



BAUDELAIRE E A MODERNIDADE ESTÉTICA: A LUTA CONTRA A TRADIÇÃO ROMÂNTICA

Marcos Antonio de Menezes*
Universidade Federal de Goiás - UFG
pitymenezes.ufg@gmail.com

RESUMO: Neste artigo, discutiremos a modernidade a partir da perspectiva do poeta de *Les Fleurs du Mal*, sobretudo pela dimensão estética presente em suas poesias da segunda metade do século XIX. A modernidade em Baudelaire é aquela que narra a descontinuidade do tempo, que fala da ruptura da tradição, traz sentimento de novidade, vertigem do que passa. Para erigir seu projeto estético era necessário que Baudelaire enfrentasse o romantismo, negando este projeto. Diferentemente dos românticos, Baudelaire usa sua fantasia como uma força advinda da inteligência. O poeta é um homem curvado sobre si mesmo, mas não se coloca em suas poesias – estas versam sobre o poeta à medida que ele aparece como vítima da modernidade. Baudelaire foi capaz de entender que a experiência moderna era outra e que, se a arte não desse conta da nova vida, ela estaria para sempre perdida.

PALAVRAS-CHAVE: História - Estética - Modernidade.

BAUDELAIRE AND AESTHETIC MODERNITY: THE STRUGGLE AGAINST THE ROMANTIC TRADITION

ABSTRACT: In this article, we will discuss modernity from the perspective of the poet of *Les Fleurs du Mal*, especially for the aesthetic dimension present in his poems of the second half of the nineteenth century. Modernity in Baudelaire is one that tells of the discontinuity of time, which speaks of the rupture of tradition, brings a feeling of novelty, a vertigo of what passes. To erect his aesthetic project it was necessary for Baudelaire to face Romanticism, denying this project. Unlike the romantics, Baudelaire uses his fantasy as a force derived from intelligence. The poet is a man bent over himself, but does not place himself in his poetry - these relate to the poet as he appears as a victim of modernity. Baudelaire was able to understand that the modern experience was different and that if art failed to account for the new life, it would be forever lost.

KEY WORDS: Story – Aesthetics - Modernity.

* Possui doutorado em História pela Universidade Federal do Paraná - UFPR (2004). Estágio Pós-doutoral pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. É professor associado da Universidade Federal de Goiás, atuando em seu Programa de Pós-Graduação em História (Mestrado e Doutorado) em Goiânia e na Graduação em História no Câmpus de Jataí.

O problema de Baudelaire podia então – deveria então – ser colocado assim: ‘ser um grande poeta, mas não ser nem Lamartine, nem Hugo, nem Musset’. Não digo que essa intenção fosse consciente, mas existia necessariamente em Baudelaire, e mesmo era essencialmente Baudelaire. Era sua razão de Estado. Nos campos da criação, que são também os do orgulho, a necessidade de se distinguir é inseparável da própria existência. Baudelaire escreve em seu projeto prefácio das Flores do Mal: ‘Poetas ilustres dividiram entre si, durante muito tempo, as províncias mais floridas do campo poético etc. Farei, portanto, algo diferente...’

PAUL VALÉRY
Situação de Baudelaire

Paul Valéry nos expõe, com propriedade, o problema relativo ao lugar de Charles Baudelaire nas artes literárias da metade do século XIX. A época de Baudelaire é a da agonia do romantismo (PAZ, 1994); do nascimento da poesia moderna – termo usado por Baudelaire, em 1859, para falar do novo artista. Não lhe era possível ser um Victor Hugo, apesar de tê-lo admirado e dele ter conservado alguns traços – Baudelaire parece estar mais próximo dos parnasianos ou dos simbolistas do que dos românticos. Já seu pessimismo agradou aos decadentistas do *fin du siècle*. No *Salão de 1846*, ele discute o romantismo; a proposta que apresenta é amplamente “anti-romântica”, é “moderna” – se considerarmos este adjetivo como antônimo para “romântico”, segundo uma oposição terminológica mais recente pela qual a influência crítica de Baudelaire é diretamente responsável.

Ainda no *Salão de 1846*, quando aborda as pinturas de Eugène Delacroix, Baudelaire expressava sua irritação ante a comparação que então se fazia entre o pintor, Delacroix, e o escritor Victor Hugo – este um romântico segundo a crítica literária. Para Baudelaire, ao contrário, seria romântico Delacroix, a quem o público elegera chefe da escola *moderna*.

Por certo a comparação deve ter parecido desagradável a Eugène Delacroix, talvez a ambos, pois se minha definição de romantismo (intimidade, espiritualidade etc.) coloca Delacroix à testa do romantismo, ela exclui naturalmente o sr. Victor Hugo. (...) Em Victor Hugo não há nada a adivinhar, pois ele sente tal prazer em mostrar sua

habilidade, que não omite nem uma folhinha de grama nem um reflexo de lampião. – O segundo abre-nos profundas avenidas para a mais viageira imaginação. (BAUDELAIRE, 1995, p. 682-683)

As qualidades pelas quais Delacroix se distancia de Hugo são, na concepção de Baudelaire, altamente significativas para sua definição do que seria romantismo (ou modernidade).

Um começa pelo detalhe, o outro, pela compreensão íntima do tema; donde resulta que só toca na pele, e o outro arranca as entranhas. Muito materialista, demasiado atento às superfícies da natureza, o sr. Victor Hugo se tornou um pintor em poesia; Delacroix, sempre respeitando seu ideal, é muitas vezes, sem mesmo o saber, um poeta em pintura. (BAUDELAIRE, 1995, p. 682-683)

Baudelaire não tolerava os trasbordamentos líricos e elegíacos dos agônicos românticos de seu tempo. Sua ideia de romantismo difere em tudo da importação retórica de Hugo. Em carta a Baudelaire de 6 de outubro de 1859 o próprio Hugo admite as diferenças: “Não vos enganais ao prever alguma dissidência entre nós. Entendo vossa filosofia (pois como todo poeta, tendes uma filosofia); faço mais do que compreendê-la, admito-a; mas conservo a minha”. E mais adiante ao agradecer a dedicatória que Baudelaire o fizera nos poemas *Os sete velhos e As velhinhas* exclama: “Dotais o céu da arte de não sei de que raio macabro. Criais um arrepio novo.” (GAGNEBIN, 1993, p. 133)

A propósito da escritora romântica Georg Sand, escreveu Baudelaire, em *Meu coração a nu*: “Não consigo pensar nessa estúpida criatura sem sentir um estremecimento de repulsa. Se a visse não conseguiria deixar de lhe atirar com um relicário à cabeça. Georg Sand não passa de uma dessas velhas atrizes serôdias que querem representar o papel de ingênuas até o fim da vida.” (BAUDELAIRE, 1994, p. 92)

Mas que não se pense que Baudelaire compartilhava dos mesmos ideais de Hugo, Sand e Musset – contemporâneos dele. Em diversas partes dos seus textos de crítica de arte, encontraremos comentários acerca da modernidade que a distância do romantismo; o texto mais contundente sobre o assunto é, sem dúvida, *O pintor da vida moderna*, onde é imensa a distância em relação ao passado romântico com suas tradições congeladas e sugestivo de uma inatividade.

Ele não pertence ao círculo dos românticos e rompe o equilíbrio que eles mantiveram entre *exílio* e *altura*. Em *As Flores do Mal*, o poeta não é o exilado, expatriado por sentença; mas sim o que não pode participar da boa sociedade. Sua

boemia aparece tornada no desejo do novo, de descer aos subterrâneos da cidade para encontrar a verdadeira poesia, e seu pecado maior foi o desejo de saber o que se passava. Não podia dizê-lo senão pelo lado negativo dos valores “socializados”.

Baudelaire acreditava que só o trabalho disciplinado poderia criar a boa literatura. “O fato de Baudelaire ter disposto *Les Fleurs du Mal* como construção arquitetônica, comprova a distância que o separa do Romantismo, cujos livros líricos são simples coleções e repetem, quanto ao aspecto formal, na arbitrariedade da disposição, a casualidade da inspiração.” (FRIEDRICH, 1991, p. 40)

O ENFRENTAMENTO ESTÉTICO À MODERNIDADE.

A modernidade em Baudelaire traz em si o seu contrário: a resistência à mesma. O “novo” do poeta é desesperado, que é justamente uma possibilidade de sentido do francês *spleen*. Ele é arrancado da catástrofe, do desastre de amanhã. No fragmento mais longo dos *Escritos Íntimos* de Baudelaire, e um dos mais pessimistas, extraímos a seguinte passagem: “Perdido neste mundo adverso, incomodado pela multidão, pareço-me com um homem desiludido cujo olhar, quando se volta para trás e procura fixar-se nos anos revolutos, não se apercebe mais do que desilusão e amargura, e que se olha em frente não consegue distinguir nada de novo, nem ensinamentos nem dor.” (BAUDELAIRE, 1994, p. 64). Este fragmento provavelmente era conhecido por Walter Benjamin quando elaborou suas *Teses sobre o Conceito de História*. A tese IX, que tem como inspiração o quadro de Klee *Angelus Novus*, é semelhante ao pensamento de Baudelaire.

O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1994, p. 226)

Este espanto, este calafrio, como se um cubo de gelo deslizesse pela sua espinha, trespassa toda obra de Baudelaire. A desilusão com o progresso marca seus escritos; como a mão do oleiro, a peça que produz. Observador perspicaz, Baudelaire

pôde melhor que ninguém medir os efeitos da identificação da arte com a atualidade. Ele se torna ambivalente a essa modernidade cuja invenção lhe é atribuída.

A modernidade estética se define essencialmente pela negação: antiburguesa, ela denuncia a alienação do artista num mundo filisteu e conformista, onde reina o mau gosto. Daí a reivindicação – ela também ambígua no que se refere à vontade de aderir ao presente – de uma arte autônoma e inútil, gratuita e polêmica, escandalizando o burguês. A modernidade projeta seu dualismo no outro, o burguês no qual “o artista descobre e define o seu contrário.” (COMPAGNON, 1996, p. 24.)

Ele pensa a modernidade como dissonante; faz do negativo algo fascinante. O artificial, o mal e o decadente são materiais estimulantes; contêm mistérios que guiam a poesia a novos caminhos. Ele perscruta um mistério no lixo das metrópoles, bane a natureza de sua poesia para celebrar o artificial. Para ele, “as massas cúbicas de pedras das cidades são sem natureza, elas pertencem – embora construído o lugar do mal – à liberdade do espírito, são personagens inorgânicos do espírito puro.”



São três imagens diferentes de Baudelaire. Cada uma parece incompatível com as outras. Na verdade, Baudelaire é uma das figuras mais complexas da literatura universal, tão complexo que as três interpretações poderiam muito bem coexistir, explicando três aspectos diferentes da sua poesia e personalidade. Baudelaire seria, ao mesmo tempo, o romântico desesperado, o boêmio perverso, o pecador arrependido. (CARPEAUX, 1959, p. 2.254.)

É um mundo em transição: a velha estrutura está agonizando, e os homens, perdidos, não sabiam ainda para onde correr. Na verdade, Baudelaire soube compreender o momento em que vivia; ele sabia que estava no mercado e que teria – como a prostituta – de vender sua mercadoria ao freguês que lhe fizesse a melhor oferta. A prostituta pode ser vista, em Baudelaire, como alegoria do mundo caótico em que ele vivia. O poeta recusa-se a ser apenas um produtor de mercadorias, sua poesia traz no interior a destruição da realidade que a produzia.

Com Baudelaire, a poesia moderna tem assento na cidade. Sua cidade parece menos real à medida que dela nos aproximamos. A cidade do poeta era a Paris do Segundo Império, com a aparência de moderna, mas que na visão de Arnold Hauser não passa de uma fantasmagoria.

París adquire un nuevo esplendor, un nuevo aspecto cosmopolita. Pero su grandeza es con frecuencia sólo aparente; el material pretencioso es frecuentemente sólo un sucedáneo; el mármol, sólo escayola; la piedra, sólo mortero. Las magníficas fachadas son sólo imitadas; la rica decoración es inorgánica y amorfa. En la arquitectura hay una nota de falsedad que corresponde al carácter de parvenue de la sociedad dominante. (HAUSER, 1969, p. 80)

A Paris de Baudelaire é a cidade em mutação, sua história é marcada por diferentes cadências. Renato Ortiz vê não só a história de Paris, como também a da França, dividida naquilo que ele denomina de dois séculos XIX.

O primeiro é fruto da Revolução Industrial: advento do vapor e das ferrovias, mecanização das fábricas, crescimento da indústria, criação de grandes empresas industriais e comerciais, desenvolvimento do patronato e do proletariado, migração rural, crescimento das cidades. (...) O segundo século XIX se distancia da Revolução Industrial para se apoiar num outro sistema técnico: telégrafo sem fio, eletricidade, automóvel, indústria química, cinema etc. (ORTIZ, 2000, p.16)

É nos *Tableaux Parisienses*, nos seus quadros de Paris, que Baudelaire deixa transparecer todo o brilho de sua modernidade. “A luz a gás e o céu do crepúsculo, o perfume das flores e o odor de alcatrão, estão cheios de alegria e lamentação e, por sua vez, contrastam como as amplas curvas vibrantes de seus versos.” (FRIEDRICH, 1991, p.43). A Paris de Baudelaire não parece infernal, mas é o próprio Inferno; traz a poesia da rua, tavernas, prostíbulos – nela o poeta aparece como aquele que tomou primeiramente a cidade contemporânea como matéria literária. Essa “cidade cheia de sonhos” e fervilhante, onde se tem de dançar entre os automóveis para não ter os ossos quebrados; onde o olhar é ofuscado pelos anúncios luminosos. A cidade parece eufórica, mas é agônica, *féerie* eletrônica.

Sempre que aparece em *As Flores do Mal*, Paris – como uma marca – alia modernidade à antiguidade. As poesias de Baudelaire que tratam da cidade se diferenciam de quase tudo que surgiu depois. Eliot, Crane, Maiakóvski viram a cidade como uma falha antes artística do que humana. A Paris baudelairiana desvenda os disfarces do classicismo ao mostrar o que suas fachadas escondiam: a miséria.

A Cidade de Paris ingressou neste século sob a forma que lhe foi dada por Haussmann. Ele realizou sua transformação da imagem da cidade com os meios mais modestos que se possa pensar: pás, enxadas, alavancas e coisas semelhantes. Que grau de destruição já não provocaram esses instrumentos limitados! E como cresceram, desde

então, com as grandes cidades, os meios de arrasá-las! Que imagens do porvir já não evocam! – Os trabalhos de Haussmann haviam chegado ao ponto culminante; bairros inteiros eram destruídos. (BENJAMIN, 1994, p. 84)

Para Marshall Berman, os escritos baudelairianos sobre Paris podem ser incluídos em toda uma tradição que abrange, do século XVIII, os escritos de Villon, Montesquieu, Diderot, Restif de la Bretonne e Sébastien Mercier; e, do século XIX, os de Balzac, Victor Hugo e Eugénio Sue.

Porém, ao mesmo tempo Baudelaire representa um rompimento radical com essa tradição. Seus melhores escritos parisienses pertencem exatamente ao período em que, sob a autoridade de Napoleão III e a direção de Haussmann, a cidade estava sendo remodelada e reconstruída de forma sistemática. Enquanto trabalhava em Paris, a tarefa de modernização da cidade seguia seu curso, lado a lado com ele, sobre sua cabeça e sob seus pés. Ele pôde ver-se não só como um espectador, mas como participante e protagonista dessa tarefa em curso; seus escritos parisienses expressam o drama e o trauma aí implicados. Baudelaire nos mostra algo que nenhum escritor pôde ver com tanta clareza: como a modernização da cidade simultaneamente inspirava e forçava a modernização da alma de seus cidadãos. (BERMAN, 1986, p. 143)

Na primeira metade do século XIX, Paris se torna o centro de um império colonial em processo de industrialização: grandes massas de trabalhadores vão para a cidade em busca de trabalho, e serão estes trabalhadores que alimentarão as lutas de classe do período. Estas lutas prolongam-se até a Comuna de 1871 e alimentam tanto o pensamento dos socialistas utópicos como o de materialistas tais como: Marx e Engels. Contudo, estes trabalhadores e toda a propaganda socialista não foram suficientes para quebrar a espinha dorsal da burguesia, que a cada dia expandia seus domínios.

As ruas deixam de ser estreitas para que por elas se estreitem as diferenças entre as classes. O plano urbanístico de Haussmann alarga o espaço para que nele estampe a diferença de tempos de seus habitantes. Pelas avenidas e pelos *boulevards*, o passante já não é um transeunte: é a parcela anônima, quase sempre indistinta, da multidão. Se esta é a base material sobre a qual se está forjando a experiência da modernidade, entretanto ela não é bastante para a compreendermos. (LIMA, 1980, p. 110)

É esta transformação radical – sob a tutela de um governo autoritário – que Baudelaire procurou desvelar em sua poesia: só a alegoria poderia dar conta de tal enredo; ele não queria ser como o folhetinista – contador de estórias capítulo por

capítulo –, nem como o romancista – narrador de amores impossíveis. Restava-lhe ser o poeta lírico, de uma lírica que se nega a estilhaçar-se.

A morte do sujeito clássico, a desintegração dos objetos é que explicam o ressurgimento da alegoria, na época moderna, em um autor como Baudelaire (...). Não há mais sujeito soberano num mundo em que as leis de mercado regem a vida de cada um, mesmo daquele que parecia lhe escapar: o poeta. (GAGNEBIN, 1993, p. 44)

Na verdade, Paris não era a capital do único império colonial que se expandia: do outro lado do Canal da Mancha, estava Londres, capital do poderoso império britânico, onde o sol nunca se punha. A partir de 1866, depois de um incêndio, Londres também passou a ser remodelada. Mas, nesta cidade, não vamos encontrar um lírico que corresponda a Baudelaire; Dickens é, no máximo, seu equivalente na prosa. Luiz Costa Lima nos alerta para as diferenças de veículo que ambos vão ter à disposição para publicar seus escritos: enquanto Dickens usava os folhetins; por isso, estava sujeito – como acontece com os atuais romancistas – aos índices de vendas e de gosto do público; “Dickens assim traça outra via para a expressão literária na modernidade: aquela que, mantendo a sentimentalidade lírica, ainda admite uma recepção generalizada.” (LIMA, 1980, p. 111). Baudelaire escolhe outro caminho: o da “porta estreita”. A ambiguidade, a ironia e a crítica acentuada presentes na obra do poeta francês distanciam-no de seus contemporâneos; enquanto seus pares optam pelo folhetim, ele prefere escrever poesia.

Neste caso, o exílio do poeta já não pode se socorrer de algum romantismo redivivo. Sua solução é a solidão na sua cidade, entre seus pares. Solitário na multidão que passa, como se estivesse em uma corrida incoerente. Solidão que, portanto, significa encontrar-se em um ponto de desacordo quer com a tradição, quer com setores socialmente dominantes, sem tampouco saber-se muito bem o que se colocar como padrão contraposto de valor e conduta. (LIMA, 1980, p. 111)

No poema em prosa *As multidões* – da obra *O Spleen de Paris* –, Baudelaire nos ensina que “multidão, solidão, são termos iguais e conversíveis para o poeta ativo e fecundo”. (BAUDELAIRE, 1995, p. 41). Desgarrado deste mundo, o poeta não deixa que os prazeres lhe obscureçam a iluminação estética. Esta multidão só pode ser vista e sentida por alguém que sabe “povoar a sua solidão”. (BAUDELAIRE, 1995, p. 41)

Aquilo que os homens chamam amor é muito pequeno, muito limitado e muito frágil, comparado a essa inefável orgia, a essa sagrada prostituição da alma que se dá inteira, poesia e caridade, ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa. (BAUDELAIRE, 1995, p. 42)

Benjamin sugere que a cidade de Paris praticamente não é vista nos poemas de *As Flores do Mal*, mas nem por isso sua figura, interiorizada, deixa de ser literalmente relevante. O objeto deslocado de seu aparente ambiente “natural” permite outras interpretações. Esta operação é possível através da passagem do dado empírico, concreto – “metrópole” – para a figura que a representa de forma subjetiva. Tal rearranjo feito pela lírica baudelairiana cria uma outra “melodia”, composta de outros elementos. Para Benjamin, eles reaparecem no satanismo, no *spleen*, no erotismo.

Essa é também a forma da alegoria moderna em Baudelaire no sentido de uma visão que aciona impulsos contraditórios, que produzem simultaneamente paralisia e descarga, inação e movimento. Em Baudelaire a tensão entre uma duplicidade irreduzível da alegoria e uma duplicidade sublimável das correspondências aparece sob essa forma outra, satânica, spleenática, desviante. (LAGES, 2002, p. 144)

A ALEGORIA

Se assim considerarmos, não há como associar Baudelaire aos românticos de seu tempo; há um hiato entre eles: enquanto Hugo se coloca separadamente do público; Baudelaire chama este mesmo público de “hipócrita leitor, meu igual, meu irmão”. (BAUDELAIRE, 1985, p. 101)

O engenho de Baudelaire, nutrindo-se da melancolia, é alegórico. Pela primeira vez, com Baudelaire, Paris se torna objeto da poesia lírica. Essa poesia não é nenhuma arte nacional e familiar: pelo contrário, o olhar alegórico a passar a cidade é o olhar do estranhamento. É o olhar do *flâneur*, cuja forma de vida envolve um halo conciliador a desconsolada forma da vida vindoura do homem da cidade grande. (KOTHE, 1991, p. 38-39)

A visão alegórica de Baudelaire transforma a cidade em ruínas. Esta visão guarda laivos de raiva que reduzem imagens harmônicas a fragmentos: a metrópole aparece, pela primeira vez, em versos, revelando-se também em sua caducidade e fragilidade. Aqui, se inscreve um dos principais traços que diferenciam Baudelaire de seus contemporâneos: ele é o poeta da cidade, poeta alegórico. Baudelaire contrapõe a alegoria ao símbolo, ao natural. A visão do poeta francês corresponde à consciência da

perda da experiência; ele se concentra na negatividade, no primeiro momento do amontoado de ruínas. Se a figura-chave da alegoria antiga é o cadáver, em Baudelaire esta figura-chave é o *In memória*.

O lamento, o horror perante o desmoronamento do mundo, a nostalgia pela perda das correspondências originais são as marcas do niilismo baudelaireano. A alegoria abriu asas sobre toda a obra de Baudelaire; ela é a recusa de todo o idealismo estético, que assenta a construção poética sobre o símbolo. Esta recusa implica uma ruptura com o romantismo e, ao mesmo tempo, inaugura a modernidade. Isso porque ela tematiza a “experiência do choque”, que corresponde à vivência desencantada do homem moderno.

Benjamin enxergou no poeta de *As Flores do Mal* a personificação do “alegórico”, do saber barroco e saturnino por excelência, e encontrou, na lírica baudelaireana, o lugar natural da alegoria. Como sabemos, a alegoria é uma figura de linguagem em que se diz uma coisa para significar outra, cobre-se a verdade com um véu aparente. Mas, o que Baudelaire queria encobrir? O que sua arte não podia mostrar? Melhor dizendo, o que a poesia romântica não era capaz de falar? Sérgio Paulo Rouanet, ao se referir à alegoria em Walter Benjamin, responde: “em essência, a alegoria barroca remete a uma coisa última, referente unitário que engloba todas as significações parciais: a história.” (ROUANET, 1984, p. 38). Pensando assim, a alegoria em Baudelaire pode ser vista como uma forma de falar da história daquele tempo, marcado pela censura e pela ascensão da burguesia.

Este poeta alegórico – como bem o reconheceu Benjamin – funde a morte da alegoria barroca com a imagem de Paris. Neste caso, decifrar a poesia de Baudelaire é centrar análise na cidade, revelar algo que nela está contido, mas que a transcende. Uma alegoria é algo abstrato e, para apreendê-la, temos de amarrar a análise a elementos mais concretos.

A alegoria baudelaireana traz o luto de um passado harmonioso, mas consumado (temas da memória, da vida anterior e do *spleen*, tão presentes em *As Flores do Mal*). Ao mesmo tempo, ela destrói com furor tudo o que poderia ainda dar a ilusão de harmonia numa sociedade assentada nas leis do capitalismo. “A alegoria baudelaireana e a alegoria moderna em geral são, assim, fruto da melancolia e da revolta”. (GAGNEBIN, 1993, p. 44)

Em Baudelaire, a melancolia parece ter encontrado o melhor intérprete e esta deve ser lida como um palimpsesto, relacionando linguagem poética e vida social. Tal leitura, segundo Benjamin, deve ser feita “a contrapelo”, mostrando como a vida social se alojou no estilo poético.

Esse complexo jogo de inter-relação entre produção poética e vida social é, pois, uma das formas pelas quais a melancólica duplicidade baudelaireana reiteradamente se manifesta para marcar, definitivamente, a necessidade de assimilar a visão poética do passado e simultaneamente destruí-la, aliás, para assimilá-la justamente sob o signo de sua negação ou destruição (a violência da expressão dos afetos baudelaireanos lembra – talvez com sinal inverso, ou seja, por expulsão – a violência do impulso devorador típico do melancólico). (LAGES, 2002, p. 143)

Se Baudelaire, no poema *Correspondances*, evoca uma situação em que as relações dos homens com a natureza eram harmônicas, ele tinha consciência de que os seres humanos jamais voltariam a pertencer inteiramente à natureza. No poeta, a natureza não tinha a mesma função que tinha para o pensamento romântico. Baudelaire procura estabelecer a mediação entre a imagem e a significação no interior da rememoração poética; redimir as coisas – num gesto alegórico – juntando à significação uma imagem e vice-versa. Esta é uma visão alegórica, saturnina, melancólica.

A teoria das correspondências Baudelaire provavelmente buscou no místico sueco Swedenborg. “Ele tentou estabelecer um sistema de comunicação entre os seres deste e do outro mundo, as almas dos finados e os anjos.” (D’ONOFRIO, 2000, p. 405). Os principais representantes desta corrente na literatura foram: Hoffmann, Edgar Allan Poe e o próprio Baudelaire. Seu poema *Correspondances* foi tomado pelos simbolistas como o poema-manifesto da nova estética. O poema expressa artisticamente através de metáforas sinestéticas: ideias aromáticas, flor canora, luz falante, cheiro das cores, etc. A desvalorização do mundo e da vida – agora transformados em mercadoria – quebra a relação de imediaticidade do sujeito poético com as coisas e com as palavras que as traduzem. Esta desvalorização é intensificada pela ação corrosiva do tempo que as transformações de Paris expõem – como uma ferida – ao olho de poeta. Como o poeta barroco, Baudelaire mergulha numa infinita melancolia – “Tout pour moi devient allegorie” (BAUDELAIRE, 1985, p. 326-327) – em que as significações exteriores se congelam em alegorias.

O poeta de *As Flores do Mal* buscou compreender o tempo em que viveu, chamou as coisas pelo nome das coisas, desnudou-as. Para melhor traduzir o espírito de seu tempo, Baudelaire assumiu para si a responsabilidade de viver este tempo plenamente, nem que para isso fosse necessário correr o risco da despersonalização.

A NOVA LÍRICA

A lírica baudelaireana está acima de qualquer escola literária e influenciou fortemente a poesia simbolista e a moderna. Como solução para o tédio, Baudelaire invoca sucessivamente o Amor, a Poesia, Satã e a Morte. O amor não preenche seu vazio existencial, e ele busca refúgio na poesia. Mas a arte, também, não é suficiente para a realização existencial do poeta.

Na França, a lírica romântica, em geral, caracteriza-se pela análise dos sentimentos, e os três maiores *lake's poets* são: Alfred de Musset; Alfred de Vigny; Alfonso de Lamartine. O chefe do lirismo romântico francês é Victor Hugo. Com Baudelaire, começa a despersonalização da lírica moderna – pelo menos no sentido que queriam os românticos onde existia a unidade de poesia e pessoa. Poe foi quem melhor, fora da França, separou a lírica do coração. Para Baudelaire, a fantasia era guiada pelo intelecto; a poesia deveria neutralizar o coração pessoal.

Com a temática concentrada de sua poesia, Baudelaire cumpre o propósito de não se entregar à “embriaguez do coração”.

Baudelaire chamou várias vezes a atenção para o fato de que *Les Fleurs du Mal* não querem ser um simples álbum, mas um todo, com começo, desenvolvimento articulado e fim. Isto é exato. De acordo com o conteúdo, elas oferecem desespero, paralisia, voo febril ao irreal, desejo de morte, mórbidos jogos de excitação. (FRIEDRICH, 1991, p. 39)

Baudelaire parecia transformar tudo em poesia: a prostituição e o ópio, os cheiros exóticos da Índia e a perplexidade das ruas de Paris. Ao seu naturalismo sexual, corresponde um naturalismo poético, capaz de transformar tudo em poesia.

Essa conquista é um dos feitos mais notáveis da poesia de Baudelaire, tanto mais notável que essa liberdade de falar de tudo em poesia precedeu à liberdade de falar de tudo no romance (conquista de Zola) e precedeu de muito à liberdade de falar de tudo na prosa da vida cotidiana (conquista de Freud). Com essa conquista, Baudelaire

tornou-se um verdadeiro libertador da poesia, libertando-a do monopólio tirânico dos temas petrarquescos e românticos – amor ideal, lua e o resto. Baudelaire é o Petrarca da poesia moderna. (CARPEAUX, 1959, p. 2.256)

Baudelaire tinha aversão ao real, à banalidade do real e ao natural – ambos eram a negação do espírito. Quando, em 1857, *Les Fleurs du Mal* foi condenado judicialmente, o que mais desagradou o poeta foi a comparação com o realismo. A poesia de Baudelaire, ao contrário da realista, não aspira à cópia fácil, e sim à transformação. Seria irrefletido chamar Baudelaire de realista ou de naturalista.

Além disso, pode-se observar este esforço em muitas particularidades de sua técnica poética. A precisão da afirmação objetiva abrange sobretudo a realidade aviltada ao extremo, isto é, já transformada, enquanto suspende, por outro lado, a tendência singular de não localizar os conteúdos significativos – a tendência de colocar adjetivos afetivos em lugar de outros objetivamente mais exatos –, a delimitação sem estética dos limites lógicos e outras tendências semelhantes. (FRIEDRICH, 1991, p. 53)

A transformação do real em sonho e fantasia Baudelaire herda dos poetas latinos. Mas a maneira como ele aplica é moderna. Nenhum deles foi capaz de uma poesia como *Revê parisien*, do ciclo dos *Quadros Parisienses*. Nela, está sua espiritualização do artificial e do inorgânico.

Sonho parisiense

A Constantin Guy

Desta fantástica paisagem,
Que ninguém viu jamais um dia,
Esta manhã ainda a imagem
Vaga e longínqua, me extasiou.

O sono engendra assombros vários!
Por um capricho singular,
Banira eu já desses cenários
O vegetal irregular,

E, artista cômico do que cria,
Eu saboreava em minha tela
A pertinaz monotonia
Do metal, do óleo e da aquarela.

Babel de umbrais e colunatas,
Era um palácio ilimitado,

Cheio de fontes e cascatas
Sobre o ouro fosco ou cingelado;

E cataratas vagarosas,
Como cortinas de cristal,
Se despenhavam, luminosas
Pelas muralhas de metal.

Colunas (árvores, jamais)
Os tanques quietos circundavam,
Onde náiades colossais,
Como donzelas, se miravam;

Azuis lençóis de água fluíam
Por entre os cais de tom diverso,
E por milhões de léguas iam
Rumo às origens do universo;

Haviam seixos nunca olhados,
E vaga mágicas havia;
Grandes espelhos deslumbrados
Pelo que ali se refletia!

Apáticas e taciturnas,
As torrentes, no azul distante,
Vertiam todo ouro das urnas
Sobre penhascos de diamante.
Demiurgo de ébrias fantasias,
Fazia eu mesmo, ao meu agrado,
Sob um túnel de pedrarias,
Corres um mar enclausurado;

E tudo, a cor mais merencória,
Era solar, claro, irisado;
A água engastava a sua glória
Num raio em si cristalizado.

Além, nem astros nem vestígios
Do sol, sequer nos céus mais baixos,
Para clarear estes pródigos
Ardendo à luz dos próprios fachos!

E sobre tais sonhos vividos
Pairava (hedionda novidade,
Não ao olhar, mas aos ouvidos!)
Uma mudez de eternidade.

II

Quando meus olhos eu reabri,
O horror surgiu numa visão,



E na minha alma eis que senti
O gume agudo da aflição;

Funéreo pêndulo anunciava
Em dobre atroz o meio dia,
E o céu as trevas derramava
Sobre este mundo em agonia. (BAUDELAIRE, 1985, p. 367-371)

Não aparece no poema uma cidade real. Na qualidade de um *flâneur* anônimo pelos bulevares de Paris, Baudelaire depara-se com a contingência e faz dela fonte de inspiração. A cidade feita de sonhos mostra imagens cúbicas, das quais está banido o vegetal. A *flânerie* abriu sulcos incisivos na escrita sonhadora do poeta, que não compartilha as amenidades nem os preciosismos dos espíritos refinados de seu tempo, por estar demasiado turvado pelas intempéries do cotidiano.

A cidade é de uma monotonia ofuscante; o único elemento em movimento – a água – está morto. Ao descrever a cidade de Paris, Baudelaire a apresenta como uma plethora de estímulos cujo efeito entorpece os sentidos. Não há sol nem estrelas, só o negro que resplandece de si próprio.

A palavra “monotonia” remete ao sentido da audição (mono/tom); e a palavra “ofuscante”, ao sentido da visão. A luz que ofusca por excesso de intensidade luminosa sobre a excitação produzida pelos magazines de prazeres que nos oferece a modernidade de Paris pode resultar numa sensação de pura monotonia. A cidade aparece, no poema, sem homens, sem lugar, sem tempo, sem som.

Vê-se o que significa a palavra sonho do título: criação de um quadro a partir de uma espiritualidade constituída que exprime sua vitória sobre a natureza e o homem com os símbolos do mineral e do metálico, e que projeta as imagens que construiu na idealidade vazia donde elas se refletem, cintilantes para o olhar, inquietantes para a alma. (FRIEDRICH, 1991, p. 55)

A fórmula pela qual Baudelaire trabalhou a fantasia é uma das suas grandes contribuições à lírica e a toda a arte moderna. A fantasia se equipara ao sonho – capacidade criativa por excelência. Daí depreende-se a distância dos românticos de seu tempo. Para Baudelaire, a arte deve nascer da fantasia, e não ser cópia da natureza. O poeta parece estar chamando pelo *surréalisme*.

Mas o Fim ainda não chegara. Baudelaire não podia ser compreendido no século da burguesia. Equivocara-se considerando-o como

romântico degenerado, satanista provocador, falso profeta. Só em nossos dias, quando o fim da burguesa se revelou próximo, começou a verdadeira influência de Baudelaire, fundador da poesia lírica moderna, assim como Petrarca fundara a antiga. (CARPEAUX, 1959, p. 2.259)

Baudelaire via, em sua época, a desvalorização da vida da experiência, que se expressa na fugacidade da moda, da publicidade e no fetichismo da mercadoria. O poeta liga estes elementos ao emblema mais antigo da desvalorização: o “esqueleto” ou o “cadáver”. Todo o mundo do poeta está sob a égide da morte, da destruição. A arte já não pode mais ser porta-voz da totalidade; há um novo patamar no mercado, e ela deve buscar, também, outra significação.

Se a resposta de Baudelaire à morte de Deus foi escrever poemas, estes são pequenas joias estilísticas, alegorias que relatam uma busca heroica no palco da vida moderna; mas agora, de outro lugar: onde a experiência pudesse estar a salvo da destruição.



A modernidade acabou sendo um papel, que talvez pudesse ser representada apenas pelo próprio Baudelaire. Um papel trágico em que o diletante [...] muitas vezes parecia cômico. Baudelaire sabia de tudo isso. No fundo, ele não era [...] nem mesmo um herói. Mas ele tinha algo de cabotino, que tem de representar o papel de ‘poeta’ perante uma platéia e uma sociedade que já não precisam do poeta autêntico e só lhe concedem um espaço de atuação como cabotino. (BENJAMIN, 1989, p. 129)

O poeta – herói da modernidade – faz da alegoria seu escudo contra o aparato de degradação das coisas e das pessoas. Por meio do satanismo, do *spleen* e do erotismo, Baudelaire expôs a grande cidade, a massa – composta por indivíduos ávidos por se afirmarem. Há aí uma competição feroz, o individualismo era a marca, mas, ao mesmo tempo, estes indivíduos se sentiam ameaçados ante a possibilidade de se despersonalizarem. No cenário da nova cidade, as pessoas se viam expostas a frustrações e violências; eram submetidas à vivência do choque. Baudelaire não escondeu estes choques, sua arte foi fiel à violência da vida; para ele, a arte tinha de ser “chocante”, precisava chamar as coisas pelo nome delas. O poeta, também, não ignorou as mudanças socioculturais, os padrões de comportamento.

O homem moderno se vê diante de um quadro de frágeis referências, o que torna difícil suportar a multiplicidade dos choques que marcam a existência; faltavam-lhe valores alternativos definidos, confiáveis. Este novo homem se via diante de

obstáculos desproporcionais às forças de que dispunha. A natureza já não mais proporciona o solo firme – apesar de os românticos atribuírem à natureza este papel.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, Charles. **O spleen de Paris**: pequenos poemas em prosa. Tradução de Leda Tenório da Mata. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. **Escritos Íntimos**. Lisboa: Estampa, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. 5ª ed. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. Ao Leitor. In: **As Flores do Mal**. 5ª ed. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOLLE, Willi. **Fisiognomia da Metrópole Moderna**: representação da História em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. Vol. V. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1959.
- COMPAGNON, Antonie. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1996.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura Ocidental**: autores e obras fundamentais. 2ª. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**. São Paulo: Livraria duas Cidades, 1991.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin**: os cacos da história. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- HAUSER, Arnold. **História Social de la Literatura y arte**. Vol. III. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- KOTHE, Flávio René. (Org.). **Walter Benjamin**. Sociologia. São Paulo: Ática, 1991.
- LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin**: tradução e Melancolia. São Paulo, 2002.
- LIMA, Luiz Costa. Paris ante o olhar baudelairiano. In: LIMA, Luiz Costa. **Mimesis e modernidade**: formas das sombras. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- ORTIZ, Renato. Walter Benjamin e Paris – individualidade e trabalho intelectual. In: **Tempo Social**; São Paulo: USP, 12(1), maio de 2000.
- PAZ, Francisco Moraes. (Org.) **Utopia e modernidade**. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994.
- ROUANET, Sérgio Paulo. Introdução a Walter Benjamin. In: CHAUI, Marilena de Souza. (Org.). **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

RECEBIDO EM: 06/08/2019

PARECER DADO EM: 28/11/2019



www.revistafenix.pro.br