

# ESTÉTICA, ROMANTISMO(S) E MODERNIDADE POÉTICA

Flávia Nascimento FALLEIROS\*

**RESUMO:** Partindo da reafirmação do lugar central ocupado por Baudelaire no que se convencionou chamar de modernidade poética, este artigo propõe uma investigação sobre os antecedentes dessa noção, por meio do exame de dois momentos importantes para sua gênese: o romantismo em suas diversas manifestações e a constituição da Estética como disciplina autônoma.

**PALAVRAS-CHAVES:** Romantismo. Estética. Poesia. Arte modernas.

## Preâmbulo

Há consenso quanto à afirmação de que Charles Baudelaire (1821-1867) é a figura tutelar da modernidade poética e que esta tem como registro de nascimento *As Flores do Mal* (1857)<sup>1</sup>. Nessa célebre coletânea dominam as formas fixas consagradas da tradição poética francesa, o que não impede que nela se tenham cumprido as mais importantes inovações temáticas, estéticas e mesmo formais de seu tempo. Grande sonetista e artesão exímio do alexandrino – metro mais prestigioso da poesia clássica de língua francesa – Baudelaire é na verdade um poeta em cuja obra se exprimem várias facetas, por vezes contraditórias: se é certo que deve ser considerado o primeiro grande moderno, também pode ser visto como o último romântico, se não também, de certo modo, como um clássico. Embora qualificado pelas histórias literárias como simbolista, sabe-se no fundo que ele é um poeta inclassificável, cuja poesia expressa tensões que a caracterizam como um campo de oscilação e como a encarnação mais perfeita da famosa definição de modernidade proposta pelo próprio poeta, em que se

---

\* UNESP – Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Departamento de Estudos Linguísticos e Literários. São José do Rio Preto – SP – Brasil. 15.054-000 – flavianafalleiros@gmail.com

<sup>1</sup> Confira Baudelaire (2002).

mesclam ao transitório e fugaz, o eterno e o imutável<sup>2</sup>. Este artigo, porém, não tem como objeto de estudo a obra de Baudelaire, nem suas implicações (múltiplas e importantíssimas) para a poesia posterior a ela. A rápida explanação feita aqui destinava-se apenas a reafirmar o lugar central desse poeta no que se convencionou chamar de modernidade poética para, a partir daí, propor uma investigação sobre seus antecedentes. Justifica esta proposta o fato de a modernidade baudelaireana não constituir, por certo, um fenômeno *ex nihilo*. Dois momentos anteriores a ela tiveram capital importância para sua gestação: o romantismo em suas diversas manifestações e a constituição da Estética<sup>3</sup> como disciplina investigativa autônoma no seio da filosofia. O esforço de compreensão desses momentos visa à problematização da própria modernidade poética, pois esta não pode ser pensada como um conceito isolado de outros, em especial de um novo conceito de arte e de literatura – o romantismo – cuja emergência deveu-se aos debates filosóficos empreendidos no decorrer do século XVIII.

## Romantismo(s)

Como primeira etapa nesse retorno, impõe-se um esforço para compreender o que foi o romantismo. Como é sabido, este foi um movimento artístico de grande amplitude na Europa. Sua definição é dificultosa graças às formas múltiplas que assumiu em diferentes países e aos diversos sentidos da palavra que o designa. O vocábulo apareceu pela primeira vez em 1650, na Inglaterra, sob a forma de adjetivo, *romantic*; por volta de 1700, implantou-se como *romantisch* no vocabulário alemão, e sua utilização conheceu naquele país, a partir de 1760, uma vaga notável. A França se mostrou reticente à adoção da palavra, que só se efetivou em 1776, com o aparecimento do adjetivo *romantique* num prefácio (de autoria de Letourneur) a uma tradução de Shakespeare, e, em seguida, no ensaio *De la composition du paysage* (Marquês de Girardin), em 1777. Logo depois, o uso do termo foi ratificado por Rousseau no quinto passeio de *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782). A homogeneidade morfológica dos vocábulos nas três línguas evocadas se deve a uma raiz latina<sup>4</sup>, mas ela se restringe ao plano

---

<sup>2</sup> Confira Baudelaire (2010).

<sup>3</sup> Esse termo – quando utilizado para designar um campo da filosofia – será sempre grafado com inicial maiúscula, para que seja diferenciado de seus outros empregos, como em « estética romântica ».

<sup>4</sup> Os termos *romantic*, *romantisch* e *romantique* provêm do antigo francês “*roman*” ou “*romanz*”, que designa ao mesmo tempo um gênero literário e um modo linguístico singulares: uma narrativa. Seria interessante estender a investigação sobre os sentidos que esse termo assumiu em outros países, em especial Portugal, Espanha e Itália, a fim de apreender outras oscilações de sentido (algo que não

formal, pois a cada passagem para uma nova língua, ocorreram importantes deslocamentos de sentido (sentido que também variou de acordo com os momentos históricos). Em sua forma inglesa primeira o termo era essencialmente dotado de uma significação estética, próxima de “romanesco” ou de “pitoresco”; no final do século XVII e início do século XVIII, tanto na Inglaterra quanto na Alemanha, ele significava principalmente “quimérico, falso”, conotação negativa que desapareceu, todavia, ao longo do século XVIII com a reabilitação dos romances medievais e o aparecimento de novas formas romanescas. Na Inglaterra, o adjetivo *romantic* não tardou a ser aplicado metaforicamente a certas condições de experiência: a percepção de uma paisagem dada como real, a expressão de um sentimento íntimo (“país romântico”, “amor romântico”), empregos que, por sua desconcertante variedade, parecem desencorajar qualquer esforço de determinação precisa. A espantosa diversidade de sentidos do vocábulo traduz um deslocamento da definição da esfera do objeto rumo àquela do sujeito. Assim, é romântico aquilo que é percebido pelo sujeito como semelhante a um romance (gênero maravilhoso). No centro da noção encontra-se, pois, menos uma qualidade intrínseca do objeto do que uma qualidade do olhar que o sujeito lhe dirige.

Na Alemanha, acrescentou-se à palavra, no final do século XVIII, um novo sentido, agora histórico e crítico: *romantisch* passou a designar uma era cultural englobando um longo período histórico, tanto quanto um exercício intelectual específico (como no verbo *romantisieren*, que designa um processo de poetização do mundo) e, logo, uma escola literária (*Romantik*). O termo *romantisch* será dotado, com o poeta e filósofo Novalis (1772-1801), de mais uma dimensão, tornando-se, tanto para ele quanto para toda uma geração de escritores, um conceito geral que designa um modo particular de apreensão do mundo, um exercício intelectual. Voltando ainda às particularidades da importação do termo pela França: se a primeira vaga – inglesa – de difusão da palavra enfrentou certa resistência, a segunda, alemã, será muito mais determinante, por dois motivos: graças a sua amplitude e ao deslocamento de sentido que opera, a palavra *romantique* passa de uma significação essencialmente estética e literária para o domínio da história cultural, acepção devida, principalmente, a um dos irmãos Schlegel – Friedrich – (1772-1829), que vinculou o conceito de romântico à era cultural moderna, inaugurada segundo ele na Idade Média, marcada pela tradição cristã e caracterizada por uma literatura infinitamente progressiva, aberta

---

pode ser feito no âmbito deste escrito).

à mistura de gêneros. Para Schlegel, a era romântica só podia ser compreendida por antítese à antiga. Num de seus ensaios (*Do estudo da poesia grega*, 1795), ele opunha a poesia antiga, bela, objetiva, natural, cíclica e finita, à poesia romântica, infinita, subjetiva, artificial, progressiva e, por vezes, misturada ao feio. Em outros trabalhos, como nos fragmentos do *Athenäum* (1798), a infinita progressividade da poesia romântica passa a ser apresentada como um privilégio da modernidade, nisso superior à Antiguidade, que permanece para ele prisioneira de um ciclo de apoteose e de declínio. Schlegel faz portanto do termo *romantisch* uma noção chave da história cultural (Idade Média e Renascença), ao mesmo tempo que um componente do par antinômico Antiguidade/modernidade. Posteriormente ele atribuiu ao termo uma acepção ainda mais vasta, incluindo na poesia romântica obras suas contemporâneas (por exemplo *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe), tanto quanto autores antigos (Homero, Ésquilo, Platão, Horácio e Virgílio); por fim, agrupou todos os gêneros literários existentes no conceito. Ao cabo desse percurso, *romantisch* passou a designar a essência de toda atividade poética. O termo se dotou assim de uma significação verdadeiramente universal, na qual foram abolidas todas as antinomias anteriores: Antiguidade contra modernidade, prosa contra verso, romance contra poesia. Nessa acepção schlegeliana, saturada de significações diversas, a palavra *romantisch* foi difundida por toda a Europa a partir de 1800<sup>5</sup>.

Na França, na década de 1820, o termo *romantisme*, enfim popularizado, significava um gênero fundado no modelo medieval; por extensão, passou a designar em seguida o movimento contemporâneo que o defendia. Embora não haja consenso quanto à periodização do romantismo, ele é geralmente dividido pelas histórias literárias francesas em fases distintas: o pré-romantismo, que vai de 1760 a 1790 (ou para alguns até 1800), e inclui nomes como Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Senancour, André Chénier; em seguida há uma fase intermediária (até 1820), em que se incluem as obras de Chateaubriand e de Madame de Staël; por fim, vem o romantismo propriamente dito, que começa em 1820 e vai até 1843<sup>6</sup>. Esse último período abriga uma produção poética muito heteróclita que, ainda assim, pode ser toda ela considerada como uma contestação da doutrina clássica, por diversas razões que serão explicitadas mais adiante. Em vista do caráter multiforme das personalidades que fizeram o romantismo

<sup>5</sup> As ideias expostas nos dois parágrafos acima são uma síntese parcial do verbete « *Romantique* », de Elisabeth Décultot (2004).

<sup>6</sup> 1830 marca o momento de uma articulação interna no movimento, pois nesse ano seus principais representantes renunciam à posição de defensores intransigentes da monarquia, para assumir posturas liberais.

francês, cumpre destacar os aspectos do movimento que, compartilhados por seus integrantes, prepararam de fato o terreno para a modernidade poética. Quanto a isso há que sublinhar os três seguintes pontos: (1) a dimensão coletiva, que fez desse movimento o primeiro **grupo** literário no sentido moderno da palavra: os românticos reúnem-se em torno de Victor Hugo, que os “chefia”, contam com um programa (os prefácios de Hugo), com revistas e com seus próprios lugares de sociabilidade, promovem manifestações estrondosas, angariam fervorosos adeptos e renitentes adversários; (2) o caráter de combate do romantismo, que não é uma escola, mas sim um movimento que se definiu fundamentalmente contra (o uso intransitivo desta preposição deve ser aqui sublinhado); (3) o romantismo forjou um novo conceito de literatura, ao se insurgir contra a servidão da poesia (da literatura) à filosofia e ao defender a ampliação da atividade poética ao conjunto das práticas da linguagem (em prosa e em verso) e a toda a experiência estética do homem<sup>7</sup>. Além disso, esse movimento aprofundou a crise da representação literária de que se originou ao introduzir, na ideia de literatura, uma incerteza que passou a minar o terreno até então relativamente seguro da classificação dos gêneros (o gênero híbrido chamado poema em prosa é uma invenção romântica). Para o poeta romântico, a poesia (a literatura) será pensada como uma experiência próxima e íntima da linguagem e do eu, o que terá implicações de vulto. Pois não se vê aí, precisamente, uma das características mais marcantes da modernidade poética? Os românticos conceberam aquilo que o escritor Julien Gracq (1995) chamou de “dramatização do ato de escrever”, considerada por Gracq como o grande legado do oitocentos. Essa reflexão lhe foi sugerida pelo drama romântico de Vigny, *Chatterton* (1835), que conta a história deste herói: constatando a impossibilidade de viver de “sua poesia” (isto é, do ofício da escrita), Chatterton se suicida aos dezoito anos. Segundo Gracq (1995), uma peça como esta teria sido incompreensível em épocas anteriores, pois ninguém até então havia despertado, um belo dia, dizendo a si mesmo: “Serei escritor – do mesmo modo que se diz: Serei padre.” Gracq (1995) vê aí o fruto de um “[...] aprendizado embriagador das resistências da linguagem [...]”, um “ **sinal de eleição** ” que marca o advento do romantismo e constitui um “[...] estranho futuro intransitivo que é o único capaz de elevar verdadeira e abusivamente o ofício da escrita a um enigma.” (GRACQ, 1995, p.657)<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Para um aprofundamento das questões relativas ao romantismo francês, ver o artigo “*L'éclatement poétique*” de Patrick Besnier (2006).

<sup>8</sup> O drama de Vigny é inspirado na vida do poeta inglês Thomas Chatterton (1752-1770), que atribuía suas obras a um monge da Idade Média e, por isso, foi acusado de ser um falsário; aos dezessete anos, Chatterton se suicidou ingerindo arsênico, morte que lhe pareceu preferível à ideia de morrer de

## Poesia romântica, filosofia

Como foi dito acima, com o romantismo a subjetividade passa a se exprimir de modo até então inédito na poesia – entendida, no projeto romântico, como a própria literatura. Marcel Raymond nota que o poeta romântico se coloca em oposição ao escritor clássico na medida em que se recusa a transpor o fruto de suas observações para o plano da inteligência discursiva; ele busca, antes, um tipo de conhecimento que seja ao mesmo tempo sentimento, gozo de si e, mais amplamente, um sentimento do universo, por ele experimentado como uma presença; a partir de suas observações, ele compõe, pela imaginação, um retrato metafórico e simbólico do mundo que o cerca. Seu modo de expressão natural é o avesso do analítico – que é tipicamente clássico – e por isso o romântico atribui à linguagem suas mais antigas prerrogativas, o que levaria, posteriormente, na poesia moderna, à “magia da linguagem” (Baudelaire)<sup>9</sup>. Assim, a poesia romântica adquire uma qualidade de fala metafísica, que a encoraja a destronar a filosofia. A rivalidade declarada à filosofia se explica, entre outros motivos, por ter o romantismo se definido contra a *Aufklärung* e contra o universalismo racionalista da cultura clássica francesa. As relações entre literatura e filosofia no século XVIII não tinham certamente menor importância, porém eram de outra ordem: para os filósofos iluministas, as Belas Letras eram a serva de predileção da filosofia que tinha, esta, o objetivo de instruir (projeto universal das Luzes). Para fazê-lo, era empregada a ficção, entre outros meios. Basta pensar nos contos filosóficos para se dar conta disso. Com o romantismo toma pé um projeto de junção entre filosofia e poesia que libera a última de sua antiga relação de servidão à primeira. Ulteriormente ao romantismo, tornou-se possível pensar a poesia como uma filosofia em ato linguístico, algo que nada tem a ver com uma suposta tarefa de representação do mundo. O filósofo Jacques Rancière (1998) demonstra que isso se tornou possível porque nas três primeiras décadas do século XIX operaram-se dois deslocamentos: de uma poética da representação (constitutiva do classicismo), passou-se a uma poética da expressão; e de uma retórica – clássica, forçosamente – a uma estética. Segundo Rancière, foi precisamente a poética romântica que minou os quatro princípios que fundamentavam a poética da representação: (1) o princípio de ficção, isto é, de conformidade da obra para com aquilo que ela imita; (2) o princípio de “genericidade” (*généricité*), isto é, de conformidade com

---

fome por não poder viver de sua poesia. Ele se tornou assim um personagem emblemático para os românticos.

<sup>9</sup> Confira Raymond (1940).

o gênero; (3) o princípio de conformidade, ou de adequação ao *ethos* dos parceiros da enunciação estética; (4) o princípio de atualidade, ou seja, de primado da fala como ato ajustado ao estatuto dos personagens (RANCIÈRE, 1998).

Se o papel dos românticos alemães foi central para essas transformações, é preciso dizer que elas se operaram, de modo geral, em todos os romantismos. O exemplo do romantismo francês reitera essa afirmação, pois nele também se expressou, ainda que de modo diverso, esse novo papel da poesia como rival (ou substituta) da filosofia. A história literária francesa considera que o romantismo se inicia com a publicação da coletânea de Alphonse de Lamartine *Méditations poétiques* (1820)<sup>10</sup>. Esse título dá conta de um gesto ousado: o poeta pretende “meditar” sobre o homem, atribuindo assim à poesia uma função cognitiva até então inédita. Nessas “meditações” ecoa uma conotação religiosa e ao mesmo tempo filosófica, e a audácia de Lamartine está no fato de ele substituir as figuras do teólogo e do filósofo pela do poeta. Isso constitui uma modernidade, pois provoca uma mudança do lugar da enunciação da poesia: não sendo mais Deus ou qualquer outro substituto que fala na poesia, doravante é o poeta que o faz (o eu lírico), o que autoriza a poesia a desenvolver suas próprias capacidades para dizer o mundo e o sujeito e, também, para dizer o sujeito no mundo. Outorga-se assim à poesia (à literatura) uma capacidade de **pensar** equivalente à disciplina que estivera até então encarregada disso: a filosofia. O título de Lamartine alude às *Méditations philosophiques* (1641) de Descartes, considerado o pai da filosofia moderna devido ao *cogito* cartesiano. As “meditações” são uma espécie de gênero que, devido à inflexão introduzida pelo poeta romântico, se transformam: elas deixam de ser objeto de pensamento e razão abstrata tornando-se, mais do que tudo, sensibilidade concreta. Com base nessas considerações gerais é possível compreender a natureza filosófica da primeira poesia romântica francesa e, portanto, afirmar sua modernidade: afinal, ela é a expressão autônoma de um pensamento sensível – um pensamento poético –, que não mais se submete à filosofia (BERTRAND; DURAND, 2006)<sup>11</sup>.

Essa modernidade – a dos primeiros românticos na França – é marcada, contudo, por fortes contradições que só podem ser compreendidas no contexto histórico-político em que se forjou o movimento romântico francês, distinto dos casos da Alemanha e da Inglaterra. O romantismo toma impulso na França algumas décadas depois da Revolução de 1789 (caso único, na Europa, de uma revolução com regicídio), num momento em que a sociedade, cada vez mais

<sup>10</sup> Confira Lamartine (2006).

<sup>11</sup> Confira Bertrand e Durand (2006).

dominada pela burguesia, nega os valores de universalidade pregados pelos revolucionários, o que dá lugar a práticas crescentes de uma alienação que, de resto, é constitutiva do capitalismo, o que fará do século XIX francês aquele em que se cumpre o “auge do capitalismo”, para lembrar o título de um famoso ensaio de Walter Benjamin (1994). O conservadorismo político de muitos poetas românticos franceses explica-se, portanto, também pelo enorme fracasso dos ideais revolucionários e pela aspiração à liberdade universal plena. O caso de Alphonse Lamartine é, quanto a isso, interessante. Poeta de grande sucesso em sua juventude<sup>12</sup>, ele foi também diplomata e homem político de importância, tendo evoluído de um reacionarismo mais primário a uma postura conservadora de tipo liberal, seguindo o movimento do século. Como não poderia deixar de ser, seu nome permaneceu vinculado, nos livros de história, às tendências políticas mais retrógradas da vida intelectual francesa do oitocentos. Católico fervoroso, Lamartine foi em sua juventude um representante de certo romantismo aristocrático, dedicado ao culto do Antigo Regime e à memória do rei-mártir. Representante, portanto, de uma literatura reacionária. Por outro lado, é referência obrigatória nas histórias literárias, onde figura como o autor da coletânea inaugural do movimento romântico<sup>13</sup>, sem que a esta seja sistematicamente atribuído, contudo, grande valor estético. Lamartine, entretanto, não é somente um homem reacionário, nem apenas um poeta cujo único mérito possa ser reduzido a uma data na história literária. Ele é um desses casos em que as contradições de um tempo histórico, bem como os desencontros entre política e arte, estampam-se vividamente. Não se trata, evidentemente, de defender ou justificar suas posições políticas, que eram aliás perfeitamente coerentes com seu *ethos* de aristocrata, mas parece útil evocá-las para compreender por que a poesia de Lamartine é desigual: profundamente inovadora por contribuir a seu modo para a submissão da filosofia à poesia, as meditações lamartinianas trazem ainda assim um ranço que se expressa, sobretudo, no campo temático (por exemplo, nos poemas que falam da fé cristã). O que interessa aqui, porém, é sua novidade. De 1820 a 1822, as *Méditations Poétiques*, embora tenham conservado o mesmo título, tiveram 9 edições diferentes (o que confirma seu enorme sucesso de público), no decorrer

---

<sup>12</sup> O itinerário desse poeta vai de uma incrível ascensão, graças ao enorme sucesso de público das *Méditations poétiques*, a uma queda radical e definitiva.

<sup>13</sup> Os três outros grandes poetas românticos franceses são Vigny (1797-1863), Musset (1810-1857) e Victor Hugo (1802-1885), este último considerado o maior de todos. Também é preciso lembrar os «pequenos românticos», só admitidos pelo cânone *a posteriori*, graças à sua descoberta e valorização, primeiramente por Baudelaire e, depois, pelos surrealistas: Nerval, Borel, Forneret, Rabbe, Bertrand, entre outros.

das quais o poeta transformou profundamente a coletânea. De uma delgada plaqueta de apenas 24 poemas, as “meditações” foram se estendendo com o acréscimo de diversos outros e – mais interessante – com a inclusão de fragmentos em prosa (em notas de rodapé) esclarecedores da gênese de cada peça poética, num processo de fusão de gêneros que dá a esses poemas uma dimensão meta-poética, uma modernidade, pois. Se na prosódia e na metrificação Lamartine não propôs transformações de vulto, ele inovou no tratamento dado à percepção do real. Seu tom, nas “meditações”, é intimista, o que faz da experiência vivenciada pelo eu lírico algo compartilhado. O eu lírico se situa no mundo sensível, num “aqui” e num “agora” límpidos, como nessas estrofes iniciais do poema “A noite”:

A noite traz o silêncio.  
Sentado sobre rochedos desertos,  
Sigo nos eflúvios do ar  
A carruagem da noite que avança.

Vênus desponta no horizonte;  
A meus pés a estrela apaixonada  
Com seu clarão misterioso  
Clareia os tapetes da relva (LAMARTINE, 2006, p.94)<sup>14</sup>.

Nesse poema, a noite é noite, o rochedo é rochedo, a estrela é estrela, etc. A linguagem afirma uma concretude do mundo – apesar da presença de uma desgastada metáfora: “a carruagem da noite” – que está presente em diversos outros poemas da coletânea e é obtida pela utilização de substantivos despojados, que simplesmente nomeiam as coisas que o eu lírico experimenta e percebe a seu redor. Por isso é possível dizer que se trata de uma poesia que não lança mão de um pesado aparato retórico; seu conteúdo é cotidiano; seu tom, familiar, resultante de uma mescla de recolhimento, tristeza e contemplação harmoniosa. De modo geral os poemas das “meditações” têm esse tom, e quase todos exploram uma experiência íntima que se exprime através daquilo que os linguistas chamam de *deixis*, aqui extremamente marcada: a situação vivida pelo eu lírico ocorre

<sup>14</sup> “*Le soir ramène le silence./Assis sur ces rochers déserts,/Je suis dans le vague des airs/Le char de la nuit qui s'avance//Vénus se lève à l'horizon ;/A mes pieds l'étoile amoureuse/De sa lueur mystérieuse/Blanchit les tapis de gazon.*” (LAMARTINE, 2006, p.94). A tradução acima não levou em conta a métrica, nem as rimas. No original, as quadras são de octossílabos, com rimas entrelaçadas. É oportuno lembrar que, em língua francesa, o octossílabo é a medida poética que mais se assemelha à prosa, como demonstram os estudos de prosódia. Por isso, provavelmente, os primeiros “romans en vers” escritos em francês, que datam da Idade Média (mais precisamente do século XII), o foram nessa medida. E ainda uma observação: Lamartine não era dado aos sonetos, forma fixa clássica por excelência.

em determinado lugar, e não em outro (“sentado sobre esses rochedos desertos”, etc.), e tudo é percebido do ponto de vista de um locutor singular (ele está sentado, olha, ouve, etc.)<sup>15</sup>. Nesses poemas, o mundo é apreendido pelos sentidos, o que lhes dá transparência e despojamento. Novidade também é o fato de se afirmar nessa poesia um eu não mais absoluto, mas sim relativo, porque nele cada leitor pode se reconhecer e validar sua própria experiência de indivíduo no mundo e no tempo presente. Evidentemente, Lamartine está a anos-luz de um “romantismo desromantizado”, expressão com a qual Hugo Friedrich (1978) designa a poesia moderna (Baudelaire); ainda assim, suas “meditações”, por tudo o que foi dito acima, podem ser consideradas um prelúdio à modernidade. Afinal, para “desromantizar” a poesia era preciso, primeiramente, “romantizar” o mundo, a literatura e a experiência estética do homem. Essas “meditações poéticas” o fazem, opondo-se, à sua maneira, aos clássicos (à “Musa”). O próprio Lamartine o disse, num dos prefácios que escreveu para as diferentes edições de sua coletânea:

Fui o primeiro a fazer descer do Parnaso a poesia e a ter dado àquilo que se chamava Musa, em vez de uma lira de sete cordas de convenção, as próprias fibras do coração do homem, tocadas e emocionadas pelos incontáveis estremecimentos da alma e da natureza. (LAMARTINE, 2006, p.56)<sup>16</sup>.

Todas essas novas possibilidades abertas para a poesia pelo romantismo não teriam sido possíveis, como se verá a seguir, sem que se constituísse, no século XVIII, uma nova disciplina filosófica: a Estética.

## **A Estética como disciplina autônoma**

Se o século XVIII é considerado como um grande momento de teorização da arte, isto se deve ao fato de se ter constituído pouco a pouco, a partir de suas primeiras décadas, na Europa, uma nova disciplina investigativa no seio da filosofia: a Estética. Como se sabe, este é um vocábulo de origem grega (*aisthesis*) que, etimologicamente, significa “sensação ou percepção”, por contraste com as noções de conceito intelectual e conhecimento racional. Foi forjado em 1735, na Alemanha, pelo filósofo Alexander Gottlieb Baumgarten (1993), que publicou,

---

<sup>15</sup> A coletânea não é objeto de análise neste artigo; a rápida citação feita acima tinha como objetivo ilustrar uma das características mais importantes e inovadoras das *Méditations poétiques*: aquilo que lhe atribui certa modernidade.

<sup>16</sup> Prefácio de 1849 à edição das *Méditations poétiques* acima citada.

naquele ano, suas reflexões sobre a poesia<sup>17</sup>, insistindo que a beleza, definida como perfeição, é um tipo de informação apreendida pelos sentidos; assim, partindo da distinção platônica e aristotélica entre os *aistheta* (coisas sensíveis ou fatos de sensibilidade) e os *noeta* (coisas inteligíveis ou fatos de inteligibilidade), ele estabelecia uma ciência do sensível, nomeando-a com um antigo termo que, em seu tempo e em sua língua, soou como um neologismo: *Ästhetica*<sup>18</sup>. Credita-se a Baumgarten, portanto, a introdução do uso desse vocábulo numa acepção bastante próxima da que lhe é atribuída ainda hoje. As reflexões de Baumgarten foram determinantes para que as concepções do fenômeno artístico deixassem de tomar como premissa uma qualquer imanência da obra de arte, que passou a ser apreendida, depois, com base em propriedades que concernem a relação entre o objeto artístico e seu receptor, contrariamente à ideia pregada pela ontologia tradicional, em que a beleza aparece como uma propriedade objetiva do ente, concepção que embasa o ideal clássico do Belo. Avalie-se a importância que essas teses teriam, décadas depois, para a gênese dos romantismos europeus: ao sublinhar a importância da sensação, da percepção, enfim, da recepção da obra de arte, elas acabaram determinando que, também do ponto de vista do artista, fosse instaurada a prevalência do olhar do sujeito; essas ideias abriram portanto caminho não apenas para a constituição de um sujeito da experiência artística (como receptor), mas, ainda, para a emergência de um sujeito criador.

Na Europa do setecentos em geral admite-se a ideia de que o sentimento deve ter um papel na reflexão sobre as artes. Na Inglaterra as ideias de David Hume (1711-1776), considerado um dos fundadores do empirismo moderno, expressas em seus *Ensaios estéticos* (1757)<sup>19</sup>, tiveram um impacto considerável no pensamento de seu tempo. Ainda hoje esse filósofo inglês aparece como um precursor tanto da psicologia quanto da sociologia da arte, por ter concebido uma teoria estética que é uma filosofia empirista: ele pregava a abordagem dos problemas da arte não mais por meio de um estudo das obras guiado pelo conjunto de regras clássicas, mas sim pelo viés do sujeito da experiência artística. Com isso, nas reflexões sobre a arte, passou-se a privilegiar a maneira como a obra é recebida pelo público, o que supõe levar em conta as condições psicológicas do

<sup>17</sup> Obra publicada com extenso título em latim: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Em inglês é traduzida como *Reflections on poetry* (BAUMGARTEN, 1954). Existe tradução brasileira: *Estética. A lógica da arte e do poema* (BAUMGARTEN, 1993).

<sup>18</sup> Confira a esse respeito o verbete *Esthétique*, redigido por Marc Jimenez (2004), constante do *Vocabulaire européen de philosophies*; resumi aqui algumas das considerações ali encontradas.

<sup>19</sup> Confira Hume (1974).

prazer estético<sup>20</sup>. A importância da noção de sensação dominou, no século XVIII, todas as teorias relacionadas à arte concebidas na Europa: a da sensibilidade, a do gênio, a do gosto, a da cor. A *Encyclopédia* de Diderot<sup>21</sup> define a sensibilidade em sua relação com o aspecto mais “estético” – no sentido etimológico desta palavra – dos objetos. Nessa perspectiva, o sensível não emana do “coração” humano, mas sim da faculdade das sensações que certas partes do corpo têm de perceber as impressões causadas por objetos externos e de produzir, por conseguinte, movimentos procedentes do grau e da intensidade de tal percepção. Montesquieu (2012, p.12), num ensaio sobre o gosto (1757), admite que « a alma conhece por suas ideias e seus sentimentos » e que, mesmo que se oponha « a ideia ao sentimento », « quando ela [a alma] vê uma coisa, ela a sente ». Ainda que continue atribuindo uma grande importância à razão no julgamento estético e na atividade cognitiva, como se vê no trecho citado, Montesquieu já aponta para o papel do sentir, agora em pé de igualdade com o intelecto (a razão). O problema do gosto (*taste, goût*) tem grande destaque nas discussões filosóficas do século XVIII; ele logo cessará de ser definido segundo as convenções sociais e a tradição clássica, para ser analisado em relação a sua formação e a suas variações históricas.

As ideias de Immanuel Kant (1724-1804) expostas em 1790 na *Crítica da faculdade do juízo* deram uma contribuição capital para esse debate, que ainda opunha, de certo modo, o sentimento e o julgamento. Kant (1995) superou tal oposição, ao afirmar que a beleza é algo subjetivo e que o gosto depende de juízos de valor desinteressados, contrariamente à apreciação de natureza moral, em que estão em jogo questões de ordem ética. A chamada terceira crítica kantiana fez com que se passasse definitivamente da tese da objetividade do belo à de subjetividade, ideia romântica e... moderna. Kant afirmava ainda que o conteúdo e a forma do belo variam segundo as circunstâncias históricas, a inspiração e a sensibilidade do artista; para ele, o sentimento do belo que fundamenta o juízo de gosto é universal porque a beleza é uma ideia da razão, mas o gosto é variável, subjetivo e “independente do conceito de perfeição” : “[...] o julgamento de gosto é um julgamento estético, isto é, um julgamento que repousa sobre princípios subjetivos e cujo princípio determinante não pode ser um conceito.”(KANT, 1995, p.205). As teses kantianas assentaram a importância do sujeito na recepção e na apreciação das obras de arte, um sujeito que, assim, se viu dotado

---

<sup>20</sup> Confira o longo ensaio que Renée Bouveresse preparou à sua tradução de *Les Essais esthétiques* (Art et Psychologie) (HUME, 1974). Grande parte dos desenvolvimentos contidos nesse parágrafo devem-se a esta autora.

<sup>21</sup> Confira Diderot e d'Alembert (1751-1772).

das faculdades de distinguir, julgar e criticar. Elas fundamentaram uma parte significativa do ideário da estética romântica. Por isso, Kant é um dos antecedentes mais importantes da modernidade poética que se realizaria plenamente décadas depois. De modo geral, todas as teorias sobre a arte concebidas no decorrer do oitocentos o foram, pois liberaram a arte, pondo fim também à antiga oposição entre os objetos e os assuntos nobres, voltados para o divino, para o bem e para o verdadeiro, e os objetos ou assuntos vis, baixos e mesquinhos. Não se pode compreender os ganhos de autonomia da arte sem aqueles da Estética, pois estes últimos é que determinaram a emergência de um sujeito criador<sup>22</sup>.

Esta brevíssima síntese sobre os problemas da Estética em seus primórdios – e seus elos com o romantismo – não pode ser concluída sem aludir a Friedrich Hegel (1770-1831)<sup>23</sup>. Muito mais jovem do que Kant, suas reflexões sobre arte datam de um momento em que a Estética já estava constituída. Hegel divulgou suas ideias nos cursos dados em Heildeberg e, depois, em Berlim, entre os anos 1820 a 1829. O imponente edifício hegeliano – os originais contêm mais de um milhão de páginas – é conhecido pelo título de *Estética*<sup>24</sup>, e compõe-se de 7 volumes, nos quais Hegel, depois de dois volumes introdutórios, trata de cinco artes: arquitetura, escultura, pintura, música e poesia<sup>25</sup>. Esse arranjo obedece em parte a uma perspectiva cronológica e divide as artes em períodos: arte simbólica, arte clássica e arte romântica. Ao primeiro período corresponde uma forma de arte antiga e rudimentar, em que se encontra por exemplo a arte egípcia; trata-se de um momento em que a arte ainda não encontrou sua verdadeira expressão ; em seguida vem a arte clássica (helênica), momento em que se realiza a mais perfeita adequação entre forma e conteúdo ; por fim, a arte romântica do Ocidente cristão, cujo início situa-se na Idade Média, e que perdura até o início do século XIX, momento em que se posiciona o próprio Hegel (note-se que o recorte temporal de Hegel para a arte romântica corresponde àquele que Friedrich Schlegel qualificava de *romantisch*). São, para Hegel, três momentos em que o

<sup>22</sup> O século XVIII deve ser entendido como um momento em que surgiu e se reforçou a tendência rumo a uma autonomia que, na verdade, jamais poderá ser real e completa. Como autonomia, entende-se uma liberação progressiva de antigas tutelas, como a metafísica, a ontologia, a religião, que até o século XVIII haviam presidido ao julgamento da obra de arte. Não é possível, no âmbito deste trabalho, expor os motivos que impedem a Estética de alcançar a plenitude dessa autonomia. Essas observações são igualmente válidas para a autonomia da própria arte (do ponto de vista da criação).

<sup>23</sup> Sobre a estética hegeliana ver Marc Jimenez (1997) e também Marie de Gandt (2006).

<sup>24</sup> Confira Hegel (1980).

<sup>25</sup> Hegel morreu sem ter publicado esses cursos. A partir de 1835 foi feita uma compilação com as notas dos cadernos dos alunos de Hegel, publicação que foi intitulada *Lições sobre a Estética*. Segundo estudiosos de Hegel, essa edição modificou o conteúdo original. Os cursos originais em alemão passaram a ser publicados, em nova edição mais criteriosa, a partir de 1995.

ideal do Belo se manifesta na história e cada um deles traduz a maneira como a imaginação tenta escapar à natureza para dar forma a um conteúdo. À perspectiva cronológica articula-se uma outra classificação, concebida de acordo com o grau de materialidade de cada uma dessas artes: a arte simbólica é a arquitetura; a arte clássica é a escultura; as artes românticas são, nessa ordem, a pintura, a música e a poesia. São as mais elevadas, pois trata-se de formas artísticas caracterizadas por uma interioridade absoluta e uma subjetividade consciente de sua autonomia e de sua liberdade, por isso correspondem ao momento em que a espiritualidade atinge seu clímax. Cada uma das cinco artes é uma forma que traduz, para Hegel, um grau de espiritualização; essa espiritualização é progressiva, e vai da forma e da matéria mais bruta – a arquitetura – até chegar ao espírito puro, interiorizado, que significa o domínio absoluto da matéria. A linguagem, para Hegel, é o mais forte indício do Absoluto, pois apenas por ela é possível chegar ao Conceito e liberar-se totalmente da matéria. Por isso a arte suprema é a poesia: « o seu princípio é, de uma maneira geral, a espiritualidade”, e ela é simultaneamente sintética e analítica, “[...] capaz de reunir num único feixe os elementos de uma interioridade subjetiva, analítica, na medida em que é suscetível de desenvolver, justapondo-as umas às outras, as particularidades e singularidades do mundo exterior.” (HEGEL, 1980, p.11). A poesia é em suma a criação – a própria *poiesis*, a atividade por excelência do sujeito absoluto: o artista. E a literatura lírica, por ser uma forma subjetiva, manifesta o derradeiro momento da individualização do espírito. Além de ser um período histórico, a poesia é portanto também um modo discursivo particular, que se coloca diante da filosofia. Ao cabo do percurso se fecha, dialeticamente, um longo período de evolução que leva ao fim da arte. A poesia é a forma deste fim; ela é a última produção do espírito em vias de desaparecimento. A arte cede lugar à filosofia, última estação desse longo caminho<sup>26</sup>.

As estéticas kantiana e hegeliana inscrevem-se num fecundo debate sobre arte realizado na Europa ao longo dos séculos XVIII e XIX, como foi demonstrado. Posteriormente ao empirismo inglês, chegou-se, com os dois pensadores germânicos, ao ponto culminante dessas discussões que fundaram a reflexão autônoma sobre o fazer e o produto artísticos, bem como sobre sua recepção. Os elos das teses kantiana e hegeliana com o romantismo e com a modernidade poética são portanto profundos. Kant assentou definitivamente as ideias de subjetividade e historicidade do gosto e de relatividade do belo,

<sup>26</sup> O intrigante trecho sobre o fim da arte encontra-se no volume II da *Estética*; como não poderia deixar de ser, ele suscitou inúmeras discussões e interpretações.

contribuindo assim, indiretamente, para liberar a arte de sua função mimética, o que levou, bem mais tarde, à prevalência da imaginação na atividade artística<sup>27</sup>. Quanto a Hegel, condenou explicitamente a ideia aristotélica de *mimesis*, pois considerava a arte como um puro produto do espírito sempre infinitamente superior a qualquer produção da natureza. São registros totalmente diversos que, cada qual a seu modo, conduziram à arte moderna e quem sabe de fato ao fim da arte, como sustentava Hegel, porém não exatamente para que em seu lugar se elevasse a filosofia... Para ficar apenas no terreno da poesia, a lenta e progressiva dissolução das formas e dos gêneros, a ambição da poesia de tornar-se filosofia, iniciadas pelos romantismos europeus e aprofundadas pelo simbolismo francês atingirão seu ápice com o projeto de Mallarmé e suas “utopias de linguagem”<sup>28</sup>. Depois do paradoxo ontológico-linguístico de Rimbaud – “Eu é um outro” – essas “utopias”, problematizando até mesmo a identificação do eu lírico com o autor, partem em busca da total “desaparição elocutória do sujeito”<sup>29</sup> e fundam a poesia como um terreno de forte negatividade, não mais apenas no que diz respeito às possibilidades de ela poder representar o mundo, mas talvez até mesmo quanto à possibilidade de ela existir: o poema, nesse clímax, assemelha-se à famosa tela de Malevich (1915) *Quadrado branco sobre fundo branco*: abstração extrema, denegação radical do signo, presença lacunar a preencher o vazio com o nada.

### ***Aesthetics, romanticism(s), and poetic modernity***

**ABSTRACT:** *This paper aims to research the background of the notion according to which Baudelaire occupies the central place in poetic modernity. In order to do so, we propose to examine two important moments: Romanticism in its various manifestations and the establishment of Aesthetics as an autonomous subject.*

**KEYWORDS:** *Romanticism. Aesthetics. Modern poetry. Modern art.*

### **REFERÊNCIAS**

BAUDELAIRE, C. **O Pintor da vida moderna**. Concepção e organização Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Tradução e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

---

<sup>27</sup> Cito um trecho do parágrafo 49° da terceira Crítica: «a Ideia estética é uma representação da faculdade da imaginação associada a um conceito dado » (KANT, 1995, p.303).

<sup>28</sup> Confira Barthes (1978, p. 23).

<sup>29</sup> Confira Mallarmé (1998, p.345).

Flávia Nascimento Falleiros

\_\_\_\_\_. **Les fleurs du mal**. Paris: Librio, 2002.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BARTHES, R. **Leçon**. Paris : Editions du Seuil, 1978.

BERTRAND, J.-P.; DURAND, P. **La modernité romantique** : de Lamartine à Nerval. Paris/Bruxelles: Les Impressions Nouvelles, 2006.

BESNIER, P. L'éclatement poétique. In: BERTHIER, P.; JARRETY, M. (Org.). **Histoire de la France littéraire**. Paris: P.U.F., 2006. t.3, p. 233-335.

BAUMGARTEN, A. G. **Estética**: A lógica da arte e do poema. Tradução de Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.

\_\_\_\_\_. **Reflections on poetry**. Translated with the original text by Karl Aschenbrenner and Williams B. Holther. Berkeley, University of California press, 1954.

DE GANDT, M. Hegel romantique: lectures de la littérature. **L'Esthétique. Fabula-LhT**, n.1, 2006. Disponível em: <<http://www.fabula.org/lht/1/gandt.html>>. Acesso em : 31 mar. 2015.

DECULTOT, E. Romantique. In : CASSIN, B. (Org.). **Vocabulaire européen des philosophies**. Paris : Le Seuil/Robert, 2004. p.1091-1095. Disponível em :<<http://robert.bvdep.com/public/vep/accueil0.html>>. Acesso em: fev. 2015.

DIDEROT, D. ; D'ALEMBERT, J. R. **Encyclopédie**. Paris, 1751-1772. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50533b/f3>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GRACQ, J. **En Lisant, en écrivant**. Édition de Bernhild Boie avec la collaboration de Claude Douguin. Paris: Gallimard/NRF, 1995. t.2, p. 657. (Bibliothèque de la Pléiade, n° 421).

HEGEL, F. **Estética VII. Poesia**. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.

HUME, D. **Les essais esthétiques**: art et psychologie. Tradução, notas e apresentação de Renée Bouveresse. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1974.

JIMENEZ, M. Esthétique. In : CASSIN, B. (Org.). **Vocabulaire européen des philosophies**. Paris : Le Seuil/Robert, 2004. Disponível em :<<http://robert.bvdep.com/public/vep/accueil0.html>>. Acesso em : fev. 2015.

\_\_\_\_\_. Hegel et la philosophie de l'art. **Qu'est-ce que l'esthétique ?** Paris: Gallimard, 1997. p.181-206.

KANT, I. **Critique de la faculté de juger**. Traduction, présentation, bibliographie et chronologie par Alain Renaut. Paris: GF Flammarion, 1995.

LAMARTINE, A. de. **Méditations poétiques, suivies de Nouvelles Méditations poétiques**. Paris: Librairie Générale Française, 2006.

MALEVICH, K. **Quadrado branco sobre fundo branco**. 1915. 1 original de arte, óleo sobre tela, 106 x 106 cm.

MALLARME, S. Crise de vers. In : \_\_\_\_\_. **Poésies et autres textes**. Paris: Le Livre de Poche, 1998. p. 345-361.

MONTESQUIEU, C.-L. de S. **Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art**. Paris: Berg International, 2012.

RANCIERE, J. **La parole muette**: Essai sur les contradictions de la littérature. Paris: Hachette, 1998.

RAYMOND, M. **De Baudelaire au surréalisme**. Paris : J. Corti, 1940.



