

# ROMANTISMO, MODERNIDADE E AS POÉTICAS DE BAUDELAIRE E MALLARMÉ

Álvaro Silveira FALEIROS\*

**RESUMO:** Neste artigo visa-se, a partir de autores como Leyla Perrone-Moisés e Todorov, refletir sobre o modo como os princípios românticos configuram a poesia moderna francesa do século XIX, tendo sido esta constituída, de acordo com Henri Meschonnic, em dois grandes momentos: a “modernidade literária” de Baudelaire e a “modernidade poética” de Mallarmé.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romantismo. Modernidade. Baudelaire. Mallarmé.

O objetivo deste artigo é refletir sobre como os princípios românticos configuram a poesia moderna francesa do século XIX. A pertinência de tal perspectiva justifica-se pela profunda relação que existe entre a estética que se funda com o Romantismo e a modernidade. Tanto é que Perrone-Moisés (1998, p.173) chega a afirmar que “os modernos apenas desenvolveram a lógica das propostas românticas.”

É importante, primeiramente, precisar de que modernos se trata. Meschonnic (1993, p.25), ainda que de forma crítica, lembra que, “[a] modernidade literária começa com o que Sartre chamou de geração de 1850. [...] *Les Fleurs du Mal* e *Madame Bovary*.” Um pouco mais à frente completa: “Mas, 1912, poeticamente, é talvez uma melhor data: o início do efeito Mallarmé com o livro de *Thibauté*, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, que reproduz a primeira página do *Coup de dés*.”<sup>1</sup> Consideraremos, pois, aqui, uma primeira modernidade, literária, com Baudelaire, afinal foi ele quem a nomeou, e uma segunda modernidade, poética, representada por Mallarmé.

Ambas as modernidades têm suas raízes no romantismo, mas é preciso lembrar que se trata aqui dos princípios proclamados pelos românticos de Iena,

---

\* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Modernas. São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – faleiros@usp.br

<sup>1</sup> Todas as traduções são minhas, salvo indicação.

no século XVIII; princípios que só foram plenamente desenvolvidos pelos modernos. Segundo Todorov (1977, p.210), pode-se dizer que esses românticos alemães “[...] fizeram a teoria de uma poesia que lhes é posterior de um século.”

Perrone-Moisés (1998, p.161) enumera os grandes princípios dessa corrente: “Os teóricos do romantismo alemão anunciaram o fim da imitação, a intransitividade da obra e a produção de sentido novo.”

O “fim da imitação”, comenta Perrone-Moisés (1998, p.161), tem como princípio o fato de que “o poeta não imita a natureza, mas produz como a natureza”. Assim, Schlegel (apud PERRONE-MOISÉS, 1998, p.161) propõe o conceito de “forma interna” orgânica. A organicidade da obra, nos poetas românticos franceses, aparece de forma mais visível em Vigny e em alguns livros de Hugo, como o *Légendes des siècles*; entretanto, essa concepção da obra ainda é bastante marcada por uma referencialidade. Não é possível reconhecer, nesses poetas, o princípio proferido por Novalis (apud PERRONE-MOISÉS, 1998, p.161) para quem a “[...] obra literária é vista como uma rede de relações entre elementos que a constituem à semelhança da música e da matemática.”

Música e matemática serão princípios organizadores não só da poética posterior, normalmente chamada, para simplificar, de simbolista, mas também das teorias imanentes do poema do início do século XX, como aquelas dos formalistas russos e do *new criticism*. Mas, na obra poética de alguns românticos alemães, ela já começa a se esboçar. Ao comentar a obra de Baudelaire, Friedrich (1978, p.50) refere-se a seus precursores e assinala que, a partir do romantismo, começam a surgir “[...] versos que mais querem soar do que dizer. O material sonoro da língua assume um poder sugestivo.” A produção de uma poesia concebida como organismo autônomo no qual sua materialidade, aqui ainda essencialmente sonora, é condição para a criação de uma obra autônoma, separada da representação. É o que leva Friedrich (1978, p.50), algumas linhas abaixo, a concluir: “De forma mais marcante que até então, separam-se, na linguagem, a função de comunicação e a função de ser um organismo independente de campos de força musical.”

Esse organismo independente corresponde precisamente ao valor romântico da “intransitividade”. Esse princípio, comenta Perrone-Moisés (1998), originou-se, muito provavelmente, da distinção de Kant entre arte pura e arte aplicada. A arte pura, segundo Novalis (apud PERRONE-MOISÉS, 1998, p.163), é aquela que tem seu “objetivo em si” e se constitui como uma “[...] atividade liberadora do espírito, gozo do espírito pelo espírito.” A arte passa a adquirir, pelo menos

teoricamente, uma até então inconcebível autonomia, desvinculando-se em grande medida de uma vontade de representação do real; sobretudo quando se trata de poesia.

Bénichou (1995, p.13), ao comentar a relação entre obscuridade e Romantismo, assinala que uma dignidade é “[...] dada à linguagem poética, espécie de idioma sagrado, bem mais distante, em profundidade, daquele da prosa do que foi nos séculos precedentes.”

A questão que se coloca desde então está na natureza da relação estética e o lugar que a obra nela ocupa. Para Todorov (1977, p.186), “Na estética romântica, a ênfase não é mais posta na relação de representação (entre obra e mundo), mas na relação de expressão: a que liga obra e artista.” Na construção dessa expressividade, o poema faz-se organismo vivo, de uma vida diferente do mundo, que almeja provocar o gozo do espírito pela maneira como se articula e soa, separado da linguagem aplicada do dia a dia. Mas como já foi dito, os poetas românticos não levaram tão longe assim o que propuseram. Bénichou (1995, p.14) explica a hesitação:

A teoria do símbolo desenvolvida pelo romantismo colocava a poesia distante do senso comum; mas os novos poetas, num desejo comunicativo que os dominava [...] querem-na mais compreendida do que nunca, mesmo se mais distante da prosa.

A vontade de ser compreendido está ligada à maneira como os românticos concebem o terceiro princípio enumerado por Perrone-Moisés (1998, p.170), “a produção de um sentido novo”. O que está por detrás da idéia do novo é uma concepção linear e progressiva da história, distinto do tempo cíclico clássico. Segundo Moraes (2000, p.21), no rastro do Romantismo,

[...] uma ordem estética fundada na noção histórica de progresso fez com que o sentido último de sua prática passasse a ser o de exprimir a impotência de uma obra particular em dizer algo sobre o sentido da arte em geral, cuja revelação se deslocava do presente da obra para um futuro sempre por vir. [...] A essa ordem chamou-se de estética do novo.

Moraes (2000, p.21) comenta ainda que, para Octávio Paz, em seu livro *Filhos do Barro*, a “tradição da ruptura” que permeia a concepção de tempo, sobretudo dos movimentos de vanguarda, é um processo de intensificação dessa estética da mudança inaugurada pelo Romantismo. Esta não parece ser, contudo, a concepção de tempo do artista moderno; e isso talvez se deva ao fato de que, na modernidade, sobretudo na poesia francesa moderna, o fim da imitação e a intransitividade sejam valores muito mais importantes do que uma estética

do novo. Basta lembrar que tanto Baudelaire quanto Mallarmé escreveram parte considerável de seus poemas com métrica e rima e não se furtaram, com freqüência, ao uso da forma fixa do soneto.

Ao descrever aquilo que o artista moderno procura, Moraes enumera uma série de características que correspondem, essencialmente, aos dois primeiros valores estéticos românticos aqui enumerados. Moraes (2000, p.23) comenta que “[...] o artista crítico-teórico-moderno passou a buscar na materialidade da obra [...] não tanto suas inalienáveis referências à realidade concreta, mas a idéia autônoma de arte [...]”, e que o seu esforço se dá “[...] no sentido de uma imanência absoluta”, que se realiza por meio de uma “valorização crescente da forma.” Pode-se assim supor que a prioridade acordada pelos românticos à noção de progresso, que, por sua vez, pressupõe uma evolução, para a qual a ação e a comunicação são imprescindíveis, tenha impedido os românticos de levarem às últimas conseqüências a autonomia da arte.

Essa diferença entre a concepção de tempo e de indivíduo romântica – à qual se vincula a concepção de progresso que ainda rege a lógica do mundo burguês no qual nos encontramos – e a concepção do tempo do que Moraes chama de artista crítico-teórico-moderno permite uma compreensão do que distingue a poesia feita pelos românticos e a poesia feita pelos modernos. Como nota Willemart (1991, p.99), ao parodiar a famosa passagem de Baudelaire em que, ao falar do pintor e da vida moderna, caracteriza o fugidio e o imutável como as duas metades da arte: “[a] aliança entre o contingente e o imutável, o passageiro e o eterno, é que define a arte na modernidade.”

Froidevaux (1986, p.94), ao comentar a relação entre a metade da arte que é a vida moderna, passageira e fugidia e o modo como se configura, propõe que:

A modernidade tem por objeto representar o presente, de apreendê-lo em sua presença atual, de transfigurá-lo em belo moderno e, ao mesmo tempo, denunciar sua vulgaridade e feiúra, sua falta de heroísmo e de beleza, seu não-ser. [...] O belo moderno glorifica a beleza verdadeira de sua aparência e denuncia o vazio fantasmático de sua existência.

O progresso não tem lugar nesse modo de representar, pois o que é representado é o presente, estado fugidio que, ao ser representado evidencia o “vazio fantasmático de sua existência”. Há, dessa maneira, um questionamento da própria idéia de representação e da relação que a arte estabelece com o real que permeia o conceito baudelaireano de modernidade. O presente que é representado esvai-se e se suspende no tempo, intransitivamente.

Como assinala Moraes (2000, p.29), uma bela ilustração da concepção de tempo em Baudelaire é o soneto “*À une passante*”. Após a descrição daquela que surge em meio à massa informe da multidão, que passa e se destaca para, em seguida, confundir-se de novo em meio à turba, lê-se em seus dois tercetos:

*Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté  
Dont le regard m’a fait soudainement renaître,  
Ne te verrai-je plus que dans l’éternité?*

*Ailleurs, bien loin d’ici, trop tard peut-être  
Car j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais  
O toi que j’eusse aimé, ô toi qui le savais!*

Em sua bela análise do poema, Moraes (2000, p.29) anuncia que:

[...] o que escapa num *éclair*, ao fluxo do tempo e da multidão, o faz para a ele retornar e para nele desaparecer, “talvez para sempre”, frustrando a expectativa de fazer “nacer outra vez” no presente fugaz, tomado pelo *spleen*, o germe de um futuro pleno, ideal, no qual esse presente se perpetuaria, como fica patente pelo futuro composto do pretérito do último verso, que remete a um futuro desejado, mas irrealizável.

No presente que o poema traz, a possibilidade de um futuro não assume uma forma realizável. É projetada num pretérito imperfeito do subjuntivo, que anula qualquer possibilidade de realização. No espaço possível do encontro uma eternidade em forma de pergunta se fixa, efêmera lembrança, luz súbita da passagem de um tempo que logo se apaga. Assim, o “futuro se dissolve antes mesmo de constituir-se”, complementa Moraes (2000, p.29).

Moraes (2000, p.30) ainda compara a concepção de presente-ausente de Baudelaire à consciência romântica do tempo. No poema de Victor Hugo que escolhe como exemplo, o eu-lírico é projetado em meio a um turbilhão representado pelo movimento da natureza (pássaros, riachos, folhagens), mas, ao final, ouve-se “*ceux que vous oubliez ne vous oublieront pas*”, ou seja, é mantida a integridade do indivíduo que experiencia; ele conserva sua capacidade de lembrar-se. Diferentemente, em Baudelaire, acrescenta Moraes (2000, p.32): “[...] a Obra se autonomiza em relação à experiência particular vivida de que seria o testemunho [...] para tornar-se uma nova possibilidade de ser e estar no mundo.” Somos assim levados a concordar com Friedrich (1978, p.36) quando este indica que “Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna.”

O que daí se depreende é que, conforme Froidevaux (1986, p.99), a modernidade poética não se encontra na escolha dos assuntos mais ou menos

contemporâneos, pois o que está em jogo e é redefinido é o ser mesmo da literatura: “Depois de Baudelaire, a poesia se tornará um discurso puro, uma organização de formas que precede a idéia”. Froidevaux (1986, p.103) vai além e conclui sua análise afirmando:

Colocaríamos mais facilmente a modernidade de Baudelaire em relação com uma literatura que abandona a idéia de representação [...] A modernidade encaminha-se diretamente para uma estrutura textual que, como o “eu” proustiano ou o “Livro” de Mallarmé, substitui à plenitude aparente do real a presença de uma pureza desconfiada e diáfana.

Se é possível verificar na concepção de tempo de Baudelaire uma manifestação das noções de organicidade e intransitividade, pela maneira como desloca a idéia de novidade e progresso de origem romântica, ele não o faz de modo tão radical a ponto de levar a uma impessoalidade, à criação de uma obra de fato desvinculada da referencialidade. Isso porque conserva, em sua enunciação, a presença de um “eu”, dêitico que situa o discurso.

Ao analisar o modo de enunciação em Baudelaire e em Mallarmé, Bénichou (1995, p.18) os distingue, para ele:

A geração de Baudelaire, que pensava estar no final amargo da odisseia do Poeta, dando-se assim a imperfeita consolação da Arte, não foi além. A solidão da qual se queixa continua altamente comunicativa [...] a dúvida da possibilidade de uma comunicação real [...] só atinge a elocução poética em Mallarmé.

É em cima dessa dúvida que Mallarmé constrói o seu discurso, propondo um texto que, ao se fechar, abre a possibilidade de múltiplas leituras. A forma mais radical dessa ruptura aparece no *Coup de dés*, considerado por Octávio Paz (apud PERRONE-MOISÉS, 1998, p.116) o verdadeiro “[...] início da poesia moderna como prosódia e escritura.” Para Paz, esse poema de Mallarmé representa “[...] o modelo inaugural de um novo gênero, o poema crítico, poema liberado de leitura linear, desprovido de significado final e, assim, rico de significação infinita.” É nisso que provavelmente reside a modernidade poética a que se refere Meschonnic.

Com efeito, a dúvida da possibilidade de uma comunicação real e da enunciação dessa dúvida permeia parte importante da produção poética de Mallarmé. Um exemplo é o soneto “*Une dentelle s’abolit*”. Nele, após a descrição, por entre o esvoaçar de uma cortina em “*unanime blanc conflit*”, da ausência eterna de uma cama, lêem-se os dois tercetos:

*Mais, chez qui du rêve se dore  
Tristement dort une mandore  
Au creux néant musicien*

*Telle que vers quelque fenêtre  
Selon nul ventre que le sien  
Filial on aurait pu naître*  
(MALLARMÉ, 1945, p.74).

Além das desconcertantes inversões sintáticas que, por si só, já obrigam o leitor a entrar em outra lógica discursiva, nota-se a absoluta ausência de sujeito. O tempo está totalmente suspenso. O que se pode apreender, seguindo a leitura proposta por Bénichou (1995, p.378-379), é que, no verso “*Tristement dort une mandore chez qui du rêve se dore*”, a “*mandora*” – única possível presença, e “imagem latente de uma maternidade mítica” – é o lugar onde o sonho “*de dore*”, amadurece como o “*blé qui se dore*”, defende Bénichou. Nesse vão, há um Nada de música, reina o silêncio. Metáfora para a impossibilidade de qualquer nascimento, abolição de qualquer elo entre a criança e os pais “vínculo fundamental da identidade humana”, comenta Bénichou (1995, p.379). A questão que se coloca é a de uma ausência ontológica que no poema se apresenta, liberta de qualquer representação.

Curiosa a possível aproximação com os tercetos de “*A une passante*”, em que se lê “*Dont le regard m’a fait soudainement renaître*”. Ainda que por um ínfimo instante, há um renascimento que remete, contudo “a um futuro desejado, mas irrealizável”. Já em Mallarmé, o processo de dissolução do futuro é ainda mais profundo. Como em Baudelaire, o soneto se termina com o passado composto, mas aí o único sujeito é um indeterminado “*on*” e o que é irrealizado é o próprio nascimento.

Em sua análise da relação entre as palavras e as coisas, Foucault (2002, p.61) afirma que, a partir do século XIX, “a literatura repõe à luz a linguagem em seu ser”; ser este liberto de um passado mítico e da possibilidade de qualquer redenção utópica; doravante, acrescenta, “[...] a linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa.” (FOUCAULT, 2002, p.61). E, nesse processo, a “modernidade literária” de Baudelaire e a “modernidade poética” de Mallarmé, sobretudo a segunda, cumpriram um papel fundamental para que os valores românticos assumissem sua forma mais radical.



## ***Romanticism, Modernity and the poetics by Baudelaire and Mallarmé***

**ABSTRACT:** *The objective of this essay is to investigate, with the support of Leyla Perrone-Moisés' and Todorov's ideas, how the romantic principles give form to the 19<sup>th</sup>-century modern French poetry which was developed, according to Henri Meschonnic, in two great moments: the "literary modernity" of Baudelaire and the "poetic modernity" of Mallarmé.*

**KEYWORDS:** *Romanticism. Modernity. Baudelaire. Mallarmé*

## **REFERÊNCIAS**

BÉNICHOU, P. **Selon Mallarmé**. Paris: Gallimard, 1995.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FROIDEVAUX, G. Modernisme et modernité. Baudelaire face à son époque. **Littérature**, Paris, n.63, p.90-103, oct. 1986.

FOUCAULT, M. **A palavra e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: M. Fontes, 2002.

MALLARMÉ, S. **Oeuvres Completes**. Paris: Gallimard, 1945.

MESCHONNIC, H. **Modernité, modernité**. Paris, Gallimard, 1993.

MORAES, M. J. de. Benjamin e Baudelaire: reflexões sobre a arte e a história. **Alea**: estudos neolatinos, v.2, n.1, p.21-42, 2000.

PERRONE-MOISÉS, L. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

TODOROV, T. **Théories du symbole**. Paris: Seuil, 1977.

WILLEMART, P. A modernidade na Literatura Francesa. In: CHIAMPI, I. (Org.). **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991. p.97-151.