

DA IDEA AO IDEAL: A INFLUÊNCIA DO PLATONISMO SOBRE O ROMANTISMO LITERÁRIO FRANCÊS

Doutoranda em Literatura Comparada. Leila Braile (UFF)¹

RESUMO: A investigação que desenvolvemos poderia resumir-se na pergunta feita por Panofsky em *Idea: evolução do conceito de belo*: “(...) de que maneira o conceito da Idéia, do qual o próprio Platão freqüentemente deduziu a inferioridade da atividade artística, pôde transformar-se, ou quase, por uma inversão do seu sentido, num conceito específico da teoria da arte?” (1994, 12-13). Pretendemos verificar a noção platônica de beleza sob o aspecto de sua influência sobre a criação artística e a reflexão estética posteriores, com especial interesse pelos “platonismos” que alimentaram a polêmica estética entre os poetas do romantismo francês, fundamentalmente no que concerne à representação artística e literária, e aos elementos que nos permitissem pensar a relação entre atividade poética e as possibilidades de apreensão da realidade.

PALAVRAS-CHAVE: Belo, Platão, Romantismo literário francês.

Introdução

As relações entre a tradição do pensamento que remonta a Platão e os movimentos artísticos europeus são intensas e extremamente importantes. A maior parte dos estudos sobre o platonismo literário concerne à literatura do Renascimento: o que se justifica pela importância que adquiriu o conhecimento direto de Platão nessa época, e pela presença de temas neoplatônicos, sobretudo na poesia lírica. Não obstante, a influência do platonismo deve igualmente ser levada em alta conta quando nos aproximamos dos fundamentos filosófico-literários do romantismo francês. Parece certo que, no século XIX, já não encontramos um contato direto com a letra das obras de Platão, no entanto essa época se revela intelectualmente impregnada pela tradição platônica. De que maneira marca-se esta influência? O que ela nos explica sobre o fenômeno romântico e, fundamentalmente, sobre a sobrevivência, então, do Belo platônico? O século XIX foi, em termos literários, inteiramente influenciado pela *Idea* platônica?

A França do século XIX caracteriza-se pela convergência de uma retomada platônica e de um “modo platônico” de pensar a relação entre criação poética e realidade, que se encontra em diferentes graus entre os escritores. O romantismo, neste sentido, pode ser apreendido como um diálogo crítico, sobretudo polêmico, estabelecido entre a literatura e a influência platônica, seja ela completamente assimilada, parcialmente revista ou firmemente rejeitada.

Deste modo, a partir das críticas endereçadas às doutrinas derivadas dos escritos do filósofo grego, será elaborada uma variante moderna, laicizada, do platonismo. As obras de Chateaubriand, de Stendhal e Balzac marcarão este advento. Nerval, Baudelaire e Flaubert, a seu tempo, contribuirão para o debate que atravessará todo o século XIX até fundar-se na obra de Proust e encontrar, no coração de *A la Recherche du temps perdu*, sua expressão definitiva.

1. Proust versus Mallarmé

Em 15 de julho de 1896, Marcel Proust (1971) publica, em *La Revue blanche*, um artigo intitulado “Contre l’obscurité”, onde tem por alvo os poetas simbolistas, e principalmente

¹ Universidade Federal Fluminense. Programa de Pós-Graduação em Letras. Doutorado em Literatura Comparada.
E-mail: leilabraile@ig.com.br

Mallarmé. Quais são as censuras de Proust? Em primeiro lugar, a obscuridade da língua utilizada pelos simbolistas. Segundo o escritor, os mallarmenianos orgulham-se de falar uma “língua especial”, próxima da música, em que as palavras, tomadas como “signos puros”² negligenciavam o risco de fazer desaparecer o calor emotivo, histórico ou subjetivo, das palavras, esvaziadas das afinidades existentes entre a sensibilidade do leitor e a linguagem. Os simbolistas cometem, ainda, o erro de – sempre segundo o autor de “Contre l’obscurité” (PROUST:1971, p.394) – querer desembaraçar-se de tudo o que se pareça às particularidades do poeta ou de seus leitores:

Que me seja permitido dizer ainda do simbolismo que se trata, e sobretudo aqui, da pretensão de negligenciar os ‘acidentes do tempo e do espaço’ a fim de mostrar-nos apenas as verdades eternas, desprezam uma [...] lei da vida que é realizar o universal ou eterno, mas somente nos indivíduos. Nas obras como na vida dos homens, por mais generalizantes que sejam, devem ser fortemente individuais [...], e pode-se dizer deles, como de cada um de nós, que é quando eles são eles mesmos é que realizam o mais largamente a alma universal.

Inspirado na idéia de que a potência divina consiste em criar palavras perfeitamente adequadas às coisas, Mallarmé (1945, p.363-64) alimenta a ambição de elevar seu verso à língua “suprema”, “aquela que proferirá” em um único gesto, materialmente, a verdade”. O poeta é o “encarregado de ver divinamente” (1945, p.378), ou seja, de nomear definitivamente as coisas, de fixar sua significação eterna. Em tal perspectiva, o discurso poético pode, e mesmo deve, perturbar o leitor e nele causar a “surpresa de não ter jamais ouvido tal fragmento ordinário de elocução” (1945, p.368). A obscuridade do verso, o rechaço do sentido cotidiano das palavras e a tendência para a música são compreendidos como as formas da “poesia sem palavras”. Em uma carta endereçada a François Coppée, Mallarmé (1959, p.234) observa: “certas vezes suas palavras vivem mais além de sua própria vida como as partes de um mosaico”. Ao contrário, o objetivo que a poesia de Mallarmé pretende alcançar depende de que “no poema, as palavras – que já são muito para precisar receber impressão externa – refletem-se umas sobre as outras até parecer não mais ter sua cor própria, mas nascer como transições de uma gama”.

“Transições de uma gama”: este é precisamente o vocabulário da combinatória musical em que as palavras, semelhantes às notas da partitura, não se dirigem a nada que não seja elas mesmas e não permitem ao mundo exterior nenhuma influência sobre este processo. Na mesma carta, Mallarmé convida François Coppée a fazer “reluzir” em sua língua “uma pureza tão clara”. Quanto aos “acidentes de tempo e espaço” - para tomar emprestada a fórmula proustiana – estes não têm direito sobre a estética mallarmeniana, que rejeita a subjetividade do autor e trabalha simplesmente para realizar o “desaparecimento elocutório do poeta” (1945, p.366), ao menos para testemunhar o desnudamento das particularidades do escritor, e enfim fazer nascer a arte da destruição da sensação em favor de uma outra sensação – que nada tem de terrestre e são “Trevas absolutas” (1959, p.246).

Busca incansável do que não é positivamente conhecido, o trabalho poético requer, segundo Mallarmé (1945, p.230 e 368; 1959, p.368), não representar ou não redobrar uma realidade preexistente, o que significa escapar a tudo o que lembre a percepção para concentrar-se às margens do indivisível que envolve o objeto descrito. E esta vontade de excluir os “acidentes do tempo e do espaço” do campo literário encarna-se notadamente no combate contra o acaso: “todo acaso deve ser banido da obra moderna [...]”; o verso é o que nega, “com um traço soberano, o acaso”; “o acaso não atenta contra um verso”.

Todas as características que Proust destaca – e coloca em questão – na estética de Mallarmé advêm, quando examinamos mais de perto, da doutrina platônica. Platônica, com efeito, é a busca de um Logos invisível e eterno, e também a idéia do “Livro”, prometido como a “explicação órfica da Terra” (1965, p.301). De inspiração platônica é igualmente a vontade de fazer emergir a noção pura, a Idéia, a essência das coisas, elevadas então para além da esfera do “sendo” (étant): “A divina

² *Ibid.*, p. 392.

transposição, para a realização do existir do homem, vai do fato ao ideal” (1945, p.522); sempre platônico é o desejo do poeta de se fazer transparente, impessoal, e de transformar-se em “uma aptidão do universo espiritual, a ver-se e desenvolver-se através do que fui”, de permitir a este Universo encontrar “neste eu, sua identidade”(1965, p.242). Platônica, enfim, a dupla ambição de reunir, pela magia poética, as “cintilações” sobre esta terra da “Beleza completa e inconsciente, única e imutável” (1959, p.246) e de compor textos que se identifiquem às formas geométricas puras, as que, precisamente, estão destinadas a despertar nos seres humanos a intuição das realidades eternas.

Os ataques de Proust contra o platonismo de Mallarmé ficam mal compreendidos se não os contextualizarmos no debate – será necessário mesmo falar de fratura – que atravessa todo o século XIX, onde a polêmica de 1896 não é mais que uma das numerosas manifestações.

No prolongamento da estética dominante nos séculos XVII e XVIII, a influência platônica vai intensificar-se na França no curso do século XIX, que não hesitará em reconhecer no autor de *O Banquete* um norte espiritual. O movimento se origina na Alemanha, onde, sob o impulso de Johann Friedrich Fischer, e de numerosa intervenção erudita, faz progredir, no século XVIII, o conhecimento do filósofo. Este platonismo exerce ascendência ainda maior sobre os escritores que se reuniam em torno da Revista *Atheneum* (seis fascículos publicados entre 1798 e 1800), especialmente os irmãos Friedrich e August Wilhelm Schlegel, Novalis – cujos *Hinos à Noite* são publicados pela *Atheneum* – e o filósofo Schelling.

As idéias destes românticos giram em torno a importantes concepções platônicas. Na *Atheneum*, Schelling dirá que a arte consiste em “gravar sobre as tábuas da natureza os pensamentos com o estilete do espírito criador de formas” ou, em outros termos, consiste em formar “no interior da própria filosofia um círculo mais estreito, no qual vejamos imediatamente o eterno, sob uma forma visível” (LACQUE-LABARTHE, NANCY: 1978, p.225 e 399). A segunda passagem citada pertence à introdução ao curso sobre “A Filosofia da arte” – introdução onde também encontramos a seguinte proposta: “verdade e beleza são duas faces diferentes de considerar o único Absoluto” (LACQUE-LABARTHE, NANCY: 1978, p. 404).

As Lições sobre a arte e a literatura de August Wilhelm Schlegel adotam como premissas que a imagem de que natureza é um “poema hieroglífico” e que a beleza constitui a representação simbólica do infinito pelo finito. Seria possível multiplicar as citações: o platonismo desenha o horizonte filosófico dos românticos da *Athenaeum*, que se dão a tarefa de “suprimir a cisão invisível que separa o mundo real e o mundo ideal” (LACQUE-LABARTHE, NANCY: 1978, p.342), a fim de tornar sensíveis as idéias, especialmente aquela que é a origem de todas as outras, a idéia da beleza.

As proposições estéticas dos românticos da *Athenaeum* se difundem na França através da publicação de *De l'Allemagne*, tratado de Mme. de Staël (1968), escritora ligada aos irmãos Schlegel, que os utiliza como principal fonte de informação sobre a literatura e o pensamento alemães. Mme. de Staël também segue a tese de inspiração platônica da preeminência de um Belo, de um Verdadeiro e de um Bem universais. A autora de *Corinne* encontra, alguns anos mais tarde, um importante leitor na pessoa de Victor Cousin: este seu discípulo estabelece relações com Schelling em Munique, e, posteriormente, dedica-se a traduzi-lo. O intenso contato de Cousin com Schelling terá como consequência o aparecimento, entre os anos de 1822 e 1840, da primeira tradução francesa completa dos escritos de Platão. Cousin (2001) ministra, em 1818, um curso de filosofia que será publicado, com algumas modificações, em 1853, e cujo título não deixa nenhuma dúvida sobre o seu conteúdo platônico: *Du Vrai, du Beau et du Bien*. Nesta obra, o autor proclamará a união, no Belo, do infinito divino com a finitude do mundo sensível e do espírito humano, daí o papel maior do artista, descobridor e intérprete do Belo, chamado a despertar, nos objetos sensíveis, a intuição das realidades eternas.

2. O platonismo romântico

Na primeira metade do século XIX, a influência do platonismo avança, de forma definitiva, sobre os escritores e a poética do romantismo francês e irá, em seu desenvolvimento, apoiar-se sobre alguns dos eixos principais da estética formulada pela filosofia grega. A tríade das idéias maiores, no seio da qual a idéia de Belo resplandece de forma jamais vista, determina os esforços sempre renovados entre os artistas para gerar uma figura tangível desta idéia, e para suscitar na alma os sentimentos de origem celeste que a Beleza desperta. A natureza é vista como o “emblema”, ou o “espelho”, do divino. As essências se dão a conhecer, no mundo, sob a forma simbólica ou hieroglífica. O visível e o invisível são religados pelas analogias, que o espírito humano é convidado a descobrir, a fim de elevar-se da visão do mundo subceleste à apreensão das realidades imutáveis do alto. É ao poeta que cabe o ministério quase espiritual de descobrir a mensagem divina, ao decifrar os símbolos. Iluminando a natureza e o destino humano – pois, sendo também o intérprete da história do mundo, ele a integra igualmente em um grande plano que a sobrepassa – o escritor explica a obra divina e realiza, por assim dizer, o acordo entre finito e infinito. Sobre isso, pensa Luiza Lobo em *Teorias poéticas do romantismo* (1987, p.130)

O Reino da poesia é infinito. Sob o mundo real existe um mundo ideal que se mostra resplandecente aos olhos dos que, através das graves meditações, se habituaram a ver nas coisas mais que simples coisas. [...] A poesia é tudo o que há de mais íntimo em tudo.

Segundo Victor Hugo, por exemplo, a consciência do escritor é destinada a tornar-se, como a natureza, espelho do universal. A ambição do autor, insistentemente assinalada em seus escritos teóricos, consiste em representar as verdades ontológicas do ser humano a partir da pintura da natureza eterna que o poeta carrega em si (LACOUE-LABARTHE, NANCY: 1978, p.367-383).

Se o século XIX fez da poesia o objeto essencial do desvelamento do mundo, isto se deve ao fato de que, aos olhos dos românticos, o verbo poético conserva a memória da origem da linguagem. As diversas teorias que eclodiram a partir de então sobre a língua primitiva coincidem em considerar esta língua originária como o lugar de expressão, sem entraves de qualquer natureza, os símbolos divinos. Entre a correspondência terra-céu e a busca da língua original, existe um paralelismo direto, quase uma identidade, assevera, em 1853, Alexandre Soumet (MILNER: 1971, p.143)

Tudo é simbólico aos olhos do poeta, e, por um intercâmbio contínuo de imagens e de comparações, ele busca encontrar certos traços desta língua primitiva revelada ao homem pelo próprio Deus, e da qual nossas línguas modernas não são mais que uma imagem falida.

O comum dos mortais não se acha mais em condições de perceber a mensagem divina contida na criação porque as línguas modernas perderam sua transparência original e a chave dos símbolos e da inteligência das figuras. Uma parte importante da ambição intelectual e estética dos representantes do romantismo francês reside neste esforço para reencontrar a palavra primitiva, por isso se deixam apreender pelas relações entre o homem e a natureza e, destes, com Deus e as inteligências superiores.

A influência do platonismo marca profundamente os escritos de Victor Hugo, e, do mesmo modo, os de Maurice de Guérin, de Vigny, de Ballanche, de Lamartine, de Mme. de Staël, de Quinet, de Michelet, e de grande parte dos pensadores da época. Existe, portanto, entre as palavras “romantismo” e “platonismo” um signo de igualdade? Certamente, mas, da mesma forma que parece legítimo buscar, entre a numerosa produção romântica, os traços da inspiração platônica, será, de outra forma, falso admitir que todo o romantismo francês relacione-se a ela.

Vários escritores do século XIX – e não menores – recusam enfaticamente os moldes da estética “oficial”, derivada, por um lado, do classicismo e, por outro, do pensamento romântico da Atheneum. Existem, portanto, ao menos dois romantismos.

A fim de ironizar o *Han d'Islande* de Victor Hugo e o misticismo do Éloa de Vigny, Stendhal escreve duas edições do manifesto romântico *Racine et Shakespeare*. Stendhal não defende as mesmas concepções estéticas de seus contemporâneos. Em uma correspondência de 28 de setembro de 1816, escreve que “os alemães apoderaram-se do sistema romântico, deram-lhe um nome e o estragaram”; em outra carta, datada de 1º de outubro do mesmo ano e dirigida a Crozet, Stendhal carrega nas tintas para falar do “sistema romântico, deteriorado pelo místico Schlegel”. E podemos ler, também, na edição de 1825 de *Racine et Shakespeare* (STENDHAL: 1994, p.71):

Muita gente mais velha é clássica de boa fé: não compreendem a palavra romântico; tudo o que é lúgubre e simplório, como a sedução de Éloa por Satã, crêem ser romântico pela fé nos poetas associados das boas letras

Parece existir, então, uma estética romântica que nada devia aos Schlegel, e, por extensão, ao platonismo professado por outros pensadores alemães. Para expressar sua originalidade, Stendhal e os escritores que lhe seguiram nos lineamentos desta contestação tiveram que liberar-se da tutela da influência platônica. Deste modo, a teoria do Belo ideal, invariável e permanente, não terá, no século XIX, a adesão de todos os escritores românticos. Antes mesmo da publicação de *De l'Allemagne*, Chateaubriand havia tomado distância desta visão da arte. Já em *Génie du christianisme* defendia a idéia de que ao politeísmo greco-romano e ao cristianismo correspondiam duas estéticas diferentes, produzidas pelo pensamento, gosto e aspiração de cada época: do politeísmo, segundo o autor, deriva “o belo ideal físico” e do cristianismo medieval, o “belo moral ou, o que dá no mesmo, o belo ideal de caráter” (CHATEAUBRIAND, 1978, p. 680-81).

Em *De l'amour*, Stendhal discute a relatividade dos valores estéticos, para, finalmente, defender que “cada homem tem seu belo ideal” (STENDHAL: 1926, p.137). Aqui, o Belo é multiforme e particular, ligado às circunstâncias e às paixões individuais, submetido às flutuações do tempo, à variedade de temperamentos, às concepções pessoais do artista, aos seus sentimentos e sonhos íntimos.

Balzac e Baudelaire seguiram Stendhal na afirmação da relatividade de uma idéia que os platônicos apresentavam como um conceito sagrado e absoluto. Vários escritores da era romântica exprimiram sua dúvida sobre o caráter absoluto de três idéias maiores da tríade platônica ou sobre a possibilidade humana de apreender estas idéias. Não apenas o Belo, a Verdade e o Bem são, aos olhos de muitos, inconhecíveis, mas a perseguição destes ideais leva o artista a um impasse estético. Entendem que, por submeter toda empresa artística à tríade das idéias puras, o sistema platônico se revela infecundo e, pior, impraticável. Esta é a dupla constatação de Baudelaire, em sua correspondência: “Todo aquele que procura a idealidade pura em matéria de arte é um herético aos olhos da Musa e da arte” (BAUDELAIRE:1973, p.537), e, ao fim de “Confiteor de l'artiste”, nos *Petits Poèmes en prose*, declara: “o estudo do belo é um duelo onde o artista apavora-se antes de ser vencido”(BAUDELAIRE:1961, p.279).

A mesma temática aparece ao menos em outros dois poemas de *Fleurs du Mal*, “Les Plaintes d'un Icare” (BAUDELAIRE: 1942,143) – onde o amor do Belo consome – no sentido primeiro do termo, o poeta; e sobretudo, neste sentido, o emblemático “La Mort des artistes”: onde só a morte poderá, talvez, colocar o artista em contato com a “grande Criatura”, ou o “Ídolo”. Segundo os comentários de Crépet e Blin (BAUDELAIRE:1942) sobre *Fleurs du Mal*, “La Mort des artistes” apresenta diversas analogias com um texto de Balzac (1837) intitulado *Le Chef-d'œuvre inconnu*: ao compor o retrato de uma mulher, o pintor Frenhofer ambiciona fazer aparecer em seu quadro a idéia, o modelo da pessoa que representa, ou, para retomar termos do próprio autor “o espírito, a alma” (1979, p.418), “a natureza divina, completa, o ideal enfim”(1979, p. 426). Ele busca forçar os segredos da criação, e alcançar o princípio de seu modelo, a parte divina do ser humano. Neste princípio habita, segundo certa metafísica inspirada em Platão, o Belo. Para Frenhofer, trata-se menos de representar uma figura de mulher que de manifestar a dimensão

permanente, ou a alma invisível, da existência humana. E de revelar a forma espiritual do universo, alcançado, reconhecido e transmitido pelo artista (LAUBRIET: 1961).

O “arcano da natureza” (BALZAC: 1979, p.418) é chamado a ofertar ao espectador o pressentimento do infinito, o reflexo do mundo superior: “Toda figura é um mundo, um retrato cujo modelo surge de uma visão sublime, tingida de luz, designada por uma voz interior, despojada por um dedo celeste, no passado de toda uma vida, a fonte da expressão” (BALZAC: 1979, p.419). Do mesmo modo, sempre segundo Frenhofer, a mão “exprime e continua um pensamento que é necessário alcançar e restituir” (BALZAC: 1979, p.418).

É conhecido o desfecho trágico desta narrativa: o quadro não contém mais que um amontoado de cores, de onde emerge apenas o desenho de um pé. À imagem do que esperam os futuros atores dos poemas baudelairianos, a morte, como uma sanção inevitável, põe termo à ambição desmesurada do pintor de Balzac: a restituição da idéia platônica, para a qual tendem todos os esforços do artista, revela-se impossível. A obra ideal, que consome o desejo dos artistas platônicos, estará para sempre condenada a ser uma obra ausente (LAUBRIET: 1961, p.23).

Contra o platonismo - e contra o romantismo “oficial” - especialmente encarnados em Victor Hugo e Cousin -, Stendhal, Chateaubriand, Balzac, Baudelaire e Flaubert, substituídos mais tarde por Marcel Proust, contrapõem uma estética fundada nas sensações e não sobre a busca das essências.

Enquanto os artistas de influência platônica despojam-se de sua própria singularidade a fim de se tornarem receptáculos da verdade eterna – radicalmente independente do particular -, os românticos hostis ao platonismo estabeleceram sua prática literária sobre a experiência pessoal, as impressões, as sensações, a subjetividade, o efeito da realidade, os modos diversos da aparição do mundo, o acaso, a paixão e o tempo. À perseguição do ideal, preferem o que Gautier (1850) denomina “poética do caráter” e define neste termos em artigo consagrado a Ribera:

Se, para um sentimento plenamente moderno e plenamente espanhol, ele (Ribera) prefere o caráter à beleza e reabilita estes três monstros, pavores da arte antiga: a miséria, a fealdade e a caducidade, o que não quer dizer que a graça o repulse, (...) mas ele protesta, em nome do realismo, contra as abstrações do idealismo grego, fazendo entrar nas regiões da arte todas estas fealdades outrora rechaçadas, e pela marca potente que lhes imprime, eleva-as ao estilo e lhes dá estatuto de nobreza.

Ribera “prefere o caráter à beleza”. A continuação desta passagem mostra claramente a que “beleza” alude Gautier: ligada ao “idealismo grego”, ela se acha no centro do sistema platônico e representa, sobre a terra, a imagem exterior do ideal. À busca da Beleza se opõe, segundo as palavras de Gautier, uma poética do “caráter”, da significação moral das coisas: uma coisa é bela não porque possui uma ou outra das características atribuídas geralmente à idéia da Beleza (unidade, universalidade, harmonia), mas porque possui um sentido, que o artista se empenha em traduzir.

Encontramos em Balzac e Baudelaire a expressão da cesura sugerida por Gautier entre a concepção de um “belo independente” e a de um belo de convenção. Aos olhos de um escritor como Balzac, uma coisa “objetivamente” feia – ou feia segundo as convenções – pode ser bela, sob a condição de que o artista mostre que esta coisa é sua significação, seu “caráter”.

Baudelaire (1961, p. 657) exprime as mesmas convicções no manuscrito de *Fusées*, um de seus diários íntimos:

Encontrei a definição do Belo – do meu Belo. É qualquer coisa de ardente e de triste [...] Uma cabeça sedutora e bela, uma cabeça de mulher, quero dizer, é uma cabeça que faz sonhar ao mesmo tempo [...] de voluptuosidade e de tristeza; que comporta uma idéia de melancolia, de lassidão, mesmo de saciedade – seja uma idéia contrária, quer dizer, um ardor, um desejo de viver, associado a uma amargura que reflui... [uma bela cabeça de homem] conterá também qualquer coisa de ardente e de triste – das necessidades espirituais, das ambições tenebrosamente reprimidas – a idéia de uma potência estrondosa, e sem utilidade – por vezes a idéia de uma insensibilidade vingadora.

As formas belas, assim descritas, não são aquelas que despertam a intuição das realidades eternas, mas as que contêm uma significação moral – tristeza, melancolia, amargura, alegria, ardor de viver, etc. As definições balzaquianas e baudelairianas da beleza referem-se, em suma, a uma espécie de platonismo laico, no qual a realidade conserva seu valor simbólico, mas não retorna a nenhuma forma de ideal.

Assistimos, assim, no curso do século XIX, ao desenvolvimento de uma concepção dupla do símbolo. Uma inspira-se diretamente no platonismo (são as correspondências “verticais”) e procura ligar a terra ao céu. A outra se confunde com a intuição baudelairiana das correspondências “horizontais” e assegura – na estrita medida do homem e sem referência à divindade – a unidade dos mundos moral e material; ela não liga o Belo às qualidades da proporção, da harmonia ou da simetria das coisas, mas à interioridade do próprio observador: “Se tal conjunto de árvores, montanhas, águas e casas, que chamamos de paisagem, é belo, não é por ele em si, mas por mim, por minha graça própria, pela idéia ou sentimento que lhe imprimo” (BAUDELAIRE: 1973, II, p. 660).

Estas duas estéticas, que dividem o campo literário no século XIX, aparecem de forma inconciliável. Se, em cada campo, os escritores estão em busca das “essências”, seria preciso que todos tivessem dado a este termo a mesma significação. No entanto, devemos nos resguardar da tentação esquematista, pois tais discensões estéticas não dividem o campo literário em dois grupos definitivamente distintos, mas atravessam determinadas obras. A estética baudelairiana que visa a inscrever o caráter fugidio, transitório e contingente da beleza em uma obra de arte opõe-se com eloquência ao tratamento mallarmeniano das aparências, rejeitadas pelos mesmos motivos que são valorizadas por Baudelaire. E nada há em comum entre a estética de *Mémoires d’Outre-Tombe* e uma arte que, como declara o próprio autor, nasce da destruição da impressão.

A obra de Mallarmé, porém, está submetida a aspirações contraditórias. O autor de *Igitur* efetua na poesia uma parábola exatamente inversa a de Baudelaire – se admitirmos que o Baudelaire do Salão de 1846 está marcado pelo platonismo – depois que *Les Fleurs du Mal* deliberadamente dão as costas para esta estética. O jovem Mallarmé, a quem devemos “Le Sonneur” (1862) ou “Les Fenêtres” (1866), expressava que o ideal é impossível de alcançar e de “fazer falar”. (MALLARMÉ: 1945, p.1428).

Quando escreveu estes dois poemas baudelairianos, muito próximos de certos textos de *Fleurs du Mal*, Mallarmé (1959, p.137) escreve a Cazalis:

Invento uma língua que deve necessariamente surgir de uma poética muito nova, que eu poderia definir nestas duas palavras: Pintar, não a coisa, mas o efeito que ela produz. O verso não deve nunca compor-se de palavras, mas de intenções, e de todas as palavras afastar-se diante da sensação.

Esta “nova estética” – fórmula imprecisa se levarmos em consideração a obra de Baudelaire, e de Stendhal especialmente –, é justamente a estética fundada sobre as sensações e sobre a consciência de que o ideal é inalcançável. Mallarmé (1959, p.240), no entanto, não foi um segundo Baudelaire. Uma carta de 14 de maio de 1867 – aqui as datas são decisivas – também dirigida a Cazalis, confidente privilegiado, fala de um “ano assustador”, que o jovem poeta acaba de atravessar e de onde saiu transformado:

Venho de um ano assustador: meu Pensamento se pensou, e chegou a uma Concepção pura. Tudo o que, conseqüentemente, meu ser sofreu durante esta longa agonia é inenarrável, mas felizmente estou perfeitamente morto, e a região mais impura onde meu Espírito poderia aventurar-se é a Eternidade, meu Espírito, este solitário habitual de sua própria Pureza, que não obscurece nem mesmo o reflexo do Tempo.

Esta carta é precisamente aquela em que o poeta se autodescreve como o “agora impessoal”, misturado a “uma aptidão que tem o Universo espiritual para se ver e se desenvolver através do que fui” e alguém determinado a permitir ao Universo reencontrar “neste eu, sua identidade” (MALLARMÉ:1959, p.242). E, em 17 de maio de 1867 – portanto três dias depois da carta de Cazalis –, Mallarmé explica a um outro confidente, Eugène Lefébure, que a busca das “cintilações da Beleza sobre esta terra” passa pela eliminação, pela destruição das impressões pessoais e subjetivas (MALLARMÉ:1959, p.245-46).

A transformação é total: a poética baudelaireana é abandonada em favor de uma estética de influência platônica, que Proust, herdeiro de Baudelaire, reprovará Mallarmé por praticar. O autor de *Igitur* não desviará mais do caminho que traçou diante de si e que não apenas o inscreve na “linha hugoliana” do romantismo, como também o relaciona à grande tradição francesa do classicismo literário. No entanto, do mesmo modo que não se torna um segundo Baudelaire, Mallarmé não se permite ser um segundo Victor Hugo. Como sugeriu Paul Bénichou, uma diferença essencial afasta o poeta simbolista dos platônicos do início do século XIX: enquanto as obras de Victor Hugo (e também as de Ballanche, Vigny, Lamartine ou Quinet), geralmente sob a forma de epopéias, quiseram exprimir a apreensão total do mundo, o Livro de Mallarmé, ao contrário, não chegou a nascer (BENICHOU: 1995, p. 46-47). Mas ainda seria possível escrever este Livro depois de Baudelaire? A obra de Mallarmé mostra, de fato, que do território onde habitava a estética platônica, no último terço do século XIX, não restava mais que uma ilusão.

Ainda segundo Bénichou, outra diferença essencial que separa Mallarmé de Victor Hugo reside na escolha da obscuridade e no divórcio do público. Tal escolha, porém, neste momento, parece a única escapatória. Uma vez estabelecido que o Belo, o Verdadeiro, e as essências em geral são inatingíveis, nasce o desejo de criar uma outra língua, rebelde à significação imediata e que deslocará a questão: as essências não são inacessíveis, elas apenas são inexprimíveis na linguagem corrente e incompreensíveis para o comum dos mortais (BENICHOU: 1995, p. 39). Como as Idéias puras, a poesia deve tornar-se um enigma: assim aparentada por sua obscuridade às idéias puras, a linguagem será enfim capaz de expressar, ou de acolher, as verdades celestes. A arte mallarmeniana é, deste modo, uma arte de ilusão, ou melhor, de feitiçaria.

Segundo uma das formulações de Paul Bénichou, os versos do poeta são simulacros de “duração subtraída ao acidente”, ou simulacros “da eternidade em uma boca humana” (BENICHOU: 1995, p. 44). Seus versos dão ao leitor a impressão que a Idéia está lá, escondida na pureza cristalina das palavras, e, ao mesmo tempo, eles desencorajam, com sua obscuridade, toda tentativa de lhes extrair o sentido. Porém, talvez o mais importante deste procedimento de hipnotização coletiva esteja na referência constante ao “Livro”: o leitor que aspira encontrar o sentido, a idéia pura escondida nos versos, é reenviado pelo poeta ao “Livro”, em vista do qual as poesias existentes não serão mais que migalhas, estudos, notas, fragmentos, esboços que visam apenas a “distrair-lhe a atenção”, conforme declara, em 1885, a Verlaine (BAUDELAIRE:1973, II, p. 302).

Mallarmé recusa-se a ser julgado a partir de sua produção – por ele considerada quase nada em comparação ao que produzirá – e esconde os poemas do exame atento de seus leitores, prometendo, em troca, a sua Obra definitiva, a sua grande Obra, onde reluzirá o Universo em sua pura Verdade. O “Livro” não foi feito, e nem poderia, porque sua existência destruiria a ilusão do saber sobrenatural próprio do poeta. Mas a promessa do “Livro” é essencial para a estratégia mallarmeniana, importante para entreter seus leitores enquanto lhes infunde a convicção de que o poeta não guardará por muito mais tempo a revelação destas luzes celestes.

Gravitando em torno de uma ausência – a promessa do “Livro” – a obra de Mallarmé se oferece como a mais bela homenagem à linha baudelaireana do romantismo francês: para que o platonismo conservasse posteridade estética, a poesia – como a *Idea* – foi levada a estabelecer-se, ao instar as idéias puras, no espaço inacessível à captura humana.

Referências Bibliográficas

- BALZAC, Honoré de. **La Comédie humaine**, Paris, Gallimard, t. X, 1979.
- _____. **Le Chef-d'œuvre inconnu**. Études philosophiques, Paris, Delloye et Lecou, 1837.
- BAUDELAIRE, Charles. **Correspondence**, 1832-1860, Paris, Gallimard, t. I, 1973.
- _____. **Correspondence II**. MARS 1860 - MARS 1866, Paris, Gallimard, 1973.
- _____. **Les Fleurs du Mal**, éd. critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin, Paris, José Corti, 1942.
- _____. **Œuvres complètes**, texte établi et annoté par Y.G. Le Dantec, éd. révisée, complétée et présentée par C. Pichois, Gallimard, 1961. rel. (Pleiade).
- BÉNICHOU, Paul. **Selon Mallarmé**, Paris, Gallimard, 1995.
- CHATEAUBRIAND, **Essai sur les révolutions**. Génie du christianisme, Paris, Gallimard, 1978.
- COUSIN, Victor. **Du Vrai, du Beau et du Bien**, Elibron Classics, 2001.
- GAUTIER, "Musée espagnol", **La Presse**, 27 de agosto de 1850.
- LACOUÉ-LABARTHE, Ph. - J.L. NANCY, **L'Absolu littéraire**. Théorie de la littérature du romantisme allemand, Paris, Seuil, 1978.
- LAUBRIET, Pierre. Un catéchisme esthétique. Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac, Paris, Didier, 1961.
- LOBO, Luíza (Sel., trad. e notas). **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987 (Novas Perspectivas, 20).
- MALLARMÉ. **Correspondance complète**, 1862-1871 suivi de Lettres sur la poésie, 1872-1898, Paris, Gallimard, 1959.
- _____. **Correspondance complète**, Vol. II, 1871-1885, Paris, Gallimard, 1965.
- _____. **Œuvres complètes**, Paris, Gallimard, 1945.
- PANOFISKY, E. **Idea**: evolução do conceito de belo (tradução Paulo Neves). São Paulo: Martins Fontes (coleção Tópicos), 1994.
- PROUST, Marcel. **Contre Sainte-Beuve**, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles, Paris, Gallimard, 1971.
- STAËL, Mme. De. **De l'Allemagne**. Paris, Garnier-Flammarion, 1968.
- STENDHAL. **Racine et Shakespeare**, Paris, Kimé, 1994.
- _____. **De l'Amour**, Paris, Champion, t. II, 1926.