reacionários do século XIX e os de hoje também.

A inspiração na literatura da Ideia Média tinha justamente como função exaltar a moral e os valores cristãos. O próprio recurso ao termo *romantique*, ilustra esse caminho, ele designa a poesia dos trovadores, que nasceu com a cavalaria e o cristianismo e que foram lidos por Germaine de Staël (1992, p. 69) assim: “A cavalaria consistia na defesa do fraco, na lealdade nos combates, no desprezo pela malandragem, na caridade cristã que buscava inserir a humanidade na guerra, em todos os sentimentos, enfim, que substituem o espírito feroz das armas pela honra.”

Podemos inclusive vislumbrar com essa citação o papel que os sentimentos e afetos vão ocupar no romantismo e sua função social. Os sentimentos aparecem como remédio moral contra a violência revolucionária. A guerra pode ser humanizada (!) desde que seja em nome da defesa da honra, dos valores da nobreza, portanto. Cada um desses termos define, a meu ver, até hoje, o senso comum de nossas sociedades, “defesa do fraco”, que reduz a política às “questões sociais” (elas poderiam ser a imaginação no poder que inventa outras vidas), resultado de uma condescendência hipócrita da publicidade e do jornalismo que promove os mesmos atores de sempre, com as exceções louváveis que confirmam a regra; a caridade, como dever moral, que molda a natureza e o espírito dos serviços sociais e de assistência social nos países onde eles existem precariamente; sem falar nos discursos políticos “de esquerda”, na defesa das “políticas públicas” conduzidas pelos homens bem pensantes, competentes e tecnocratas do Estado.

Chateaubriand é ainda mais radical que Germaine de Staël no seu desejo de retorno à situação que precedia a Revolução. Ele descreve, em seu *Génie du christianisme*, a situação da França após a Revolução, nos seguintes termos: “Foi, por assim dizer, em meio aos escombros dos templos que eu publiquei o *Gênio do cristianismo*, para lembrar nos templos das pompas dos cultos e dos servidores dos altares” (Chateaubriand, 1978, p. 459). Nesse prefácio, escrito 25 anos após a primeira publicação da obra, podemos encontrar um esclarecimento sobre a significação que essa teve na França que “saía do caos revolucionário”:

Os fiéis se viram salvos pelo aparecimento de um livro que respondia tão bem aos seus anseios interiores: tínhamos necessidade de fé, uma afeição de consolo religioso, que vinha da privação mesma desses consolos há muitos anos. Quanta força sobrenatural era preciso para tantas adversidades a que fomos submetidos! [...] Nos precipitávamos na casa de Deus como entramos no gabinete do médico no dia do contágio. (Chateaubriand, 1978, p. 460)

Chateaubriand ensinou os franceses a olhar com “arrependimento” e nostalgia para o passado; “cheio das lembranças de nossos antigos costumes, da glória e dos monumentos de nossos reis, o *Gênio do cristianismo* respirava a monarquia inteira” (Chateaubriand, 1978, p. 459). Um livro que, como o autor sublinha, influenciou gerações, dentro e fora da França, como sabemos, eles “imitaram seu estilo, emprestaram e repetiram o que ele disse dos altares, das cerimônias e dos bons feitos do cristianismo” (Chateaubriand, 1978, p. 459). Chateaubriand é nas Letras o nome mesmo do movimento que vai restaurar a monarquia e com ela a escravidão no império francês.

Na obra de Staël, assim como em Schiller, fica evidente o lugar da razão na moderação e contenção da violência popular. A distinção de classe inclusive se estabelece no uso da razão, Staël não deixa de salientar que mesmo o humor de Voltaire contra a religião era uma marca da nobreza e estava inteiramente de acordo com o costume da corte. Construir a nação na França, para os românticos, significava, antes de mais nada, manter o edifício católico, único que poderia “unificar” e dar sentido ao termo nação. Essa era a função do retorno à Idade Média, restabelecer e definir o que seria a marca cultural da nação francesa, os costumes e a moral católica, como medida, inclusive, de contenção da violência popular, da selvageria desencadeada na Revolução.

Levando em conta a influência que Chateaubriand exerceu no romantismo brasileiro, e o peso desse movimento na formação da literatura brasileira, talvez seja possível afirmar que aqui as ideias não estavam fora do lugar apenas porque as ideias republicanas contrastavam com a realidade da escravidão, mas também e sobretudo, porque o movimento progressista brasileiro, nosso romantismo, nossa formação, surgiu mesmo da contrarrevolução francesa. O que tentei demonstrar aqui, é que o liberalismo, ou seja, o pensamento republicano francês, tinha na realidade a mesma base cultural católica que o movimento reacionário. As ideias liberais não são puras, são elas mesmas um deslocamento, um travestimento cínico da nobreza. Expor essa dimensão reacionária do progressismo francês é fundamental para que possamos compreender a origem do deslocamento (ao quadrado) que forma também o nosso “pensamento nacional”. Por isso, porque as ideias liberais europeias não são puras, mas são certamente puramente ideias, quer dizer, abstratas, não podemos resolver nossas contradições com os dentes, como talvez tenha sugerido Oswald de Andrade. As ideias, *que des nuages*, como o vento ou as nuvens, não são comestíveis.

## 1.2 A ruptura baudelairiana

É no contexto do romantismo, esse que mesmo liberal não negava a importância dos valores morais cristãos, contrariamente às críticas duríssimas dos filósofos do século XVIII, pelo menos de Voltaire e Diderot, e levando em conta o peso das ideias contrarrevolucionárias não apenas no campo da cultura (Chateaubriand foi ministro durante a Restauração), que podemos compreender o que significava o uso do termo “arte pela arte” no interior do século XIX francês. A expressão foi empregada pela primeira vez, por Victor Cousin (1818), na seguinte sentença, proferida nos seus cursos de Estética na Sorbonne, em plena Restauração, ela é de difícil tradução, mas vou apresentá-la literalmente, quem sabe a estranheza no português espelhe a complicação que surgiu dos usos posteriores: “É preciso religião para a religião, moral para a moral e arte para a arte.” Os últimos termos foram traduzidos por “arte pela arte”.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> “Il faut de la religion pour la religion, de la morale pour la morale, comme de l'art pour l'art”.

A fórmula é bastante explícita, a arte deve ser julgada por critérios artísticos, a religião deve ser ocupar de assuntos religiosos e a moral, igualmente., ou seja, aquilo que chamamos de modernidade, que começa com a poesia baudelaireana, era antes de mais nada, uma ruptura com a utilidade moral e religiosa da arte defendida pelos primeiros românticos, como atesta bem claramente essa afirmação do poeta: “Eu digo que se um poeta persegue um objetivo moral, ele diminuiria a força de sua poesia, não é imprudente apostar que sua obra será ruim. A poesia não pode, sob pena de morte, se assimilar à ciência ou a moral; ela não tem a verdade por objeto, ela só tem a si mesma.” (Baudelaire, 1976, p. 628) A fórmula não tinha outro sentido a não ser liberar os poetas das garras da censura reacionária, que estava por toda parte, quer dizer, liberar a arte da moral e da religião.

O satanismo de Baudelaire, um clichê da época, porque começou com a geração anterior, precisa ser pensado nesse contexto inclusive. Não por acaso, o satanismo e o *spleen*, que Benjamin considerava como os temas mais importantes de Baudelaire, aparecem logo no início das *Flores do mal*, para receber com uma agressão seu leitor. O tédio é um sentimento monstruoso e demoníaco, mais “vil” que todas as “bestas selvagens da natureza”, mais “vil” que todos os pecados. Os homens tomados pelo tédio buscam o prazer para, em seguida, se deixarem corroer pelo remorso, que alimentam como mendigos alimentam seus vermes. No entanto, seus arrependimentos são covardes, velhos tartufos, e seus prazeres são banais, abraçar uma prostituta é como espremer uma velha laranja. Os verdadeiros mártires são elas, as prostitutas, com quem o poeta parece se comparar “*débauché pauvre*”. Nenhum lugar para redenção, nem mesmo no prazer. Mesmo nos momentos em que Baudelaire é mais extravagante ou prosaicamente lírico, como, por exemplo, em “*Enivrez-vous*”, a moral continua alvo de seu sarcasmo, de sua ironia: “embriaguem-se sem parar de vinho, de poesia, de virtude, ao seu bel prazer”.<sup>2</sup> (grifos nossos)

No entanto, é preciso reconhecer, como sublinha Paul Bénichou (2004, p. 259) que os poetas deram um passo além da fé religiosa no estabelecimento do que seria a função da poesia no interior do romantismo:

O que chamamos, há muito tempo, de romantismo foi mais do que uma revolução literária, esse movimento trouxe consigo uma transformação geral de valores. Mesmo que seja muito difícil de definir por caracteres constantes a visão romântica do mundo, percebemos que uma certa mutação na fé humanista do século precedente forneceu o essencial, e que no cerne dessa mutação, mesmo que ela se apresentasse como um compromisso com a fé religiosa, continuavam a se desenhar os contornos de um novo poder espiritual. Esse poder, residia na literatura, elevada à uma dignidade até então desconhecida. O espiritualismo romântico inclina a investir mais particularmente a poesia; nesse sentido o romantismo é uma sacralização do poeta. [...] É na exaltação da poesia, alçada ao mais alto valor, que se torna religião, luz de nosso destino, que é preciso ver o traço distintivo do romantismo.

A leitura de Bertrand Marchal em *La religion de Mallarmé*, busca prolongar essa ideia de romantismo até o final do século, inserindo Mallarmé nessa mesma ideia de poesia. Essa exaltação da poesia se diz de diversas maneiras ao longo do século XIX. Lamartine, por exemplo, faz do poeta um enviado de Deus encarregado de transmitir a verdade, ao mesmo em

<sup>2</sup> “Enivrez-vous sans cesse de vin, de poésie, de vertu, à votre guise.”



que a poesia é considerada a mais elevada e completa das artes. Tomemos como ponto de partida essa definição:

A poesia é a encarnação do que o homem há de mais íntimo no coração, e de mais divino no pensamento, no que a natureza visível tem de mais magnífico e de mais melodioso nos sons! É ao mesmo tempo sentimento e sensação, espírito e matéria, e eis porque é a língua completa, a língua por excelência que toma o homem pela sua humanidade inteira, ideia para o espírito, sentimento para a alma, imagem para a imaginação, e música para a ouvido. Eis porque essa língua, quando ela é bem falada, acerta o homem como um raio, e o preenche de convicção interior e de evidência irrefletida. (Lamartine, 1984, p. 22)

Esse processo de sacralização da poesia, mais do que do poeta, de construção de um absoluto literário, tornou possível a constituição e a legitimação da literatura como a entendemos hoje, como esfera autônoma das ciências humanas, como esfera estética, mas sobretudo, lhe forneceu um conteúdo, talvez seja melhor dizer que esse processo define uma tarefa poética e define a poesia a partir de sua tarefa.

Isso é o que Benjamin chamou de “poetificado” e que ele define como forma interna ou teor [*Gehalt*]. Essa esfera, essa forma interna é também a tarefa mesma da poesia, que, no entanto, se distingue da sua realização em poema. Ela é definida pela sua seriedade e grandeza: “Toda obra de arte tem um ideal *a priori*, uma necessidade de existir”. (Benjamin, 2013, p. 287)

Seria equivocado se pensássemos que isso é apenas o que hoje se entende por forma, como algo oposto ao conteúdo. Quando Benjamin fala em forma interna, ele entende não o esquema forma-matéria, porque o poetificado concentra em si a unidade de ambos, cunha sua ligação necessária, imanente. Como o poema, ele é construído segundo a lei fundamental do objeto artístico: unidade funcional entre a intuição e o intelecto. Aquilo que se entende comumente por forma não é o próprio poema, a realização material e objetiva da poesia. O que a poesia é e/ou o que ela faz, não se esgota na realização do poema e essa dialética é que é o motor da literatura. Para os românticos essa tarefa se declina de diversas maneiras, da realização do absoluto à construção da nação, mas ela ganha um outro contorno com Baudelaire, um contorno crítico, segundo alguns, eu preferiria dizer, um caráter destrutivo, simbolicamente destrutivo, porque esse é campo da linguagem.

Baudelaire, ao mesmo tempo em que encarna muitas das ideias religiosas de seu tempo – o que faz com que boa parte de seus leitores vejam em sua poesia a expressão das ideias do conservador Joseph de Maistre – também não cessa de ironizá-las. E é essa ironia que o colocou na história da poesia, que o torna um poeta moderno. Ele coloca em questão a lírica que ele chama de clássica e o faz ao inserir a vida na poesia e ao transformar a poesia em prosa. Seu prosaísmo, que está presente inclusive nos seus versos, nas imagens como a da velha laranja espremida, assim como em muitas outras, é antes de mais nada uma tentativa de colocar em questão a idealização da poesia promovida pelo romantismo. Se as asas são grandes demais, elas impedem até mesmo de caminhar (“*Albatroz*”). Essa ruptura, que não é exatamente completa com os valores e os ideais românticos, abre caminho para uma nova estética, um novo *ethos* poético, uma outra maneira de compreender o papel do poeta.

Em um texto de crítica sobre o poeta Banville podemos encontrar uma outra definição de romantismo que quebra com esse ideal romântico de um sacerdócio do poeta. Baudelaire afirma que Banville é “decididamente e voluntariamente lírico” (*décidément et volontairement*

*lyrique*), “em plena atmosfera romântica, em meio a um concerto de imprecações, ele tem a audácia de cantar a bondade dos deuses e de ser um perfeito clássico”<sup>3</sup> (Baudelaire, 1976, 166). Esse classicismo se deve a uma definição e distinção que Baudelaire estabelece no seio mesmo do lirismo. Por um lado, a Lira está “especificamente encarregada de traduzir as *belas horas*”<sup>4</sup> (Baudelaire, 1976, 164), enquanto a lira “exprime, com efeito, um estado quase sobrenatural, essa intensidade de vida onde a alma canta, onde ela é obrigada a cantar, como a árvore, como o pássaro e o mar”<sup>5</sup> (Baudelaire, 1976, 165). Um lirismo em maiúscula, ao qual ele renuncia, portanto, sem, no entanto, deixar de lado, a necessidade de cantar, a “*intensidade de vida*” que habita não apenas os pássaros, mas também as árvores e o mar. O poema “*Correspondance*” é um belo exemplo desse lirismo que guarda a oposição entre um homem que está em casa na natureza e não em si mesmo no mundo, como é o caso dos poemas que tem a cidade como cenário.

A inspiração, a vivacidade e a natureza não se confundem com o classicismo que implica essa Lira, (em maiúscula), tradução das “belas horas” unicamente. A poesia lírica tem uma amplitude particular, “A alma lírica dá passos vastos como sínteses”<sup>6</sup> (Baudelaire, 1976, 165). E é nesse gesto largo, de abertura e ascensão que ela se define.

Uma vez estabelecida essa distinção, que nos permite dizer que Baudelaire prefere a lírica com minúsculas e se preocupa em colocar em questão a lírica com maiúsculas, ele se pergunta se, por mais lírico que seja um poeta, ele poderia sentir a vida ambiente:

Até um ponto bastante avançado dos tempos modernos, a arte, a poesia e a música sobretudo, não tiveram outro objetivo a não ser encantar o espírito com quadros de beatitude, fazendo contraste com a horrível vida de contenção e de luta na qual estamos mergulhados<sup>7</sup> (Baudelaire, 1976, 168).

Tanto em seus versos, mas sobretudo, em sua prosa, Baudelaire quebra o ideal clássico ao trazer a vida, o cotidiano banal e vulgar para dentro da poesia. Sua poesia é a expressão mesma desse conflito. O prosaísmo que invade o verso já é, antes dos poemas em prosa, uma quebra com a idealização, como o satanismo romântico, digo da segunda geração romântica, a dos “*jeunes-france*”, imediatamente anterior à de Baudelaire. Se fiz questão de citar esse último trecho do artigo de Baudelaire sobre Banville é porque parte importante do ensaio de Michel Collot, “O coração-espaco: aspectos do lirismo em *As Flores do Mal* de Baudelaire”, traduzido recentemente para o português por Celia Pedrosa e Ida Alves, busca, entre outras coisas, pensar um lirismo romântico porque subjetivo a partir de algumas definições de lirismo do próprio poeta. Nesse ensaio, o crítico francês argumenta “que o lirismo de Baudelaire não pode ser confundido com um idealismo: a transcendência que o anima não visa um outro

<sup>3</sup> Traduções minhas, no original “en pleine atmosphère satanique ou romantique, au milieu d'un concert d'imprecactions, il a l'audace de chanter la bonté des dieux et d'être un parfait classique”

<sup>4</sup> “expressément chargée de traduire les belles heures”.

<sup>5</sup> “exprime en effet cet état presque surnaturel, cette intensité de vie où l'âme chante, où elle est contrainte de chanter, comme l'arbre, comme l'oiseau et la mer.”

<sup>6</sup> “L'âme lyrique fait des enjambés vastes comme des synthèses”.

<sup>7</sup> “Jusque vers un point assez avancé des temps modernes, l'art, poésie et musique surtout, n'a eu pour but que d'enchanter l'esprit en lui présentant des tableaux de béatitude, faisant contraste avec l'horrible vie de contention et de lutte dans laquelle nous sommes plongés.”

mundo: ela é o movimento através do qual nosso mundo se revela outro ao sujeito que se abre a ele” (Collot, 2023, p. 166). Essa saída subjetiva, é mais um encerramento do que uma abertura, já que esse processo estaria centrado no sujeito e em sua transformação, por mais que, muito elegantemente, Collot entenda essa subjetividade como exterioridade e alteridade.

Sua tentativa de colocar em questão a oposição entre subjetividade e objetividade tão importante para uma certa crítica francesa, como por exemplo, Jean-Marie Gleize, é de fato, bastante relevante, principalmente no contexto brasileiro e atualmente. No entanto, a oposição entre a poesia e a vida, é muito mais estruturante na poesia baudelaireana, e se reflete aqui na oposição entre a lírica clássica, e o que ele chama de moderno. Por essa razão, não seria de todo produtivo eliminar a distinção entre modernidade e romantismo, como sugere Collot, por mais que o próprio Baudelaire se coloque como um romântico. Por isso, talvez seja mais interessante pensar em um pós-romantismo para tratarmos dessa poesia que começa com a ruptura estabelecida por Baudelaire. Uma ruptura que, procurei argumentar e demonstrar em mais de uma ocasião, é política e concerne diretamente os primeiros românticos reacionários. Collot entende que o romantismo se mantém importante, principalmente quando pensamos a presença da expressão subjetiva na poesia, mas é preciso analisar e apontar a carga de reificação dessa expressão em primeira pessoa, seu caráter contraditório e ambíguo, seu caráter disperso mas também sua concentração, sua relação com o que há de mais conservador na cultura ocidental, sua ironia, porque só assim, a expansão, a fuga e o mergulho no desconhecido, que marcam a poesia de Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud aparecem com toda a sua força de ruptura e criação simbólicas.

Se no mundo de Baudelaire a poesia e a vida, as belas horas e a realidade horrível se opõem, se o moderno é o melancólico em oposição à *beatitude* clássica, se a poesia se aproxima mais do que é da ordem do sonho e não tem lugar na realidade, pelo contrário é violentamente interrompida por essa, então o lirismo não pode ser só o vasto movimento de expansão e transformação subjetiva, mas também sua negação e interrupção, ou ainda a concentração do “eu” expressa na forma do clichê e do lugar-comum que Baudelaire também explora com extravagância e ironia.

Um poema como “*Bénédiction*” é bastante interessante nesse sentido. O poeta cego na sua fé, tido pela sua própria mãe como um “monstro mirrado” (“*monstre rabougri*”), a quem ela dirige toda sua ira, é um “instrumento maldito” (“*instrument maudit*”) das mais diversas maldades, sua mulher é uma prostituta, e ainda sim ele insiste em acreditar-se um enviado de Deus, ele insiste em acreditar que seu sofrimento é na verdade o signo da recompensa futura, das volúpias celestes as quais ele foi destinado. O poeta é também uma criança inocente que brinca com o vento e conversa com as nuvens e claro, “embriaga-se cantando o caminho da Cruz”<sup>8</sup>. (Baudelaire, 1975, p. 10)

Ao tratar o dom poético como uma benção que se mostra como uma maldição, ao caracterizar o poeta como um monstro indecente e maldoso e, ao mesmo tempo, uma criança inocente que conversa com as nuvens e é vítima da maldade de sua própria família, Baudelaire, é o mínimo que podemos dizer, coloca em questão o papel do poeta na sociedade, seu lugar nos desígnios divinos e sua missão sagrada. Parte importante do caráter pós-romântico de Baudelaire está na ironia de sua poesia, mas essa infelizmente não é apreensível a partir da leitura fenomenológica, centrada no texto, deslocado e subtraído (como em uma assepsia

<sup>8</sup> “s’enivre en chantant du chemin de la Croix”

higienizante tão contrária ao espírito do poeta) de seu contexto, como, aliás o são algumas citações de Baudelaire no artigo do crítico francês.

A ironia baudelaireana abre uma fissura entre o real e o ideal, entre o conjunto das ideias românticas e a realidade cotidiana, que o poeta assim como seus leitores hipócritas conhecem bem. A ironia denuncia a distância entre o ideal e o real, e instaura uma desconfiança com relação a esses ideais, que parecem ironicamente cada vez mais puros quando comparados a imundice e miséria do mundo prostituído no qual o poeta está diabolicamente mergulhado.

Na poesia baudelaireana a vida aparece como a realidade da qual é preciso fugir, seja através da embriaguez, do sonho, que se confunde com a própria poesia, da moral ou da virtude, como fazem os hipócritas aos quais ele procura se opor com seus paraísos artificiais. No poema “*La chambre double*”, a poesia é “*revêrie*” em oposição direta à “vida implacável” que bate na porta e interrompe os devaneios poéticos como uma picaretada no estômago.

## Dar forma à contradição ou verdadeiro mesmo só o belo?

No entanto, como anunciei anteriormente, nem apenas de destruição simbólica vive a poesia moderna. O passo dado por Mallarmé e Rimbaud é dar formas e novos conteúdos para tornar possível uma reinvenção de valores, que substituiriam aqueles do Antigo Regime, que formam a grande nação imperial.

Mallarmé construiu, a partir da ideia wagneriana de uma “arte total”, que além de ser a união de todas as artes deveria ser capaz de exprimir a totalidade da humanidade, uma ideia de poesia que é também “composta” por todas as artes, mas aqui não se trata apenas da união de todas as artes, mas da constituição de uma forma poética a partir dos elementos de outras artes, como a música e a dança principalmente. Podemos encontrar, no projeto do Livro, esboços como esse que segue, citado por Edmond Bonniot, em seu prefácio à *Igitur*.

	<i>Mystère</i>	
<i>Théâtre</i>	<b>V</b>	<i>Idée</i>
	<i>Drame</i>	
<i>Héros</i>		<i>Hymne</i>
<i>Mime</i>		<i>Danse</i>

O Livro, é a figura mesma dessa absolutização da poesia, ele que deveria ser “arquitetural e premeditado” e que existe porque tudo no mundo foi feito para caber justamente num livro.

Mallarmé define a poesia a partir do ritmo, mas também a convoca para responder às objeções do jovem Marcel Proust que acusava a poesia simbolista de ser demasiado obscura. E não há algo de “oculto” no fundo de todos nós? “Acredito, decididamente, em algo de abstruso, significante fechado e escondido que habita o comum”<sup>9</sup> (Mallarmé, 2003, p. 65). A música era a forma capaz de « traduzir » esse fundo desconhecido e indeterminado, o mistério que resiste à razão, a forma mesma do sensível.

<sup>9</sup> “Je crois décidément à quelque chose d’abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun”

Além disso, a poesia é para Hegel, a mais espiritual das artes porque continua o movimento de liberação do sensível que fora iniciado pela pintura e pela música. Sua peculiaridade reside na forma como submete ao espírito suas representações do sensível. Pois, na poesia o som é o material exterior, que já não é mais um sentimento indeterminado, como na música, mas *signo*, vazio em si mesmo, e sem significação, “signo da representação tornada concreta”. Essa é justamente a razão pela qual Mallarmé elogia o teatro, e o reclama “para dentro da poesia”, pois para ele o escrito é o traço ou a forma mesma da ideia, sua materialização, da mesma maneira que o som é a “representação tornada concreta”.

Mas é ao tratar do balé que ele reúne os elementos presentes tanto na música quanto no teatro e, além disso, a bailarina permite que ele pense um outro elemento fundamental da sua poesia, a “impessoalidade”. A dançarina “não é uma mulher que dança”, “ela não é uma mulher, mas uma metáfora” que resume “um dos aspectos elementares de nossa forma”. (Mallarmé, 2003, p. 167)

Por um lado, a dançarina resume um dos aspectos fundamentais da forma poética porque ela é uma metáfora, e a metáfora é o deslocamento, por excelência, que a poesia opera enquanto suspensão do real, suspensão que nos faz ver como nossos olhos não são capazes.

O gesto da dança é esse que cria seu próprio movimento, que não cessa de reinventar seu começo, ele é liberação da gestualidade cotidiana e da mímica social, da seriedade e da conveniência, fonte mesma do movimento. A dança é asas, termo que metonimicamente, em Baudelaire, mas sobretudo em Mallarmé é a imagem mesma do gesto lírico: “a dança é asas, pássaros e fugas no sem fim, retornos vibrantes como flechas”<sup>10</sup> (Mallarmé, 2003, p. 171). Não se trata, portanto, de uma transformação subjetiva, mas de um desejo de ruptura com tudo o que nos encerra numa forma determinada, desejo de não ser e de ser outro, fuga e desejo de movimento; a poesia ergue seu voo para escapar da realidade que a congela. O problema é que desde Baudelaire, ela não cessa de fracassar.

## Por fim

Em seu *Políticas da escrita*, Rancière recoloca a questão da separação entre arte autônoma e arte engajada nos seguintes termos:

Sob o roteiro linear da modernidade e da pós-modernidade, assim como sob a oposição escolar da arte pela arte e da arte engajada, precisamos então reconhecer a tensão originária e persistente de duas grandes políticas da estética: a política do tornar-se vida da arte e a política da forma resistente. A primeira identifica as formas da experiência estética com as formas de uma vida outra. Ela dá como finalidade à arte a construção de novas formas da vida comum, portanto, sua auto-supressão como realidade separada. A outra encerra, ao contrário, a promessa política da experiência estética na própria separação da arte, na resistência de sua forma a toda transformação em forma de vida. (Rancière, 2023, p. 55)

A poesia ou o Livro que Mallarmé sonhava escrever deveria ser “arquitetural e premeditado”, no entanto, a afirmação do poema *Um lance de dados* é justamente o contrário,

<sup>10</sup> “la danse est ailes, il s’agit d’oiseaux et des départs en là-jamais, des retours vibrants comme flèche.”

nenhum lance de dados, nenhum pensamento jamais será capaz de abolir o acaso. Ele formaliza o impasse que atravessa a poesia baudelaireana, entre, de um lado, o ideal de uma poesia que fosse toda elevação e ascensão, que guardasse os melhores momentos e a vida que é luta e conflito. Quanto mais a vida se faz difícil maior o desejo de fugir dela. Da imagem do poema esgrimista passamos ao mestre que hesita em lançar os dados do fundo de um naufrágio.

Mallarmé ao escrever seu *Lance de dados* formaliza esse paradoxo, a contradição entre a forma artística e a vida, entre a racionalização formal e o acaso que escapa de todo e qualquer cálculo. Recoloca a distância crítica entre as ideias e a experiência. Por isso seria redutor entender que na sua poesia a forma resiste à toda transformação em forma de vida, como insiste Rancière. A dialética que Baudelaire instaura e da qual Mallarmé foi um herdeiro muito consciente é mais complexa.

Por um lado, a arte aparece como o lugar privilegiado onde se pode buscar criar uma forma de vida outra, como na primeira estrofe do poema “Le beau, le vierge et le vivace”,

O virgem, o vivaz e o belo hoje  
Vão nos dilacerar com um golpe de asa em êxtase  
Esse lago duro esquecido que assombra sob o gelo  
A transparente geleira dos voos que não fugiram! (Mallarmé, 1998, p. 243)<sup>11</sup>

Na primeira versão desse poema, a estrofe terminava com uma interrogação, de qualquer maneira, na segunda estrofe aparece um “*cygne d'autrefois*”, como se essa ideia de poesia pertencesse a um outro tempo; ao poeta cabe certamente a tarefa de “cantar a região onde viver”, mas ele não pode. No “*Le Cygne*” de Baudelaire, o cisne está sedento diante de uma fonte de água que secou, ele se debate ridículo, como se debate esse cisne de Mallarmé diante do que podia ter sido e que não foi.

A poesia moderna é justamente essa que coloca em questão o papel da poesia na construção de uma nação, o que não é o mesmo que, cantar o lugar onde viver ou criar uma nova sociedade, uma forma de vida outra. Baudelaire não cessa de romper com essa tentativa ao buscar trazer a vida mesma para dentro da poesia, como quem critica a própria possibilidade de uma vida nova, ou, como quem não cessa de expor o caráter imaginário desse caminho, que é ele mesmo, a poesia.

O que seria então, essa ruptura baudelaireana, que funda um pós-romantismo, do ponto de vista da história da formação brasileira? Procurei mostrar que o ideal romântico de construção da nação foi liberal, mas também reacionário, como se as ideias, mesmo na França, já estivessem um tanto fora do lugar, puxadas pra trás por um freio que regula inclusive os limites do capitalismo nascente, mas que não depende dele, que tem um fundo social e, portanto, não se reduz ao funcionamento da economia.

Rancière, em *La parole muette*, sustenta que a literatura do século XIX, que rompe com uma estética representativa, mimética, é toda ela social. Como então, distinguir os campos políticos, a ideologia e o que ela não é? Ora, as ideias de nação não são as mesmas, embora o nacionalismo esteja por toda parte. A ideia de progresso não é a mesma, embora ela esteja por toda parte. A poesia baudelaireana vai denunciar esse projeto literário e político, de construção da nação, como uma grande hipocrisia, a construção de um discurso que estará sempre

<sup>11</sup> Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui / Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre / Ce lac dur oublié que hante sous le givre / Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!

descolado da realidade, quase como ele pensava a poesia ou o lirismo. Ele transformou essa diferença em sentimento do mundo, signo mesmo da modernidade: melancolia.

## Referências

- ALFERI, Pierre; KAPLAN, Leslie; QUINTANE, Nathalie; VIEL, Tanguy; VOLODINE, Antoine; YOUSFI, Louisa. *Contre la littérature politique*. Paris: La fabrique, 2024.
- BARTHES, Roland. *Leçon*, Éditions du Seuil, 1978.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1976.
- BÉNICHOU, Paul. *Romantisme français I: le sacre de l'écrivain*. Gallimard, 2004.
- BENJAMIN, Walter. Dois poemas de Friedrich Hölderlin: "Coragem de poeta (Dichtermut), "Timidez" (Blödigkeit). *Teresa*, n. 12-13, p. 584-603, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1998.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda, 1975.
- CHATEAUBRIAND, François-René. *Essai sur les révolutions: génie du christianisme*. Paris: Gallimard, 1978.
- COLLOT, Michel; Tradução de Celia Pedrosa e Ida Alves. O coração-espaço: aspectos do lirismo em 'As flores do mal'. *Elyra: Revista Da Rede Internacional Lyraempoetics*, n. 21, p. 145–173, 2023. DOI: <https://doi.org/10.21747/21828954/ely21t1>
- COUSIN, Victor. *Sur les fondements des idées absolues du vrai, du beau et du bien*. Cours d'histoire de la philosophie moderne professé à la Faculté des Lettres de Paris, 1818.
- KAUFMANN, Vincent. *La Faute à Mallarmé*. Paris: Seuil, 2001.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 2003, p. 171.
- LAMARTINE, Alphonse. *Des destinées de la poésie*. Paris: Librairie Charles Gosselin, 1984.
- PINO, Claudia Amigo. As múltiplas críticas da crítica de Leyla Perrone-Moisés. *Revista Criação & Crítica*, n. 35, p. 240-255, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.i35p240-255>
- RANCIÈRE, Jacques. *Mal estar na estética*. São Paulo: E. 34, 2023, p. 55.
- STAËL, Germaine. *De la Littérature*. Paris: GF-Flammarion, 1991.
- STAËL, Germaine. *De l'Allemagne.*, Paris: Flammarion, 1992.
- TODOROV, Tzvetan. *Théories du symbole*. Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1985.