
**PROUST E O DECADENTISMO:
A REABILITAÇÃO CLÁSSICA DE ROBERT DE MONTESQUIOU¹²**

Proust and Decadentism:
the classical rehabilitation of Robert de Montesquiou

Marion Schmid³

RESUMO: O artigo se divide em três partes: primeiramente, um sobrevoo sobre os problemas de periodização do decadentismo no campo literário fim-de-século, ou seja, um quadro da história literária oficial; em seguida, uma análise da integração de Montesquiou no cânone clássico; por fim, um exame da reflexão proustiana sobre as relações entre o classicismo e o romantismo, reflexão central de sua reconfiguração pessoal da história literária do século XIX.

PALAVRAS-CHAVE: Proust; decadentismo; classicismo; reabilitação; Montesquiou.

ABSTRACT: The Article is divided into three pieces: firstly, an overview of the periodization issues of the decadence in the end-of-the-century literary area, that is, a picture of the official literary history; next, a review of Montesquiou integration into the classic canon; finally, a review on the Proustian reflection on the relations between classicism and romanticism, a central reflection on his personal reconfiguration of the literary history in 19th century.

KEY WORDS: Proust; decadentism; classicism; rehabilitation; Montesquiou.

Não sou decadentista. Deste século, gosto sobretudo de Musset, do pai Hugo, Michelet, Renan, Sully-Prudhomme, Leconte de Lisle, Halévy, Taine, Becque, France. Agrada-me muito Banville, Heredia e certa antologia ideal, composta de fragmentos requintados de poetas que não adoto inteiramente: “La Création des Fleurs” de Mallarmé, as Chansons de Paul Verlaine etc. etc. Mas tenho horror aos críticos

¹ Texto publicado em Fabula.org sob o título “Proust et la décadence: la réhabilitation classique de Robert de Montesquiou” em 12 de outubro de 2006. Tradução de Carla Cavalcanti e Silva, docente da Faculdade de Ciências e Letras de Assis (UNESP).

² Gostaria de agradecer Gribenski por seus comentários preciosos sobre este artigo. N.A.

³ Docente da University of Edinburgh.

que têm uma atitude irônica a respeito dos decadentistas. Creio que há, nestes casos, muita insinceridade, senão inconsciente ao menos sem clarividência. As causas desta insinceridade são a religião das belas formas de linguagem, uma perversão dos sentidos, uma sensibilidade doentia que encontra fruições muito raras em harmonias longínquas, nas músicas mais sugestivas do que realmente existentes.

Marcel Proust, *Écrits de jeunesse*, p. 56

Melhor do que qualquer reflexão teórica, essa citação, extraída de uma carta a Daniel Halévy de junho de 1888, ilustra a posição ambígua de Proust em relação ao movimento decadente, movimento cujos temas e a estética marcam seus escritos de juventude, mas em relação ao qual ele tomará rapidamente distância e tratará com ironia na obra *Em Busca do tempo perdido*. Crítico literário, aspirante a escritor, o jovem Proust se sente obrigado a se separar do decadentismo diante de seu amigo (“Não sou decadentista”), para quase em seguida se engajar na sua defesa (“Mas tenho horror aos críticos que têm uma atitude irônica a respeito dos decadentistas”). A dialética presente entre distanciamento e apologia, recusa e assimilação determinará sua recepção nas duas décadas seguintes e encontrará seu eco nos escritos críticos e literários, dos *Escritos de juventude* até *Em busca do tempo perdido*⁴.

De um ponto de vista teórico, essa dialética se cristaliza em uma série de estudos sobre Robert de Montesquiou, personagem emblemático do movimento decadente e mentor do jovem Proust, que tem por objetivo dissociar o poeta do decadentismo e assimilá-lo à tradição clássica. Exemplo do deslocamento idiossincrático das classificações literárias por um escritor e primeira articulação do pensamento proustiano sobre o classicismo das vanguardas, é essa reabilitação de Montesquiou que nos interessa.

O artigo se divide em três partes: primeiramente, um sobrevoo sobre os problemas de periodização do decadentismo no campo literário fim-de-século, ou seja, um quadro da história literária oficial; em seguida, uma análise da integração de Montesquiou no cânone clássico; por fim, um exame da reflexão proustiana sobre as relações entre o classicismo e o romantismo, reflexão central de sua reconfiguração pessoal da história literária do século XIX.

⁴ Doravante denominada *Busca*. N.T.

Marcel Proust tem treze anos quando Huysmans publica *À rebours* (1884), vinte e um anos quando Robert de Montesquiou publica sua primeira antologia de poemas, *Les Chauves-Souris* (1892), e vinte e sete anos quando da morte de Mallarmé em 1898. Ele faz parte de uma jovem geração de intelectuais e escritores fortemente marcados pela revolução artística e literária que agitou a França nos dois últimos decênios do século XIX. Em 1886, no célebre questionário de Antoinette Faure (PROUST, 1971, p.335-36), Proust cita como seus escritores favoritos George Sand e o historiador Augustin Thierry; como poeta Musset; como pintor e como compositores Meissonnier, Mozart e Gounod. Quando ele preenche o mesmo questionário pela segunda vez em 1892 (PROUST, 1971, p.336-37), os gostos mais contemporâneos são substituídos pelo panteão clássico e romântico de sua juventude: seus escritores preferidos do momento são Anatole France e Pierre Loti; seus poetas favoritos, Baudelaire e Alfred de Vigny; entre seus compositores prediletos figura o ícone fim-de-século Wagner, e entre seus pintores de eleição, Leonardo da Vinci, o qual a geração dos anos 1880 e 1890 cultua quase tão ardentemente quanto o compositor alemão.

Como todos os jovens literatos de sua geração, Proust se vê confrontado a uma paisagem literária bastante complexa. As décadas de 1880 e 1890, durante as quais ele faz suas primeiras tentativas literárias e críticas, vivem uma verdadeira luta entre a tradição e a vanguarda, entre velhos movimentos estabelecidos e jovens escolas inovadoras. Os grandes movimentos do segundo Império, tais como o realismo e o Parnasianismo, embora reduzidos a uma posição marginal, sobreviveram à tempestade (POUEY, 1986, p. 9). O naturalismo, cujo fim fora decretado por Huysmans na enquete sobre a evolução literária de Jules Huret em 1891 (HURET, 1984, p. 162), entra, ao contrário, em uma nova fase de “classicismo” com os ciclos das *Trois Villes* e dos *Quatre Evangiles*⁵ que asseguram sua popularidade literária na virada do século XX. Mas é sobretudo o decadentismo e o simbolismo, os dois maiores e recentes movimentos do final do século que suscitam querelas e debates teóricos ferrenhos.

Até hoje, a história desses dois movimentos, seus objetivos, suas características e, antes de tudo, sua periodização permanecem controversos. Se a publicação de *Às avessas*⁶ em 1884 é geralmente considerada como a data-chave da ascensão do movimento decadente na França, a crítica concorda igualmente com a ideia de que o interesse pelo decadentismo e os

⁵ Últimos ciclos romanescos concebidos por Émile Zola, escritos entre os anos de 1893 e 1898. N.T.

⁶ Optamos por traduzir os títulos das obras que possuem tradução no Brasil e manter as obras com seu título original, na falta de tradução brasileira. N.T.

gêrmenos do espírito decadente remontam, ao menos, a meio século antes. Como assinala Bertrand Marchal, é em 1834, em seus *Etudes de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, que Nisard aplica a palavra “decadência” — habitualmente empregada para a filosofia da história, à crítica literária (MARCHAL, 1997, p. 320). Sob a pluma desse defensor da pureza clássica, esse termo designa não somente uma época nas letras clássicas — a saber a latinidade tardia — mas também o pretensão mau gosto e os excessos estilísticos de seus representantes na poesia. Com conotação pejorativa em sua origem, as apelações denegridoras “decadência” e “decadente” são rapidamente reivindicadas por uma nova geração de poetas para quem “decadência” não rima com falta de gosto e regressão, mas, ao contrário, com refinamento e modernidade. Baudelaire é o primeiro a inserir em suas *Flores do Mal* um poema imitado das prosas da decadência latina («Franciscae meae laudes») e toma a defesa da literatura decadente em suas “Notes nouvelles sur Edgar Poe”. Ele encontra seu próprio apologista em Théophile Gautier que louva o estilo decadente baudelaireiano em seu prefácio à terceira edição das *Flores do Mal* de 1868. Longe de condenar a decadência como um impasse e uma errância, Gautier vê ali a mais forte expressão de uma civilização em vias de extinção: “o estilo da decadência” “não é outra coisa que a arte chegada ao seu ponto de maturidade extrema que determinam aos seus sóis oblíquos as civilizações que envelhecem” (GAUTIER, 1868).

Mas é sobretudo ao crítico e escritor Paul Bourget, autor dos *Essais de psychologie contemporaine* (1883) e dos *Nouveaux Essais de psychologie contemporaine* (1885), que devemos tanto uma teoria quanto uma apologia mais bem desenvolvidas da decadência. Como muitos comentários da época, Bourget aproxima o espírito decadente do final do século XIX ao declínio do império romano, sociedade em queda por excelência. Mas ao invés de deplorar o langor estéril dos decadentes, ele louva seu refinamento requintado:

Se os cidadãos de uma decadência são inferiores como operários para a grandeza do país, não seriam eles muito superiores enquanto artistas para o interior de suas almas? Se eles são incompetentes para ação privada ou pública, não é por que são competentes para o pensamento solitário? Se são maus reprodutores de gerações futuras, não é por que a abundância de sensações finas e o requinte dos sentimentos raros fizeram deles virtuosos, estéreis, mas refinados, das volúpias e das dores? (BOURGET, 1993, p. 15)

Se, até os anos 1880, os termos “decadência” e “decadente” se aplicavam à poesia, é com a publicação de *As avessas* em 1884 que eles adentram a prosa. Ora, ainda que o romance de Huysmans servisse de modelo

a toda uma geração de jovens escritores na França e no resto da Europa, Huysmans, contrariamente a um Zola, por exemplo, não se faz líder ou teórico do novo movimento. Por falta de doutrinas bem definidas e identidades constitutivas, a decadência tende a ser apreendida mais como um modo de pensamento, do que como uma escola literária autônoma. Uma mesma imprecisão cerca suas orientações sociais e ideológicas: os decadentes celebram os excessos fim-de-século aos quais fazem eco ou, ao contrário, se posicionam como críticos do mal-estar social reinante?

Contrariado pela associação, na acepção usual da palavra, de decadência a relaxamento de costumes, Anatole Baju, fundador do jornal *Le Décadent*, órgão oficial do movimento, inicia uma mudança de terminologia: no primeiro número, que data de 10 de abril de 1886, ele propõe substituir o termo ambíguo “decadência” por “decadismo” e, pouco depois, pelo mais sonoro “decadentismo”. Suas intenções não tardam em ser atacadas por René Ghil que, em seu novo jornal *La Décadence Artistique et Littéraire*, qualifica Baju de “tola nulidade” e exige uma teoria da decadência mais rigorosa e evoluída.

Se há, portanto, disputas teóricas e terminológicas no interior do próprio decadentismo, há, além disso, muitas querelas no que concerne suas limitações com o simbolismo, ora considerado como seu rival, ora como sua segunda identidade ou seu sucessor. Se, à primeira vista, o simbolismo parece um movimento mais bem circunscrito e armado de bases teóricas mais precisas que o decadentismo, — lembremos do “manifeste” de Moréas, do *Traité du verbe* de Ghil etc., — sua diferença com o decadentismo não é tão clara quanto poderiam fazer crer suas rivalidade e querelas. De fato, como assinala Patrick McGuinness, suas disputas teóricas revelam mais uma encenação de uma diferença marginal que um programa artístico radicalmente diferente: “As batalhas entre decadentes e simbolistas eram confusas, parecendo derivar mais do narcisismo da diferença marginal do que de programas artísticos genuínos” (McGUINNESS, 2000, p. 6).

É necessário considerar as imbricações terminológicas na linguagem crítica fim-de-século, para se dar conta da porosidade entre os dois movimentos. Na terminologia da época, “decadência” e “simbolismo” são termos quase sinônimos, ou, ao menos, facilmente intercambiáveis. Deste modo, em 1885, Moréas chama sua confraria de poetas “os decadentes” e declara que eles “buscam, antes de tudo, o Puro Conceito e o Eterno Símbolo”. Alguns meses depois, em seu “manifeste” do *Figaro*, ele chama a nova escola poética “os simbolistas” (McGUINNESS, 2000, p. 8). A *Enquête sur l'évolution littéraire* feita por Jules Huret em 1891 testemunha, de maneira ainda mais flagrante, a instabilidade e a maleabilidade das classificações e das periodizações durante as últimas décadas do século XIX: Huret distingue os oito grupos seguintes: “Os psicólogos”, “Os magos”,

“Simbolistas e decadentes”, “Os naturalistas”, “Os neo-realistas”, “Os parnasianos”, “Os independentes” e “teóricos e filósofos”. Verlaine e Mallarmé são agrupados nas primeiras posições entre “simbolistas e decadentes”; Huysmans é classificado como “naturalista”; Laurent Tailhade, o adjunto de Baju na revista *Le Décadent*, torna-se “parnasiano” e Gustave Kahn, o fundador e diretor do *Symboliste*, é “independente” (HURET, 1984, p. 162). A confusão entre decadência e simbolismo se ampliou pelo fato de que, frequentemente, os escritores pertencentes a um dos dois grupos compartilhavam os mesmos editores e revistas (McGUINNESS, 2000, p. 6).

Proust se situa, portanto, em uma paisagem literária das mais complexas, na qual a decadência enquanto movimento artístico permanecia mal delimitada e aberta a diversos debates e interpretações. Como veremos a seguir, o escritor desestabilizará ainda mais as periodizações já frágeis, propondo uma reinterpretação radical de um dos personagens-chave da decadência, Robert de Montesquiou.

ROBERT DE MONTESQUIOU OU A REABILITAÇÃO DE UM “PRÍNCIPE DA DECADÊNCIA”

A ambiguidade de Proust face ao movimento decadente, a tensão já mencionada entre fascinação e repulsa, se articulam claramente em seus escritos pessoais e seus primeiros artigos de crítica dos anos 1880 e 1890. Mas é sobretudo em sua relação com Robert de Montesquiou, “príncipe da decadência” e modelo para des Esseintes, assim como para Charlus na *Busca*, que se cristaliza a reconfiguração da história literária que nos interessa aqui. Proust conhece o célebre dândi e amador de arte em 1893. Ele se torna um de seus mais fervorosos admiradores e defensores públicos. Se lhe dedica alguns escritos mundanos, consagra-lhe igualmente uma série de estudos literários, nos quais, como veremos, tenta reabilitar o poeta assimilando-o à tradição clássica.

Em 1893, Proust informa o conde de um projeto de artigo que ele quer dedicar-lhe, intitulado, provisoriamente, “De la simplicité de Robert de Montesquiou” (PROUST, 1970, p. 238-39). O artigo é redigido em julho de 1893, mas permanece inédito até 1954, quando é integrado em *Contra Sainte-Beuve*. Montesquiou, afirma Proust, tem sucesso junto a dois grupos de leitores: de um lado, pessoas do mundo que, muito conservadoras para apreciar Leconte de Lisle ou Mallarmé, se extasiavam diante dos versos mais acessíveis do conde, e de outro lado “os mais livres de espírito” que idolatram Montesquiou “como uma espécie de Príncipe da Decadência reinando como déspota caprichoso sobre todas as corrupções do espírito e todos os refinamentos da Imaginação” (PROUST, 1994, p. 102). Os dois

grupos apreciam o poeta por razões ruins, mas é sobretudo o último — reagrupando os adeptos do decadentismo — que ofende seu gênio.

Para medir as consequências nefastas de uma tal apropriação, afirma Proust, é necessário examinar o prefácio às *Flores do Mal* de Gautier. Não somente esse texto, argumenta Proust, comprometeu a reputação de Baudelaire, “o maior poeta do século XIX”, por uma lenda nebulosa que o vê como “um puro satânico e decadente” (e Proust acrescenta que Montesquiou “está sendo vítima de uma lenda idêntica”) (PROUST, 1994, p. 103). Mas, além disso, pelo interesse que ele empresta à decadência, ele engendrou toda uma geração de escritores medíocres e afetados que se parecem e se copiam uns aos outros:

Você os conhece todos, esses jovens, se você já conheceu algum. Eles são todos iguais. Primeiramente, todos têm uma “doença da vontade”. Eles não podem querer, daí porque não sabem agir e não querem pensar. A maioria se vangloria disso, outros fingem se queixar, como de uma fraqueza infinitamente distinta. Alguns sentem a profundidade do mal, suas devastações no espírito e na ação, mas não podem mudar, justamente porque para isso seria necessário querer. Se não fosse a mais lamentável das misérias, seria a mais repugnante das banalidades. (PROUST, 1994, p. 103)

Se a originalidade de Montesquiou o distingue rapidamente desses jovens pedantes, o poeta difere, além disso, da geração decadente, ignorante de tudo o que não é literatura de decadência, por seu profundo conhecimento das literaturas clássicas. Enfim, seu estilo, sobretudo sua inclinação para os versos-máximas, o reata à era clássica, e isso a tal ponto, como demonstra Proust, com a ajuda de algumas citações, que se corre o risco de tomá-los por versos de Corneille: “seus versos são tão frequentemente cornelianos, assim como os de Baudelaire são frequentemente racinianos” (PROUST, 1994, p. 104).

Proust desenvolve sua reabilitação de Montesquiou em dois breves artigos redigidos na ocasião da publicação, em 1899, da antologia de poemas do conde, *Les Perles rouges*, assim como em um estudo mais desenvolvido, “Un Professeur de Beauté” redigido em 1905. No primeiro artigo, intitulado “Robert de Montesquiou à Versailles”, Proust imagina um passeio através do parque de Versalhes, fonte de inspiração dos “93 sonetos históricos” de Montesquiou. Uma primeira parte, coberta de versos da antologia, descreve os lugares, uma segunda homenageia o poeta. Esta última, assim como sua obra, são ligados à história de Versalhes, mais precisamente a sua idade de ouro sob o reinado de Luís XIV: O poeta é descrito como uma “nobre figura

jovem e de raça antiga”, seus versos tendo “indestrutíveis fundamentos, raízes misteriosas e profundas neste solo sagrado, em sua natureza e história” (PROUST, 1994, p. 107).

No segundo artigo, “M. de Montesquiou, historien et poète”, resenha mais completa da antologia, o conde é novamente assimilado ao quadro de Versalhes e, através dele, a uma rica tradição literária que se estende do século XVII ao século XIX. Seu nome acompanha os de Chateaubriand, Lamartine e Goethe, permanecendo associado à era clássica:

Desdenhoso da literatura fácil e das historietas vulgares, vivendo na companhia austera e fraternal das grandes mortes das quais eu evocava, porque ele evoca, a lembrança, esse pensador, esse poeta ao mesmo tempo tão grandiosamente vasto de sobrevoos e tão artisticamente minucioso de execução acrescenta cada ano, a um monumento já consagrado um pavimento novo, largo, impossível de medir e sopesar aos espíritos fracos, o hieróglifo dos signos encantadores ao sentido misterioso e profundo que reproduzem em sua variedade as mil formas da natureza. Dessa vez, o poeta se fez historiador, mas o historiador ficou poeta. É uma poesia estranhamente forte, nutrida de fatos, desalterada de vida, não recuando diante do cômico, diante do horror, diante da erudição, poesia singular e singularmente bela da qual, continuador de um romantismo e também de um século XVII esquecido, senhor de *Montesquiou é talvez hoje o único representante*.⁷ (PROUST, 1994, p. 108)

Enfim, em 1905, na ocasião da publicação de um livro de crítica de arte do conde, *Professionnelles beautés*, Proust dedica seu único artigo um pouco mais desenvolvido a Montesquiou, “Un professeur de beauté” (PROUST, 1994, p. 202-16)). O artigo prestava homenagem a Montesquiou crítico de arte, mas, ao mesmo tempo, assimilava novamente o poeta ao cânone clássico.

Contrariamente a Ruskin, que se enganou sobre quase todos seus contemporâneos (promovendo, por exemplo, os pré-rafaelitas e Meissonier às custas de Whistler), afirma Proust, Montesquiou, ultrapassando o gosto de sua época, é um dos únicos a ter discernido as qualidades clássicas entre os artistas de vanguarda. Melhor ainda, ele combina maravilhosamente bem qualidades de poeta de vanguarda e de grande clássico. Seu vocabulário variado, sua predileção pela palavra técnica, longe de ser uma afetação do

⁷ Grifo da autora. N.T.

estilo, constituem, ao contrário, a base de uma visão que aspira à maior precisão. Do mesmo modo, a utilização de termos raros, que lhe valem a apelação de decadentista, o ligam, ao contrário, a mais bela tradição das letras francesas, a saber: aos séculos XVI, XVII e XVIII.

Talvez uma visão tão extraordinariamente minuciosa do detalhe característico e preciso exigia — e encontrou — um vocabulário infinitamente variado, fornecendo a cada minuto a palavra técnica, o termo justo que é frequentemente raro. [...] Somos levados por esse turbilhão onde às vezes gostaríamos de nos aventurar em seu dicionário. Mas repito, ficamos muitas vezes mais desconcertados ainda pelas palavras que emprega Théophile Gautier. Em Montesquiou, como, aliás, em Gautier, o termo raro é sempre um termo excelente, escolhido nos melhores “meios” literários dos séculos XVI, XVII ou XVIII e nesse livro de *Professionnelles Beautés* onde há, no entanto, tantas coisas difíceis de designar e diferenciar, não creio que tenha nem metade de palavras raras que encontramos no primeiro volume do *Capitão Fracasse*. (PROUST, 1994, p. 214)

Terceira etapa da assimilação de Montesquiou à tradição clássica, esse ensaio é igualmente uma proeza na arte do pastiche proustiano. Tanto por seu conteúdo, quanto por seu estilo, o artigo reproduz, com efeito, as manias do “Príncipe da Decadência”: seu gosto pela enumeração, sua exibição erudita e um pouco pretenciosa de nomes, citações e referências culturais, assim como sua predileção por termos raros e refinados. Proust imagina com “que incomparável e majestosa leveza, que alerta e nobre e cruel desenvoltura, [...] que inquieto, frenético, trepidante e galopante ritmo” (PROUST, 1994, p. 205), esse picador da arena da Academia aferroará suas vítimas eleitas; ele o vê corrigir “com uma maestria e uma fúria” (PROUST, 1994, p. 206) os retratos dos mestres pintores tornados seus pupilos; e ele evoca sua maneira de temperar seus conhecimentos em toda sorte (na ocasião em horticultura) de citações literárias: “Você adentra o salão. [...] Trazem peras. “São peras bom cristão, diz senhor de Montesquiou, aquelas que senhor Thibaudier envia à senhora de Escarbagnas e que ela pega dizendo: ‘Aqui está o bom cristão que é belíssimo’”⁸ (PROUST, 1994, p. 210). Extração de Montesquiou do campo decadente, o texto proustiano,

⁸ No *Em Busca do Tempo Perdido*, essas alegações sábias sobre as peras são emprestadas a Charlus, *alter ego* de Montesquiou que, em uma cena burlesca, exhibe seu saber diante de um Morel cada vez mais perplexo face a tanta erudição, narcisismo e obscuridade (PROUST, 1987-1989, t. III, p. 399). N.A.

ironicamente se faz um exercício de estilo à maneira... decadente.

O CLASSICISMO DAS VANGUARDAS: RACINE E BAUDELAIRE

A crítica não cessa de especular sobre os reais motivos da reabilitação clássica de Montesquiou sob a pluma de Proust: era para bajular o conde narcísico pelo qual Proust era apaixonado e aos gostos do qual ele se sujeitava de bom grado, como afirma Frank Rosengarten?⁹ (ROSENGARTEN, 2001, p. 81). Para privar os escritores decadentes de seu “líder” e seu “Deus”, como propõe Tadié? Pois como afirma o crítico “era bater no coração do inimigo mostrar que Montesquiou não era decadente” (TADIÉ, 1996, p. 216).

Independentemente do que seja, para compreender a aposta teórica da reabilitação clássica de Montesquiou, deve-se examinar três outros textos, publicados em 1921, que mesmo não tratando diretamente de Montesquiou e da decadência, formulam, em termos mais claros e de maneira mais desenvolvida, o argumento sobre o classicismo das vanguardas que foi esboçado pela primeira vez no contexto da decadência. Trata-se do ensaio intitulado “Classicisme et romantisme”, no prefácio do livro de Paul Morand, *Tendres Stocks*, e do célebre artigo “À propos de Baudelaire”.

O ensaio “Classicisme et romantisme”, resposta a uma enquete de Emile Henriot (PROUST, 1994, p. 313-14) se anuncia, desde a primeira frase, como um verdadeiro credo estético do autor da *Busca*: “Acredito que toda arte verdadeira é clássica, mas as leis do espírito permitem raramente que ela seja, em sua aparição, reconhecida como tal” (PROUST, 1994, p. 314). Segundo Proust, seria uma questão de tempo para que a crítica e o público discernissem, entre seus contemporâneos mais inovadores, o classicismo passado até então despercebido. Ele cita como exemplo *Olympia* de Manet, pintura que foi um escândalo no Salão de 1865, mas que, em 1921, recebeu a mesma aprovação que as obras-primas mais antigas que a cercavam;¹⁰ assim como Baudelaire, poeta maldito em vida, mas que, quando da redação do artigo, gozava de um reconhecimento tão grande quanto Racine. Se o público não reconhece imediatamente o caráter clássico dos artistas inovadores, é porque a arquitetura de suas obras, fortemente estruturada, é muito nova para ser compreendida de saída. Desconhecidos

⁹ Rosengarten se interroga sobre os verdadeiros motivos de sua crítica elogiosa à poesia de Montesquiou nas páginas 82-5. N.A.

¹⁰ Ver nesse contexto as falas da duquesa de Guermantes em *No Caminho de Guermantes II*: “Agora ninguém se choca [do Olympia]. Parece coisa de um Ingres! E no entanto, Deus sabe o quanto lutei por esse quadro, do qual não gosto de tudo, mas que é certamente de alguém! Seu lugar não é de maneira nenhuma no Louvre (PROUST, 1987-1989, t. II, p. 812). N.A.

por seus contemporâneos, os inovadores se mostram, por outro lado, excelentes juízes de seus próprios antecessores, já que são capazes de distinguir as belezas que eles engendraram e que o século XVII nem suspeitou.

Proust se engaja aqui em uma dupla dialética, emprestando às vanguardas qualidades clássicas não identificadas por seus contemporâneos e aos clássicos qualidades de vanguarda que passaram despercebidas em sua época. “Classicismo” para ele, como sublinha Antoine Compagnon, não significa, como poderíamos imaginar, “atemporalidade de uma obra”, mas talvez discordância do presente, do dele e do nosso, em oposição à obra que sai de moda” (COMPAGNON, 1989, p. 29). São, portanto, clássicos, como afirma Proust na conclusão de seu artigo, “os grandes artistas que foram chamados de românticos, realistas, decadentes etc., visto que não foram compreendidos” (PROUST, 1994, p. 314).

Reflexões similares são desenvolvidas no prefácio do livro de Paul Morand, *Tendres Stocks*, redigido em 1920, e no artigo “À propos de Baudelaire”, publicado na *Nouvelle Revue Française* em junho de 1921. No célebre prefácio, Proust declara de maneira polêmica que “Baudelaire é um grande poeta clássico” e que “coisa curiosa, esse classicismo da forma aumenta em proporção à licença das pinturas” (PROUST, 1921, p. 16).

Suas alegações fazem eco a uma carta à senhora Fortoul de abril ou maio de 1905, na qual Proust defende Baudelaire contra a crítica “injusta” no livro de Jules Lemaitre, *Les Contemporains: études et portraits* (1893). Proust insiste sobre o classicismo do poeta que, segundo ele, foi erroneamente associado à decadência e ao satanismo: “Disseram que era um decadente? Nada é mais falso. Baudelaire não é nem mesmo um romântico. Ele escreve como Racine” (PROUST, 1910, p. 127).

No artigo da *Nouvelle Revue Française*, Proust estabelece a mesma proximidade entre os dois escritores. Racine é, mais uma vez, evocado para determinar o classicismo de Baudelaire, poeta das paixões, assim como seu predecessor: “levando em consideração a diferença dos tempos, nada é mais baudelairiano que *Fedra*, nada é mais digno de Racine, nem mesmo Malherbe, do que *As Flores do Mal*” (PROUST, 1994, p. 323). E Proust cita, à guisa de demonstração, os versos de “Os Faróis”, de “Uma viagem a Citera” e de “Mulheres malditas”:

Et c'est encore, Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité...
Ô Seigneur, donnez-moi la force et le courage...
Ses bras vaincus, jetés comme de vaines armes,

Tout servait, tout paraît sa fragile beauté.¹¹

Inversamente, declara Compagnon (1989, p. 91), os termos da ideia expressa por Stendhal em *Racine et Shakespeare* (1823) segundo a qual toda obra clássica foi romântica em sua época, e reiterando o argumento já enunciado no artigo “Classicisme et romantisme”, Proust postula o classicismo dos românticos. Noções intercambiáveis, mas duais. Como afirma o crítico: “Racine foi sempre um romântico e Baudelaire sempre foi um clássico; Racine et Baudelaire são irmãos” (COMPAGNON, 1989, p. 92).

A única diferença entre os dois escritores reside em seu posicionamento face ao público: enquanto que em seus prefácios, Racine busca se defender das acusações de imoralidade proferidas contra ele, invocando o universo antigo como fiador de sua boa fé, Baudelaire, ao contrário, em seu aviso “Ao leitor” cria uma cumplicidade com seus leitores, anjos caídos, presas de Satan, assim como o poeta: “Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão” (BAUDELAIRE, 2012).

Por fim, se os clássicos e os românticos se assemelham na pintura do vício, dos erros e das fraquezas do amor, esses últimos em particular escandalizaram, não somente por causa do conteúdo polêmico e da forma inovadora de suas obras, mas também por sua recusa em reconhecer o papel exemplar incumbido habitualmente ao artista. Foi graças a essa tripla ruptura com o modelo tradicional que, segundo a lógica proustiana, eles adquiriram seu estatuto de clássicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURGET, Paul. *Essais de psychologie contemporaine. Etudes littéraires*. Paris: Gallimard, 1993.

COMPAGNON, Antoine. *Proust entre deux siècles*. Paris: Seuil, 1989.

GAUTIER, Théophile. Préface. In: BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris: Michel Lévy, 1868.

HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Vanves: Thot, 1984.

¹¹ “Et c’est encore, Seigneur, le meilleur témoignage / Que nous puissions donner de notre dignité...” [E é enfim, Senhor, o melhor testemunho / Que possamos dar de nossa dignidade], versos do poema “Les Phares”. “Ô Seigneur, donnez-moi la force et le courage...” [Oh, Senhor, dê-me a força e a coragem...], versos do poema “A viagem a Citera”. “Ses bras vaincus, jetés comme de vaines armes, / Tout servait, tout paraît sa fragile beauté” [Os braços vencidos, jogados como armas vãs / Tudo servia, tudo ungiu sua frágil beleza], versos de “Mulheres malditas”. N.T.

MARCHAL, Bertrand. Décadence (Littérature française). In: *Dictionnaire du XIXe siècle européen*. Éd. Madeleine Ambrière. Paris: PUF, 1997.

MCGUINNESS, Patrick. Introduction. In: *Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle*. Exeter: University of Exeter Press, 2000.

POUEY, Louis Marquèze. *Le Mouvement décadent en France*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

PROUST, Marcel. *Correspondance*. Éd. Philip Kolb. Paris: Plon, 1970.

_____. *Contre Sainte-Beuve*. Éd. P. Clarac e Yves Sandre. Paris: Gallimard Pléiade, 1971.

_____. *Écrits de jeunesse, 1887-1897*. Éd. Anne Borel. Paris: Institut Marcel Proust International, 1991.

_____. *Essais et articles*. Éd. Thierry Laget. Paris: Gallimard, “Folio”, 1994.

_____. *A la recherche du temps perdu*. Éd. Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard “Pléiade”, 1987-1989. 4 t.

ROSENGARTEN, Frank. *The Writings of the Young Marcel Proust (1885-1900): An Ideological Critique*. New York: Peter Lang, 2001. p. 81

TADIÉ, Jean-Yves. *Marcel Proust. Biographie*. Paris: Gallimard, 1996.

Recebido em 29 out. 2020

Aprovado em 12 fev. 2021