

RESTER VIVANT, DE MICHEL HOUELLEBECQ: UMA ATUALIZAÇÃO DO POETA MALDITO

Augusto DARDE¹

RESUMO: A maldição literária não é uma exclusividade do tempo dos Poetas malditos; trata-se de um discurso convencional em literatura, atualizado por Paul Verlaine em seu *Poètes maudits*, texto que inscreve o termo na história literária. O presente trabalho busca expor os elementos que fundamentam esse importante mito de poeta do final do século XIX francês, partindo dos primeiros mitos da poesia moderna. Em seguida, trarei a figura de poeta apresentada no método *Rester vivant*, de Michel Houellebecq, propondo uma comparação com seus antecessores do século XIX. Assim, em um percurso de diferentes mitologias, formadas por contextos políticos e culturais distintos, creio ser possível reconhecer algumas heranças mitológicas que estimulam a reflexão sobre a importância do gênero poético.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia, mito, Houellebecq.

¹ Licenciado em Letras (Português-Francês) na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestrando em Literaturas Francesa e Francófonas no Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma instituição. E-mail: gugardar@gmail.com.

RESTER VIVANT DE MICHEL HOUELLEBECQ : UNE MISE A JOUR DU POÈTE MAUDIT

RÉSUMÉ : La malédiction littéraire n'est pas une exclusivité du temps des Poètes maudits : il s'agit d'un discours assez conventionnel en littérature, actualisé par Paul Verlaine dans ses *Poètes maudits*, œuvre qui inscrit le terme dans l'histoire de l'art littéraire. Ce travail cherche à exposer les éléments qui fondent cet important mythe de poète de la fin du XIX^e siècle français, en partant des premiers mythes de la poésie moderne. Ensuite, j'apporterai la figure de poète présentée dans la méthode *Rester vivant* de Michel Houellebecq, en proposant une comparaison avec ses prédécesseurs du XIX^e. Ainsi, à travers un parcours de différentes mythologies, formées sans doute par des contextes sociaux, politiques et culturels bien divers entre eux, je crois être possible de reconnaître quelques héritages mythologiques qui stimulent la réflexion sur l'importance du genre poétique.

MOTS-CLÉS : Poésie, mythe, Houellebecq.

1. MALDIÇÃO LITERÁRIA E LITERATURA DO SÉCULO XIX NA FRANÇA

Poderíamos considerar a obra *O homem de gênio e a melancolia*, de Aristóteles, como precursora de uma longa tradição de maldição literária. Nesse texto, que mistura filosofia e proto-medicina, o filósofo postula que o excesso de bile negra no sangue conduz a um estado emocional específico, tendo como consequência a fertilidade imaginativa. Assim, o homem de gênio experimenta desde então uma espécie de condição excepcional através do sofrimento melancólico. Com o passar do tempo, o discurso de sofrimento enquanto força criadora seria estendido²:

atribuiu-se à pobreza e aos sofrimentos que ela gera (fome, humilhação, exclusão, etc.) faculdades criativas [...] e, em uma tradição que toma de empréstimo ao mesmo tempo os discursos cristão e estoico, fez-se desses sofrimentos a prova de uma fala verdadeira, sincera, desinteressada e autêntica. [...] O desprezo da multidão, o assédio das autoridades religiosas ou civis, a censura, as zombarias e outras formas de grajejo direcionadas a pessoas notáveis, o exílio político, a prisão, os autos-de-fé, as execuções, enfim, todas as investidas que os homens da intelectualidade, da ciência e da pluma receberam do externo (a plebe, os fanáticos, os Grandes, os concorrentes invejosos, os críticos literários, os editores) tornaram-se, com

² Todas as citações ao longo do trabalho foram por mim traduzidas da língua francesa.

o passar dos séculos, a garantia da grandeza intelectual, moral ou espiritual (BRISSETTE, 2008: 21)³.

Ainda que inseridos em um contexto bem particular a ser analisado em seguida, as figuras de poetas marginalizados na França do século XIX acabam representando uma atualização dessa *tradição de maldição* mais ampla.

Há duas razões principais que justificam a escolha de focar, neste artigo, a França do século XIX. A primeira é a constatação de uma grande crise no sistema literário, fenômeno que inicia nos meados do século XVIII e se instaura definitivamente na época seguinte. A segunda razão está ligada a uma modificação ideológica radical, a crise de consciência pós-revolucionária que trará o poeta como figura central para o restabelecimento da espiritualidade em uma sociedade que se reformula incessantemente. Trata-se, portanto, de uma época representativa para a atividade literária, particularmente a criação poética, sempre em relação com os destinos da coletividade.

O enfraquecimento do mecenato e de outras formas de proteção, assim como a concomitante inserção da arte na economia de mercado são as bases da primeira crise mencionada. Entre outros fatores mais específicos que a desencadearam, Claude Abastado, em seu *Mythes et rituels de l'écriture*, destaca a transformação do público em função da instrução mais amplamente difundida, a multiplicação de regras relativas ao trabalho de escritor e o desenvolvimento da função editorial. Assim, como qualquer outro burguês agindo sob as leis do liberalismo, o escritor vê-se obrigado a atrair o interesse dos consumidores para o seu produto. Diante de um cenário consideravelmente desamparado, os autores reagem no intuito de valorizar sua atividade aos olhos da sociedade. É particularmente em tal ponto que Abastado (1979: 26) observa a criação de mitos englobando a atividade literária. O poeta, por exemplo, será a representação de um herói solitário “em um mundo degradado, de valores perdidos”⁴.

Paul Bénichou, em seu trabalho *Le sacre de l'écrivain (1750-1830): essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, publicado em 1973, analisa uma outra espécie de crise, sem dúvida ligada àquela de fundo econômico apontada por Abastado, ambas compondo o quadro de mudanças radicais no seio da organização social francesa. Bénichou parte de uma perturbação das

³ “on a attribué à la pauvreté et aux souffrances qu'elle génère (la faim, l'humiliation, l'exclusion, etc.) des facultés créatrices [...] et, dans une tradition qui emprunte à la fois aux discours chrétien et stoïcien, on en a fait la preuve d'une parole vraie, sincère, désintéressée et authentique [...]. Le mépris de la foule, le harcèlement des autorités religieuses ou civiles, la censure, les quolibets et autres formes de plaisanterie qui s'attachent aux célébrités, l'exil politique, l'emprisonnement, les autodafés, les exécutions, enfin tout ce que les hommes de pensée, de science et de plume ont eu à subir du dehors (la plèbe, les fanatiques, les Grands, les concurrents jaloux, les critiques littéraires, les éditeurs) est devenu, sous le poids des siècles, l'apanage de la grandeur intellectuelle, morale ou spirituelle”.

⁴ “dans un monde dégradé, des valeurs perdues”.

consciências seguinte ao Terror revolucionário e à instabilidade política que caracteriza os últimos anos do século XVIII e o início do XIX. Esse conflito é protagonizado pela separação entre Razão e Sensibilidade, duas noções paradigmáticas do pensamento que haviam sido unidas no humanismo iluminista; se a disposição republicana fora motivada sobretudo pelas ideias dos filósofos, a violência da Revolução causou uma onda de desconfiança em relação aos ideais esclarecidos. Assim, a contrarrevolução acaba por responsabilizar a Razão por todos os flagelos e pela instabilidade política geral.

A corrente contrarrevolucionária da Sensibilidade foi o principal plano de fundo ideológico na França das primeiras décadas do século XIX:

A desaprovação da Revolução e dos princípios que a inspiraram e a refutação dos “sofismas” da fé filosófica revolucionária marcaram o pensamento dominante da época seguinte, além de fornecer ao Estado restaurador, napoleônico e dos Bourbon em seguida, a doutrina da qual precisava (BÉNICHOU, 2004: 111)⁵.

Tal fenômeno criou as condições para o advento da figura do poeta: ele é o símbolo do homem sensível, um indivíduo que não é nem o monge medieval, nem o filósofo iluminista, mas ainda assim portador de uma palavra grave que lhe confere o posto de novo guia espiritual da sociedade: eis a origem do *Poète sacré* (“Poeta sagrado”). Se a igreja tradicional estava em crise há mais de um século, a religião permanece ainda ao lado da Sensibilidade, como o partido oposto ao da Razão. A palavra do poeta será o canal pelo qual a sociedade irá experimentar uma nova experiência com a divindade, não pela transmissão didática da Palavra das Santas Escrituras, mas pela experiência estética. Eis a base do Romantismo francês ao qual Bénichou (2004: 2001), nas últimas reflexões de sua obra *L'École du désenchantement*, publicada em 1992, confere a qualidade de “meia religião”:

Sua promoção [do poeta] a um alto posto, mediando uma suposta ligação de seu ministério com a providência divina, nascera da necessidade, na sociedade pós-revolucionária, de conservar o sagrado o laicizando. Mas essa promoção ocorria em uma época em que a intervenção de Deus nos afazeres humanos, e a possibilidade de qualquer que seja o sacerdócio, haviam cessado de ser objeto de uma crença verdadeira. Essa espécie de meia religião que o Romantismo pretende ser, ao lado da posição ao mesmo tempo su-

⁵ “Le désaveu de la Révolution et des principes qui l'avaient inspirée, la réfutation des « sophismes » de la foi philosophique révolutionnaire ont marqué la pensée dominante de l'époque qui a suivi, et fourni à l'État restaurateur, napoléonien puis bourbonien, la doctrine dont il avait besoin”.

praterrestre e militante de seus poetas, pode muito bem não ter sido mais que um momento de transição, uma espécie de fulgor passageiro entre a antiga sociedade católica e o novo mundo positivo⁶.

Após a queda do antigo regime e o processo de estabelecimento de uma nova ordem, a importância ideológica da poesia é o pilar mais importante referente aos mitos englobando a figura do poeta. As construções simbólicas variam segundo os diferentes momentos e de acordo com os projetos estéticos daqueles que exercem o trabalho poético. O próprio conceito de poesia moderna está ligado a tal diversidade: não há mais um modelo ideológico universal a seguir, mas sobretudo mitos a serem criados e cultivados.

2. ALGUNS MITOS MODERNOS DE POETA

O conceito de mito não deixa de ser problemático. Para este artigo, utilizarei a perspectiva adotada por Claude Abastado em seu *Mythes et rituels de l'écriture*. Nesta obra, o autor propõe uma *semiologia histórica*, chegando a essa expressão através da separação entre mitos modernos e tradicionais. Para expor os últimos, faz uma crítica às ideias de M. Eliade⁷, segundo as quais os mitos seriam todos enquadrados em um tempo primordial, ideal, não histórico portanto, e definido por assuntos limitados. Abastado (1979: 19) prefere crer em mitos de sociedades tradicionais e mitos de sociedades modernas. Assim, propõe as diferenças fundamentais:

Certamente, os mitos das sociedades tradicionais não respondem ao mesmo tipo de experiência que os das sociedades modernas. Os primeiros evocam, seguidamente, fenômenos cósmicos, eventos naturais e ditam uma conduta mágica que supõe-se técnica; os segundos são ligados a crises de ordem social ou política. Sobretudo, não são vividos nas mesmas condições. Uns exercem sua eficácia no seio de coletividades monolíticas, sua estabilidade é aquela do sistema social, sua credibilidade é unânime, eles têm a forma

⁶ “Sa promotion à un haut rang, moyennant une liaison supposée de son ministère avec la providence divine, était née du besoin qu'éprouvait la société postrévolutionnaire de conserver le sacré en le laïcisant. Mais cette promotion survenait dans une époque où l'intervention de Dieu dans les affaires humaines, et la possibilité d'un sacerdoce quel qu'il fût, avaient cessé justement d'être l'objet d'une véritable croyance. Cette espèce de demi-religion que le Romantisme prétend être, et la position à la fois supraterrrestre et militante de ses poètes, peuvent bien n'avoir été qu'un moment de transition, une sorte d'éblouissement passager entre l'ancienne société catholique et le nouveau monde positif”.

⁷ Presentes em seu texto *Aspects du mythe*, publicado em 1963.

de uma instituição. Os outros são lábeis porque se desenvolvem em sociedades diversificadas e em evolução acelerada, tocam grupos sociais restritos, são abalados de todos os lados por forças corrosivas, pois cada indivíduo, pertencendo a micro-sociedades, é acometido por pressões ideológicas contraditórias. Entretanto, as estruturas e as funções de ambos são fundamentalmente idênticas⁸.

O mito do poeta romântico ou *Poète sacré* está naturalmente enquadrado no caso moderno. Se podemos tratá-lo como o *mito*, no singular, a instabilidade social que o envolve e da qual ele faz parte acaba por lhe dar diversas e legítimas versões. Neste trabalho, analisarei as figuras de poeta que encerram claros traços do discurso de maldição literária, deixando de lado, por exemplo, o grande *Poète paternel*⁹ representado por Victor Hugo.

2.1 O “POÈTE MOURANT”

Em suas *Nouvelles méditations poétiques*, publicadas em 1823, Alphonse de Lamartine imortaliza um ideal de poeta da Restauração. *Le Poète mourant* não é o primeiro texto a tratar de um ser tocado pela chama divina da inspiração criativa; no entanto, permanece como a obra mais representativa do período.

Lamartine elabora a porção mitológica do indivíduo que consagra sua vida à criação poética. As razões da morte iminente desse *mourant* não são baseadas na condição do escritor inserido na realidade liberal, vítima dos primeiros momentos de crise material; o autor caracteriza o poeta ideal antes como um homem sensível e de saúde frágil. Aqui reside a força original desse mito: não é mais aquele tocado pelo Entusiasmo divino clássico, um ser resumido em inspiração, entre orgulhoso e aflito por sua condição. O *Poète mourant* traz novas nuances e valores, sobretudo através de uma leveza lírica jamais vista até então. Se, já na primeira estrofe, o

⁸ “Certes les mythes des sociétés traditionnelles ne répondent pas au même type d’expérience que ceux des sociétés modernes. Les premiers évoquent souvent des phénomènes cosmiques, des événements naturels, et dictent une conduite magique qui tient lieu de technique ; les seconds sont liés à des crises d’ordre social ou politique. Surtout ils ne sont pas vécus dans les mêmes conditions. Les uns exercent leur efficacité au sein de collectivités monolithiques ; leur stabilité est celle du système social ; leur crédibilité est unanime ; ils ont la forme d’une institution. Les autres sont labiles parce qu’ils se développent dans des sociétés diversifiées et en évolution accélérée ; ils touchent des groupes sociaux restreints ; ils sont sapés de toutes parts par des forces corrosives car chaque individu, appartenant à plusieurs micro-sociétés est soumis à des pressions idéologiques contradictoires. Cependant les structures et les fonctions des uns et des autres sont fondamentalement identiques”.

⁹ Tal designação é formulada por José-Luis Diaz em sua obra *L’Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l’époque romantique*, publicada em 2007.

eu-lírico diz que sua vida “foge a cada respiração” (verso 2)¹⁰ e, na segunda estrofe, a passagem “Cantemos, já que meus dedos estão ainda sobre a lira” (verso 7)¹¹ constata sua permanência em vida, o leitor conhecerá logo em seguida uma das musas do *Poète mourant*: “Cantemos, pois a morte, como ao cisne, me inspira” (verso 8)¹². A morte, destino inevitável, transmite ao poeta, nas margens de um outro mundo, um “som vocal melodioso” (verso 9)¹³ que lhe traz um “feliz presságio” (verso 10)¹⁴ alcançado por seu gênio.

Diaz (1990: 52) analisa a importância do particípio presente *mourant*, que poderia ser traduzido como o adjetivo *morrente* em português, para a constituição desse mito:

Antes do prazo fúnebre, como para preparar o leve processo mortal, esse perpétuo estado de *mourant* em que deve consistir sua vida, é preciso que ele se reduza a não ser nada mais que uma relva sem raiz ou um pássaro sem ninho: um errante comum, ao invés de um *mourant* genérico¹⁵.

Através de um tal discurso, opera no mito lamartiniano uma força que conduz ao assujeitamento. No poema, as variadas comparações do poeta com elementos da natureza, a temática aérea e aquática, o sopro da respiração e o vento, as lágrimas e os riachos, a luz que se apaga lentamente, tudo engloba a morte enquanto um processo em direção ao nada original, ou seja, ao infinito. É a partir de uma tal estética que o monumento é moldado: o poeta de Lamartine é um “ser natural e fusional cujo canto aspira a se juntar à respiração universal. Assim, o *Poète mourant* posiciona a natureza contra a cultura e propõe a naturalização do ato poético” (DIAZ, 1990: 51)¹⁶. A morte não é uma ruptura dramática, mas um fenômeno de beleza.

Ainda de acordo com Diaz (1990: 56), há nesse mito elegíaco um fator materialista que transcende o ideal estético. Se o poeta em Lamartine é desapegado e resignado, ele é também completamente oposto aos valores da burguesia, que domina pouco a pouco o novo cenário social:

É por isso que, sem dúvida, ele prefere nos dar, através da evocação de seu *poète mourant*, a imagem de uma aristo-

¹⁰ “s’enfuit à chaque haleine”.

¹¹ “Chantons, puisque mes doigts sont encor sur la lyre”.

¹² “Chantons, puisque la mort, comme au cygne, m’inspire”.

¹³ “cri mélodieux”.

¹⁴ “heureux présage”.

¹⁵ “A défaut, et comme pour préparer, dès avant le terme funèbre, ce léger devenir mortel, ce perpétuel état de mourant en quoi doit consister sa vie, il faut qu’il se réduise à n’être qu’une herbe sans racine ou qu’un oiseau sans nid : en errant impersonnel, à défaut d’un mourant générique”.

¹⁶ “un être naturel et fusionnel dont le chant aspire à se mêler à la respiration universelle. Ainsi le Poète mourant joue la nature contre la culture et propose la naturalisation de l’acte poétique”.

cracia ideal, que compreendeu a beleza de morrer, que investe toda sua elegância em desaparecer sem deixar rastros. [...] Lamartine escolheu meditar sobre a sorte histórica de uma real aristocracia que acaba, inútil, condenada a sobreviver ainda enquanto fantasma e na elegia¹⁷.

Com esse exemplo, fica expresso que os mitos modernos estão intimamente ligados ao contexto histórico de onde surgem, e compreendemos por que o *Poète mourant* foi o grande ideal de poeta da Restauração. A melancolia e a fragilidade são traços de maldição literária, aqui reunidos na qualidade de *mourant*; no entanto, tal característica vem a ser a porção mais expressiva da elevação mítica, um elemento que distancia o poeta da vida ao mesmo tempo em que o aproxima da natureza. O mito confunde-se, enfim, com uma última idealização da nobreza.

2.2 O “POÈTE MISÈRE”

Concernindo a realidade social enquanto espaço de criação e recepção poética, Bénichou (2004: 312) diagnostica com precisão: “Será preciso o teste de 1830, o emburguesamento definitivo da sociedade, para que os poetas creiam sofrer de uma verdadeira maldição”¹⁸. A crise do sistema literário se define mais claramente no momento em que o liberalismo adapta toda espécie de produção a leis de mercado. Esse fenômeno de *emburguesamento* se opera igualmente na literatura tomada como um campo de atuantes bem definidos: o escritor e o público. Ambos são cada vez mais oriundos do centro dessa nova e anônima coletividade.

Em seus inícios literários, Lamartine possuía um nome, no sentido em que era filho de um cavaleiro do antigo regime. Assim, no contexto da Restauração, possuía livre acesso aos altos espaços das camadas sociais. Se não podia sustentar-se com a escrita poética, levava uma carreira diplomática e tinha tempo ocioso suficiente para se dedicar à poesia. Nas três primeiras décadas do século XIX, a grande maioria dos autores e leitores pertencia aos mesmos ambientes de onde Lamartine provinha. No início da década de 1830, com a popularização da escrita e da leitura, o quadro já se mostra diferente.

O caso de Pétrus Borel ilustra bem a nova configuração da sociedade. Filho de um comerciante pequeno burguês, nascido em 1809, estava longe de ter acesso a uma carreira diplomática ou a qualquer outra maior ocupação que lhe provesse

¹⁷ “C'est pourquoi sans doute il préfère nous donner, à travers l'évocation de son poète mourant, l'image d'une aristocratie idéale, qui a compris la beauté du mourir, qui met toute son élégance à disparaître sans laisser des traces. [...] Lamartine a choisi plutôt de méditer sur le sort historique d'une trop réelle aristocratie finissante, inutile, condamnée pour se survivre encore au fantasme et à l'élégie”.

¹⁸ “Il faudra l'épreuve de 1830, le bourgeoisement définitif de la société, pour que les poètes croient qu'ils souffrent d'une vraie malédiction”.

tranquilidade em seus inícios como poeta. Assim, Borel viveu a condição de escritor profissional de forma integral, na ausência de qualquer garantia externa. Sua obra elucida as dificuldades pelas quais passou. A primeira estrofe do poema *Misère*, presente em suas *Rhapsodies* de 1832, expressa uma contradição:

Em meu ar alegre, meu sorriso no lábio,
Você me crê feliz, leve, ázimo e sem febre,
Vivendo, no dia-a-dia, sem alguma ambição,
Ignorando o remorso, virgem de aflição;
Através das paredes de um peito elevado
Vê alguém o coração que seca e o fogo que o mina?
De uma lâmpada sufocada, não saberiam nada extrair:
É preciso, como o coração, abri-la ou quebrá-la¹⁹.

Até o quarto verso, o eu-lírico descreve a percepção de um interlocutor que desconhece a interioridade do poeta. Na metade final da estrofe, é introduzida a revelação que se desenvolve no decorrer do texto. Os dois versos que o concluem expõem o flagelo anunciado no título: “Sufocando todo pensamento que surge em meu peito! / Aos acordes de meu *luth*, o que responder?... eu tenho fome!...”²⁰.

Em *Misère*, testemunhamos um processo de substituição no campo mitológico. A percepção do interlocutor nos quatro primeiros versos ilustra a presença de um mito ultrapassado: o verzejador “feliz”, “virgem de aflição” pode muito bem representar a figura do poeta da Restauração, esse indivíduo resignado ante a fragilidade da vida. No quadro da nova realidade social, ele não existe mais, e quem afirma a mudança é o próprio eu-lírico de *Misère*, revelando a condição material do poeta. Diaz (1992: 47) observa que, após 1830, “O poeta ideal não é mais um celeste tuberculoso que morre em uma última respiração, a lira repleta de flores. É um

¹⁹ “A mon air enjoué, mon rire sur la lèvre, / Vous me croyez heureux, doux, azime et sans fièvre, / Vivant, au jour le jour, sans nulle ambition, / Ignorant le remords, vierge d’affliction ; / A travers les parois d’une haute poitrine, / Voit-on le cœur qui sèche et le feu qui le mine ? / Dans une lampe sourde on ne saurait puiser : / Il faut, comme le cœur, l’ouvrir ou la briser”.

²⁰ “Étouffant tout penser qui se dresse en mon sein ! / Aux accords de mon luth que répondre ?... j’ai faim !...”.

artista assassinado, um poeta esfomeado, um pária intelectual ao qual só resta a loucura, o suicídio ou o hospital”²¹.

A peça *Chatterton*, de Alfred de Vigny, publicada em 1835, trabalha igualmente na construção de um mito de poeta acometido pela fome e pela miséria. O título faz referência ao jovem escritor inglês que se suicidou no século XVIII em razão das dificuldades enfrentadas com o trabalho poético. Apesar de pertencer a um contexto bem diverso, o caso isolado de Thomas Chatterton é uma importante referência na composição do mito do *Poète misère*, assim como o frágil Nicolas Gilbert, poeta francês do final do século XVIII, vítima de complicações que o levaram à morte prematura após a queda de um cavalo. Ambas as referências nutrem a ideia de um fim trágico para o Poeta sagrado.

No prefácio de *Chatterton*, intitulado *Dernière nuit de travail*, Vigny (1835: 24) interpela a coletividade da qual faz parte:

Ah! Não ouvem vocês o barulho das pistolas solitárias? Sua explosão é bem mais eloquente que minha fraca voz. Vocês não ouvem esses jovens desesperados que pedem o pão quotidiano, dos quais ninguém paga o trabalho? Não! As nações não possuem excedentes a tal ponto? Não daremos, dos palácios e dos milhões que manipulamos, um só pão e um pão para aqueles que, sem descanso, tentam idealizar sua nação a despeito dela? [...] Não lhes é necessário mais que duas coisas: a vida e o devaneio; o PÃO e o TEMPO. [...] Desejei mostrar o homem de espírito sufocado por uma sociedade materialista em que o calculador avaro explora sem piedade a inteligência e o trabalho²².

A força que leva à morte não é a natureza, mas a coletividade que não reconhece nem a importância, nem o trabalho do poeta. O suicídio individual é um homicídio coletivo; a base do problema é de cunho liberal, não há consumidores o suficiente para um produto – no caso, a poesia. O esforço de Vigny em sensibilizar sua contemporaneidade “materialista”, ao lado de outras representações que tematizam o poeta em situação de miséria, sugere a medida da crise em que se encontra

²¹ “Le poète idéal n’est plus un céleste poitrinaire qui meurt dans un dernier souffle, la lyre chargée de fleurs. C’est un artiste meurtri, un poète affamé, un paria intellectuel auquel il ne reste plus que la folie, le suicide ou l’hôpital”.

²² “Eh ! n’entendez-vous pas le bruit des pistolets solitaires ? Leur explosion est bien plus éloquente que ma faible voix. N’entendez-vous pas ces jeunes désespérés qui demandent le pain quotidien, et dont personne ne paye le travail ? Eh quoi ! les nations manquent-elles à ce point de superflu ? Ne prendrons-nous pas, sur les palais et les milliards que nous donnons, une mansarde et un pain pour ceux qui tentent sans cesse d’idéaler leur nation malgré elle ? (...) Il ne lui faut que deux choses : la vie et la rêverie; le PAIN et le TEMPS. (...) J’ai voulu montrer l’homme spiritualiste étouffé par une société matérialiste, où le calculateur avaro exploite sans pitié l’intelligence et le travail”.

va a escrita poética na sua época. Nos meios literários, o Poeta é mais sagrado que nunca, no entanto a difusão pública de sua palavra não acompanha seu *status*.

A crise material da poesia não finda; os escritores devem garantir a sobrevivência produzindo textos de outros gêneros: crítica de arte, romance, folhetim, entre outros. Pouco a pouco, percebe-se que o público leitor de poesia será cada vez mais restrito, e tal realidade, como veremos em seguida, permanece até os dias atuais. O que se alteram são os mitos, incluídas em tal processo as atitudes dos poetas ante as adversidades.

2.3 O “POÈTE MAUDIT”

Alguns estudos e manuais de literatura atribuem aos dois mitos até aqui analisados a qualidade de *malditos*. Tal caracterização não constitui um equívoco, já que o *Poète mourant* e o *Poète misère* partilham algumas condições de marginalidade com os seus sucessores da segunda metade do século XIX. De todo modo, há nuances fundamentais que os distinguem como mitos independentes.

Os *Poètes maudits* dos quais Paul Verlaine fala em sua obra homônima, publicada em 1884, poderiam ter uma outra designação, segundo o breve *avant-propos: Poètes Absolus*. O que Verlaine empreende com essa reunião de alguns nomes, suas biografias e trechos de textos é tornar público o compromisso desses escritores com seu trabalho, desde a busca estética até a admirável capacidade de manterem-se em situação precária e produzir poesia. Como em Vigny, o tom do texto combina revolta e apologia, a todo momento destacando o valor dos escritos selecionados. De todo modo, a expressão qualificativa *Absolus* marca a diferença: não são apenas Poetas, mas *Poetas Absolutos*.

Entre o meio século que separa os mitos do *Poète misère* e do *Poète maudit*, testemunhamos novas batalhas literárias. No centro da poesia, uma importante operação se faz, na intenção de “deslocá-la do céu incerto da metafísica em direção ao terreno – até então novo – da estética” (DIAZ, 2001: 17)²³. Com uma nova força, ao lado da pintura, a poesia se torna um dos grandes estandartes da arte. O *Poète sacré* vai pouco a pouco se vestir com a imagem do alquimista profano cuja obra é um belo Absoluto. Desse novo olhar, surge a noção de *arte pela arte*, sendo o compromisso do poeta antes de ordem estética que de influência social. Mesmo assim, a inspiração espiritual ou humanista permanece implícita ao desejo de beleza. Paul Bénichou (2004: 1246), em sua obra *Les Mages romantiques*, observa as divergências nas interpretações dos estudos literários sobre a discussão que polariza noções de *arte social* e *arte pela arte*:

de todos os lados, foi denunciado seu espírito de independência como diletantismo, aristocracismo, insignificância,

²³ “la ramener du ciel incertain de la métaphysique vers le terrain – nouveau alors – de l'esthétique”.

idolatria estéril da forma vazia de sentido. “Arte pela arte”, assim denunciada, não responde a realidade alguma; é um postulado polêmico, o slogan monótono e oco do jornalismo militante entre 1830 e 1850. Se o romantismo proclamou o reinado da Arte, não foi apenas para a reduzir a um puro jogo de formas; ao contrário, foi para fazer dela o lugar de uma alta contemplação da condição dos acontecimentos humanos, sempre geradora de comunhão, de ensinamentos e de profecia. A crítica das gerações que nos precederam não ignorou sempre essa verdade, no âmago de uma discussão por muito tempo confusa²⁴.

Um ponto importante no “reinado da Arte” é a recusa de produções que visariam uma grande massa de leitores, textos de entretenimento que supostamente iriam contra as “altas contemplações” repousadas no gênero poético. O folhetim, gênero burguês por excelência, é visto com desapreço pelo partido da Arte, tornando-se um dos símbolos da vulgarização do gosto estético. Os Poetas malditos enquadram-se nessa renúncia, assumindo a busca pelo belo Absoluto a qualquer custo. Em um tal universo, o simbolismo, as possibilidades sonoras, formais e alegóricas da linguagem são mais do que nunca explorados. Nesse sentido, diz Vadé (1990: 344): “os malditos representam os que sentiram com maior acuidade a crise de consciência ocidental, o desejo de nomear o inconsciente”²⁵.

É necessário, como sublinha Marcel Raymond (1940: 49), evitar os equívocos em torno da expressão *Simbolismo*. A inadequação estaria em conceber nela uma escola de um período bem demarcado na historiografia literária:

Parece que o espírito humano, no sonho, no devaneio ou mesmo durante a vigília, é dotado de um poder de criação autônoma em que ele imagina fábulas livremente, figuras, imagens nas quais se projeta a afetividade profunda do *eu*. Simbolismo espontâneo ao qual a razão ou diversos órgãos de censura, nas sociedades civilizadas, vêm fazer obstáculo, mas que funciona quase sem controle nas “primitivas” ou

²⁴ “On dénonce de tous côtés leur esprit d’indépendance comme dilettantisme, aristocratie, insignifiance, stérile idolâtrie de la forme vide de sens. “L’art pour l’art”, ainsi dénoncé, ne répond à aucune réalité; c’est un postulat polémique, la rengaine monotone et creuse du journalisme militant entre 1830 et 1850. Si le romantisme a proclamé la royauté de l’Art, ce n’est certes pas pour le réduire à un pur jeu de formes ; c’est au contraire pour en faire le lieu d’une haute contemplation de la condition et des événements humains, toujours génératrice de communion, d’enseignements et de prophétie. La critique des générations qui nous ont précédées n’a pas toujours ignoré cette vérité, au sein d’une discussion longtemps confuse”.

²⁵ “les maudits représentent ceux qui ont senti avec plus d’acuité la crise de conscience occidentale, le désir de nommer l’inconscient”.

durante o sonho. Assim, nascem os mitos e outras construções fabulosas cujo bom senso denuncia a irrealidade e que são, entretanto, psicologicamente verdadeiros²⁶.

Simbolismo é, portanto, menos uma escola literária que uma disposição psicológica atemporal. Nas *Correspondências* de Baudelaire, no peso místico e musical das palavras em Mallarmé, no *desconhecido* de Rimbaud, entre outras expressões, podemos perceber esse primitivismo de inspiração simbólica. Para invocar ou chegar a um tal nível do verbo, Rimbaud propõe a necessidade de um processo de des-civilização, detalhado em suas *Lettres du voyant*, escritas entre 1871 e 1872. Nessas cartas, afirma que o desregramento de todos os sentidos é uma via em direção à maldição, mas igualmente – e sobretudo – em direção a um saber *voyant* (vidente). O leitor percebe nessa atividade de transgressão uma espécie de ocupação, e Rimbaud exprime seguidamente sua aversão aos ofícios burgueses tradicionais, à rotina bem definida, em contraste com sua noção de trabalho poético, no qual todo costume deveria ser abolido. O autor de *Uma temporada no inferno* sonhava com os tempos em que o *poète/voyant* seria valorizado pelo grande público. Uma tal época, certamente, não era a sua: “o tempo de uma linguagem universal virá!” (RIMBAUD, 2010: 99)²⁷.

Se desejarmos traçar uma particularidade do Poeta maldito em relação aos mitos de poeta moderno que o precedem, partiremos do trabalho poético substituindo a noção de *eleição*: o gênio é antes a consequência de um labor que do toque divino. Parece que a recusa a toda espécie de regramento define os Poetas malditos, uma resistência seja em relação à tradição clássica em poesia, seja em relação à vida burguesa, aí compreendidos o trabalho tradicional e as convenções morais e de bons costumes. Todas as naturezas de dogma, em arte ou em vida, podem representar os órgãos de censura observados por Marcel Raymond, os quais impediriam os poetas de tocarem o “simbolismo espontâneo” necessário às vias que levam ao Absoluto. Eis um aspecto fundamental: diferente do *Poète mourant* e do *Poète misère*, o mito do Poeta maldito não se utiliza da morte iminente como ponto de partida; mais que constatar o desprezo da multidão e lamentar sua miséria, os Poetas malditos percorrem uma via inversa na qual eles mesmos exercem desprezo. Como jamais antes, a condição de marginalidade torna-se um *valor*, já que o deslocamento social é um caminho coerente em direção à estética objetivada, aquela do *primitivo*, do *desconhecido*, ou seja, do *Absoluto*. Os Poetas malditos

²⁶ “Il semble que l'esprit humain, dans le rêve, la rêverie ou même pendant la veille, soit doué d'un pouvoir de création autonome, qu'il imagine librement des fables, des figures, des images dans lesquelles se projette l'affectivité profonde du moi. Symbolisme spontané, auquel la raison ou divers organes de censure, chez les civilisés, viennent faire obstacle, mais qui fonctionne presque sans contrôle chez les « primitifs » ou pendant le rêve. Ainsi naissent les mythes et autres constructions fabuleuses dont le bon sens dénonce l'irréalité et qui sont vrais toutefois psychologiquement”.

²⁷ “le temps d'un langage universel viendra !”

asseguram-se no compromisso de habitar o inexplorado, e uma tal escolha é levada até as últimas consequências.

O mito do *Poète misère* pode representar o momento em que os poetas descobrem uma crise profissional da qual eles próprios são protagonistas. Os Poetas malditos estão em um momento onde tal crise não é nem novidade, nem entretanto resolvida. De todo modo, o não acolhimento do grande público é tomado em uma outra perspectiva, vindo o mito a posicioná-lo a seu favor. Contra o entretenimento superficial do folhetim, contra uma noção estática do belo, contra a moral burguesa e católica; a favor da arte pela arte, das novas formas, da vida boêmia e da transgressão de qualquer limite existente: malditos porque absolutos, absolutos porque malditos.

3. *RESTER VIVANT*, DE MICHEL HOUELLEBECQ: UMA ATUALIZAÇÃO DO POETA MALDITO

Publicada em 1991 pelas *Éditions de la Différence*, a primeira edição de *Rester vivant* passou despercebida. Logo em seguida, em 1992, Michel Houellebecq é premiado pelo livro de poesias *La poursuite du bonheur*, mas é através da prosa romanesca que o autor atinge um grande público leitor, fato iniciado com *Extension du domaine de la lutte*, de 1994, e solidificado após o romance *Les Particules élémentaires*, de 1998. Uma escrita que se costura por reflexões críticas sobre a condição existencial do homem contemporâneo pode explicar em parte o referido sucesso. Se os romances possuem uma força midiática, quando analisamos a produção do Houellebecq poeta, anterior ao romancista, percebemos que muitos elementos de sua célebre e polêmica prosa já são aí sugeridos ou, como veremos em seguida, *prescritos*.

A definição do gênero de *Rester vivant* é controversa. Sustentado no título como método, tido como ensaio em alguns catálogos, o pequeno texto é dividido em quatro partes: “De início, o sofrimento”, “Articular”, “Sobreviver” e “Tocar onde importa”²⁸. Evoluindo nessa ordem, os quatro capítulos apresentam desde uma noção formativa do indivíduo poeta até uma designação de sua função social. Sob a pessoa *vous*, que oscila entre o singular e o plural, os leitores são poetas potenciais de uma bem marcada interlocução. Com um tom lírico pleno de metáforas e jogos de palavras, o método pode também desde já ser considerado um texto poético, uma espécie de *Art poétique* na aurora do século XXI.

Em *Rester vivant*, apesar das numerosas sugestões imprecisas e outras características de estilo, Michel Houellebecq define uma clara figura de poeta. Para o presente trabalho, estabeleço tal construção como um mito de poeta contemporâneo. A seguir, analisando cada um dos capítulos da obra, irei propor algumas aproximações entre o Poeta maldito e o poeta houellebecquiano, utilizando também os outros mitos aqui estudados para complementar a comparação.

²⁸ “D’abord, la souffrance”, “Articuler”, “Survivre”, “Fraper là où ça compte”.

3.1 “DE INÍCIO, O SOFRIMENTO” OU A FONTE DA POESIA

No método de escrita poética de Houellebecq, o princípio de tudo é o sofrimento. Não apenas da humanidade ou de todo animal que sente; todo o mundo, todas as coisas sofrem. Assim, “O nada vibra de dor até chegar ao ser em um abjeto paroxismo” (HOUELLEBECQ, 2010: 9)²⁹. Dos seres com um certo nível de consciência, surge *le cri*, expressão que pode ser traduzida do francês como qualquer som vocálico não articulado ou “o grito”. O método afirma que a linguagem articulada e a poesia daí derivam. Em seguida, conclui-se: “O primeiro movimento poético consiste em voltar à origem, ou seja, ao sofrimento” (HOUELLEBECQ, 2010: 9)³⁰.

Uma *malédiction* inerente à poesia, a princípio através de um conceito abstrato de sofrimento, é bem marcada. No decorrer da obra, o leitor conhece exemplos de diversos sofrimentos possíveis. Podemos desde essa primeira tese fazer algumas aproximações entre o poeta houellebecquiano e o Poeta maldito. Primeiramente, para *Rester vivant*, a poesia não é de forma alguma questão de eleição divina. Além disso, o que penso ser o mais importante, há uma disposição a não repelir o sofrimento em Houellebecq: pelo contrário, seu poeta o busca; o trabalho poético inicia no movimento de abarcar a amarga origem de todo. É, ao mesmo tempo, uma questão de exercício sensível e de autoconhecimento:

Acumular frustrações em grande número. Aprender a se tornar poeta é desaprender a viver. Ame ou odeie seu passado, mas que ele permaneça presente a seus olhos. Você deve adquirir um conhecimento completo de si mesmo. Assim, pouco a pouco, seu eu profundo se destacará, deslizará sob o sol [...]. Você deve aprender a sentir a dor por todos os seus poros (HOUELLEBECQ, 2010: 11)³¹.

Para o Poeta maldito, todo sinal de transgressão é um valor. O desregramento dos sentidos, como vimos em Rimbaud, é um processo cuja consequência é um saber poético. Em *Rester vivant*, a transgressão se inicia por um deslocamento afetivo: “Desenvolva em você um profundo ressentimento em relação à vida. Esse ressentimento é necessário para toda criação artística verdadeira” (HOUELLEBECQ, 2010: 11)³². Poderíamos dizer que o poeta houellebecquiano, assim como o Poeta maldito ou absoluto, erige-se na maldição.

²⁹ “Le néant vibre de douleur, jusqu'à parvenir à l'être : dans un abject paroxysme”.

³⁰ “La première démarche poétique consiste à remonter vers l'origine, à savoir : la souffrance”.

³¹ “Accumuler des frustrations en grand nombre. Apprendre à devenir poète, c'est désapprendre à vivre. Aimez votre passé, ou haïssez-le ; mais qu'il reste présent à vos yeux. Vous devez acquérir une connaissance complète de vous-même. Ainsi, peu à peu, votre moi profond se détachera, glissera sous le soleil [...] Vous devez apprendre à ressentir la douleur par tous vos pores”.

³² “Développez en vous un profond ressentiment à l'égard de la vie. Ce ressentiment est nécessaire à toute création artistique véritable”.

3.2 “ARTICULAR” OU A QUESTÃO DA FORMA

O segundo capítulo de *Rester vivant* sublinha uma importância: “A estrutura é o único meio de escapar do suicídio. E o suicídio não resolve nada. Imagine que Baudelaire tivesse conseguido suicidar-se aos vinte e quatro anos” (HOUELLEBECQ, 2010: 15)³³. O valor da forma se justifica em uma estratégia de sobrevivência. Assim, a transgressão dos paradigmas clássicos não é fundamental: “Não sinta-se obrigado a inventar uma forma nova. As formas novas são raras. Uma por século já está bom. E não são, necessariamente, os grandes poetas que as originam. A poesia não é um trabalho sobre a linguagem; não essencialmente” (HOUELLEBECQ, 2010: 15)³⁴. O método ainda afirma que as palavras estão sob a responsabilidade do corpo social.

Nesse ponto, há uma grande diferença entre o poeta em Houellebecq e os Poetas malditos. É de conhecimento geral a fundamental importância da renovação formal e linguística nas obras de Rimbaud e Mallarmé, dois grandes *Absolus* eleitos por Verlaine. Tal esforço, lembremos, está ligado à noção de arte pela arte. Em *Rester vivant*, veremos que a poesia está completamente ligada à sociedade; dessa maneira, a busca estética, ainda que certamente existente, não é primordial para o poeta houellebecquiano.

3.3 “SOBREVIVER” OU AS DIFICULDADES DO POETA

Além de descrever os diversos obstáculos inerentes ao fazer poético, em parte os mesmos dos primeiros poetas modernos do século XIX, este capítulo justifica o título da obra: “Um poeta morto não escreve mais. Daí, a importância de permanecer vivo” (HOUELLEBECQ, 2010: 19)³⁵. Desde o título, há uma clara tensão, uma consciência das forças contrárias seja ao êxito em poesia, seja à sobrevivência do poeta. Tendo os mitos modernos assumido a tradição de maldição literária com o signo do isolamento, podemos perceber naturezas diversas dessa condição: no *Poète misère*, focalizam-se questões materiais, mas não se encontram nele problemas de cunho moral, visto que ele é sempre uma vítima do todo em que está inserido; para o mito do Poeta maldito, o isolamento se estende à quebra dos bons costumes, ele é moralmente – e intencionalmente – marginalizado. No mito de poeta houellebecquiano, uma outra natureza de deslocamento é observada:

Se você não escreve mais, talvez seja o prelúdio de uma mudança de forma. Ou de uma mudança de tema. Ou os

³³ “La structure est le seul moyen d’échapper au suicide. Et le suicide ne résolut rien. Imaginez que Baudelaire ait réussi sa tentative de suicide, à vingt-quatre ans”.

³⁴ “Ne vous sentez pas obligé d’inventer une forme neuve. Les formes neuves sont rares. Une par siècle, c’est déjà bien. Et ce ne sont pas forcément les plus grands poètes qui en sont l’origine. La poésie n’est pas un travail sur le langage ; pas essentiellement”.

³⁵ “Un poète mort n’écrit plus. D’où l’importance de rester vivant”.

dois. Ou, talvez, seja efetivamente o prelúdio de sua morte criativa. Mas, sobre isso, você não sabe nada. Você não conhecerá jamais exatamente essa parte de você mesmo que o impulsiona a escrever [...]. Diante de sua ignorância, diante dessa parte misteriosa de você mesmo, permaneça honesto e humilde (HOUELLEBECQ, 2010,: 19)³⁶.

Vigny e Rimbaud já sabiam que o trabalho do poeta possui algo de não tradicional; o próprio movimento mitológico, aproximando a Sensibilidade do universo divino ou mágico, isola-o em uma ocupação peculiar. Em Houellebecq, a ligação à religião e à alquimia são descartadas, encontrando a fonte da poesia em uma base afetiva, psicológica, o que não altera a característica excepcional do labor poético. No entanto, *Rester vivant* enfatiza com grande detalhe, muito mais que os outros mitos aqui vistos, a instabilidade característica do exercício de criação, destacando a impossibilidade de dominar completamente as vias da produção artística. Assim, as dificuldades não estão somente no campo da recepção externa, na incerteza sobre o acolhimento da obra, mas também no momento de sua elaboração. Essa condição de instabilidade leva, ainda e logicamente, à questão das dificuldades materiais:

Os mecanismos de assistência social (seguro-desemprego, etc.) deverão ser utilizados plenamente, assim como o apoio financeiro de amigos mais privilegiados. Não desenvolva culpabilidade excessiva em relação a isso. O poeta é um parasita sagrado (HOUELLEBECQ, 2010: 20)³⁷.

A última frase assemelha-se ao contraste *malditos/absolutos* proposto por Paul Verlaine. No último capítulo de *Rester vivant*, o leitor conhece mais claramente as parcelas de “parasita” e “sagrado” no poeta.

3.4 “TOCAR ONDE IMPORTA” OU O OBJETO DA POESIA

Aqui, o narrador explora o papel do poeta. Sua formação afetiva é justificada: “A emoção desfaz a corrente causal; ela é a única capaz de fazer perceber as coisas em si; a transmissão dessa perspectiva é o objeto da poesia” (HOUELLEBECQ,

³⁶ “Si vous n’écrivez plus, c’est peut-être le prélude d’un changement de forme. Ou d’un changement de thème. Ou des deux. Ou c’est peut-être, effectivement, le prélude de votre mort créatrice. Mais vous n’en savez rien. Vous ne connaîtrez jamais exactement cette part de vous-même qui vous pousse à écrire. [...] Devant votre ignorance, devant cette part mystérieuse de vous-même, restez honnête et humble”.

³⁷ “Les mécanismes de solidarité sociale (allocation chômage, etc.) devront être utilisés à plein, ainsi que le soutien financier d’amis plus aisés. Ne développez pas de culpabilité excessive à cet égard. Le poète est un parasite sacré”.

2010: 25)³⁸. O poeta deve, enfim, encontrar o Verdadeiro. O método afirma uma identidade de objetivos entre a poesia e a filosofia. Entretanto, há uma diferença fundamental: “a poesia deve descobrir a realidade por suas próprias vias, puramente intuitivas, sem passar pelo filtro de uma reconstrução intelectual do mundo” (HOUELLEBECQ, 2010: 25)³⁹. Aqui, *Rester vivant* evoca os primeiros tempos da poesia moderna, em que se deu o rompimento definitivo entre Razão e Sensibilidade. Em Houellebecq, no entanto, a Sensibilidade não se volta à metafísica dogmática dos primeiros românticos; o objeto dessa Sensibilidade herdada está mais uma vez ao lado dos Poetas malditos, sobretudo em relação ao *desconhecido* ou *absoluto* profano. Se o conceito de Verdadeiro é abstrato, o método sugere algumas pistas que possam defini-lo:

A sociedade em que vocês vivem tem por objetivo destruí-los. Para ela, vocês dispõem do mesmo. A arma que ela utilizará é a indiferença. Vocês não podem adotar a mesma atitude. Passem ao ataque! Toda sociedade tem seus pontos de menor resistência, suas feridas. Coloque o dedo sobre a ferida e apoie bem forte. Escavem os assuntos dos quais ninguém quer ouvir falar. O outro lado do cenário. Insistam sobre a doença, a agonia, a feiura. Falem da morte e do esquecimento. Da inveja, da indiferença, da frustração, da ausência de amor. Sejam abjetos, vocês serão verdadeiros (HOUELLEBECQ, 2010:26)⁴⁰.

Essa passagem é decisiva para o fechamento das análises propostas no presente trabalho. A condição contraditória de “parasita sagrado” é bem ilustrada: enquanto revelador de verdades profundas, o poeta assegura uma condição de sagrado ao mesmo tempo em que se torna um elemento inconveniente para a sociedade. Em outras palavras, a sociedade evita a Verdade; o mundo, de acordo com *Rester vivant*, é *a priori* um lugar de hipocrisia reinante, onde as coletividades exercem constantemente o movimento de esconder suas “feridas”. O poeta houellebecquiano, além de assumir uma busca filosófica, parece encerrar a imagem de um psica-

³⁸ “L’émotion abolit la chaîne causale ; elle est seule capable de faire percevoir les choses en soi ; la transmission de cette perspective est l’objet de la poésie”.

³⁹ “la poésie doit découvrir la réalité par ses propres voies, purement intuitives, sans passer par le filtre d’une reconstruction intellectuelle du monde”.

⁴⁰ “La société où vous vivez a pour but de vous détruire. Vous en avez autant à son service. L’arme qu’elle emploiera est l’indifférence. Vous ne pouvez pas vous permettre d’adopter la même attitude. Passez à l’attaque ! Toute société a ses points de moindre résistance, ses plaies. Mettez le doigt sur la plaie, et appuyez bien fort. Creusez les sujets dont personne ne veut entendre parler. L’envers du décor. Insistez sur la maladie, l’agonie, la laideur. Parlez de la mort, et de l’oubli. De la jalousie, de l’indifférence, de la frustration, de l’absence d’amour. Soyez abjects, vous serez vrais”.

nalista coletivo, trazendo à luz realidades íntimas que a raça humana resiste em enfrentar. A formação poética, insistindo sobre o exercício afetivo do autoconhecimento, parece legitimar o poeta como um *guia*: eis a porção de Poeta sagrado herdada dos primórdios da poesia moderna. De todo modo, é preciso lembrar que seu conhecimento, em *Rester vivant*, não é jamais auxiliado por uma “reconstrução intelectual do mundo”, seja ela a filosofia, seja ela a psicologia.

O *Poète mourant*, essa última idealização da aristocracia, é nobremente resignado em seu isolamento sagrado. O *Poète misère*, por outro lado, lamenta não ser acolhido pela sociedade com sua cara e sagrada voz. Já o Poeta maldito, mais profano que sagrado, assume o combate com corpo social que o ignora; em sua imagem, o símbolo da fragilidade é negado. É justamente nessa última circunstância que entendo um parentesco mais próximo com o poeta houellebecquiano: se ambos os mitos reconhecem as numerosas dificuldades inerentes à ocupação poética, eles devem permanecer vivos, visto que a expansão de seus limites serve para melhor construir suas obras, atingir seus fins. Em tal aproximação, importa menos a nomenclatura particular dos objetos – o *desconhecido*, o *Absoluto*, o *Verdadeiro* – que a disposição desses mitos no interior do universo da arte poética. Malditos e absolutos, parasitas e sagrados, ambos representam a consciência de um dever misterioso em direção à poesia, sejam quais forem suas condições.

CONCLUSÃO

O mito de poeta em Houellebecq, tanto pelas permanências quanto pelas diferenças em relação ao Poeta maldito, pode muito bem ser a representação de um retorno à época em que a poesia teve – e investiu em ter, através de estratégias simbólicas – um papel importante nos assuntos que movimentam o imaginário e a organização da sociedade, aí compreendidas a política, espiritualidade, a filosofia, a estética. No século XX, se as vanguardas acreditaram fortemente no poder de mudança social das artes, a mitologia em torno do poeta enquanto uma espécie de *guia* se enfraqueceu. Tal fenômeno deu-se por diversos e complexos fatores que necessitam ser analisados com maior rigor. De todo modo, com o presente trabalho, creio ter contribuído tanto para um conhecimento mais aprofundado sobre os modernos mecanismos mitológicos e suas criações em momentos importantes da poesia moderna, quanto para nutrir uma reflexão que retoma a poesia, na aurora do século XXI, como plataforma de um saber legítimo, embora fruto de uma percepção que se distancia de paradigmas científicos.

Evitando um ponto de vista teleológico, o narrador de *Rester vivant* não nos fala das consequências sociais provocadas pela revelação do Verdadeiro; ele não se ocupa em imaginá-las ou medi-las. O único resultado expresso é a imortalidade do poeta-leitor: “Continue. Não tenha medo. O pior já passou. Sem dúvidas, a vida ainda irá atacá-lo; mas, a seu respeito, você não tem muito a fazer com ela. Lem-

bre-se disse: fundamentalmente, você já está morto. Você está, agora, de frente a frente com a eternidade” (HOUELLEBECQ, 2010: 27)⁴¹. Todas as outras consequências residem, talvez, em dois espaços: ou na palavra dos poetas formados pelo método, ou na força estética desse interessante texto de Michel Houellebecq.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABASTADO, Claude. *Mythes et rituels de l'écriture*. Paris: Éditions Complexe, 1979.
- ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: problema XXX,1*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.
- BÉNICHOU, Paul. *Romantismes français, tomes I et II*. Paris: Gallimard, 2004.
- BOREL, Pétrus. *Rhapsodies*. Bruxelles: Chez tous les libraires, 1868. URL: <https://fr.wikisource.org/wiki/Rhapsodies>. Acesso em 14 mai 2015.
- BRISSETTE, Pascal. « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire : hypothèses de recherche sur les origines d'un mythe ». *CONTEXTES* [Online], Varia, mis en ligne le 12 mai 2008. Acesso em 10 jan 2015. URL: <http://contextes.revues.org/1392>.
- DIAZ, José-Luis. « L'aigle et le cygne au temps des poètes mourants ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 5, septembre-octobre 1992, pp. 828-845.
- _____. « Lamartine et le poète mourant ». In : *Romantisme*, n° 67, 1990, pp. 47-58.
- _____. « L'autonomisation de la littérature (1760-1860) ». In : *Littérature*, N°124, 2001, Histoires littéraires, pp. 7-22.
- HOUELLEBECQ, Michel. *Rester vivant et autres textes*. Paris: Librio, 2010.
- LAMARTINE, Alphonse de. *Nouvelles méditations poétiques*. Paris: Urbain Canel Libraire, 1823. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86183878.r=lamartine+nouvelles+meditations+poetiques.langPT>. Acesso em 15 jun 2015.

⁴¹ “Continuez. N'ayez pas peur. Le pire est déjà passé. Bien sûr, la vie vous déchirera encore ; mais, de votre côté, vous n'avez plus tellement à faire avec elle. Souvenez-vous-en : fondamentalement, vous êtes déjà mort. Vous êtes maintenant en tête à tête avec l'éternité ”.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au Surréalisme*. Paris: Librairie José Corti, 1940.

RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres complètes*. Paris: Flammarion, 2010.

VADÉ, Yves. *L'enchantement littéraire : écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*. Paris : Gallimard, 1990.

VERLAINE, Paul. *Les Poètes maudits*. Paris: Léon Vanier, 1888. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6578076z>. Acesso em 07 out 2014.

VIGNY, Alfred de. *Chatterton*. Paris: Hyppolite Souverain, 1835, URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8610837m.r=alfred+de+vigny+chatterton+edouard+may.langPT>. Acesso em 09 nov 2014.