

Música e poesia pura: o fim de um paradigma^{*,**}

William Marx^a 

* Este artigo foi originalmente publicado em francês com o título “Musique et poésie pure: la fin d’un paradigme” na revista *Poétique*, Paris, Seuil, n. 131, p. 357-367, setembro/2002, e sua tradução foi gentilmente cedida pelo autor. Disponível em: <https://www.academia.edu/9347081/musique_et_poésie_pure_la_fin_d_un_paradigme>.

** Tradução de Rita Loiola, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada. Bolsista do CNPq – Brasil.
E-mail: rita.loiola@gmail.com.

RESUMO

As relações estabelecidas entre música e poesia parecem fundamentais para a compreensão das transformações por que a poesia francesa passou no século XX. Nos anos 1920, houve um intenso debate a respeito do conceito de poesia pura, travado em jornais e revistas em língua francesa e inglesa e envolvendo nomes como o abade Henri Bremond, membro da Academia Francesa, e o poeta Paul Valéry. A musicalidade, a sonoridade das palavras e sua ligação com o significado ocuparam um papel primordial para a elaboração da noção, que teve importantes reflexos nas poéticas ao longo do século, como o simbolismo. Este artigo pretende recuperar a discussão, conhecida como “a querela da poesia pura”, verificar seu papel no desdobramento do paralelo entre a música e a poesia e apontar de que maneira o debate pareceu dramatizar as profundas mudanças por que a poesia francesa passou no último século.

Palavras-chave: Poesia francesa. Poesia pura. Simbolismo. Música. Paul Valéry.

Recebido em: 30/08/2021

Aceito em: 01/11/2021

^aCollège de France. Paris, França.
E-mail: william.marx@college-de-france.fr

Como citar/How to cite:

Marx, W. Música e poesia pura: o fim de um paradigma. *Gragoatá*, Niterói, v.27, n.57, p. 70-85, 2022.
<<https://doi.org/10.22409/gragoata.v27i57.51384>>

O paralelo da música e da poesia tem uma história. Até o século XVIII, prevalecia, sobretudo, a máxima de Simônides de Ceos (século VI a. C.): “A pintura é uma poesia muda; a poesia, uma pintura que fala”. Mas, com seu *Laocoonte* (1766), Lessing substituiu o tradicional paralelo da literatura e das artes plásticas pela distinção em duas categorias de artes: as da justaposição ou simultaneidade (*nebeneinander*), isto é, as artes plásticas, de um lado; as da sucessão (*aufeinander*), em outras palavras, a literatura e a música, de outro. Desde então, o valor arquetípico da música não parou de crescer ao longo de todo o século XIX, até a formulação de Walter Pater: “Todas as artes aspiram a alcançar a música.”¹ (PATER, 1877, p. 135). O paralelo entre a música e a poesia teve, portanto, uma origem. Ele teve um fim?

A hipótese que gostaríamos de verificar aqui é a seguinte: que a querela da poesia pura, frequentemente considerada como um evento isolado, sem futuro, teve, na verdade, um papel tão decisivo quanto ignorado na evolução deste paralelo, e que ela refletia, à sua maneira, as profundas transformações da poesia francesa no século XX. Uma polêmica que ocupou o primeiro plano da crítica de 1925 a 1930 não devia necessariamente demonstrar uma crise real da literatura?

A querela da poesia pura

Tudo começou no sábado, 24 de outubro de 1925, na sessão pública anual das cinco academias que constituem o Institut de France, quando o abade Henri Bremond, membro da Academia Francesa, apresentou uma comunicação com o tema da “poesia pura”. É raro que um discurso acadêmico cause agitação. Essa chega a ser até mesmo uma das definições do academicismo. Contudo, a partir da segunda-feira seguinte, Paul Souday, o distinto crítico do *Temps*,² respondia com vigor às teses desenvolvidas por Bremond. Em 31 de outubro, uma semana exata após ter incendiado o debate, o abade replicava a Souday nas colunas das *Nouvelles littéraires*,³ com o primeiro de uma série de doze artigos, um por semana, que ele ia assinar neste jornal, como “esclarecimento” da noção de poesia pura, até 16 de janeiro de 1926. O conjunto desses artigos foi publicado pela editora Grasset no mesmo ano, seguido imediatamente por *Prière et poésie (Prece e poesia)*, em que Bremond desenvolvia sua reflexão de maneira menos polêmica. Se cada um dos “esclarecimentos” apresentados pelo abade provocou, em geral,

¹ Em francês, “Tous les arts aspirent à rejoindre la musique”. Em português, o trecho mais conhecido de Walter Pater é “Toda a arte constantemente aspira à condição de música”, tradução do inglês “All art constantly aspires towards the condition of music”, versão de GALINDO, Caetano W. “The Finnecies of music wed poetry: a música e o Finnegans Wake”, *Scientia Tradutionis*, n. 8, p. 286-299, 2010. James Joyce & Tradução. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2010n8p299>. Acesso em: 23 out. 2021. DOI: <https://doi.org/10.5007/1980-4237.2010n8p299>. (Nota do Tradutor)

² *Le Temps*, jornal diário francês, publicado em Paris entre 1861 e 1942. (N. T.)

³ *Les Nouvelles littéraires*, jornal artístico e literário francês, editado em Paris entre 1922 e 1985. (N. T.)

uma resposta imediata de Souday no *Le Temps*, não poderíamos, entretanto, reduzir a querela da poesia pura a um simples duelo de campeões. Outros críticos parisienses intervieram rapidamente, e mesmo os jornais do interior se envolveram. O inverno de 1925-1926 foi verdadeiramente, segundo a expressão de Thibaudet (1926), “o da poesia pura”.

Tal evento não podia deixar de ter sequelas duradouras. Desde 1926, René Lalou, defensor fervoroso da literatura moderna e sempre pronto a se entusiasmar pelas causas mais inflamadas, empenhava-se em estabelecer nada menos que uma história da “ideia de poesia pura na França” (LALOU, 1926), em que Valéry ocupava uma posição considerável. Neste mesmo ano, François Porché publicava também um *Paul Valéry et la poésie pure*. Nos meses e anos que se seguiram, o debate ia prolongar-se e enriquecer-se de maneira considerável, com as contribuições de Claudel, Gide, Maurras ou Anna de Noailles, para citar apenas alguns nomes.

Além disso, a discussão invadiu o mundo anglo-saxão com uma velocidade de expansão notável. Desde novembro de 1925, Souday exportava a polêmica para os Estados Unidos, publicando no *New York Times Books Review*⁴ um artigo sobre “Edgar Poe e a teoria da poesia pura” (“Edgar Poe and the theory of pure poetry”). Os britânicos não ficavam atrás: houve artigos em vários jornais e revistas, e livros trataram do tema. Foi apenas em 1930 que o problema da “poesia pura” ia deixar de estar sob holofotes.⁵

A poesia pura segundo Bremond

Por mais escandalosa que pudesse parecer, a tese de Bremond era extremamente simples. Ele constatava que os versos dotados do máximo de intensidade poética eram frequentemente privados de um sentido aparente, por exemplo, o refrão

Orléans, Beaugency
Notre-Dame de Cléry
Vendôme, Vendôme⁶

ou

La fille de Minos et de Pasiphae⁷

⁴Suplemento semanal do jornal americano *The New York Times* com resenhas e críticas literárias, publicado desde 1896. (N. T.)

⁵Para um histórico da querela e uma primeira interpretação das teses de Bremond, ver DECKER, Henry W. *Pure Poetry, 1925-1930: Theory and Debate in France*. Berkeley: University of California Press, 1962; MOISAN, Clément. *Henri Bremond et la poésie pure*. Paris: Minard, 1967; MOSSOP, D. J. *Pure Poetry: Studies in French Poetic Theory and Practice, 1746 to 1945*. Oxford: Clarendon Press, 1971. Sobre a personalidade de Bremond, ver AUSTIN, Albert. *Henri Bremond*. Paris: Lethielleux, 1946.

⁶Trecho da cantiga *Le Carillon de Vendôme*, que lista os territórios em poder de Carlos VII, então delfim, em 1420. (N. T.)

⁷“Fedra, a filha de Minos e Pasifaé”, verso 36 do ato I, cena I, da *Fedra* de Racine. In: RACINE, Jean. *Fedra*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 19. (N. T.)

ou ainda os sonetos mais obscuros de Nerval, como “El Desdichado”.

É Bremond deduz daí que a poesia é irredutível ao “conhecimento racional” (BREMOND, 1926, p. 22). O que é a poesia, então? Para atingir a essência da poesia, o que ele denomina “a poesia pura”, o jesuíta passava pela eliminação de toda uma série de elementos julgados “impuros”:

É, portanto, impuro – oh! de uma impureza não real, mas metafísica! – tudo o que, em um poema, ocupa ou pode ocupar imediatamente nossas atividades superficiais, razão, imaginação, sensibilidade; tudo o que o poeta parece ter querido exprimir, exprimiuiu, efetivamente; tudo o que nós dizemos que ele nos sugere; tudo o que a análise do gramático ou do filósofo extrai deste poema, tudo o que uma tradução conserva dele. Impuro, é demasiado evidente, o tema ou o resumo do poema; mas também o sentido de cada frase, a sucessão lógica das ideias, o progresso da narrativa, o detalhe das descrições e até as emoções diretamente estimuladas. Ensinar, contar, pintar, provocar arrepios ou arrancar lágrimas, a tudo isso a prosa seria mais que suficiente, de que é também o objeto natural. Impura, em uma palavra, a eloquência, entendida não como a arte de muito falar para não dizer nada, mas a arte de falar para dizer algo. (BREMOND, 1926, p. 21-22).

É muita impureza, claramente: *grosso modo*, tudo o que trata do significado. E, se suprimimos o significado, resta o significante, que Bremond chama “a expressão”, na qual se concentra todo o “inefável” da poesia. Resta a música das palavras: “O poeta é apenas um músico entre os outros. Poesia, música são a mesma coisa.” Que seja. Até aqui, o abade segue mais ou menos, radicalizando-a, uma certa doutrina simbolista que visa “a captar, para os orquestrar encantadoramente, os recursos musicais da língua.” (BREMOND, 1926, p. 23).

É sobre o problema das relações entre a música e a poesia que a argumentação traz algo novo. Por que efetivamente se deter no caminho da redução ao essencial se é possível ir mais longe? Bremond vai interrogar a assimilação da poesia à música levantando três objeções. Inicialmente, mostra que essa assimilação é totalmente desfavorável à poesia, pois um poema, por mais belo que seja, não poderá jamais competir no plano das sonoridades com uma obra-prima da música. Em segundo lugar, trechos de prosa podem ser tão musicais

quanto a poesia, sem por isso merecer o nome de poesia. Enfim, há versos ao mesmo tempo extremamente poéticos e mediocrementemente musicais. A conclusão é evidente: sem dúvida, a experiência poética passa por intermédio da música, mas essa música não explica nada, ou muito pouco:

Não há poesia sem uma certa música verbal, aliás tão particular que talvez seria melhor chamá-la de outro nome; e assim que essa música atinge os ouvidos feitos para ouvi-la, há poesia. Mas logo acrescentaríamos que algo tão frágil – algumas vibrações sonoras, um pouco de ar agitado – não poderia ser o elemento principal, muito menos o único, de uma experiência em que o mais íntimo de nossa alma se encontra implicada. (BREMOND, 1926, p. 25).

Estamos aqui no cerne do raciocínio: explicar a poesia pela música redundando apenas em recuar o problema “em definir o ignorado pelo ignorado” (BREMOND, 1926, p. 23). Ora, é precisamente definindo o ignorado pelo ignorado que Bremond vai tentar trazer uma resposta, por meio de uma ruptura qualitativa análoga àquela dos teólogos que buscam provar a existência de Deus: do mesmo modo que, em vez de recuar a cadeia eterna das causas do universo, eles preferem evocar a Causa em si, que detém a regressão ao infinito, o abade acadêmico define a poesia pura como um “fluido misterioso” transmitido pela música dos versos, mas independente dessa mesma música, uma força encantatória ou mágica que suspende o funcionamento ordinário de nosso ser, uma força análoga àquela da prece ou do entusiasmo platônico (BREMOND, 1926, p. 26). É, portanto, a uma sorte de teologia ou de poética negativa que convida Bremond – e encontramos aí o especialista em místicas que ele era: após ter eliminado um após outro os elementos impuros da poesia, que são dela apenas atributos acidentais, ele chega a uma definição indireta de seu objeto. A poesia pura é uma coisa nenhuma, um nada, da qual até a música está excluída.

É nisto que a tese do abade é realmente original: ela é de um niilismo absoluto, em suma bem pouco condizente com o que esperaríamos *a priori* de um eclesiástico acadêmico. A grande invenção de Bremond é, finalmente, menos a noção de poesia pura como essência da poesia (noção bastante clássica, na verdade), que aquela de uma poesia impura que

se confundiria com a totalidade do poema: tudo no poema é impuro, exceto sua eficácia ou sua força ilocucionária. Bremond é menos o profeta da poesia pura que do impuro da poesia.

Havia razão para causar sobressalto em todo um grupo de acadêmicos. Infelizmente, se acreditamos no relato do *Action française*,⁸ pouco favorável ao abade, o Instituto cochilava pacificamente no sábado 24 de outubro de 1925 e “os acadêmicos presentes não pareciam de maneira alguma desconfiar das extravagâncias que, com uma voz tranquila, M. Bremond proferia na assembleia.”⁹ É preciso ao menos reconhecer que Paul Souday teve o espírito mais vigilante, e conseguiu apontar, talvez um pouco duramente, mas de maneira pertinente, a radical novidade da proposição do abade.

⁸ *L'Action française, organe du nationalisme intégral* é um jornal diário francês monarquista, fundado em Paris em 1908 e publicado até 1944. (N. T.)

⁹ *Action française*, 25 de outubro de 1925; *apud* MOISAN, 1967, p. 95-96.

O fim do paradigma musical simbolista

Esta novidade podemos resumir em poucas palavras: é a exclusão da música como paradigma da poesia e o fim anunciado da poética simbolista. Este distanciamento do modelo simbolista é ainda mais surpreendente porque Bremond não parece, de início, ter sido muito consciente disso. Ele não deixava de se apoiar, ao contrário, nas teses de seu amigo Valéry para arquitetar as suas: o poeta era mencionado com grandes elogios no discurso do abade, assim como nos “esclarecimentos” seguintes. As más línguas alegavam até mesmo que a comunicação de Bremond visava apenas a preparar a eleição de Valéry à Academia Francesa, eleição que ocorreu, de fato, menos de quatro semanas mais tarde. Mas a existência de uma eventual tática eleitoral não invalidava necessariamente a sinceridade do crítico.

O abade afirmou que a ideia inicial de seu discurso lhe havia sido fornecida pela leitura da “Introdução” de Valéry à coletânea de poemas de Lucien Fabre, *Connaissance de la déesse*. Naquele momento, ele preparava um prefácio para as conversas de Frédéric Lefèvre com Valéry, e era muito natural que tivesse diante dos olhos o volume de *Variété*, o qual acabava de ser publicado, incluindo esse texto de circunstância publicado inicialmente em 1920. Anteriormente, em janeiro de 1921, Charles Du Bos havia feito uma resenha dessa introdução na revista londrina *The Athenæum*,¹⁰ ressaltando o interesse

¹⁰ Revista literária semanal publicada entre 1828 e 1921 com textos e críticas de autores renomados. (N. T.)

da noção de “poesia pura”. O próprio Valéry pressentia que ele mantinha ali um conceito-chave de sua teoria: em 1922 ou 1923, como parte das conferências organizadas por Jacques Copeau no Vieux-Colombier, ele deu uma aula, hoje perdida, sobre “A poesia pura no século XIX” (COPEAU, 1993, p. 484). Dessa poesia pura, a “Introdução” oferecia uma definição inicialmente histórica:

Vemos, enfim, por volta de meados do século XIX, acentuar-se em nossa literatura uma vontade notável de isolar definitivamente a Poesia de qualquer outra essência que não seja ela própria. Tal preparação da poesia em estado puro tinha sido prevista e recomendada com a maior precisão por Edgar Poe. Portanto não é espantoso que se veja começar em Baudelaire este ensaio de uma perfeição que não se preocupa com nada além de si própria. (VALÉRY, 1980, p. 1270).¹¹

¹¹ « Avant-propos à Connaissance de la déesse » (1920). Nas referências às obras de Valéry, publicadas em francês pela Gallimard na coleção « Bibliothèque de la Pléiade », o título Œuvres será abreviado por Œ, com o numeral romano indicando o tomo. O título em francês do texto mencionado virá entre aspas, seguido pelo ano de sua publicação original entre parênteses, em nota de rodapé (N. T.)

A poesia pura, aqui, é o ideal de toda poesia, ideal do qual, mais que todos os outros movimentos que o precederam, o simbolismo conseguiu aproximar-se. A poesia simbolista soube manifestar a essência própria de toda poesia, até então misturada a escórias (o didatismo, a história, a filosofia etc.) que ocultavam o verdadeiro princípio musical: “O que foi batizado: o *Simbolismo*, se resume muito simplesmente na intenção comum a várias famílias de poetas (aliás inimigas entre si) de “retomar da Música o que lhes pertencia.” (VALÉRY, 1980, p. 1272, grifos de Valéry).¹²

Esta definição desde então célebre do simbolismo, inspirada em Mallarmé, colocava a música no cerne do problema poético. Eliminar a música da definição da poesia, como o faz por fim Bremond, apesar de todas as nuances com que atenua essa exclusão, é, pois, colocar-se decididamente de fora do ponto de vista simbolista, e não somente do ponto de vista simbolista como Valéry o compreendia. Thibaudet também ligava estreitamente poesia pura e música a respeito de Mallarmé, quando ele escrevia, desde 1912, que: “para realizar uma pura poesia, é preciso, com a mesma delicadeza e a mesma precisão que oferecem à música o seu instrumento material, definir, instituir e ajustar o instrumento, também material, dessa poesia, que é o Livro.” (THIBAUDET, 1926b, p. 347).

O ajuste musical do material poético, a linguagem, é aqui considerado como uma condição necessária – e não facultativa,

¹² *Idem*.

como em Bremond – do êxito do poema. No início do século XX, a leitura padrão do movimento simbolista colocava a música na base dessa estética. O exemplo mais extremo dessa interpretação é dado por Jean Royère que, sem ter conhecido Mallarmé pessoalmente, se proclamava seu mais fiel discípulo. Ele inventou uma doutrina artística um pouco nebulosa, que fazia da música o modelo de todas as artes, sem exceção, e que ele chamou significativamente de “musicismo”. Eis uma definição bastante característica do estilo de Royère: “O dogma musicista, ei-lo: *um não é. O complexo é.* [...] O musicismo é o moderno. É a criação. É o anticlassicismo. É a psicologia e é a arte. É, portanto, uma nova maneira de respirar.” (ROYÈRE, 1934, p. 47, grifos de Royère).

Essas declarações podem fazer rir. Entretanto, durante a composição de seu discurso, Bremond disse ter guardado sobre sua mesa um livro desse mesmo Royère bem como o *Mallarmé* de Thibaudet (BREMONT, 1926, p. 31). Sem dúvida, ele não percebia então claramente o quanto, continuando um movimento de redução ao essencial inaugurado pelos próprios simbolistas, ele ia terminar por afastar-se do simbolismo e até se opor a ele, quando, ao fim do processo, seria levado a recusar toda definição musical do princípio da poesia.

A analogia valeriana da poesia e da música

Valéry respondeu publicamente a Bremond ao menos duas vezes, desde 1926 em seus *Entretiens* com Lefèvre e, em 2 de dezembro de 1927, em uma conferência na Université des Annales,¹³ cujo texto, modificado e resumido, foi publicado em abril de 1928 no *New York Herald Tribune*¹⁴ sob o título “Poesia pura” (*Pure poetry*). Longe de ceder às lisonjas do abade, ele prosseguiu, ao contrário, na análise das relações entre música e poesia, aprofundando-a em comparação à “Introdução” de 1920. Desde então, o paralelo ou a comparação entre a música e a poesia age em dois níveis diferentes.

O primeiro nível é aquele de uma analogia entre os componentes elementares das duas artes. E Valéry dá um exemplo que lhe é particularmente caro, pois ele o utiliza não apenas nos dois textos citados, mas o recicla também em 1939, quase palavra por palavra, em uma conferência pronunciada na Universidade de Oxford. É o exemplo da sala de concerto:

¹³ Espaço fundado em 1907 para a organização de conferências de escritores abordando sobretudo temas de música e literatura. (N. T.)

¹⁴ Jornal diário americano publicado em Nova York entre 1924 e 1966. (N. T.)

Se, em uma sala, um som puro é emitido, *tudo muda em nós mesmos*; esperamos a produção da música. Se, ao contrário, fazemos a contraprova; se, em uma sala de concerto, durante a execução de uma peça, um ruído é ouvido (uma cadeira que cai, uma voz não-cantante ou a tosse de um assistente) então nós sentimos que algo em nós é rompido, que ocorre uma infração a alguma substância ou a alguma lei de associação; *um universo se quebra*, um encanto é abolido. (VALÉRY, 1980, p. 1461-1462, grifos de Valéry).¹⁵

¹⁵ « Poésie pure (notes pour une conférence) » (1928).

O músico é privilegiado porque ele trabalha com os sons, e os sons se opõem naturalmente ao ruído: basta emitir um som, e a música já está lá, ainda que em potencial. O poeta não dispõe de tais facilidades, pois seu instrumento, a linguagem comum, não lhe forneceu tão facilmente o equivalente dos sons puros do músico. Esse som puro, que evocaria imediatamente para o leitor o universo da poesia e o mergulharia na “emoção poética” (VALÉRY, 1980, p. 1463),¹⁶ é precisamente o que Valéry chama de poesia pura, segundo uma analogia de quatro termos (som/música, poesia pura/poesia).

¹⁶ *Idem.*

Desse ponto de vista, a poesia pura não pode ser senão um ideal para o poeta: o ideal de uma utilização purificada da linguagem que substituiria o ruído ordinário da linguagem, ou seja, desordenado, por uma ordem artificial em que reinaria a concordância perfeita entre o som e o sentido. Ao contrário da poesia pura tal como é concebida por Bremond, que seria uma força misteriosa realmente atuante no cerne de todos os belos versos, a poesia pura valeriana apresenta-se explicitamente como um alvo inacessível e válida sobretudo por sua dimensão explicativa. Ela serve para Valéry de modelo para a compreensão do funcionamento da poesia, modelo imperfeito, simplificador, se quisermos, mas um modelo de cunho científico. Bremond engana-se, portanto, ao censurar Valéry por conceber uma poesia pura irrealizável (BREMOND, 1926, p. 62): a impossibilidade da poesia pura valeriana lhe permite justamente a descrição ou o estabelecimento de um modelo, sem muito esforço, do efeito poético.

Outra diferença da poesia pura segundo Bremond: a poesia pura valeriana não se sobrepõe aos diferentes elementos que compõem os versos. Ela é um efeito de estrutura dos próprios elementos, e impensável sem eles. Particularmente, o sentido, cujo caráter frequentemente supérfluo Bremond gosta

de demonstrar, constitui para Valéry um elemento fundamental do jogo poético. Sendo assim, depois de ter lembrado que “as fórmulas mágicas são frequentemente privadas de sentido”, Valéry destaca que esse não é o caso dos versos mais bem-sucedidos, como este:

¹⁷ “Tem juízo, ó minha Dor, e sê menos hostil.”
In: BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Tradução e organização de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2019. p. 443. (N. T.)

Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille...¹⁷

E ele especifica:

A impressão produzida depende imensamente da ressonância, do ritmo, do número dessas sílabas; mas ela resulta também da simples aproximação dos significados. [...] A concordância das ideias vagas de Juízo e de Dor, e a terna solenidade do tom produzem o inestimável valor de um encanto: o *ser momentâneo* que fez este verso, não poderia tê-lo feito se estivesse em um estado em que a forma e o conteúdo houvessem sido propostos separadamente a seu espírito. (VALÉRY, 1980, p. 1333-1334).¹⁸

¹⁸ « Poésie et pensée abstraite » (1939).

Há entre Bremond e Valéry uma guerra de exemplos, que deve ser considerada adequadamente: de « Orléans, Beaugency, Notre-Dame de Cléry [...] » à « Sois sage, ô ma douleur [...] », o que se delinea é menos uma diferença de gosto (*quot capita, tot sensus*) que a fronteira entre duas concepções ou modelos radicalmente opostos de poesia. Porquanto o que mostra o verso de Baudelaire é que a poesia não é um trabalho nem com as sonoridades, nem com os significados, mas sim com a concordância entre os ambos. A harmonia musical assim ilustrada é essencial à definição valeriana da poesia pura: trata-se de uma harmonia vertical entre as diferentes funções da linguagem acionadas no discurso, e particularmente entre o som e o sentido. Este é o primeiro ponto sobre o qual se desenvolve o paralelo valeriano da música e da poesia.

Há um segundo, tão importante quanto, o da harmonia horizontal:

Se o poeta pudesse construir obras em que nada do que é da prosa aparecesse, poemas em que a continuidade musical não fosse jamais interrompida, em que as relações de significações fossem elas próprias perpetuamente semelhantes às relações harmônicas, em que a transmutação dos pensamentos uns nos outros parecesse mais importante que qualquer pensamento, em que o jogo das figuras contivesse a realidade do sujeito, –

¹⁹ « Poésie pure (notes pour une conférence) » (1928).

então poderíamos falar de *poesia pura* como de algo existente. (VALÉRY, 1980, p. 1463, grifos de Valéry).¹⁹

²⁰ « Fragments des mémoires d'un poème » (1937)

A “continuidade musical” aqui buscada marca bem o caráter especificamente sintagmático da harmonia em questão. Esta poética das passagens e das transições é de uma importância capital, sabemos, na gênese dos grandes poemas de Valéry, “A jovem Parca” ou “O cemitério marinho”, que ele definiu frequentemente como puros jogos de “modulações” (VALÉRY, 1980, p. 1473-1475).²⁰ Mas não se trata exclusivamente de uma simples preocupação com a tessitura do poema. O efeito visado é, em última análise, aquele de uma obra que, como a sonata ou a sinfonia, se manteria pela força de sua coerência única: a harmonia entre as partes diferentes que a compõe conferir-lhe-ia todo o seu valor; o prazer que ela ofereceria não seria mais aquele, tão prosaico, da referência ao real, mas aquele, estrutural, da fluência e da relação entre as partes. Assim, o poema seria, verdadeiramente, uma “*linguagem dentro de uma linguagem*” (VALÉRY, 1980, p. 1324, grifos de Valéry).²¹

²¹ « Poésie et pensée abstraite » (1939)

A oposição a Bremond é clara. Porquanto se, para Valéry, a existência da música oferece à poesia um modelo de composição, no sentido retórico do termo, ou seja, da organização das partes, para o abade, ao contrário, a poesia pura é naturalmente da ordem do instantâneo, quase incontrolável: trata-se de versos isolados, aparentemente independentes do contexto, como pedras preciosas extraídas da ganga. A poesia coloca a Bremond apenas o problema da invenção, jamais o da disposição.

Uma mudança de paradigma

Nos dois casos, o da harmonia vertical e o da harmonia horizontal, vemos como a divergência entre Valéry e Bremond se articula em torno de seus respectivos vínculos com a música. É a rejeição da música como modelo para a poesia que leva o abade a elaborar uma nova doutrina: a da poesia pura. Com isso, Bremond convida a crítica de seu tempo a sair da estética simbolista. Mas Valéry também, à sua maneira, preparava essa saída. Ao contrário de Mallarmé, efetivamente, ele interpretava o paralelo da música e da poesia em um plano puramente analógico: as duas harmonias valerianas da poesia, vertical e horizontal, já constituíam um distanciamento conceitual

da doutrina mallarmeana da música, aquela de uma “poesia sem palavras” (MALLARMÉ, 1992, p. 389), substituindo a esse misticismo musical uma interpretação racional do paralelo entre as duas artes. Para dar o golpe de misericórdia à poética simbolista, bastava a Bremond recusar a analogia valeriana e tomar o paralelo ao pé da letra: o absurdo de toda redução do efeito poético ao único jogo das sonoridades se evidenciava de imediato. Mas o processo de autonomização da poesia em relação à música já havia sido iniciado com Valéry.

A querela da poesia pura frequentemente girou em torno dessa questão musical, e não deveríamos deixar a polêmica sobre a recusa da racionalidade, levantada em alto e bom som pelo barulhento Souday, ocultar aquela, mais suave, mais refinada e talvez mais essencial, sobre a recusa da música.

Em todo caso, a consequência da autonomização da poesia estava clara – e é a conclusão da conferência de Bremond, que retoma a fórmula de Pater (“Todas as artes aspiram a alcançar a música”) para a corrigir imediatamente com um: “Não, [...] elas aspiram a alcançar a prece” (BREMOND, 1926, p. 27). A substituição é evidente; sua interpretação nem tanto: é um fim ou uma mudança de paradigma? E, se for uma mudança, por qual outro paradigma?

Evitaremos de nos pronunciar de maneira muito unívoca. Podemos, inicialmente, alegar com alguma plausibilidade que, na mesma época, o desenvolvimento de abordagens formalistas da literatura, valorizando seu material específico (a linguagem), impedia desde então a procura de qualquer paralelo com as outras artes. A querela da poesia pura teria, então, dado fim a um velho *topos* de 2.500 anos, com a condição de considerá-la menos como a causa que como um sintoma desse fim.

Somos tentados, contudo, a pender para uma posição mais matizada. Contentar-nos-emos em observar as afinidades ligando a poesia pura segundo Bremond à poética surrealista que se elaborava ao mesmo momento, não que os surrealistas tenham aceitado o seu patrono (no *Segundo Manifesto*, Breton “abandona a ‘poesia pura’ [à Vitrac] e a esta outra barata, o abade Bremond” (BRETON, 1983, p. 89)), mas em razão do elogio do sem sentido e do instantâneo que prevalece nos dois casos. Mesmo o caráter de transcendência, ao mesmo tempo psíquico e sagrado, que Bremond reconhece na poesia, alude a esta outra transcendência que os surrealistas atribuem ao

inconsciente. Os contemporâneos de Bremond o censuraram bastante por seu “culto à juventude” e sua condescendência diante das estéticas de vanguarda para que não tomemos nota das correspondências entre duas poéticas aparentemente independentes. *Aparentemente*, apenas, pois essas duas poéticas têm em comum precisamente a rejeição da música como modelo da poesia. Acabamos de ver isso em Bremond; e Claudel constata o mesmo em 1925 a propósito dos “jovens escritores” de seu tempo, quando escreve:

As questões musicais parecem ter-se tornado estranhas para eles, estão obcecados por imagens visuais que colam umas ao lado das outras nas paredes, inscritas como dentro de cartuchos.²² Talvez, no entanto, o surgimento de uma forma mais livre permitiria a restauração do poema longo. (CLAUDEL, 1973, p. 42).

²² Em francês “inscrites comme dans des cartouches”. Claudel pode estar fazendo referência aos “cartuchos egípcios”, símbolos oblongos terminados por um traço que continham o nome de um faraó escrito em hieróglifos, cujo formato lembra o dos cartuchos de balas. (N. T.)

A alusão ao *Manifesto surrealista* de 1924 é clara, e ao seu elogio da “imagem surrealista”. Tudo se passa como se, evacuado o paradigma musical, o modelo visual voltasse com toda a força. Fechando-se a página simbolista e substituindo a música pela oração, a querela da poesia pura abria para a poética plástica dos surrealistas, mas ela já entrava em ressonância com outros desdobramentos da poesia: as experiências psíquicas do *Grand Jeu* ou a ontologia despedaçada de Char, Jouve e Follan, por exemplo. Não foi, decididamente, uma querela sem porvir.

Referências

BREMOND, Henri. *La Poésie pure*. Paris: Grasset, 1926.

BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1983.

CLAUDEL, Paul. *Réflexions et propositions sur le vers français*. In: CLAUDEL, Paul. *Œuvres en prose*. Paris: Gallimard, 1965 [1925]. p. 3-45

COPEAU, Jacques. *Registres V, Les Registres du Vieux-Colombier, III, 1919-1924*. Paris: Gallimard, 1993.

LALOU, René. *Défense de l'homme (intelligence et sensualité)*. Paris: Kra, 1926.

MALLARMÉ, Stéphane. Plaisir sacré. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Ceuvres complètes* (1945). Paris: Gallimard, 1992 [1893]. p. 388-390.

MOISAN, Clément. *Henri Bremond et la poésie pure*. Paris: Minard, 1967.

PATER, Walter. The School of Giorgione. In: PATER, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, 2. ed. Londres: Macmillan, 1877. p. 130-154. Disponível em: [https://gallica.bnf.fr/ark/12148/bpt6k94070z/f148.item](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k94070z/f148.item). Acesso em 23 out. 2021.

PORCHÉ, François. *Paul Valéry et la poésie pure*. Paris: Marcelle Lesage, 1926.

ROYÈRE, Jean. *Le Musicisme sculptural: Madame Arthur Milton Huntington*. Paris: Messein, 1934.

THIBAUDET, Albert. Épilogue à la poésie pure de Stéphane Mallarmé. *La Nouvelle revue française*, Paris, n. 158, p. 553-561, 1926a.

THIBAUDET, Albert. *La Poésie de Stéphane Mallarmé: étude littéraire*. 7. éd. Paris: Gallimard, 1926b [1912].

VALÉRY, Paul. *Ceuvres I*. Paris: Gallimard, 1980 [1957].

ABSTRACT

Music and pure poetry: the end of a paradigm

The relations established between music and poetry seem to be fundamental to comprehend the transformations that French poetry underwent in the 20th century. In the 1920s, there was an intense debate over the concept of pure poetry, held in journals and magazines written in French and English, involving names as the abbot Henri Bremond, a French Academy member, and the poet Paul Valéry. The musicality, the melody of words and their connection with meaning played a key role to the notion, which had important consequences in the poetics that came throughout the century, as in symbolism art movement. This article aims to resume the discussion, known as the "quarrel of pure poetry", verify its role in the evolution of the parallel between music and poetry and indicate how the debate seemed to represent the profound changes that French poetry has undergone over the last century.

Keywords: *French poetry. Pure poetry. Symbolism. Music. Paul Valéry.*

RÉSUMÉ

Musique et poésie pure: la fin d'un paradigme

Les rapports entre la musique et la poésie semblent être fondamentaux pour comprendre les transformations de la poésie française au XXe siècle. Dans les années 1920, un intense débat sur l'idée de poésie pure eut lieu dans les journaux et revues en langue française et anglaise, avec la participation, entre autres, de l'abbé Henri Bremond, membre de l'Académie française, et le poète Paul Valéry. La musicalité, la sonorité des mots et leur relation avec la signification occupèrent un rôle primordial dans l'élaboration de la notion, qui eut des

répercussions importantes sur les poétiques développés tout au long du siècle, comme le symbolisme. Ce travail tente de résumer la discussion, connue comme « la querelle de la poésie pure », d'examiner son rôle dans l'évolution du parallèle de la musique et de la poésie, et d'indiquer comment le débat sembla avoir représenté les transformations profondes de la poésie française dans le dernier siècle.

Mots-clés: Poésie française. Poésie pure. Symbolisme. Musique. Paul Valéry.

Wiliam Marx é professor titular de literatura comparada do Collège de France. Autor, entre outros, de *Naissance de la critique moderne: la littérature selon Eliot et Valéry* (2002), *La haine de la littérature* (2015) [Ódio à literatura, 2019] e *Des étoiles nouvelles* (2021).