

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PAULO HENRIQUE ALVES GUERRA DOS SANTOS

**Do princípio poético à poética moderna: Baudelaire entre Edgar Poe e
Walter Benjamin.**

Mestrado em filosofia.

São Paulo

2021

Paulo Henrique Alves Guerra dos Santos.

Do princípio poético à poética moderna: Baudelaire entre Edgar Poe e
Walter Benjamin.

Mestrado em filosofia

Dissertação apresentada como parte das atividades para
obtenção de grau de Mestre em Filosofia, na faculdade de
Filosofia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
sob a orientação da Professora Sônia Campaner

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

dos Santos, Paulo Henrique Alves Guerra

A479 Do princípio poético à poética moderna: Baudelaire entre Edgar Poe e Walter Benjamin.. / Paulo Henrique Alves Guerra dos Santos. -- São Paulo: [s.n.], 2021.

106p. il. ; cm.

Orientador: Sônia Campaner Miguel Ferrari.

Dissertação (Mestrado) -- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós Graduated em Filosofia.

1. Baudelaire. 2. Edgar Poe. 3. Walter Benjamin.

4. Poesia. I. Miguel Ferrari, Sônia Campaner. II. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduated em Filosofia. III. Título.

CDD

DOS SANTOS, P. H. A. G. Do princípio poético à poética moderna: Baudelaire entre Edgar Poe e Walter Benjamin. Dissertação (mestrado) apresentado à Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo para obtenção do título de Mestre em filosofia.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

“Toda ideia é, por si mesma, dotada de uma vida imortal, tal como uma pessoa.

Toda forma criada, mesmo pelo homem, é imortal.

Pois a forma é independente da matéria, e não são as moléculas que constituem a forma.”

Charles Baudelaire.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

AGRADECIMENTOS

Eu poderia dizer que meu trabalho foi realizado somente graças ao meu esforço..., Só que na vida você pode se esforçar muito, mas se você não estiver no lugar correto, no momento correto e com as pessoas corretas, as coisas não funcionam. (agradecimento inspirado no discurso da atleta espanhola Ana Peleteiro, medalhista nas olímpiadas de Tóquio)

À minha orientadora, Prof. Dr. Sônia Campaner, por ter me ajudado a conceber esse trabalho.

À banca de Qualificação, pelas valiosas sugestões.

Aos meus pais, Odete Alves da Silva e Carlos Guerra, por possibilitar-me a oportunidade de estudar filosofia e por terem me ajuda muito.

Ao meu irmão, Carlos Junior, que deixou saudades.

Às minhas avós, Maria de Lourdes e Luiza Barbosa, que me amam e me querem.

À minha prima, Debora Alves, que me diverte e alegra a minha vida.

Aos meus amigos, Luisa Oliveira, Breno Peloggia, Marcelo de Carvalho, Paula Squaiella, Danuzia Chaves, Thiago Sousa Lima, Stella Balboni, pois sem eles a vida seria chata demais.

À minha segunda casa, Chari López, José López, Ana López, por me receberem tão bem no seio da família.

À Laura López López, por todo seu amor.

Gostaríamos de agradecer à CAPES pela bolsa de pesquisa concedida, sem a qual seria impossível, para mim, desenvolver esse trabalho. Muito obrigado.

Resumo

O presente trabalho tem como principal objetivo analisar o princípio poético de Charles Baudelaire, isto é, o fundamento de sua poesia. Além disso, também tem como objetivo analisar a relação de sua teoria com o contexto no qual ele estava inserido, a saber, a França do século XIX. Em primeiro lugar, portanto, procuraremos destacar a leitura crítica empreendida pelo autor em relação à teoria poética de Edgar Poe, e, logo, tentaremos estabelecer conexões com a leitura que Walter Benjamin fez da obra de Baudelaire. Por fim, procuraremos mostrar, após as reflexões acima, o amadurecimento ao longo dos anos do pensamento de Baudelaire acerca da poesia.

Palavras-chaves: Poesia; Modernidade; Poe; Benjamin.

Abstract

This dissertation examines the poetic principle of Charles Baudelaire, that is to say, the foundation of his poetry. It also analyses the relationship between his theory and the context in which he was involved, France of the XIX century. Firstly, in this research we seek to underline the critical reading carried out by the author in regards to Edgar Poe's poetic theory and then we establish connections with Walter Benjamin's reading of Baudelaire's work. After those observations, this thesis will finally show how Baudelaire's thought about poetry has matured over the years.

Key words: Poetry; Modernity; Poe; Benjamin.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Teclado sinestésico, Alexander Scriabin.....	52
Figura 2 – Sem título, Académie de Nantes.....	58
Figura 3 – O tumulto, Constantin Guys.....	87
Figura 4 – <i>Bataille de Balaklava</i> , Constantin Guys.....	92
Figura 5 – <i>En Espagne</i> , Constantin Guys.....	93
Figura 6 – La morgue, Charles Meryon.....	100

Sumário

INTRODUÇÃO

1. DA INFÂNCIA ÀS PRIMEIRAS RELAÇÕES LITERÁRIAS.....	14
2. O ENCONTRO ENTRE CHARLES BAUDELAIRE E EDGAR ALLAN POE.....	27
3. DO PRINCÍPIO POÉTICO.....	37
3.1 Da extensão do poema.....	39
3.2 A heresia do didático.....	40
3.3 O Belo.....	41
3.4 A arte pela arte.....	43
3.5 Bruxaria evocativa.....	46
3.6 Teoria das correspondências.....	49
3.7 Sinestesia.....	51
4. O POETA NO AUGE DO CAPITALISMO	56
4.1 La Bohème.....	58
4.2 Do trabalho.....	77
4.3 O artista da modernidade	86
4.4 Da modernidade segundo Benjamin.....	97
Conclusão.....	102
Bibliografia.....	104

INTRODUÇÃO.

Esta investigação é a continuação da pesquisa “O haxixe segundo Charles Baudelaire” escrita no Trabalho de Conclusão de Curso do ano de 2018 e apresentada na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo pelo autor da presente pesquisa. Nesse trabalho que originou a investigação atual foi abordada a visão de Baudelaire em relação às drogas, mais especificamente em relação ao haxixe.

Os dois trabalhos se ligam por conta de um fator determinante. Basicamente, a conclusão do primeiro trabalho encaminhou o início da presente investigação, pois a crítica feita por Baudelaire ao consumo de haxixe apresenta como principal causa o gosto pela poesia. Resumidamente, a conclusão do trabalho anterior foi a seguinte: Baudelaire se posiciona totalmente contra o consumo de haxixe porque as drogas são opostas à poesia, no sentido de que há divergências entre esses dois prazeres de natureza distinta. Diferentemente do que se pode imaginar, as drogas não servem como fonte de inspiração, pelo contrário, destroem uma das faculdades mais importante do artista¹, a saber, a vontade. A poesia está associada ao trabalho enquanto o haxixe está associado ao prazer improdutivo e destrutivo. E “*o trabalho engendra forçosamente os bons costumes, a sobriedade e a castidade*” (BAUDELAIRE, 2009: 86). Portanto, após explicitar a visão de Baudelaire em relação ao haxixe, evidencia-se que ele é crítico às drogas e é a favor da poesia, no sentido de acreditar que uma coisa não pode estar associada a outra, e, em sua concepção, a poesia está acima de qualquer outro prazer.

Dessa forma, surgiu a seguinte questão: “o que exatamente é a poesia segundo a concepção de Baudelaire?” Ou seja, pelo fato de ele considerar a poesia como o maior de todos os prazeres, surgiu a indagação do que ele exatamente define como poesia. Por ser uma questão muito ampla que pode ser respondida de inúmeras formas, por incontáveis perspectivas, fez-se necessário o refinamento da questão.

¹ No salão de 1859, Baudelaire afirma que a imaginação é a rainha das faculdades humanas. (BAUDELAIRE, 1868: 263).

Sendo assim, a questão que orienta este trabalho é o princípio poético de Baudelaire, ou, em outras palavras, sobre o fundamento de sua poesia.

Diante de tal questão não se torna impossível, mas é desaconselhável ignorar a relação direta entre Edgar Allan Poe e a concepção de poesia de Charles Baudelaire. Portanto, a obra “O Princípio Poético” (POE, 1887) de Edgar Poe será analisada com o intuito de esclarecer o pensamento do poeta francês diante da questão sobre a base teórica de sua poesia. Além dessa relação entre ambos os escritores, também pareceu relevante fazer uma análise da interpretação de Walter Benjamin, no livro “Charles Baudelaire, Um poeta na época do capitalismo avançado” (BENJAMIN, 2019), em relação aos textos teóricos e críticos de Baudelaire, sobretudo o texto sobre “O Pintor da Vida Moderna” (BAUDELAIRE, 2010), onde o poeta francês desenvolve sua teoria sobre a modernidade a partir da análise das gravuras de Constantin Guys.

O presente trabalho está dividido em quatro partes. O primeiro capítulo se resume à apresentação de algumas informações sobre a infância e a adolescência de Baudelaire, no intuito de apresentar seus primeiros contatos com a literatura, essas informações foram retiradas principalmente das biografias escritas por Ernest Raynaud (1922), Eugène Crépet (1907) e Pierre Flottes (1922). No segundo capítulo, apresentamos as primeiras relações entre Charles Baudelaire e Edgar Poe. No terceiro capítulo, desenvolvemos a análise sobre a relação teórica entre o princípio poético de Allan Poe e a poética de Baudelaire. Nesse momento, será analisada, sobretudo, a forma como Baudelaire lê a obra de Poe com o intuito de esclarecer seu próprio pensamento acerca da poesia. No quarto capítulo, há uma mudança sutil e importante de perspectiva, pois além de analisarmos o conceito de poesia em Baudelaire, também analisaremos o contexto da época em que o poeta vive e a possibilidade da escrita poética no auge da sociedade capitalista. A questão, portanto, torna-se: é possível ser um poeta lírico no auge do capitalismo? Para buscar responder essa questão, como não poderia ser diferente, a referência teórica é o pensamento do filósofo Walter Benjamin.

1. DA INFÂNCIA ÀS PRIMEIRAS RELAÇÕES LITERÁRIAS.

Le caractère, le génie, le style d'un homme, a-t-il dit d'Edgar Poe, comme il l'eût pu dire de lui-même, est formé par les circonstances en apparence vulgaires de sa première jeunesse. Si tous les hommes qui ont occupé la scène du monde avaient noté leurs impressions d'enfance, quel excellent dictionnaire psychologique nous posséderions! (BAUDELAIRE apud FLOTTES, 1922: 5).

C'est dans les notes relative à l'enfance que nous trouverons le germe des étranges rêveries de l'homme adulte, et, disons mieux, de son génie. Tous les biographes ont compris, d'une manière plus ou moins complète, l'importance des anecdotes se rattachant à l'enfance d'un écrivain ou d'un artiste (...) Tel petit chagrin, telle petite jouissance de l'enfant, démesurément grossis par une exquise sensibilité, deviennent plus tard dans l'homme adulte, même à son insu, le principe d'une oeuvre de art. (BAUDELAIRE, 1869: 316).

De acordo com as citações mencionadas, tanto Edgar Poe quanto Charles Baudelaire acreditavam na importância das circunstâncias aparentemente vulgares da infância e da juventude na formação do caráter do gênio, no sentido de acreditarem que nas notas relativas à infância pode-se encontrar o princípio da arte de um artista.

Por isso, pareceu oportuno, antes de apresentar e discutir a teoria poética de Baudelaire, apresentar algumas informações que revelam um certo itinerário intelectual do poeta francês.

Além disso, essa escolha também foi baseada no fato de o próprio poeta francês ter seguido esse caminho ao deparar-se com a obra de Edgar Poe, dado que além de ele ter traduzido parte significativa da obra do escritor americano, além de ele ter se debruçado sobre os escritos literários, críticos e teóricos de Edgar Poe, Charles Baudelaire também se dedicou ao estudo do itinerário intelectual do autor do *Corvo*. Portanto, o método utilizado para analisar o pensamento baudelairiano será o mesmo que Baudelaire utilizava para desvendar os pensamentos dos escritores que ele tanto admirava.

Sendo assim, o presente trabalho inicia tratando sobre as origens da família do poeta, sua relação com o pai e a mãe, suas primeiras leituras e suas

primeiras impressões artísticas, seus primeiros anos no colégio e seus escritos de juventude, com o intuito de percorrer o caminho que o poeta percorreu até descobrir a obra de Allan Poe.

Charles Pierre Baudelaire nasceu no dia 09 de abril de 1821, em Paris, filho de Joseph-François Baudelaire e Caroline Dufaÿs.

Seu pai nasceu em uma família pobre de trabalhadores cujo sustento provinha de serviços braçais. Apesar da sua família não ter dinheiro para bancar os seus estudos, Joseph-François Baudelaire teve uma educação completa. Antes da Revolução Francesa, havia barreiras intransponíveis entre as classes sociais, então dificilmente uma criança criada por uma família pobre poderia ascender socialmente, mas era comum as crianças com talento e inteligência serem educadas por pessoas nobres ou notáveis. No caso de François Baudelaire, provavelmente foi um cura que se responsabilizou pela sua formação educacional a ponto de conceder-lhe um seminário para que este também se tornasse padre (RAYNAUD, 1922: 09). Por isso, Baudelaire se dizia filho de padre (RAYNAUD, 1922: 09), apesar de seu pai ter desistido do sacerdócio pelo fato de ter reconhecido a falta de vocação. Aos 18 anos, François Baudelaire mudou-se para Paris, graças a uma carta de recomendação destinada ao superior da comunidade de Sainte-Barbe, quem lhe concedeu um trabalho de professor de retórica (RAYNAUD, 1922: 10). Ernest Raynaud suspeita que François Baudelaire decidiu ir à Paris não pelo trabalho de professor, mas pela oportunidade de estar próximo aos artistas da época, já que o seu maior objetivo consistia em se tornar pintor devido ao seu gosto pela arte. Essa suspeita é válida, dado que desde o primeiro dia em que se instalou, François Baudelaire frequentou as academias de arte e se aproximou de Prud'hon e Naigeon, além de outros jovens pintores da época. Após dois anos exercendo a profissão de professor em Sainte-Barbe, ele foi trabalhar como preceptor dos filhos do duque de Choiseul-Plaslin, Antoine César. Nessa época trabalhar como preceptor a serviço de uma família nobre era motivo de honra e prestígio, pois não era necessário subordinar-se aos serviços domésticos, mas tão somente à educação dos filhos do duque e da duquesa, além de ser uma forma de estabelecer relações com toda a aristocracia intelectual da época. Por

viver nesse meio aristocrático, o jovem professor aprendeu novas maneiras, se tornou mais cortês, no sentido de incorporar um *savoir-vivre*, quer dizer, refinou o seu comportamento, o que lhe serviu mais tarde nas relações com o mundo oficial (FERRAN, 1933: 06).

Na época em que a Revolução eclodiu, François Baudelaire defendeu as ideias liberais, “como todos os jovens da sua idade e da sua condição” (RAYNAUD, 1922: 14). Uma carta escrita por sua viúva anos mais tarde destinada ao escritor Charles Asselineau revela que François Baudelaire arriscou a própria vida em defesa do Duque e da Duquesa de Praslin, e também pelos amigos deles. E, por reconhecimento por tanto devotamento, após tudo ser pacificado e voltado à ordem, eles conseguiram um bom lugar ao François Baudelaire como secretário do Senado conservador. Ele recebia 12.000 francos e uma casa. Essa casa era uma charmosa mansão com jardim, de frente com as grades do Luxembourg e da rua de Vaugirard. (RAYNAUD, 1922: 18).

Charles Baudelaire nasceu na época em que o seu pai vivia nessa charmosa mansão, onde ele teve o primeiro contato com as artes plásticas, pois nessa casa havia várias obras de arte (Vênus, Apolo, Cleópatra, Hermafrodite, retratos da família, gravuras representando Charles 1º, Agar reenviada por Abrão, a mulher adúltera) (FERRAN, 1933: 05-06). No livro *L'esthétique de Baudelaire*, André Ferran afirma que Baudelaire recebe o amor pelas representações plásticas diretamente de seu pai, pois esse gosto pelas imagens foi depositado em seu coração desde a infância, como o próprio poeta afirma: “Glorificar o culto das imagens (minha grande, minha única, minha **primitiva** paixão)” (BAUDELAIRE, 2009: 71, grifo nosso). François Baudelaire também levava seu filho à casa de seu amigo Naigeon no Palácio do Senado, onde ele teve acesso a uma biblioteca rica, onde havia livros como as obras de Lavater, as Antiquités d’Herculanum, as obras de Voltaire em 92 volumes, Molière, Rabelais, Plutarque, La Bruyère, Montesquieu, Rosseau (FERRAN, 1933: 06). Portanto, apesar de o poeta ter tido contato com seu pai somente até os seis anos de idade, segundo André Ferran, seu pai o estimulou de alguma forma, já que ele era pintor e estimulou seu filho levando-o a conviver desde muito novo no meio da aristocracia intelectual da época, apresentando-o às primeiras obras com as quais o poeta teve contato na sua vida, dando-lhe uma educação distinta da maioria das crianças da época. E, além da influência estética, também

depositou no coração do filho o gosto de homem do século XVIII, o gosto pela libertinagem, pelo estilo de vida artístico, ou seja, moldou o seu caráter (FERRAN, 1933: 06).

Carolyne Archimbaut-Dufays, mãe de Baudelaire, nasceu no dia 17 de setembro de 1793, em Londres, no seio de uma família de imigrantes franceses. Após um ano de vida, seu pai, um militar de sobrenome Dufays, morreu “em ação” em Quiberon. Nessa época Carolyne Dufays estava com a mãe, Julie Foyot, na Inglaterra, exiladas por conta da revolução que estava em curso na França. Elas sobreviveram na Inglaterra graças ao socorro que o governo inglês prestou aos Imigrantes franceses. Em 1800, Napoleão permitiu o regresso dos exilados e elas voltaram à França. Julie acreditava que poderia recomeçar, recuperar o que havia perdido, um lugar, um destino, mas dez dias depois morreu em um hotel de Paris, sozinha, de uma doença desconhecida. Carolyne Dufays tinha apenas seis anos, órfã de pai quando tinha um ano de idade e de mãe quando tinha seis anos, acabou sendo criada em Paris não pela família da sua mãe, senão pela família do barão Pierre Pérignon, antigo amigo e companheiro de ofício do pai de Julie (RAYNAUD, 1922: 10).

Viveu em um pensionato religioso para mulheres e nas férias visitava os seus protetores. Em uma dessas visitas, aos 26 anos de idade, conheceu François Baudelaire, antigo discípulo de Pierre Pérignon e velho amigo de toda a sua família. De um lado uma jovem órfã, solitária, pobre, do outro lado um senhor viúvo três vezes mais velho, aposentado, rico. François Baudelaire costumava brincar com a jovem Dufays perguntando-lhe quando iriam se casar, mas ela não o levava a sério, pois parecia improvável que um senhor tão velho e em tal condição econômica e social fosse pedir em casamento uma mulher pobre e pouco atraente como era Carolyne Dufays. Até que em uma manhã, M. Pérignon entrou no quarto dela e fez o pedido oficial em nome do François Baudelaire (RAYNAUD, 1922: 27). Apesar da surpresa, Carolyne Dufays aceitou o pedido. No dia 09 de setembro de 1819, eles se casaram. Ainda que o casamento fosse conveniente para uma mulher na situação de pobreza em que ela se encontrava, segundo o biógrafo Eugène Crépet, houve outros motivos que foram mais determinantes para ela aceitar o pedido. François Baudelaire era muito respeitado entre os seus pares, era considerado um homem prestigioso, um homem cortês à maneira dos aristocratas, portanto tinha muitas virtudes que

interessavam à jovem Dufays. Mas é verdade que apesar de eles terem sido felizes – como ela mesmo reconhece em cartas escritas décadas depois - durante os oitos anos em que durou o casamento, Carolyne não se sentia totalmente à vontade no ciclo onde François Baudelaire convivia. Para ela era difícil conviver com tais homens sexagenários, não somente por causa da idade, mas sobretudo pelas diferenças de ideias acerca do mundo, pois Dufays tinha concepções sobre diversos assuntos que eram opostos às ideias dos homens desse ciclo, desde o pensamento sobre política, passando pela arte, até a religião. Por exemplo, no que concerne à literatura, Crépet afirma que Dufays não se interessava pelas artes plásticas, não pela falta de inteligência ou pela falta de sensibilidade, mas por repugnância à sensualidade expressada nessas obras. Em literatura, ela gostava de ler os livros que ensinavam a moral e a educação religiosa. Por isso, lhe era tão difícil conviver com pessoas como o pintor Naigeon ou o escultor Ramey, amigos próximos de seu marido, pois eles tinham ideias totalmente distintas de Dufays, além de uma história e um estilo de vida opostos, já que eles sempre tiveram uma vida mais afortunada, o que lhes possibilitaram vivê-la de outro modo.

Tous deux étaient de solides gaillards, encore verts en dépit de l'âge; tous deux étaient de Bourgogne, « pays des bons vivants et des joyeux Noëlés ». Tous deux nés sous une bonne étoile, parvenus jeunes à la considération et à l'aisance, avaient su maintenir leur crédit à travers toutes les fluctuations politiques, et appartenaient à cette catégorie de gens qui semblent, pour être heureux, n'avoir qu'à se laisser vivre. C'étaient d'habiles praticiens, sans les fièvres ni les recherches de l'artiste, des natures d'équilibre et d'aplomb. Ce n'est pas chez eux que Carolyne pouvait trouver le reflet de ses nostalgies et de ses anxiétés. (RAYNAUD, 1922: 28).

Portanto, Carolyne Dufays era uma mulher conservadora, não somente em arte, mas também em religião e política. Não lhe agradava quando os amigos de seu marido conversavam sobre ateísmo, também lhe molestava escutá-los exaltando a Revolução, já que ela tinha trauma de lembrar de uma época que lhe havia causado tanto horror, já que ela viveu essa época como uma emigrante em Londres, e mesmo após a Revolução manteve, pela educação que lhe foi dada, o respeito ao Antigo Regime (RAYNAUD, 1922: 27).

Destarte, está bem evidenciado que a diferença entre esposa e marido não se limitava à idade, mas sobretudo a forma de pensar a vida. Inclusive, segundo Raynaud, Charles Baudelaire se parecia mais ao pai do que a mãe no

que concerne ao espírito intelectual. Por isso, após a perda do pai no dia 10 de fevereiro de 1827, quando o poeta tinha seis anos de idade, ele passou a se sentir solitário, como afirmou em *Meu coração desnudado*: “sentimento de *solidão*, desde minha infância. Apesar da família, e entre os colegas, sobretudo, sentimento de destino eternamente solitário. Contudo, gosto muito vivo da vida e do prazer.” (BAUDELAIRE, 2009: 46, itálico do autor). Só que esse sentimento de solidão não se explica somente pela morte do pai, mas principalmente pela “perda” da mãe, isto é, pelo fato de Carolyne Dufays ter se casado um ano e meio depois, no dia 09 de novembro de 1828, na igreja de Saint Thomas de d’Aquin, com o comandante Aupick.

Jacques Aupick, diferentemente de François Baudelaire, era um homem cujos ideais se assemelhavam aos de Carolyne Dufays, como veremos mais adiante. Nascido em Gravelines, no dia 28 de fevereiro de 1789, desde a infância foi preparado para a carreira militar, estudou em colégios militares como La Flèche e Saint-Cyr. Em 1815, licenciou-se como capitão do exército. Após três anos cooperando com o exército francês, tornou-se chefe de batalhão. O mundo no qual ele vivia era familiar à Carolyne Dufays, já que o pai dela foi oficial do exército. Na época do casamento, eles sabiam que o futuro do comandante era promissor. Ainda assim, Baudelaire se posicionou contra o casamento da mãe, já que detestava o padrasto, por considerá-lo um intruso que roubou o amor da sua mãe. Segundo M. Buisson, Baudelaire chegou a dizer que “quando se tem um filho como eu – como eu estava subentendido – não é necessário se casar.” (apud CRÉPET, 1906: 31).

Tanto Crépet quanto Raynaud concordam que essa foi uma época difícil para Baudelaire, principalmente por conta da sua relação com o padrasto. Só que os fatos que compõem a biografia dele devem ser analisados em duas perspectivas, a saber, através do olhar do poeta e do olhar da sua família, já que há discordância entre ambos como veremos mais adiante. Parece que com o passar dos anos, a relação entre enteado e padrasto, ao invés de melhorar, só piorou. Em 1832, o comandante Aupick foi promovido à Coronel, e, por consequência da promoção, eles tiveram que se mudar para Lyon, cidade para onde o Coronel Aupick foi enviado. Ao chegar em Lyon, os pais de Baudelaire o colocaram na pensão *Delorme*. No ano seguinte, ele tornou-se interno no *Collège-Royal*. Nesse colégio, Baudelaire não foi feliz, sentiu-se solitário, não

teve boa relação com os companheiros, além de ter se confrontado diversas vezes com os professores. Nas suas notas autobiográficas, ele retrata essa época da seguinte maneira: “*Après 1830, le collège de Lyon, coups, batailles avec les professeurs et les camarades, lourdes mélancolies.*” (BAUDELAIRE, 1908: 73). Basicamente, essas pesadas melancolias eram provocadas pelo fato de o colégio ser extremamente tradicional, no sentido de ter uma educação severa que exigia demasiada disciplina, onde era comum os professores punirem os alunos com violência física. Em uma carta escrita aos quarenta anos de idade, Baudelaire diz à sua mãe: “*Tu sais quelle atroce éducation ton mari a voulu me faire; j’ai 40 ans et je ne pense pas aux collèges sans douleur.*” (BAUDELAIRE, 2003: 240). Portanto, segundo a perspectiva do poeta, podemos afirmar que ele sofreu nessa época, tanto em casa por conta do casamento da mãe quanto na escola por tudo que foi mencionado. Em qualquer lugar, ele se sentia solitário e triste. Provavelmente, os acontecimentos dessa época marcaram sua vida e sua obra. Um exemplo na obra literária do poeta sobre esse estado solitário de espírito que ele carregou desde a infância pode ser visto no poema em prosa intitulado *O Estrangeiro*:

- Quem é que mais amas, homem enigmático, diz: teu pai, tua mãe, tua irmã ou teu irmão?
- Não tenho nem pai, nem mãe, nem irmã, nem irmão.
- Teus amigos?
- Vós vos servis de uma palavra cujo significado até hoje eu desconheço
- Tua pátria?
- Ignoro em que latitude ela está situada
- A beleza?
- Amá-la-ia com muito gosto, deusa e imortal.
- O ouro?
- Odeio-o como vós odiais Deus.
- O que amas então, extraordinário estrangeiro, hein?
- Amo as nuvens... as nuvens que passam lá... lá no alto.... maravilhosas nuvens!
(BAUDELAIRE, 2010: 21)

Após três anos em Lyon, o Coronel Aupick foi nomeado chefe do estado maior da primeira divisão de Paris, e, como de costume na família do poeta, por causa da profissão do padrasto, mais uma vez se mudaram. Em Paris, Baudelaire estudou no liceu Louis-le-Grand. Há relatos que afirmam que o Coronel Aupick apresentou Baudelaire aos professores dizendo que ele era um jovem promissor, ou seja, o Coronel acreditava no potencial de seu enteado,

além de apreciar a sua inteligência e inclusive aplaudir seu sucesso escolar; o problema é que Baudelaire o considerava extremamente autoritário, pelo fato de o padrasto ser muito rígido e impor uma educação baseada na disciplina e na obediência. Por isso, em pouco tempo, o Coronel Aupick passou a representar a ordem e a burguesia da época, dois símbolos que Baudelaire detestará ao longo da sua vida (FLOTTE, 1922: 06). Por outro lado, há quem afirme que essa é uma visão deteriorada de Baudelaire em relação ao Coronel Aupick. Segundo o poeta e crítico literário Séverin Faust, mais conhecido por seu pseudônimo Camille Mauclair, Jacques Aupick realmente foi um padrasto rígido e frio, mas também é preciso levar em consideração que ele não foi exatamente como Baudelaire o descreveu. Em primeiro lugar, o padrasto não contrariou a vocação do jovem poeta tentando impor uma educação baseada somente nos seus princípios, mas na verdade não pôde ver sem inquietude e sem indignação um enteado expulso do liceu, boêmio, insolente, que lhe acusava de maltratá-lo e de ter roubado o coração da sua mãe. Quer dizer, se analisarmos como Camille Mauclair, quem seguramente interpreta os fatos de uma perspectiva semelhante ao ponto de vista do general Aupick, concluiremos que o general tinha as suas razões para enojar-se com o jovem poeta. Além disso, ao investigar essa relação do poeta, é necessário ter muito cuidado em distinguir os fatos que realmente aconteceram das lendas criadas por Baudelaire, pois ele tratou de envolver a sua história em uma atmosfera mística e misteriosa, distorcendo alguns acontecimentos de sua vida com a intenção de torná-los excepcionais. Por exemplo, ele afirma ter sofrido após o segundo casamento da sua mãe, argumentando que Carolyne Dufays além de ter casado rápido, apenas um ano após a morte de François Baudelaire, casou-se com um homem que o tratava mal. Mas, objetivamente, Charles Baudelaire não sofreu nenhuma necessidade como as crianças que se tornam miseráveis após a separação dos pais. Pelo contrário, pode-se dizer que a sua vida melhorou, ao menos economicamente. Porém, ele nunca aceitou o fato de Carolyne Dufays, viúva aos vinte e nove anos, escolher casar-se novamente após ter encontrado um homem que além de ter um grande futuro, estava disposto a ajudá-la na criação do filho. Ou seja, por não admitir que a sua mãe tomou uma decisão natural e defensável, somente porque ia contra o seu desejo infantil de exclusividade, ele fez uma caricatura terrível do general, transformando-o em um personagem odioso. Além disso,

outra demonstração clara da distorção que Baudelaire fez dos fatos foi a aproximação de sua história de vida com a história de vida de Edgar Allan Poe. Diferentemente do poeta francês, Allan Poe realmente viu a sua vida desmoronar por conta dos problemas familiares, ao ponto de ficar desamparado e destituído de toda fortuna, por culpa de uma madrasta na família Allan de quem ele era filho adotivo. Não há nenhuma comparação possível, de acordo com Camille Mauclair, entre o sofrimento familiar vivenciado pelo escritor americano, e a revolta de Baudelaire devido ao casamento do general Aupick com a mãe do poeta francês. Foram dois casos totalmente diferentes, pois Edgar Allan Poe realmente sofreu um golpe verdadeiramente fatal, enquanto no caso de Baudelaire tanto a sua herança quanto o seu lugar na família foram preservados, só que o próprio poeta escolheu abrir mão de ambas as coisas. Além disso, a solidão que Baudelaire diz ter vivido e sofrido também deve ser questionada, dado que ele viveu na cidade de Paris, onde frequentou os círculos literários e artístico, portanto, se ele sofreu a angústia da solidão foi por escolha própria, diferentemente de Edgar Poe que foi obrigado a viver só, longe de todo centro de arte, numa América que ainda desprezava toda preocupação literária. Camille Mauclair acrescenta outra diferença entre ambos escritores: diz que em relação ao vício às drogas, Allan Poe sofreu e lutou contra o alcoolismo, doença que lhe foi transmitida hereditariamente, enquanto o poeta francês consumiu haxixe por dandismo e boêmia, e não veio a sofrer nenhuma perda material por culpa do vício, já que ele era um jovem afortunado. Dessa forma, os acontecimentos da infância e da adolescência de Baudelaire devem ser analisados com precaução, pois como vimos podem ser contados de duas formas completamente opostas. No entanto, independentemente de como transcorreram esses fatos, provavelmente o poeta se sentiu altamente afetado, ainda que ele não tivesse, aos olhos da sua mãe e de seu padrasto, motivos suficientes para rebelar-se de tal maneira.

No liceu Louis-le-Grand, Charles manteve o comportamento do colégio anterior, no sentido de se isolar de seus companheiros e de se enfrentar com os professores. Isto não quer dizer que o poeta era um mau aluno como escreveu Théophile Gautier no prefácio das Flores do Mal. Em uma carta da mãe do poeta ao amigo de Baudelaire, Charles Asselineau, ela esclarece sobre a vida escolar de Baudelaire, diz que Gautier pode ter sido enganado pelo próprio Charles a

acreditar que ele era um mau aluno, simplesmente porque ele não dava importância aos êxitos escolares.

Charles n'a pas été, il est vrai, dans son enfance, un prodige; mais il a toujours eu des succès et des prix dans les collèges où il a été. (...) Effectivement, il a été couronné au grand concours de 1807, en vers latins. Il a pu être faible dans ses examens de bachelier es lettres, je ne sais; mais ce qui est bien positif, c'est qu'il a laissé dans l'esprit de ses camarades et de ses professeurs le souvenir d'une grande capacité. (apud CRÉPET, 1906: 258-259).

Portanto, o problema de Baudelaire não consistia em falta de capacidade cognitiva, mas em desobediência. Apesar de ter ganhado prêmios nos colégios e ter provado sua qualidade como aluno, os relatos de seus professores são bem reveladores acerca de sua conduta. A maioria dos professores o criticaram por má conduta, também o desaprovaram pela má vontade que ele apresentava diante de algumas matérias. O professor de história, por exemplo, escreveu que Baudelaire "*paraît persuadé que l'histoire est parfaitement inutile*" (RAYNAUD, 1922: 74). O professor de latim remarcou essa afirmação dizendo que o poeta se preocupava somente em desenvolver algumas faculdades, desprezando as demais, ou seja, desde a adolescência o poeta priorizava a liberdade de espírito em detrimento das normas estabelecidas. O futuro autor das *Flores do Mal* não escondia as suas preferências, costumava recitar os poemas do Victor Hugo e de Théophile Gautier na escola, mostrava-se entusiasmado pelos poemas do romantismo como um ato de revolta contra a ortodoxia literária. Esse gosto exacerbado pela poesia explica seu desprezo pelas demais matérias como também foi a causa de seu distanciamento em relação aos amigos e aos professores que o consideravam excêntrico. Mas Charles Baudelaire só não se adaptou às exigências disciplinares de seu colégio elitista de educação rígida e tradicional, pois desde o princípio seu espírito se recusou a se curvar aos esquemas de pensamentos de um sistema educacional contrário às aspirações de seu gosto pessoal. Em abril de 1839, após recusar-se a revelar o conteúdo de um bilhete entregue por um companheiro de classe, Baudelaire foi expulso do colégio por motivo torpe. Foi dessa maneira que se encerrou a sua vida escolar.

Após sair do colégio, Baudelaire teve as suas primeiras relações com os jovens escritores de sua geração. Nas suas notas autobiográficas, ele escreveu sobre essa época: "*Vie libre en Paris, premières liaisons littéraires: Ouliarc,*

Gérard, Balzac, Le Vavasqueur, Delatouche.” (BAUDELAIRE, 1908: 74). Nesses primeiros anos de vida livre em Paris, o poeta frequentou a pensão do pedagogo católico Emmanuel Bailly, sua casa era um centro de orientação localizada no bairro latino em Paris, onde os jovens das classes mais altas se encontravam para realizar atividades intelectuais. Portanto, não se tratava de uma simples pensão, mas uma residência que contava com bibliotecas, sala de conferência e um anfiteatro com capacidade para trezentas pessoas. Baudelaire não escreveu nenhuma linha sobre essa pensão, as únicas informações que temos sobre a passagem do autor das *flores do mal* pela pensão Bailly está nos relatos do poeta E. Prarond e no seguinte relato muito conhecido do também poeta Gustave Le Vavasqueur:

Si ma veille mémoire ne me trahit pas, c'était dans l'hiver de 1838-1839 que je vis Baudelaire pour la première fois, à la pension Bailly, dans la chambre d'un de mes compatriotes et bons amis qui venait d'achever ses études au collège Louis-le-Grand, Louis de la Gennevraye. Là aussi se trouvait Ernest Prarond, venu d'Abbeville. Prarond faisait des vers, moi aussi: nous nous liâmes d'amitié tendre, surtout Baudelaire et moi. Cela devai être, ayant les caractères les plus différents, les allures les plus dissemblables et l'aspect extérieur le plus complètement oppose. Il était brun, moi blond: de taille moyenne, moi tout petit; maigre comme un ascète, moi gros comme un chanoine; proper comme une Hermine, moi négligé comme un caniche: mis comme un secrétaire d'ambassade anglaise, moi comme un vendeur de contre-marques; réservé, moi bruyant; libertin pour curiosité, moi sage par indolence; païen par révolte, moi chrétien par obéissance... (CRÉPET, 1906: 20)

Os dois eram amigos de Charles, inclusive Le Vavasqueur é o único poeta da sua idade que Baudelaire cita nas suas notas autobiográficas e no texto *Reflexões sobre meus contemporâneos*, colocando-o ao lado de Gérard de Nerval e Honoré de Balzac. No artigo *Du nouveau sur la Pension Bailly*, Jean Pommier afirma que Baudelaire provavelmente não viveu na pensão, mas a frequentou não somente com os poetas mencionados, mas também conviveu com outros jovens artistas, tais como Louis de la Gennevraye, antigo discípulo no colégio Louis-le-Grand; Philippe de Chennevières, narrador, que havia escrito uma novela; Ernest Prarond, poeta e estudante de direito; Jules Buisson, interessado em pintura e gravura; Auguste Dozon, outro ex-discípulo no Louis-le-Grand que também era poeta. Só que ele não se contentou em estar rodeado por jovens que aspiravam à glória artística, por isso

tratou de acerca-se aos escritores mais experientes como Gérard de Nerval e Honoré de Balzac.

Em relação ao primeiro contato com Gérard de Nerval não há nenhum relato que descreva exatamente como ocorreu, sabemos apenas da admiração que o jovem poeta tinha pelo autor do livro *Les Filles du Feu*. Por outro lado, temos o testemunho de Prarond sobre o dia em que Charles conheceu Balzac, um relato sobre um encontro incomum, no qual Baudelaire se apresentou sem nenhum intermediário, parou diante de Balzac e começou a rir como se o conhecesse há anos. Balzac respondeu com um largo sorriso como se tivesse reencontrado um amigo. Em seguida, os dois começaram a conversar. Independentemente desse relato ser verdadeiro ou falso, sabemos que os dois realmente se conheceram e Baudelaire era um grande admirador dos protagonistas balzaquianos, por serem a representação do heroísmo moderno, como Fontanarès, Vautrin, Rastignac e Birotteau. Mas o encontro que mais marcou a vida do jovem poeta foi a descoberta dos escritos de Allan Poe que é o tema do próximo capítulo do presente estudo. Até o momento foi percorrido a trajetória do itinerário intelectual, desde a infância até o começo da vida adulta, e a iniciação de Baudelaire no meio literário. A partir do próximo capítulo será abordado os primeiros encontros com os escritos de Allan Poe e as suas primeiras impressões, além de uma abordagem sobre os textos críticos e as traduções feitas por Baudelaire acerca dos contos do escritor americano.

2. O ENCONTRO ENTRE CHARLES BAUDELAIRE E EDGAR ALLAN POE.

Foi provavelmente em 1846, aos 25 anos de idade, que Baudelaire teve o primeiro contato com os escritos de Edgar Poe. Temos uma carta do próprio poeta e um relato do biógrafo Charles Asselineau que confirmam essa informação. Em 1858, ele escreveu uma carta ao seu amigo e redator do jornal *Le Salut Public*, Armand Fraisse, descrevendo a sua reação diante da descoberta dos escritos do Allan Poe.

En 1846 ou 1847, j'eus connaissance de quelques fragments d'Edgar Poe; j'éprouvai une commotion singulière. Ses oeuvres complètes n'ayant été rassemblées qu'après sa mort, en une édition unique, j'eus la patience de me lier avec des Américains vivant à Paris, pour leur emprunter des collections de journaux qui avaient été dirigés par Edgar Poe. Et alors, je trouvai, croyez-moi si vous voulez, des poèmes et des nouvelles, dont j'avais eu la pensée, mais vague et confuse, mal ordonnée et que Poe avait su combiner et mener à la perfection. (BAUDELAIRE apud CRÉPET, 1906: 117).

Charles Asselineau descreve de uma forma bastante similar como foi esse encontro de Baudelaire com os escritos de Allan Poe, enfatizando como o poeta francês ficou entusiasmado com a obra do escritor americano desde as primeiras leituras.

Vers ce temps-là aussi (1847-1848) une curiosité nouvelle s'empara de l'esprit de Baudelaire et remplit sa vie. On devine que je veux parler d'Edgar Poe qui lui fut révélé par les traductions de Mme Adèle Meunier, publiées en feuilletons dans les journaux. Dès les premières lectures, il s'enflamma d'admiration pour ce génie inconnu qui affinait au sien par tant de rapports. J'ai vu peu de possessions aussi complètes, aussi rapides, aussi absolues. A tout venant, où qu'il se trouvât, dans la rue, au café, dans une imprimerie, le matin, le soir, il allait demandant: "Connaissez-vous Edgar Poe? En réponse à cette sommation directe, Baudelaire me raconta, ou plutôt me récita le conte du Chat Noir qu'il possédait comme une leçon apprise et qui, dans cette traduction improvisée, me fit une vive impression. (FERRAN, 1933: 158).

Nesse testemunho do amigo e biógrafo Charles Asselineau, ele termina o relato dizendo que após indagar o poeta francês sobre quem é Edgar Poe, Baudelaire lhe contestou recitando o conto *The Black Cat*. Deduz-se que ele leu esse conto no *La démocratie pacifique*, onde a tradutora Isabelle Meunier publicou alguns contos de Edgar Poe em francês, como *Murders of the Rue Morgue*, *Eiros and Charmion* e *Maelstrom*. Após ter tido esse primeiro contato com os contos de Edgar Poe, Baudelaire prometeu, segundo o biógrafo Jean-Baptiste Baronian, “conseguir as obras do americano no texto original, apesar de não ter familiaridade com a língua inglesa.” (BARONIAN, 2010: 46). Um ano

após a promessa, em julho de 1848, Baudelaire publicou na revista *La liberté du Penser* sua própria tradução do texto *Mesmeric Revelation*, que foi traduzido por *Révélation Magnétique*. Nos dezoito anos seguintes, ele dedicou seu trabalho em prol da tradução de parte da obra do escritor americano e escreveu textos críticos e biográficos sobre Poe. Apesar de não dominar a língua inglesa, ele tinha conhecimento de inglês por conta da sua mãe que havia nascido em Londres, só que esse conhecimento passado de mãe para filho não era o suficiente para traduzir os contos de Poe, por conta das nuances e das sutilezas existentes nesses escritos. Curiosamente, ele acreditava que a melhor forma de compreender o inglês popular utilizado por Poe consistia em frequentar lugares como os cafés, os bares e os cabarés, pois “um doméstico ou um pequeno comerciante eram mais capazes que um acadêmico de sentir e de explicar” as sutilezas da literatura moderna de Edgar Poe (BAUDELAIRE, 1906: 43, tradução nossa). Por isso, ele tratou de aperfeiçoar seu conhecimento de inglês, só que ao invés de buscar esse aperfeiçoamento em aulas ministradas por professores com alto nível, preferiu o auxílio de um taberneiro inglês que lhe servia uísque enquanto lhe tirava dúvidas em relação ao idioma anglo-saxão.

Il prit longtemps pour confaite un tavernier anglais de la rue de Rivoli, chez lequel il allait boire le whisky et lire le Punch, en compagnie des grooms du faubourg Saint-Honoré. (ASSELINEAU, 1869: 42-43).

Do dia em que conheceu a obra de Poe até o final da sua vida, Baudelaire tornou-se “devoto” de Allan Poe, sobretudo nos dezoito primeiros anos, quando ele dedicou o máximo de seu tempo em traduzi-lo perfeitamente. Nessa época, ele sempre levava consigo um dicionário e interpelava as pessoas para falar, discutir, divulgar ou tentar compreender melhor as nuances dos escritos de Allan Poe. É bem verdade que, além da motivação principal que consistia na admiração pelo escritor americano, Baudelaire também se dedicou à traduzi-lo por conta da sua situação financeira, já que era mais fácil vender as traduções de Poe do que os seus próprios poemas (PICHOS, 1975: 1203). Dessa forma, através da prática com os nativos, mas também com o auxílio de livros e dicionários, Baudelaire conseguiu traduzir os contos de Allan Poe. Apesar de ele ter utilizado esse método que talvez seja questionável, não é de se surpreender que as suas traduções tenham tido um grande êxito, pois como afirmou Charles Asselineau, desde que o poeta francês conheceu o americano, ele foi “possuído”

por Poe, no sentido de que ele “*ne pouvait plus penser qu’à Poe, parler que de Poe*” (CRÉPET, 1906: 93). No trabalho *Charles Baudelaire et la pensée d’Edgar Allan Poe*, John Plant cita a seguinte afirmação do estudo *The influence of Edgar Allan Poe in France*:

It is needless to say that Baudelaire put his whole heart and soul in his translation of Poe, which the Encyclopedia Britannica justly calls: 'One of the most accurate and brilliant translations in literature. (PLANT, 1970: 97)

Portanto, fica evidente que não foi apenas o conhecimento técnico que lhe proporcionou uma excelente tradução, mas sua obsessão por Poe, o fato de ter se dedicado de coração e de alma em traduzir a obra do escritor americano e de ter se dedicado em oferecer através da tradução uma imagem perfeita do espírito de Poe. Essa é uma característica fundamental de Baudelaire: a forma como ele se identifica com seu objeto de estudo, isto é, a forma como ele se envolve com o próprio trabalho, seja o trabalho poético, o trabalho crítico ou o trabalho de tradução. Há inúmeros exemplos ao longo da carreira do poeta que exemplificam essa maneira de trabalhar, como a sua influência em relação à crítica da obra de Richard Wagner em Paris. Apesar de o poeta francês não ter sido um crítico especializado em música, apesar de não ter tido um conhecimento teórico consistente e profundo sobre música, ele foi um dos primeiros franceses a defender a obra do Richard Wagner em Paris, e toda sua crítica foi baseada mais na paixão e na relação de identificação com a música de Wagner do que em um conhecimento técnico propriamente dito. Dessa mesma forma, o poeta francês traduziu os escritos de Allan Poe não como era a forma canônica das traduções em meados do século XIX, mas ele “penetrou de uma forma super íntima no pensamento e no estilo de Edgar Poe”, como afirmou o americano M. Patterson na tese intitulada *Influence d’Edgar Poe sur Baudelaire*. Dessa forma, Baudelaire conseguiu penetrar de forma íntima no pensamento de Poe, pois se identificava com o pensamento dele, ao ponto de afirmar que traduziu os seus contos “parce qu’il me ressemblait” (BAUDELAIRE, 1864: 386).

La première fois que j’ai ouvert un livre de lui, j’ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés pour moi, mais des phrases, pensées par moi, et écrites par lui, vingt ans auparavant.. (BAUDELAIRE, 1864: 36).

Destarte, Baudelaire se empenhou em traduzir os contos de Poe como teria se empenhado se estivesse escrevendo seus próprios poemas, não foi apenas um trabalho de tradutor, pois há críticos como Reynold e Arthur Patterson que afirmam que as traduções do Baudelaire são verdadeiros “*chefs d’oeuvre*” (REYNOLD, 1920: 274), por causar “l’impression même d’un original” (PATTERSON, 1993: 2); portanto, ele conseguiu fazer uma tradução reconhecida pelo seu caráter original mas ao mesmo tempo fiel. Durante muito tempo o poeta francês ficou mais conhecido como tradutor de Allan Poe do que como o autor das *Flores do Mal* (FERRAN, 1933: 163). Inclusive, a única parte da obra de Baudelaire que foi completamente acabada foram as traduções de Poe publicadas em cinco volumes entre 1856 à 1865, dado que os outros inúmeros projetos ficaram inacabados. (CRÉPET, 1975: 1203).

Ce qui a donné la vie à M. Baudelaire c’est sa traduction d’Edgar Poe ; il s’est collé au flanc de cet Américain pour prendre une part de son manteau. (DURANTY, 1856: 307)

No dia 12 de março de 1856, os contos traduzidos por Baudelaire foram reunidos em um livro intitulado *Histoires Extraordinaires*, nesse livro foram publicados exatamente quinze contos, entre eles, os conhecidos *Double assassinat dans la rue Morguet, le Scarabée d’or, Révélation Magnétique, etc.* Um ano mais tarde, o livro *Nouvelles Histoires Extraordinaires* foi publicado contendo mais trinta contos, entre eles, o famoso e tenebroso *Le chat Noir*, e também *La Chute de la Maison Usher, Le Puits et le Pendule, Colloque entre Monos et Una*, entre outros. E, finalmente, em 1864, o terceiro e último livro de contos traduzido por Baudelaire foi publicado com o título *Histoires Grottesques et Sérieuses*, contendo 10 contos de Poe. Nesse último livro citado há escritos de grande importância para o poeta francês, principalmente *La Genèse d’un poème*. Sendo assim, Baudelaire publicou a tradução de três livros com aproximadamente cinquenta contos no total. Além disso, entre a publicação do primeiro livro e do terceiro, ele publicou alguns escritos críticos sobre o escritor americano. O primeiro a ser publicado data do dia 15 de julho de 1848, na revista filosófica e literária *La Liberté de Penser*. Na realidade, trata-se não exatamente de um texto crítico, mas de uma introdução ao texto *Révélation Magnétique*. Basicamente, Baudelaire trata brevemente sobre quatro temas nessa

introdução, a saber, a característica de Poe como escritor, a questão do método, a busca pela unidade e as suas impressões sobre o texto apresentado. Em primeiro lugar, Baudelaire afirma que uma das principais qualidades de Edgar Poe como escritor consiste em surpreender o leitor, mais que emocionar ou entusiasmar, ele se destaca por conseguir surpreender. Inclusive, diz que não é por acaso, mas que os grandes romancistas, Balzac, Hoffman, Diderot, entre outros, apesar de terem estilos bem diferentes, todos eles se destacam por buscar essa surpresa através de seus escritos literários. E, além disso, afirma que todos os grandes romancistas possuem seu próprio método para atingir esse objetivo de surpreender, por isso eles são de certa forma filósofos, por criarem seu próprio método.

Je ne crois pas qu'il soit possible de trouver un romancier fort qui n'ait pas opéré la création de sa méthode, ou plutôt dont la sensibilité primitive ne soit pas réfléchiée et transformée en un art certain. Aussi les romanciers forts sont-ils plus ou moins philosophes. (BAUDELAIRE, 1908: 249).

Outra característica que aproxima os grandes romancistas, incluindo Allan Poe, aos filósofos, é a busca pela unidade; só que essa afirmação Baudelaire não consegue explicar o motivo de forma clara, apenas diz que essas teorias que buscam a unidade caíram por acidente na cabeça dos poetas. Por último, resume as três características dos romancistas, a saber, um método próprio, a busca pela surpresa, e o que ele chama de *mania* filosófica que, em outras palavras, consiste na busca pela unidade. Baudelaire apresenta desse modo o texto *Révélation Magnétique*, que é um dos textos mais metafísicos de Poe, onde há uma busca por um sistema que permita pensar o mundo (PICHOSIS, 1975: 1204), onde ele trabalha a teoria da matéria, as graduações da matéria e a hierarquia dos seres (BAUDELAIRE, 1908: 279). É bem verdade que, como foi dito por Claude Pichois, esse “conto – se é que isso é um conto – é menos interessante que a apresentação de Baudelaire.” (PICHOSIS, 1908: 279). Por isso, por concordarmos com essa afirmação, nos pareceu que não faz falta nesse momento analisar de forma profunda o texto em si, pois não agregaria nada para a presente investigação.

Na edição de março e abril de 1852 foi publicado na *Revue de Paris* o primeiro estudo de Baudelaire sobre o autor de *The Black Cat*, intitulado *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages*. Nesse artigo, ele aborda vários temas sobre

a vida e a obra do escritor americano, basicamente é um estudo de apresentação tanto da obra quanto da vida do poeta americano. Esse estudo traz diversos temas, trata sobre a infância, apresentando brevemente a história da família de Poe, o abandono e a adoção do poeta, as primeiras viagens, a época da escola e a influência dos anos de adolescência na formação do caráter do escritor, a primeira publicação e o primeiro prêmio conquistado, o estudo sobre alguns contos, o casamento e a morte da esposa, os anos de loucura causada pelo alcoolismo, a parte teórica da obra dele, a análise do contexto social, político e cultural da época, a crítica à democracia, entre outros temas. Basicamente, Baudelaire percorre o caminho do itinerário intelectual do poeta americano, partindo da biografia de Poe até o estudo da obra e da teoria poética do mesmo. Nesse estudo, nota-se de forma clara as primeiras impressões de Baudelaire em relação à obra do escritor americano. Mas é importante saber que nessa época ele tinha conhecimento apenas de uma parte ínfima da obra de Poe, resumindo-se a análise de apenas oito contos, ele ainda ignorava a existência do romance *Arthur Gordon Pym*, a obra de não-ficção *Eureka*, e, o mais importante de notar: o ensaio *The Philosophy of Composition* (PICHOSIS, 1908: 1206).

Na primeira parte, Baudelaire retrata Allan Poe como um desses escritores que nascem com a palavra azar marcada na testa. Basicamente, ele diz que é comum entre os grandes literatos ter um destino fatal. No caso de Poe, além de ter tido uma história biográfica marcada por tragédias, ele sofreu por ter nascido em uma “vasta jaula” chamada América. Essa crítica se baseia no fato dos Estados Unidos do século XIX ter sido um país predominantemente industrial, além de ter sido um país sem peso no que se refere à literatura, tanto que era completamente incomum um escritor europeu, ainda mais se fosse francês, ser influenciado por um escritor americano. Essa imagem também é a mesma que Stendhal tem sobre a América (PICHOSIS, 1908: 1206). Possivelmente pode-se afirmar que essa relação entre Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe foi o primeiro caso de uma relação tão estreita entre um francês e um americano. No entanto, essa relação não aconteceu por mero acaso, provavelmente essa relação entre os dois poetas que viviam em continentes separados pelo Oceano Atlântico foi possível pelo fato de ambos terem alguns mestres em comum. Segundo Louis Etienne, “Edgar Poe é um romântico de 1827 que foi forçado a emigrar aos Estados Unidos.” (ETIENNE, 1857: 493,

tradução nossa). Na época da faculdade, no ano de 1826, Poe já havia escrito os seus primeiros versos que estavam impregnados por uma atmosfera byroniana. André Ferran explicita, em seu livro *L'esthétique de Baudelaire*, as influências europeias do poeta americano. Ferran afirma que na época que Poe fez sua estadia na Inglaterra, entre 1815 e 1820, ele conheceu a literatura inglesa do pré-romantismo.

Le préromantisme de Gray et de Young a son reflet sur tant de poèmes sombres et ou funèbres ; il connut l'oeuvre de Coleridge et de Wordsworth. Le romantisme anglais a déjà produit ses plus belles pages, et c'est l'heure où commence à chanter ce Shelley dont Poe subira le charme prenante. Le jour n'est pas loin où il sera hanté par le fantastique d'Hoffmann dont lui parviendront, vers 1824 et 1826, les premières traductions anglaises. (FERRAN, 1922: 175-176).

Sendo assim, apesar de haver vivido durante grande parte da sua vida na América, Poe tinha bastante conhecimento sobre a literatura europeia, por isso muitos assuntos abordados por ele tinham ligação com os assuntos que estavam sendo discutidos pelos intelectuais europeus. Dessa forma, pode-se explicar esse “ponto fora da curva”, provavelmente esse fato foi decisivo na relação de afinidade entre o poeta francês e o escritor americano, pois de alguma forma ambos estavam pensando e vivendo problemas similares, ou seja, as preocupações intelectuais de ambos e do contexto nos quais estavam inseridos possuíam muitos pontos de aproximação. Ainda na primeira parte do texto *Edgar Allan Poe sa vie et ses ouvrages*, Baudelaire explicita vários desses pontos de aproximação, por exemplo, a posição de ambos contra a democracia, quando ele afirma que a democracia tem os seus inconvenientes, pois não tem somente um soberano, mas milhões que podem exercer sua soberania através da opinião.

...a Democracia também tem seus inconvenientes, que apesar da sua máscara de liberdade, ela não permite a expansão das individualidades, pois frequentemente é bem difícil de pensar e de escrever em um país onde há vinte, trinta milhões de soberanos; em algum lugar você deve ter ouvido que nos Estados Unidos existe uma tirania bem mais cruel e mais inexorável que da monarquia, a saber, a soberania da opinião. (BAUDELAIRE, 1908: 192).

Além disso, Baudelaire complementa afirmando que seu irmão de gênio americano fez *sinistros esforços* para escapar dessa atmosfera antipática da América, onde os leitores não valorizavam seus escritos por o acusarem de vulgar, fazendo com que os editores dos jornais não aceitassem ou pagassem

menos pelos seus escritos em relação aos de seus contemporâneos. Ambos eram críticos em relação ao espírito intelectual da América, principalmente no que concerne ao espírito positivo e industrial. Na visão de Baudelaire, os americanos com os quais ele conversou acerca do valor literário da obra de Poe até reconheciam a qualidade do poeta americano como escritor, mas criticavam o estilo de vida dele, acusando-o de alcóolatra, “ser errático”, “planeta desorbitado” (BAUDELAIRE, 1856: 6). Isto revela que o ambiente no qual Allan Poe estava inserido era um ambiente hostil, no sentido de não ser um lugar onde ele se enquadrava, por ele viver de uma forma totalmente oposta ao estilo de vida imposto por aquela sociedade, onde “*ses habitudes vagabondes*” (BAUDELAIRE, 1856: 6) não eram bem quistos, já que essa sociedade se fundamentava em valores utilitários e em uma lógica industrial. De certa forma, pode-se afirmar que ambos os escritores sofreram por esse mesmo motivo, por não se sentirem parte de uma cultura que defendia valores morais distintos dos quais eles acreditavam. Em uma sociedade onde tudo tem que ter uma utilidade, cuja base moral se resume na seguinte máxima: “Make money, my son, honestly, if you can, but make money!” (BAUDELAIRE, 1908: 248), dificilmente será compreendida e valorizada a poesia de um escritor que defende a ideia de que a poesia não precisa necessariamente ser útil. Sob esse último ponto de vista, Baudelaire diz que, diferentemente do pensamento dos “fanáticos insensatos por Goethe” (BAUDELAIRE, 1908: 262), que acreditavam que toda coisa bela é necessariamente inútil, na visão de Poe a poesia pode ser útil, mas não é seu objetivo. Quer dizer, da mesma forma que um edifício pode ser belo ainda que não tenha sido o propósito do arquiteto, um poema pode ser útil, mas o objetivo principal é que seja belo. No próximo capítulo da presente investigação haverá uma abordagem mais profunda sobre essas ideias estéticas tão caras à ambos os poetas, mas nesse momento é mais importante observar como os dois tinham muitas afinidades, assim ficarão mais claros os motivos de Baudelaire ter se dedicado por tanto tempo não somente em traduzir a obra de Poe, mas também em divulgá-la. De certa forma, ao defender a obra de Poe, Baudelaire estava defendendo seu próprio pensamento, as suas próprias ideias e as suas próprias convicções.

No próximo capítulo serão apresentadas as convicções de ambos poetas no que concerne à poética. Até o momento foi apresentado um resumo do

itinerário intelectual de ambos escritores, as primeiras impressões e os primeiros escritos de Baudelaire em relação aos contos e os poemas de Poe, focando sobretudo na relação da vida e das concepções dos dois sobre o mundo.

3. DO PRINCÍPIO POÉTICO.

No *The Poetic Principle*, como o próprio significado do título indica, Edgar Poe trata sobre o princípio da poesia, isto quer dizer que o ensaio tem como objeto de discussão as bases da poesia. Para definir o fundamento da poesia, ele coloca em discussão quais são as condições necessárias para um poema merecer esse nome.

Em primeiro lugar, Edgar Poe define qual deve ser a extensão mínima e máxima de um poema, ele justifica a importância dessa definição por conta da extensão de um poema estar necessariamente ligada ao objetivo e ao valor do mesmo. Em seguida, após dissertar sobre em que consiste o valor de um poema, ele faz a importante distinção entre o objetivo da ciência, da moral e da poesia. Essa distinção se faz necessária para mostrar não somente quais são os objetivos da poesia, mas também quais não são seus objetivos, ou seja, para delimitar seus limites. Então, o seguinte tema do ensaio é sobre como o artista deve proceder para encontrar os meios necessários para alcançar tais objetivos, para isso o poeta americano disserta sobre as faculdades humanas e os recursos estilísticos como os elementos imprescindíveis para a composição poética. Além da teoria poética, Edgar Poe também discute, utilizando como exemplo uma fábula do escritor Traiano Boccalini², a relação do crítico com a obra de arte. Inclusive, é importante dizer que essa prática de relacionar sua teoria com os escritos de outros escritores perpassa todo o ensaio, pois ao apresentar suas ideias, ele analisa alguns poemas de escritores ingleses tais como Lord Byron, Percy Bysshe Shelley, Edward Coote Pinkney e escritores americanos como Nathaniel Parker Willis, Henry Wadsworth Longfellow, William Cullen Bryant, Thomas Hood. Por último, Edgar Poe diz que

...nous pouvons cependant nous faire plus directement une idée distincte de ce qu'est la véritable poésie, en considérant quelque-uns des simples éléments qui produisent dans le poète lui-même le véritable effet poétique (Edgar Poe, 1887: 301).

Em seguida, reflete sobre os elementos que produzem no poeta o verdadeiro efeito poético, e então encerra o ensaio fazendo um elogio à divina

² Traiano Boccalini, escritor italiano da segunda metade do século XVI e início do século XVII, autor das obras *Ragguagli di Parnaso*, e, *Pietra del Paragone politico*.

majestade do amor. Basicamente, esses são os principais temas abordados no *The Poetic Principle*.

3.1 Da extensão do poema.

Sobre a extensão do poema, Allan Poe afirma que não existe poema longo. Poema é, por definição, curto. Ele explica essa afirmação relacionando a extensão do poema com seu valor. O valor de um poema reside na sua capacidade de emocionar e elevar a alma. Dado que as emoções são transitórias e fugidias, então não é possível sustentá-las por longo tempo. Isso implica, portanto, que um poema longo não é possível por não cumprir com um dos princípios da poesia, já que *“la dose d’émotion nécessaire à un poème pour justifier ce titre ne saurait se soutenir dans une composition d’une lonue étendue”* (Edgar Poe, 1887: 302).

Como Edgar Poe explica que obras como a Ilíada e o Paraíso Perdido não são poemas, já que não existem obras poéticas longas? Basicamente, ele argumenta que essas obras são compostas por vários curtos poemas separados, pois é absolutamente impossível conservar, durante a leitura inteira, o grau de entusiasmo necessário para considerar que essas obras épicas formam uma unidade poética. Uma unidade poética deve necessariamente produzir o efeito de emoção que eleva a alma, só que como a emoção é transitória, então em uma leitura de uma obra épica perde-se esse efeito que é alternado entre o entusiasmo e o abatimento. Em outras palavras, o cansaço ou o tédio provocado durante uma longa leitura faz passar despercebido partes da obra que são melhores apreciadas quando lidas separadamente. Essa perda de efeito é a impossibilidade de unidade poética em uma obra de longa extensão. Portanto, diz Poe, *“l’effet final, total et absolu du poème épique, le meilleur même qui soit sous le soleil, est nul – c’est là un fait incontestable.”* (POE, 1887: 303). Por isso, não se julga uma obra pelo esforço empregado em produzi-la, mas pelo efeito que a obra produz, pois como afirma Poe a verdade é que *“la persévérance est une chose, et le génie une autre”* (POE, 1887: 305). Por outro lado, um poema tampouco pode ser excessivamente breve, pois um poema demasiadamente

curto não produz um efeito profundo e durável, mas somente brilhos esporádicos.

Analisando a produção literária de Poe constata-se que entre 1827 a 1829, ele escreveu longos poemas como *Tamerlan* e *Al Aaraaf*, mas sua obra madura foi marcada por poemas curtos (FERRAN, 1923: 182). Baudelaire também seguiu esse caminho, privilegiando a composição de poemas curtos e obras curtas (FERRAN, 1923: 182). *As Flores do Mal*, por exemplo, é composta por cento cinquenta e um poemas, sendo que setenta são sonetos de catorze versos, e apenas um poema de toda a obra ultrapassa os cem versos. Portanto, ambos colocaram em prática o princípio teórico em suas produções literárias, por mais que, no caso do poeta francês, ele teve acesso à teoria sobre o princípio poético de Edgar Poe após ter escrito grande parte de *As Flores do Mal*.

3.2 A heresia do didático.

Após dissertar sobre a extensão do poema, Edgar Poe critica os poemas épicos que cometem *l'hérésie du Didactique*. A heresia do didático nada mais é que considerar a Verdade como o objetivo último de toda Poesia. Nesse caso, o valor de um poema não consiste em emocionar e elevar a alma, mas o mérito poético de uma obra baseia-se na sua moral e na sua verdade. O poeta americano considera que essa ideia corrompe a literatura poética mais que todos os outros inimigos da literatura, pois a linguagem poética é incompatível com as necessidades da Verdade, já que a Verdade necessita de uma linguagem semelhante à linguagem científica, uma linguagem fria, calma, simples e precisa, ou seja, para adquirir toda sua força a Verdade necessita de um estado de espírito totalmente oposto ao estado poético (POE, 1887: 303). Com a intenção de explicitar as diferenças que tornam irreconciliável a Poesia e a Verdade, Edgar Poe divide o mundo do espírito em três partes, a saber, o Intelecto puro, o Gosto e o Sentido moral.

De même que l'Intellect recherche le Vrai, le Goût révèle le Beau, et le Sens moral ne s'occupe que du Devoir. Pendant que la Conscience nous enseigne l'obligation du Devoir, et que la Raison nous en montre l'utilité, le Goût se contente d'en déployer les charmes, déclarant la guerre au Vice uniquement sur le terrain de sa difformité, de ses

disproportions, de sa haine pour la convenance, la proportion, l'harmonie, en un mot pour la Beauté. (POE, 1887: 314).

3.3 O Belo.

Sobre o Belo, na obra *The Poetic Principle*, Edgar Poe parte do princípio de que o sentimento do Belo, que possui raízes profundas no espírito humano, é a fonte do prazer que o homem sente pelas formas. Diferentemente do filósofo Emmanuel Kant, que já no século XVIII separava o belo das sensações, Edgar Poe associa o sentimento do Belo com o prazer provocado pelas formas, sons, odores e sensações.

Un immortel instinct, ayant des racines profondes dans l'esprit de l'homme, c'est donc le sentiment du Beau. C'est ce sentiment qui est la source du plaisir qu'il trouve dans les formes infinies, les sons, les odeurs, les sensations. (POE, 1887: 314)

Portanto, de acordo com o pensamento de Edgar Poe, por possuir o sentimento de belo enraizado em si mesmo, o homem sente prazer ao contemplar a beleza de um pôr do sol rosado, ao sentir o perfume de uma pequena margarida, ao tocar as águas límpidas do oceano, ao ouvir o canto de um sabiá, etc. Mas o homem também sente prazer na reprodução oral ou escrita dessas formas, sons, cores, perfumes. Só que a mera reprodução dessas sensações através da escrita não é poesia, pois a poesia é mais que a simples reprodução descritiva dessas sensações. Isso quer dizer que a poesia não se reduz à reprodução da beleza da natureza, ou, em outras palavras, a poesia não é apenas uma cópia da natureza, mas trata de ir além. Dado que o homem é devorado por uma sede inesgotável, diz Edgar Poe, e essa sede não se satisfaz com a Beleza captada pelos sentidos, então o homem esforça-se em alcançar a Beleza superior, eterna, ideal. A Beleza que se apresenta aos sentidos nada mais é que uma porção da Beleza eterna.

Como André Ferran indica no seu estudo sobre a poética de Baudelaire, o poeta francês interpreta quase literalmente essa passagem. É nítido como essa concepção de Belo aproxima ambos escritores.

Il lui reste encore quelque chose à atteindre. Nous sommes dévorés d'une soif inextinguible (...) Cette soif fait partie de l'Immortalité de

l'homme. Elle est à la fois une conséquence et un signe de son existence sans termes. Elle est le désir de la phalène pour l'étoile. Elle n'est pas seulement l'appréciation des Beautés qui sont sous nos yeux, mais un effort passionné pour atteindre la Beauté d'en haut. Inspirés par une prescience extatique des gloires d'au delà du tombeau, nous nous travaillons, en essayant au moyen de mille combinaisons, au milieu des choses et des pensées du Temps, d'atteindre une portion de cette Beauté dont les vrais éléments n'appartiennent peut-être qu'à l'éternité. Alors, quand la Poésie, ou la Musique, la plus enivrante des formes poétiques, nous a fait fondre en larmes, nous pleurons, non, comme le suppose l'Abbé Gravina, par excès de plaisir, mais par suite d'un chagrin positif, impétueux, impatient, que nous ressentons de notre impuissance à saisir actuellement, pleinement sur cette terre, une fois et pour toujours, ces joies divines et enchanteresses, dont nous n'atteignons, à *travers* le poème, ou à *travers* la musique, que de courtes et vagues lueurs (POE, 1887: 315, *italico do autor*).

Nota-se, de acordo com a passagem citada, que a poética formulada por Edgar Poe consiste no culto da Beleza pura (FERRAN, 1923: 185). No livro *Charles Baudelaire et la poésie d'Edgar Allan Poe*, há uma análise sobre a importância desse conceito na solução de problemas enfrentados por Baudelaire durante a elaboração de sua poética. Peter Wetherill (1962) mostra como o poeta francês oscilou entre a poesia didática e a concepção de arte pela arte. Antes de ler *The Poetic Principle*, Baudelaire publicou dois artigos defendendo ideias diametralmente opostas (WETHERILL, 1962: 21).

Dans les Drames et Romans honnêtes, il soutient l'idée d'un art antidactique. Dans son article sur Pierre Dupont, il insiste avec beaucoup d'énergie sur la valeur moralisante de l'art: "La puérile utopie de l'art pour l'art en excluant la morale... était nécessairement stérile". L'art, déclare Baudelaire est "inséparable de la morale et de l'utilité". (WETHERILL, 1962: 21).

Havia uma indecisão na base da poética do autor das *Flores do Mal*; somente após a leitura dos escritos de Poe, Baudelaire finalmente rejeitou toda arte moralista, decidindo-se pela concepção de poesia separada da moral. E, no prefácio das *Notes Nouvelles sur Edgar Poe*, Baudelaire diz quase com as mesmas palavras de Edgar Poe:

C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la Terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une *correspondance* du Ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au delà, et que révèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie et à *travers* la poésie, par et à *travers* la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau; et quand un poème exquis amène les larmes au bord des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d'un excès de jouissance, elles sont bien plutôt le témoignage d'une mélancolie irritée, d'une

postulation des nerfs, d'une nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement, sur cette terre même, d'un paradis révélé (BAUDELAIRE, 1884: 16, itálico do autor).

Desse modo, ambos concordam que os modos poéticos – a música e a poesia, por exemplo - emocionam e elevam a alma por revelarem elementos de eternidade que podem ser entrevistados somente de forma rápida e confusa através da beleza poética, sendo que a sede por alcançar a Beleza ideal é a prova mais viva da imortalidade humana. Também concordam, como esclarece Marcel Françon no artigo *Poe et Baudelaire*, que o sentimento de Poesia supõe uma viva apreciação do belo e o desejo de se assimilar ao objeto da contemplação na identidade poética (FRANÇON, 1945: 843). Em outras palavras, a Poesia não se limita à mera descrição das qualidades do Belo, mas trata de produzir os efeitos da Beleza, isto é, em ser Bela, em confundir-se com seu objeto de contemplação que também é a sua causa. Por isso, tanto Edgar Poe quanto Charles Baudelaire afirmam que o maior objetivo da poesia é alcançar a beleza ideal, separando-a da moral e da verdade como discutido anteriormente. Mas isto não quer dizer que eles tenham sido adeptos da arte pela arte.

3.4 A Arte pela arte.

A teorização da arte pela arte é atribuída ao poeta francês Théophile Gautier. No prefácio das *Poésies Complètes*, Gautier afirma que “*il fait des vers pour avoir un prétexte de ne rien faire, et ne fait rien sous prétexte qu’il fait des vers.*” (GAUTIER, 1910: 3). Ele apresenta sua obra como um volume puramente literário (GAUTIER, 1910: 843), dedicado às pessoas que se entediam com a política truculenta dos jornais. Logo, deixa claro que o objetivo de sua poesia é ser bela, “*comme les fleurs, comme les parfums, comme les oiseaux, comme tout ce que l’homme n’a pu détourner et dépraver à son usage.*” (GAUTIER, 1910: 4). Se posiciona contra a lógica utilitarista, pois a utilidade é o oposto da beleza, dado que quando uma coisa se torna útil, ela deixa de ser bela. A arte, diz Gautier, “*c’est la liberté, le luxe, l’efflorescence, c’est l’épanouissement de l’âme dans l’oisiveté.*” (GAUTIER, 1910: 4). Sendo assim, ao defender que o objeto da arte é o Belo, Gautier se posiciona contra o pensamento utilitário, que

é um dos principais valores da sociedade moderna. Então, por um motivo político, o autor de *Mademoiselle Maupin* diz que a beleza se basta em si mesmo e que a arte não deve prestar contas a ninguém (PRÉVOST, 1964: 30). Em 1852, a França estava vivendo a culminação da hegemonia burguesa durante a instauração do Segundo Império, por isso há uma tendência estética de despolitização da literatura, essa tendência é uma reação à burguesia conservadora. Assim, a poesia de Gautier busca se separar da moral, do utilitarismo, da política, dos valores burgueses, e passa a ter como objetivo a si mesma, no sentido de privilegiar o culto de sua própria forma.

Apesar de o poeta Théophile Gautier ser considerado o principal teórico da arte pela arte, ele não foi o primeiro a conceber a ideia da poesia pura. Essa foi uma discussão marcante no século XIX, época em que se aprofundou a discussão sobre a arte pela arte. Marcel Françon, no artigo *Poésie pure et l'art pour l'art*, reconstitui o surgimento dessa teoria na literatura alemã e apresenta as diferenças em relação à concepção de Théophile Gautier. Na tabela abaixo observa-se algumas afirmações dos precursores da arte pela arte:

Schelling (em 1800)

“Ce qui faisait la santeté et la pureté de l'art, c'était son indépendence de toute fin étrangère ; l'art, dit-il, repousse toute alliance avec ce qui n'est que le plaisir. L'art se distingue de l'utile ; il répugne à s'allier à ce qui n'appartient qu'à la morale ; il laisse loin derrière lui la science.” (FRANÇON, 1946: 01)

Benjamin Constant (1895: 7)

“L'art pour l'art, sans but, car tout but dénature la nature. Mais l'art atteint au but qu'il n'a pas.” (apud FRANÇON, 1946: 01)

Victor Cousin (1840: 413)

“Le beau, disait-il, doit être distingué du désir de possession, comme du pathétique et de l’utile. Le beau ne doit pas se confondre avec le sentiment moral et religieux.” (FRANÇON, 1946: 02)

“Il faut de la religion pour la religion, de la morale pour la morale, comme de l’art pour l’art.” (apud FRANÇON, 1946: 02)

Portanto, observa-se que Gautier não foi o primeiro poeta a pensar a arte separada da moral, da religião, da utilidade, da ciência, etc. Essa discussão já aparece no primeiro romantismo, no romantismo alemão. No entanto, a partir de 1830, a concepção de arte pela arte passará a ser associada ao nome de Gautier.

Há inúmeras características em comum entre a teoria poética de Gautier e de Edgar Poe e Charles Baudelaire. Por exemplo, Edgar Poe afirma que não existe obra mais estimável, mais nobre, que um verdadeiro poema, um poema *per se*, um poema que nada mais é que um poema, um poema escrito pelo amor à poesia (POE, 1945: 843). Por sua parte, nas *Nouvelles Notes sur Poe*, Baudelaire afirma quase com as mesmas palavras do poeta americano que a poesia não tem outro objetivo a não ser ela mesma e que não existe poema verdadeiramente nobre a não ser os que foram escritos unicamente pelo prazer de escrever um poema.

La Poésie (...) n’a pas d’autre but qu’Elle-même; elle ne peut pas en avoir d’autre, et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d’écrire un poème. (BAUDELAIRE, 1884: 15).

Portanto, ambos escritores concordam com a ideia da escola da arte pela arte de que um poema nobre deve ser escrito somente pelo amor à

poesia. Só que eles discordam em relação ao motivo que fundamenta essa ideia. Tanto Edgar Poe quanto Baudelaire não se limitam em buscar formas sem defeitos como a poesia de Théophile Gautier, mas eles buscam a beleza transcendental (FRANÇON, 1945: 843). Ou seja, apesar da escola da arte pela arte e ambos os poetas concordarem que o objetivo da poesia é o Belo, deve-se levar em consideração que a concepção de Belo diverge entre eles. Edgar Poe, por exemplo, ao utilizar Tennyson, Keats, Coleridge, Shelley, como exemplos de poetas puros, considera que eles são poetas puros não somente por escreverem poemas por amor à poesia, mas por produzirem o sentimento de elevação, por buscarem a beleza ideal (Marcel Françaon, 1945: 848).

É esse esforço supremo por sentir a Beleza sobrenatural – esforço vindo de almas normalmente constituídas – que regalou ao mundo tudo isso que ele jamais foi capaz ao mesmo tempo de compreender e de sentir na poesia. (POE, 1887: 312)

3.5 Bruxaria evocativa.

Esse esforço por alcançar a Beleza sobrenatural inspira não somente a poesia, mas a arte em geral, como a Pintura, a Escultura, a Arquitetura, a Dança e, sobretudo, a Música (POE, 1887: 06). Ao contemplar a Beleza da natureza, a Beleza finita, a Beleza material, o poeta entrevê a Beleza superior, a Beleza sobrenatural.

Por cima dos paúes, das montanhas agrestes,
 Dos rudes alcantis, das nuvens e do mar,
 Muito acima do sol, muito acima do ar,
 Para além do confim dos paramos celestes,

Paira o espírito meu com toda a agilidade,
 Como um bom nadador que na água sente gozo,
 As penas a agitar, gazil, voluptuoso,
 Através das regiões da etérea imensidade.

Eleva o vôo teu longe das montureiras,
 Vae-te purificar no éter superior,
 E bebe, como um puro e sagrado licor,

A alvinitente luz das límpidas clareiras!

Neste bisonho val de mágoas horrorosas,
Em que o fastio e a dor perseguem o mortal,
Feliz de quem puder, numa ascensão ideal,
Atingir as mansões ridentes, luminosas”

De quem, pela manhã, andorinha veloz,
Aos domínios do céu o pensamentor erguer,
- Que paire sobre a vida, e saiba compreender
A linguagem da flor e das coisas mudas! (BAUDELAIRE, 1924: 35)

No poema *Élévation*, Baudelaire diz que seu espírito "*par delà le soleil*", "*par delà les éther*", "*par delà les confins des sphères étoilées*", "*derrière les ennuis et les vastes chagrins*", compreende sem esforço a linguagem das flores e das coisas mudas. Compreender a linguagem das flores consiste em compreender os mistérios da criação. Quando o espírito do poeta se eleva para além do sol e do éter, o poeta compreende quando "*le couleur parle*", isto quer dizer que ele consegue decifrar a natureza. A contemplação da Beleza eleva seu espírito e o faz compreender os mistérios da criação, e, por meio da poesia ele busca causar o efeito de elevação na intenção de revelar esses mistérios. Ou seja, o artista é um decifrador da natureza que busca através da arte criar essa Beleza que eleva a alma e revela os mistérios da criação.

Nesse sentido, Baudelaire afirma que a poesia é uma bruxaria evocativa (BAUDELAIRE, 1868: 173), porque o verbo poético se caracteriza por sua potência encantatória, como nas operações mágicas. Baudelaire utiliza termos emprestados das ciências ocultas para se referir à linguagem poética (EIGELDINGER, 1971: 01), já que sua poética mística, de tendência espiritualista, corresponde a um ato religioso. M. Bremond, por exemplo, "*dirait qu'elle rejoint la Prière*" (FERRÁN, 1933: 193). Ou seja, a poesia é uma verdadeira alquimia verbal por revelar o invisível, o infinito, a imortalidade. Desse modo, em uma época pós kantiana, em que a magia e o pensamento metafísico perderam território para o pensamento científico e racional, Baudelaire define a poesia como uma operação mágica (MCGINNIS, 2007: 39). Da mesma forma que a epistemologia de Descartes está fundamentada na metafísica, a poética

de Baudelaire, apesar de ter um método rigoroso de composição, fundamenta-se na metafísica. A inspiração é de ordem mística, mas a composição que produz o efeito dessa inspiração é metódica e lógica. Resumindo, Baudelaire parte do princípio de que a poesia revela os mistérios da criação, isto é, a beleza poética revela algo que está além das formas da natureza. Por isso, a poesia não é uma cópia da natureza, mas uma tradução da beleza sobrenatural, e é através da analogia que a poesia eleva a alma.

É verdade que a arte consiste, não na reprodução exata da natureza, isto é, das aparências materiais, mas na tradução da realidade espiritual que a matéria esconde, e isso implica para o poeta a crença na possibilidade de encontrar uma forma adequada para essa realidade, de projetar o espiritual no mundo visível, ou, segundo as próprias palavras de Baudelaire, de incluir o infinito no finito. (MICHAUD, 1947: 72)

É importante dar ênfase à ideia de sugestão, pois é através da sugestão que o invisível e o visível são aproximados, já que a analogia é a única mediadora entre eles (EIGELDINGER, 1971: 250). A arte sugere através de símbolos a unidade entre o finito e o infinito, entre o visível e o invisível, a unidade fundamental do mundo (BAUDELAIRE, 1868: 317). Portanto, quando Baudelaire diz que o poeta busca sentir a linguagem das flores e das coisas mudas, ele pressupõe que *“tout est hiéroglyphique”* no universo (BAUDELAIRE, 1868: 317), e o poeta trata de decifrar esses enigmas para revelar os mistérios da criação. Essa teoria culmina na teoria das correspondências.

3.6 Teoria das correspondências.

Sobre a teoria das correspondências, Baudelaire encontrou essa ideia na obra de Edgar Poe, mas provavelmente lhe foi revelado através de outros poetas e filósofos. Ao longo da história da literatura e da filosofia ocidental houve inúmeros pensadores místicos que defenderam a ideia da correspondência entre o mundo natural e o mundo espiritual. André Ferran cita o nome de Pascal, Malebranche, Spinoza, Hegel, Schelling, Novalis como pensadores que

trataram, de forma direta ou indireta, esse tema. Na França do século XIX, mais especificamente nos meios literários parisienses, o nome do filósofo místico Emanuel Swedenborg estava em voga, sobretudo por causa dos romances de Balzac, quem possivelmente revelou a ideia da analogia universal ao autor das *Flores do Mal* (FERRAN, 1933: 194). Segundo Mansell Jones, há evidências que favorecem o ponto de vista “de que foi Honoré de Balzac quem providenciou, senão o primeiro palpite, pelo menos o principal estímulo para o interesse de Baudelaire por Swedenborg” (CARDOSO, 2012: 15). No artigo sobre Victor Hugo, Baudelaire menciona o místico sueco na seguinte passagem:

D’ailleurs Swedenborg, qui possédait une âme bien plus grande nous avait déjà enseigné que *le ciel est un très-grand homme*; que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le *spirituel* comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant*. (BAUDELAIRE, 1885: 317).

Emanuel Swedenborg escreveu sobre a teoria das correspondências na sua obra mais conhecida, *De coelo et Inferno* (1758). Na primeira parte do livro, entre os parágrafos 87 e 115 de dois subcapítulos intitulados “Que há uma Correspondência de todas as coisas do Céu com todas as coisas do Homem” e “que há uma correspondência do Céu com todas as coisas da terra”, ele explica a relação de correspondência entre o mundo físico e o mundo celeste, e disserta sobre a unidade universal (CARDOSO, 2012: 5). No artigo *Baudelaire e a linguagem das correspondências*, publicado na revista *Criação e Crítica*, Álvaro Gomes disserta sobre as principais ideias que são apresentadas no *De coelo et Inferno* acerca da teoria das correspondências.

O pensamento cifrado, hieroglífico de Swedenborg cobre três etapas de uma história em que as relações entre o Divino e o humano foram sofrendo um processo de deterioração, e tal processo de deterioração acaba por ser manifesto por meio de representações simbólicas. Tudo o que existe no mundo natural, sob o sol, tem um valor simbólico – explica Swedenborg –, no sentido de que as coisas materiais não valem por si próprias, ou seja, elas são homólogas às coisas que existem no mundo espiritual, de onde emanaram. O místico sueco concebe o Universo de modo especular: as correspondências seriam o elo entre as diferentes coisas do reino material, natural e as do reino espiritual. A razão para que haja a correspondência é que se uma coisa do mundo fosse separada de seu arquétipo, desapareceria, porque nada subsiste por si próprio e porque tudo é emanção de um primeiro Princípio, que é o Senhor. Portanto, se o homem ainda possuísse a ciência das correspondências, poderia interpretar o sentido enigmático das coisas do mundo natural e, a partir daí, entrar em contato com os anjos, que são a manifestação primeira dos céus. Mas acontece que há uma

segunda etapa da nessa história mística da humanidade. Para suprir a falta das correspondências, o Senhor deu ao homem a Palavra que, de modo idêntico às coisas que mantêm correspondências entre si, tem um sentido interno ou espiritual e outro material. É através da interpretação do sentido espiritual da Palavra (isto é, a Palavra jamais deve ser entendida ao pé da letra) que o homem vem a ter de novo acesso ao universo das correspondências. Mas essa não é uma verdade demonstrada cientificamente – daí vem o princípio de que tudo é hieroglífico. (CARDOSO, 2012: 130)

1) Tudo que existe tem valor simbólico. 2) Coisas materiais são emanções das coisas espirituais. 3) A correspondência é o elo entre as coisas materiais e as coisas espirituais. 4) tudo é emanção de um primeiro Princípio. Essas são as principais ideias que Swedenborg desenvolve na teoria das correspondências. Alain Mercier, na obra *Les Sources esoteriques et occultes de la poesie symboliste (1870-1914)*, afirma que são essas ideias de interação entre fenômenos materiais e fenômenos espirituais e a ideia de que há uma linguagem entre esses fenômenos (os símbolos, as metáforas, as analogias) que Baudelaire toma do místico sueco. No entanto, Jean-Pierre Boon, no artigo *Baudelaire, Correspondances et le magnétisme animal*, demonstra que há um sentido diferente na concepção de correspondência entre Baudelaire e Swedenborg. Basicamente, Boon afirma que Swedenborg entende o conceito de “correspondências” estritamente como uma correspondência entre o céu – no sentido metafísico do termo - e as coisas da terra, isto é, entre as coisas invisíveis e os objetos de nossa percepção. Baudelaire, por outro lado, confere ao termo “correspondências” um sentido diferente, pois considera a existência de duas formas de correspondências, a saber, as correspondências verticais e as correspondências horizontais. Swedenborg considera somente as correspondências verticais, entre a terra e o céu, enquanto o poeta francês acrescenta as correspondências horizontais, isto é, as correspondências entre sensações, por exemplo, um perfume que sugere a ideia de uma melodia. Ou seja, Baudelaire considera que “les parfums, les couleurs et les sons se répondent.” (BAUDELAIRE, 1857: 19). Esta última frase citada apresenta a figura de linguagem fundamental do simbolismo: a sinestesia. Antes de explicitar o conceito de sinestesia em Baudelaire, é necessário esclarecer uma questão importante do misticismo do mesmo. Segundo Baudelaire, o poeta é um criador que não necessita de uma iniciação particular, quer dizer, não necessita de nada

que lhe seja exterior para desvendar os mistérios da natureza. Diferentemente de Swedenborg, que recebeu revelações místicas através da visita de um anjo. Diferentemente também do poeta francês Gérard de Nerval, cuja obra possui similitudes com os escritos de Swedenborg, mas entre suas particularidades existe a crença de que os mistérios da natureza são revelados através de práticas religiosas orientais, sociedades secretas, livros antigos, etc. Essa ideia de receber revelações a partir de ensinamentos externos é muito cara ao romantismo, só que Baudelaire se difere nessa questão por crer na possibilidade de decifrar a natureza sem nenhuma necessidade de iniciação em grupos secretos nem a necessidade de uma erudição especial (FERRAN, 1969: 29). Da mesma forma que a chave para decifrar a natureza está no homem e não em uma coisa exterior, a sinestesia também está no homem e não na natureza (MELANÇON, 1967: 81). Quer dizer que é o homem quem faz a sinestesia entre o natural e o espiritual. Mas, o que exatamente é a sinestesia?

3.7 Sinestesia.

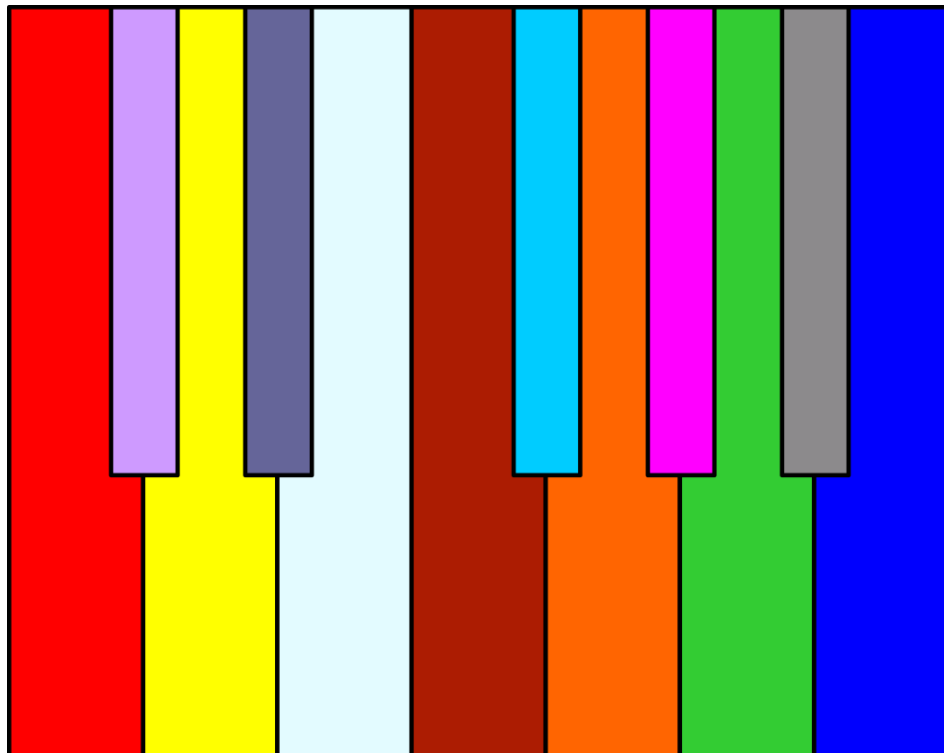
O termo sinestesia (do grego, syn, “com” e “aisthêsis” sensação), segundo o dicionário Michaelis, possui dois significados, sendo um psicológico e outro retórico. No primeiro caso consiste em uma

relação estabelecida de forma espontânea entre sensações de caráter diferente, na qual um estímulo, além de provocar a sensação habitual e normalmente localizada, origina uma sensação subjetiva de caráter e localização diferentes, como um perfume evocando uma cor, um sabor evocando uma imagem.

No segundo caso, a sinestesia significa “uma associação de palavras ou expressões em que há combinação de sensações diferentes numa única impressão, como na frase “um som áspero cortou a noite (audição e tato)”. Paul Hadermann, autor do ensaio *La synesthésie: essai de définition*, aporta duas informações interessantes: 1) Na Antiguidade, esse termo foi utilizado apenas esporadicamente. Em Aristóteles, o termo sinestesia possuía o significado de “simple simultanité de diverses perceptions chez une ou plusieurs personnes” (HADERMANN, 2011: 83) 2) Somente a partir de meados do século XIX, o termo sinestesia recebe pela ciência médico-psicológica a seguinte

definição: a confusão e a associação que fazem certos sujeitos entre duas sensações de naturezas distintas (HARDEMANN, 2019: 02). Sendo assim, a definição conhecida nos dias atuais surgiu no século XIX. E, desde o século XIX, os artistas utilizam cada vez mais o conceito de sinestesia, tanto que ainda é comum notícias como a publicada pela jornalista Laura López sobre artistas que convidam o público a cheirar a música e a ouvir a comida³. Nessa reportagem, a jornalista espanhola apresenta o evento onde o chefe e pintor vietnamita Xuan Hoang Do, autor de “happening gastronômico”, convida o público a comer uma pintura, e o músico David Gómez interpreta sons baseados nos ingredientes das tapas espanholas com a intenção de elevar o máximo nível de sinestesia entre os degustadores.

Retornando ao século XIX, há uma imagem criada pelo compositor Alexander Scriabin que ilustra de forma clara o conceito de sinestesia; na imagem cada nota do piano possui uma cor.



(teclado sinestésico, Alexander Scriabin).

³ Consultar: <https://www.efe.com/efe/espana/gente/varios-artistas-invitan-al-publico-a-oler-la-musica-y-escuchar-las-tapas-en-segovia/10007-4161810>

Arthur Rimbaud, seguindo a mesma linha sinestésica, no célebre capítulo “Alquimia do verbo” do livro *Uma Temporada no Inferno*, afirma que “inventava a cor das vogais! – A negro, E branco, I vermelho, O azul, U verde.” (RIMBAUD, 2016: 53). Em um poema intitulado *Vogais*, Rimbaud desenvolve a ideia das cores das vogais. A seguinte imagem ilustra a visão do poeta:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
 Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
 A, noir corset velu des mouches éclatantes
 Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,
 Golfes d'ombre ; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
 Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;
 I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
 Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;
 U, cycles, vibrations divins des mers virides,
 Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
 Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;
 O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
 Silences traversés des Mondes et des Anges ;
 - O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !

(<https://www.pedagogie.ac-nantes.fr/lettres/convergences/la-synesthesie-un-exemple-de-correspondances-svt-lettres-683394.kjsp?RH=1172584080437>)

Isto posto, é importante salientar que a partir do século XIX, a sinestesia foi um recurso amplamente utilizado pelos simbolistas. Em arte, como demonstrado nos exemplos citados, sinestesia é a associação de diferentes percepções sensoriais. Em Baudelaire, a sinestesia permeia seus poemas, um exemplo muito conhecido pode ser encontrado no poema *Correspondências*, onde ele diz que:

Há perfumes frescos como carnes de criança
 Doces como oboés, ou verdes como as campinas.

Só que não é possível compreender a forma como Baudelaire utiliza e pensa a sinestesia se for levado em conta somente o significado do dicionário, pois é necessário saber a relação da sinestesia com o pensamento metafísico do poeta. Ou seja, a sinestesia é a associação entre diferentes percepções sensoriais, mas qual é sua relação com a metafísica? Dado que o objetivo da arte, segundo Baudelaire, como dito anteriormente, consiste em alcançar a Beleza sobrenatural, e a beleza sensorial não é mais que uma parcela da Beleza ideal, então há dois universos paralelos, a terra e o céu. E, de acordo com a teoria das correspondências, há correspondência entre esses dois universos. Por exemplo, há um fragmento do poema *Meu Coração Desnudado* onde o poeta francês se pergunta:

Por que o espetáculo do mar é tão infinitamente e tão eternamente agradável?

Porque o mar propicia ao mesmo tempo as ideias da imensidão e do movimento. Seis ou sete léguas representam para o homem o raio do infinito. Eis aí um infinito diminutivo. Que importa, se isso é o suficiente para sugerir a ideia do infinito total? Doze ou quatorze léguas (de diâmetro) de líquido em movimento são suficientes para dar a mais elevada ideia de beleza que se apresenta ao homem no seu habitáculo transitório. (BAUDELAIRE, 2009: 64)

Essa resposta exemplifica claramente a correspondência entre um objeto físico – o mar – e um conceito metafísico – a ideia de infinito –, relação provocada a partir da beleza sensorial do objeto físico. E, o mar sugere no espírito humano a ideia de infinito porque há uma unidade universal entre as coisas da terra e do céu. Isto quer dizer que, apesar dos objetos sensíveis parecerem separados uns dos outros, na verdade há uma unidade universal que o poeta busca apresentar por meio da sinestesia, das analogias. Portanto, essa é a importância da sinestesia na obra de Baudelaire, mostrar que as coisas que parecem separadas estão unidas, unir a terra ao céu. No texto *La synesthésie dans le spleen de Paris*, Marisa Verna observa que na obra *As Flores do Mal* as sinestésias

sont toutes vouées à la reconstitution de l'Harmonie, que ce soit une harmonie plus explicitement cosmique (Tout entière, XLI) ou plus profondément sensuelle (Parfum exotique, XXII, La Chevelure, XXIII). Même sensuelle, l'harmonie vise à la reconstruction d'une unité cosmique et métaphysique, dans laquelle la femme n'est qu'un moyen pour atteindre l'Infini. (VERNA, 2015: 232)

Então, Marisa Verna analisa o poema *La Chevelure* para demonstrar como Baudelaire faz a sinestesia entre o perfume do cabelo da mulher e o infinito do azul tropical. Dessa forma, Verna conclui que a imagem da mulher nesse poema não é mais que um meio para alcançar o infinito, não é mais que um símbolo.

Além da correspondência sinestésica entre objetos materiais e objetos imateriais (correspondência vertical), entre dois objetos da mesma natureza (correspondência horizontal), Baudelaire considera a correspondência entre os objetos da arte. No texto sobre Richard Wagner, ele afirma que as cores podem dar a ideia de uma melodia, e os sons não são impróprios para traduzir ideias, já que as coisas são expressas por analogia recíproca desde o dia que Deus fez o mundo como uma complexa e indivisível totalidade (BAUDELAIRE, 1869: 225). Em outra passagem, onde o poeta francês analisa a pintura de Eugène Delacroix, ele diz que “...ces admirables accords de sa couleur font souvent rêver d’harmonie et de melodie, et l’impression qu’on emporte de ses tableaux est souvent quasi musicale.” (BAUDELAIRE, 1868: 248). Essa correspondência entre as artes se dá por conta do efeito em comum que elas buscam produzir. Quer dizer, como Baudelaire considera que não somente a poesia, mas a arte em geral, como a pintura de Delacroix e a música de Wagner, buscam traduzir o intraduzível, então as artes se correspondem porque possuem o mesmo objetivo. Em outras palavras, as artes se correspondem por causa das “*rêveries qu’ils éveillent, des idées qu’ils suggèrent, des sensations qu’ils excitent chez l’auditeur, le lecteur ou le spectateur.*” (JEANNEROD, 2015: 53).

Dessa forma, finalizamos o presente capítulo e a primeira parte do trabalho, após apresentar uma série de elementos teóricos e práticos sobre o pensamento e a forma de produzir poesia da primeira fase de Baudelaire, isto é, dos seus primeiros escritos e suas primeiras formulações conceituais sobre o assunto. No próximo capítulo, a partir da leitura de Benjamin, analisaremos o amadurecimento de suas ideias e de seu fazer poético.

4. O POETA NO AUGE DO CAPITALISMO.

No capítulo anterior foi abordada a questão sobre o conceito teórico de poesia segundo Charles Baudelaire. Ao longo do texto buscou-se explicitar o pensamento do poeta francês acerca da poesia. Houve, portanto, a tentativa de responder o que é poesia de acordo com as ideias do autor de *As Flores do Mal*. Como todas as questões que indagam sobre a essência das coisas, essa indagação sobre o que é poesia também implicou outras questões subjacentes. Por isso, foi necessário discutir temas que circundam o conceito de poesia, tais como o objeto da poesia, o objetivo da poesia, os meios de alcançar tal objetivo, o porquê de se fazer poesia, etc. Isso explica o motivo de ter sido necessário investigar não somente a concepção de arte do poeta francês, mas também seu ideal metafísico, dado que a partir de uma coisa compreende-se de forma mais clara a outra. De modo semelhante, dado a natureza da relação entre Baudelaire e Edgar Poe, a análise da teoria de um serviu para revelar o pensamento do outro. Por isso, a partir de *The Poetic Principle* foi possível explicitar os principais conceitos que fundamentam a poética de Baudelaire.

Resumidamente, portanto, no capítulo anterior houve uma preocupação específica em pensar a poesia por ela mesma, no sentido de determinar seu conceito. A poesia estava no centro da questão enquanto as concepções do poeta foram utilizadas tão somente com a intenção de esclarecer a sua própria poesia. Ou seja, apesar da concepção metafísica do sujeito que produz a poesia ser o fundamento da mesma, apenas tratou-se do sujeito com a intenção de esclarecer a natureza do objeto.

A partir do capítulo presente haverá uma sutil mudança de perspectiva, pois como foi dito na apresentação do trabalho, nesse capítulo seguiremos abordando a questão sobre a poesia em Baudelaire, mas agregaremos uma abordagem sobre o contexto da época em que o poeta vive e a possibilidade da escrita poética no auge da sociedade capitalista. Basicamente, a partir desse momento colocaremos uma luz sobre a questão explorada por Benjamin de como fazer poesia em pleno auge do capitalismo, isto é, como ser um poeta lírico em plena modernidade. Essa questão é pertinente devido às reflexões realizadas no capítulo anterior, pois como veremos nas próximas páginas, não

foi fácil viver de acordo com ideias tão críticas e radicais em relação, por exemplo, ao utilitarismo, em pleno auge do capitalismo.

Como o presente trabalho busca ser, sobretudo, filosófico, então provavelmente seria um grande equívoco não aproveitar o conhecimento de um filósofo para dialogar sobre esse poeta que foi tão estudado e analisado por intelectuais de diversas áreas⁴.

4.1 La Bohème.



(Baile no Moulin Rouge – Toulouse-Lautrec)

O ensaio A Paris do Segundo Império em Baudelaire faz parte da inacabada obra intitulada o Trabalho das Passagens de Walter Benjamin, cuja composição data de 1938. Um ano mais tarde, em 1939, Benjamin reescreveu esse ensaio, resultando em um novo texto intitulado Sobre Alguns Motivos em Baudelaire.

O ensaio A Paris do Segundo Império em Baudelaire está dividido em três capítulos: I) A *bohème*. II) O *flâneur*. III) A modernidade.

⁴ Dois dos filósofos mais conhecidos que se debruçaram sobre a obra de Baudelaire, somente a título de menção, foram Jean-Paul Sartre no ensaio intitulado Baudelaire, publicado em 1947, e Walter Benjamin.

Basicamente, ao longo do ensaio, Benjamin trata de mostrar, entre outras coisas, “a origem histórica do escritor moderno” (BOLLE, 1987: 47), por isso ele começa abordando o tema da *bohème*, que é o ambiente social onde o escritor moderno de meados do século XIX está inserido. Isto quer dizer que a *bohème* é o cenário onde o escritor moderno atua, por isso Benjamin trata de refletir sobre o contexto histórico e os personagens presentes nesse cenário, já que dessa forma é possível analisar a mudança da função social do poeta, mudança que está intimamente ligada às transformações de ordem política, econômica e social.

A *bohème* não é um conceito com uma definição singular, precisa e estável. No livro *La Bohème – une figure de l’imaginaire social*, Glinoyer afirma que ninguém “n’a pu établir les limites de ce milieu, en désigner les représentants, en arrêter sociologiquement les contours” (GLINOER, 2018: 19). E é justamente essa heterogeneidade que permitiu a *bohème* se expandir pelo mundo.

...l’indécision sémantique et l’indétermination sociale ont pu être ses meilleurs outils de survie, le terme se maintenant d’autant mieux qu’il ne colle pas à une réalité unique. Quoi qu’il en soit, quand les chercheurs se sont saisis de cet objet, ils ont généralement évité la définition critérielle qui avait prévalu au XIX siècle, sans pour autant trouver de solution satisfaisante. (GLINOER, 2018: 20).

Como pode-se observar na citação acima, os pesquisadores contemporâneos evitam definir o termo, pois entende-se que a *bohème* não foi uma escola nem um movimento organizado. Portanto, atualmente, como nos indica Glinoyer, é mais comum encontrar livros como o *Bohemians: The Galmorous Outcasts* da autora Elizabeth Wilson, onde há o questionamento do que é a *bohème*, ao invés de encontrar teorias que buscam definir o conceito como no século XIX. Glinoyer indica que a principal obra sobre a *bohème* no século XIX foi *Scènes de la vie bohème*. No prefácio, o escritor Henry Murger, em um primeiro momento, afirma que sempre houve a *bohème*, em todos os tempos e em todos os lugares. Na Grécia Antiga, ele diz, havia um célebre boêmio que vivia “*au hasard du jour le jour*” (MURGER, 1871: 2). Na Idade Média, prossegue Murger, foram os vagabundos que continuaram a tradição da *bohème*. Na França do final da época medieval, por exemplo, quem Murger

considera um dos representantes da *bohème* foi o “*poète et vagabonde par excellence*” (MURGER, 2871: 3) François Villon. Dessa forma, nota-se que os primeiros traços que marcam a *bohème* está relacionado com a vida desregrada. No entanto, apesar de Murger afirmar a existência da *bohème* em todos os tempos e em todos os lugares, no mesmo prefácio, mais adiante, ele diz que “*la Bohème n’existe et n’est possible qu’à Paris.*” (MURGER, 2871: 3). Essa aparente contradição revela o ponto de vista que Benjamin explorará na sua tese sobre o papel social do escritor moderno. A figura do boêmio realmente existe desde tempos imemoráveis, mas a grande mudança percebida por Murger e explorada por Benjamin consiste no fato da boêmia, a partir da segunda metade do século XVIII, ter passado por um processo de massificação, ou seja, na modernidade não é o momento de aparição, mas de massificação “*d’un prolétariat des lettres composé d’individus suréduqués et sous employés*” que constituem a boêmia (DARTON apud GLINOER, 2018: 12). Por se tratar de uma massificação, então não há cenário mais apropriado para a florescimento da *bohème* que em uma metrópole, por isso a afirmação de que a boêmia só é possível em Paris. No entanto, como nos indica Glinoyer, a boêmia não se restringiu aos limites geográficos de Paris, pois surgiu de forma massificada em todos os lugares onde houveram condições tais como “*une métropole culturelle, une population d’artistes et d’écrivains trop large pour le marché local, condamnant la plupart d’entre eux à la pauvreté*” (GLINOER, 2018: 12). Glinoyer enumera uma parte significativa do alastramento da boêmia pelo mundo. Ainda no século XIX, por exemplo, surge em Milão, o movimento vanguardista Scapigliatura. Do outro lado do oceano atlântico, na mesma época, há em São Francisco a formação do “*bohemian club*”, onde se destaca o escritor estadunidense Mark Twain. Em Madri formou-se durante a primeira metade do século XX, antes da Primeira Guerra, em 1913, uma sociedade de boêmios com 90 adeptos, entre eles, o famoso escritor Ernesto Bark. E, ao longo do século XX, multiplicou-se os movimentos artísticos e sociais adeptos da boêmia por todo o mundo (movimento dadaísta, os beatnicks, os hippies, os punks, etc.). Esses movimentos são considerados como partes da *bohème* por apresentarem tais características em comum (GLINOER, 2018: 13):

Consommation de tabac, d’alcool et de drogue en larges quantités, costumes et coiffures originaux, goût pour la provocation, vie nocturne,

dédain pour l'argent, résistance à la morale bourgeoise, existence à la limite de la légalité, etc. (GLINOER, 2018: 13)

Essas são algumas das principais características que ilustram a *bohème* ao longo da história. A partir dessa ilustração é possível elucidar o pensamento de Benjamin sobre a boêmia e sua relação com a poesia de Baudelaire.

Em primeiro lugar, Benjamin analisa como a *bohème* aparece na obra de Marx, antes de relacioná-la com a poesia do poeta francês. Basicamente, Benjamin destaca que Marx inclui os conspiradores profissionais como personagem do cenário que constitui a boêmia. Sobre os conspiradores profissionais, Marx os descreve de forma bastante semelhante à descrição dos boêmios citados acima. Marx diz que os conspiradores profissionais levam uma vida desregrada, “cujos únicos pontos de referência estáveis eram as tabernas”, onde se relacionavam “com toda a espécie de gente duvidosa”, formando uma “massa indefinida, dissoluta e dispersa a que os franceses chamam a *bohème*.” (apud BENJAMIN, 2019: 13). Dessa forma, Benjamin nota que “Marx fala de forma pejorativa quando se refere aos grupos das tabernas”, aos conspiradores profissionais, e, conseqüentemente, aos boêmios. Após explicitar a postura negativa de Marx acerca dos conspiradores profissionais, Benjamin toma o caminho oposto. Ele compara os conspiradores profissionais à Baudelaire, com o intuito de exaltá-los. Em outras palavras, “ce qui chez Marx est entièrement négatif est transfiguré par Benjamin dans un sens nettement positif.” (SAGNOL, 1983: 85). No artigo *Theorie d'histoire et théorie de la modernité chez Benjamin*, Marc Sagnol explicita a diferença entre o pensamento de ambos os filósofos no que se refere a boêmia.

Benjamin fait de tous les marginaux, des asociaux, de la bohème, des prostituées, des flâneurs, des conspirateurs, etc..., les “héros de la modernité”, se rangeant en cela nettement du côté de Baudelaire et non de Marx, de ce Baudelaire qui, comme l'a montré Henri Lefebvre, “accepte délibérément ce que Marx, è peu près en même temps, critique et rejette” (SAGNOL, 1983 : 86).

Em Marx, “le dépossédé n'est plus un héros, pas même de façon ironique”, pelo contrário, *le dépossédé* é criticado e rejeitado. A partir de suas leituras acerca da obra de Baudelaire, Benjamin eleva “au rang de ‘héros’ tout la classe des asociaux, de la bohème, du lumpenprolétariat.”.

La conception du héros chez Baudelaire, que Benjamin reprend à son compte, est radicalement opposée à celle de Marx, il considère comme 'héros' des personnages dépourvus de tout héroïsme. (SAGNOL, 1983: 85).

Baudelaire exalta as figuras que são excluídas da sociedade porque se identifica com essas “milhares de existências desregradas que habitam os subterrâneos de uma grande cidade.” (BAUDELAIRE apud TEODORO, 2014: 94). Para ser mais exato, não é apenas o indivíduo Baudelaire que se identifica com as figuras marginalizadas da sociedade, mas o poeta que percebe a derrocada social do artista moderno. Em outras palavras, ele se identifica com tais indivíduos por perceber que os poetas perderam a “aura” que lhes glorificava, isto é, por perderem seu lugar privilegiado na sociedade, os poetas se tornaram tão párias quanto as figuras sociais das camadas mais inferiores. Por conta das transformações políticas, econômicas e sociais que se iniciaram na Revolução Industrial e culminaram no Segundo Império Francês, a posição econômica e a função social do poeta foram abaladas, e tornaram-se indeterminadas.

Com o flâneur, a inteligência literária entra no mercado. Na fase intermediária em que ela ainda tem **mecenas**, mas já começa a se familiarizar com o **mercado**, ela aparece como *bohème*. À indeterminação de sua posição econômica corresponde a indeterminação de sua função política. Isso se mostra de maneira mais clara nos conspiradores profissionais, todos eles pertencentes à *bohème*. A poesia de Baudelaire tira sua força do *páthos* rebelde dessa camada social. (BOLLE, 1987: 48)

Na citação acima, o Bolle relaciona como a causa da indeterminação social do poeta, a ligação entre o fim do mecenato como fonte de renda do escritor (dado que o mecenato do Antigo Regime já não existe no século XIX) e sua inserção no mercado literário. Benjamin destaca que Baudelaire, em relação ao mercado literário “teve, mais do que qualquer outro, um olhar penetrante sobre os lados problemáticos desse fenômeno”. (BENJAMIN, 2019: 34). Ademais, Baudelaire sentiu “na pele” as más consequências causadas pelo advento do mercado literário. Ele teve dificuldade em negociar seus manuscritos, pois os editores “só aceitavam manuscritos se se conseguissem assinaturas” (BENJAMIN, 2019: 34). Isto quer dizer que a obra não era avaliada pelos editores por sua qualidade literária, mas pelo seu valor mercadológico. Há uma reflexão feita no romance *Illusions Perdus* de Balzac que ilustra de forma clara esse

problema. Lucien Rubempré, poeta novato, personagem principal da obra, após reunir-se com editores e livreiros, compreendeu que “para aqueles livreiros, os livros eram como os bonés de algodão para os chapeleiros, uma mercadoria para se vender caro e se comprar barato.”. Dessa forma, o poeta inexperiente se impressionou negativamente com “o aspecto brutal e material que a literatura assumia” (BALZAC, 2011: 233). É justamente esse aspecto do mercado literário que torna o poeta um pária na sociedade moderna. Baudelaire, por exemplo, por conta de sua má cotação no mercado, “não ganhou mais de quinze mil francos com a totalidade da sua obra” (BENJAMIN, 2019: 34).

Le besoin d'argent le contraint à solliciter toutes sortes de périodiques parmi les plus improbables : il s'adresse à Louis Marcelin pour *La Vie parisienne*, à Alphonse de Calonne pour la *Revue contemporaine*, à Étienne Carjat pour *Le Boulevard*, à Mario Uchard pour *Le Nord*, à León Bérardi pour *L'indépendance belge*, à Albert Collignon pour la *Revue Nouvelle*, à Gervais Charpentier pour la *Revue nationale et étrangère*, à Henry de La Madelène pour la *Revue de Paris* – liste que illustre son désespoir d'être publié, car la plupart de ces tentatives se soldèrent par un échec. (COMPAGNON, 2014: 51-52)

Em uma carta à sua mãe, Baudelaire afirma que um diretor de jornal lhe disse que seus poemas “entediavam todo mundo” (BAUDELAIRE, 1864: 50). Nota-se, portanto, que os diretores de jornais não possuíam grande estima pelos escritos do poeta. Inclusive, como bem nos indica Antoine Compagnon, em muitos casos mesmo quando Baudelaire conseguiu publicar seus escritos, não foi em lugares de destaque.

Il est remarquable que quasi tous les périodiques où Baudelaire réussit à placer ses poèmes en prose disparurent peu après leur publication, sans que Baudelaire y fût pour rien, semble-t-il. Plusieurs d'entre eux ouvrirent leurs colonnes à Baudelaire dans leur dernier numéro, lequel ne fut pas toujours distribué. Baudelaire entretenait des relations compliquées avec les directeurs ou rédacteurs en chef. (COMPAGNON, 2014: 52)

No *Mon coeur mis à nu*, Baudelaire inclui em uma lista de canalhas da literatura os principais diretores de jornais da época, entre eles, François Buloz (*Revue des Deux Mondes*), Arsène Houssaye (*La Presse*), Émile Girardin (*La Presse e Quotidien Parisien*), Edmond Texier, de Calonne (*Revue Contemporaine*), Félix Solar (*L'époque, La patrie, La presse*), Turgan (*Moniteur*). No artigo *A relação hostil entre poeta e público*, a pesquisadora Rita Loiola

destaca que o termo *canaille littéraire* era utilizado por Baudelaire para referir-se àqueles que são incompetentes no que se refere à poesia.

A *canaille*, tida como aqueles que têm dificuldades em compreender poesia, seriam as figuras com os quais o poeta convivia no âmbito artístico, indivíduos que Baudelaire agride, mas aos quais precisa submeter sua arte (como A. Houssaye, a quem o poeta dedica o ambíguo texto publicado como prefácio aos Pequenos Poemas em Prosa, em 1862). (LOIOLA, 2018: 154)

Antoine Compagnon lista alguns poemas nos quais aparecem traços da aversão do poeta em relação aos diretores de jornais e de revistas: *La chambre double*, *Une heure du matin* (onde um diretor de revista é comparado a um coquin⁵), *Le Gâteau*, e, *Les Tentations*. O desprezo de Baudelaire pode ser explicado, como dito anteriormente, pelo fato de ele não ter tido o espaço desejado nos jornais nem nas revistas e por ter sido mal remunerado, já que ele não teve o reconhecimento dos diretores nem do público. Mas, além disso, as “correções” e as censuras que os diretores impunham aos seus poemas também lhe causava revolta. Na data de 28 de abril de 1860, Baudelaire enviou à Alphonse de Calonne, fundador e diretor da *Revue Contemporaine*, uma carta na qual explicita sua indignação: “*Je suis désolé de vous faire observer pour la dixième fois que’on ne retouche pas MES vers. Veuillez les supprimer.*”. (BAUDELAIRE, apud COMPAGNON, 2015: 04). Em uma outra carta, datada de junho de 1863, dirigida à Gervais Charpentier, diretor da *Revue Nationale*, também conhecido por ter criado o modelo do livro de bolso, Baudelaire diz de forma enfática que lhe desagrada que alterem qualquer virgula de seus escritos.

Je vous avais dit: supprimez *tout um morceau*, si une *virgule* vous déplaît dans le morceau, mais ne supprimez pas la virgule ; ella a sa raison d’être. / J’ai passé ma vie entière à apprendre à construire des phases, et je dis, sans crainte de faire rire, que ce que je livre à une imprimerie est *parfaitement fini*. (COMPAGNON, 2015: 53, itálico do autor)

Mas não foi somente após o surgimento desses problemas – a rejeição, a censura, a interferência – que fez a visão do poeta francês em relação aos diretores de jornais se tornar negativa, pois como indica Benjamin, Baudelaire “desde muito cedo não teve quaisquer ilusões quanto ao mercado literário”

⁵ Malandro.

(BENJAMIN, 2019: 35). Inclusive, a indignação do poeta não se restringiu apenas às autoridades do mundo literário, mas se estendeu aos leitores e ao público em geral, que também foram alvo de sua revolta e de seu desprezo. Na primeira edição das Flores do Mal, publicada na *Revue des Deux Mondes* em 1855, Baudelaire encerra o primeiro poema do livro, que se intitula “Ao Leitor”, dirigindo a palavra ao “hipócrita leitor – meu semelhante – meu irmão!” (BAUDELAIRE, 1855: 1079-1080).

O século XIX foi marcado por vários acontecimentos determinantes na transformação da relação entre escritor e leitor. Até o ano de 1830, havia uma baixa quantidade de livros à venda por conta da limitada técnica de reprodução, os livros eram caros e a literatura abrangia apenas um público restrito de privilegiados. Como consequência das revoluções técnicas do século XIX, com a invenção da primeira máquina de papel, a produção do livro tornou-se barata e sua reprodução aumentou significativamente. Além disso, na mesma época, houve um grande progresso na alfabetização, o que tornou a leitura mais presente na vida de um número maior de pessoas. Ademais, outro fator importante foi o crescimento vigoroso da imprensa. Segundo Benjamin, “em 1824 havia em Paris quarenta e sete mil assinantes de jornais, em 1836 eram setenta mil e em 1846 duzentos mil” (BENJAMIN, 2019: 28), portanto, houve um crescimento de aproximadamente 325% em um intervalo de 22 anos. Esse crescimento nas assinaturas dos jornais foi fruto de três importantes inovações da época: “a redução do preço da assinatura para 40 francos, os anúncios e o romance em folhetim” (BENJAMIN, 2019: 28). Vale ressaltar que essas três importantes inovações foram possíveis graças a uma ruptura no formato do jornal que ocorreu durante a Revolução Francesa. Do século XVII ao final do século XVIII, o formato do jornal era similar ao formato do livro, “par le fait qu’on reliait les números en des volumes annuels qu’on dotait parfois de tables” (JURT, 2013: 276). Somente a partir de 1789 apareceu o jornal cotidiano no formato in-folio como conhecemos atualmente. Sobre essa ruptura, Joseph Jurt, professor de literatura da Universidade de Fribourg, no artigo *Le siècle de la presse et de la littérature*, destaca que a imprensa ao automatizar-se em relação ao livro, tornou sua relação com a literatura mais intensa. Dessa forma, a atividade literária que “centrara-se durante um século e meio nas revistas”

(BENJAMIN, 2019: 28), passou a centrar-se nos jornais quotidianos, onde quase todos os grandes escritores do século XIX publicaram seus escritos. Benjamin cita o escritor e crítico literário Sainte-Beuve para evidenciar como os críticos literários da época denunciaram o lado negativo dessa mudança. No artigo intitulado *De la Littérature industrielle* publicado na *Revue des Deux Mondes* em 1839, Sainte-Beuve enumera uma série de causas que transformaram a literatura predominante do século XIX, leia-se a literatura industrial que se desenvolve nas editoras e nos jornais, em uma literatura pobre. Em primeiro lugar, o crítico francês trata de esclarecer qual não é a causa do problema, antes de analisar com detalhes os motivos do empobrecimento literário. Ele afirma que a literatura industrial, isto é, escrever para viver, sempre foi uma prática comum, sobretudo desde “*qu'on imprime*”, e a maior parte dos livros produzidos “*est due sans doute à ce mobile si respectable*” (BEUVE, 1839: 676). Portanto, Sainte-Beuve não contesta a existência de uma literatura que visa um certo lucro para o mantimento do escritor, nem afirma ser esse o motivo do empobrecimento literário. Na realidade, o problema está no fato de haver um significativo aumento na quantidade de publicações de obras de mau gosto. Segundo o crítico literário, esse aumento de obras de baixa qualidade não foi um acaso, mas um “*résultat général tenant à des causes profondes et qui doit plutôt s'augmenter*” (BEUVE, 1839: 676). Para compreendermos de forma clara essas causas profundas, vale examinar a distinção entre a literatura industrial do século XIX em relação aos séculos precedentes. Para tanto, citaremos um trecho do capítulo intitulado *De l'industrie littéraire* escrito por Tocqueville, onde ele compara a literatura na época da aristocracia com a literatura durante a democracia.

La démocratie ne fait pas seulement pénétrer le goût des lettres dans les classes industrielles, elle introduit l'esprit industriel au sein de la littérature.

Dans les aristocraties, les lecteurs sont difficiles et peu nombreux ; dans les démocraties il est moins malaisé de leur plaire, et leur nombre est prodigieux. Il résulte de là que, chez les peuples aristocratiques, on ne doit espérer réussir qu'avec d'immenses efforts, et que ces efforts qui peuvent procurer beaucoup de gloire, ne sauraient jamais procurer beaucoup d'argent ; tandis que, chez les nations démocratiques, un écrivain peut flatter d'obtenir à bon marché une médiocre renommée et une grande fortune. Il n'est pas nécessaire pour cela qu'on l'admire, il suffit qu'on le goûte. (TOCQUEVILLE apud BAIL, 2016: 41)

Nessa citação há uma questão importante a ser destacada, a saber, a introdução do espírito industrial na literatura. Sobre esse ponto específico do problema, Sainte-Beuve concorda com Tocqueville, ao afirmar que *“l’industrie pénètre dans le rêve et le fait à son image, tout en se faisant fantastique comme lui ; le démon de la propriété littéraire monte les têtes et paraît constituer chez quelques-uns une vraie maladie pindarique”* (BEUVE, 1839: 678). Afirar que a democracia introduziu o espírito industrial no seio da literatura significa dizer não apenas que os escritores escrevem para ganhar dinheiro e sobreviver, mas que o universo literário assumiu uma lógica industrial. Isto quer dizer que Sainte-Beuve critica a nova configuração do universo literário, onde o lucro é a prioridade máxima, o sucesso comercial é o objetivo e a fortuna é o fim a ser alcançado.

Processus de la transformation en marchandise de la littérature dans toute son ampleur, dans sa totalité : depuis la production de papier jusqu’aux convictions, pensées et sentiments des écrivains. (LUKÁCS, 1999: 50)

Portanto, a crítica se dirige aos diretores das editoras, aos diretores de jornais e aos escritores que buscam tão somente obter a fortuna comercial em detrimento da glória literária, isto é, buscam o dinheiro em detrimento dos ideais artísticos. Ademais, há um outro problema assinalado por Benjamin, além de subjugarem os ideais da arte em troca de sucesso comercial, os escritores passaram a utilizar a literatura para alcançar outros fins, como a fama, o lucro e o sucesso na política.

Os altos honorários do folhetim, associados às grandes tiragens, contribuíram para que os escritores que o alimentavam ganhassem fama entre o público. Em termos individuais, muitos investiam de forma concertada na celebridade e no lucro: a carreira política abria-se a eles quase naturalmente. (BENJAMIN, 2019: 32)

No século XVII e XVIII, diferentemente do século XIX, a moda que pairava era da escrita desinteressada. Sainte-Beuve cita o escritor e filósofo Diderot, o poeta Nicolas Boileau, o escritor Montesquieu, entre outros, como exemplos de intelectuais que se preocupavam mais com a qualidade de suas obras do que em vendê-las para fazer fortuna.

Boileau, faisait cadeau de ses vers à Barbin et ne les vendait pas. Dans tous ces monumens majestueux et diversement continus, des Bossuet,

des Fénelon, des La Bruyère, dans ceux de Montesquieu ou de Buffon, on n'aperçoit pas de porte qui mène à l'arrière-boutique du libraire. Voltaire s'enrichissait plutôt encore à l'aide de spéculations étrangères que par ses livres qu'il ne négligeait pourtant pas. Diderot, nécessairement, donnait son travail plus volontiers qu'il ne le vendait. (BEUVE, 1839: 677).

Dessa forma, de acordo com Sainte-Beuve, até o século XIX *“la dignité des lettres subsistait, recouvrait toute cette partie matérielle et secondaire”* (BEUVE, 1839: 677). A partir do século XIX, no entanto, há uma clara divisão no campo literário. Como vimos anteriormente, essa divisão não surge no século XIX, mas desenvolve-se massivamente. Por um lado, *“il y a la bonne littérature, la littérature majeure, que personne ne lit...”*, por outro lado, *« ... la mineure que tout le monde lit, celle des best-sellers et des feuilletons.”* (RABATÉ, 2007: 68). Por um lado, portanto, a boa literatura, a literatura maior, herdeira da aristocracia, cujos leitores são formados por um público privilegiado de nobres aristocratas e grandes burgueses cultivados. Por outro lado, a literatura menor, a literatura mais “fácil”, a literatura industrial, cujo objetivo consiste em agradar à massa de leitores com o intuito de obter uma soma elevada de lucro.

Essa busca por lucro engendra a dependência cada vez mais forte dos órgãos periódicos às leis dos anúncios e do *réclame* publicitário, por isso o crítico francês *“s’alarme du cercle vicieux qui consiste à donner aux lecteurs l’habitude d’une écriture facile, sans recherche, tournée vers une rapidité d’exécution et un rendement maximaux, telle que la popularize le roman-feuilleton”* (BAIL, 2016: 526). Dessa forma, algumas práticas que aviltam a literatura tornaram-se comuns. Sainte-Beuve denuncia a prática de alguns escritores de “alongar” as frases com descrições absolutamente vãs e estender as sentenças com afirmações redundantes somente para tornar o texto mais longo e assim obter mais dinheiro em troca de cada linha.

Mais qu'attendre aussi d'un livre quand il ne fait que ramasser des pages écrites pour fournir le plus de colonnes avec le moins d'idées ? Les journaux s'élargissant, les feuilletons se distendant indéfiniment, l'élasticité des phrases a dû prêter, et l'on a redoublé de vains mots, de descriptions oiseuses, d'épithètes redondantes : le style s'est étiré dans tous ses fils comme les étoffes trop tendues. Il y a des auteurs qui n'écrivent plus leurs romans de feuilletons qu'en dialogue, parce qu'à chaque phrase et quelquefois à chaque mot, il y a du blanc, et que l'on gagne une ligne. Or, savez-vous ce que c'est qu'une ligne ? Une ligne de moins en idée, quand cela revient souvent, c'est une notable épargne de cerveau ; une ligne de plus en compte, c'est une somme parfois fort honnête. Il y a tel écrivain de renom qui exigera

(quand il condescend aux journaux) qu'on lui paie *deux francs* la ligne ou le vers, et qui ajoutera peut-être encore que ce n'est pas autant payé qu'à lord Byron. Voilà qui est savoir au juste la dignité et le prix de la pensée. (BEUVE, 1839: 685)

No *Conseils aux jeunes littérateurs*, bem como nos indica Benjamin, Baudelaire também se refere ao “arquiteto literário” cuja função consiste em encher linhas para vendê-las a qualquer preço.

Por mais bela que seja uma casa, o que ela tem em primeiro lugar – e antes de nos determos a observar a sua beleza – são tantos metros de altura e tantos de comprimento. O mesmo se passa com a literatura, que dá forma à substância mais difícil de avaliar, e sobretudo enche linhas; e o arquiteto literário, a quem o simples nome já não promete lucros, tem de vender a qualquer preço. (BAUDELAIRE abud BENJAMIN, 2019: 35)

Vimos até o momento que por causa da diminuição do preço dos jornais devido às revoluções técnicas mencionadas anteriormente houve um aumento significativo de leitores, o que possibilitou a publicidade se tornar a principal fonte de renda dos periódicos. Dessa forma, com as mudanças fundamentais no formato do jornal, com o aumento do público e a dependência cada vez maior dos anúncios, surgiu a literatura industrial, literatura marcada pela necessidade de alta escala de produção e de agradar ao público, dado que quanto maior o número de assinantes, maior é o lucro com publicidade. No entanto, Benjamin chama a atenção para um outro problema que Sainte-Beuve já denunciara, a saber, a perda da independência não somente dos escritores, mas também dos críticos literários.

Des journaux parurent, uniquement fondés sur le produit présumé de l'annonce : alors surtout la complaisance fut forcée ; toute indépendance et tout réserve cessèrent. (BEUVE, 1839: 686)

De acordo com o crítico francês, “*la critique y perdit son crédit*” por dois motivos diretamente relacionados à publicidade. Em primeiro lugar, chama a atenção de Sainte-Beuve a contradição entre um artigo de crítica literária e o anúncio vinculado no jornal, sobretudo quando a crítica “arrasa” o livro que o anúncio elogia efusivamente.

Como era possível que [na seção da crítica] um produto fosse arrasado, enquanto dois dedos mais abaixo se lia que ele era a maravilha da época? A força de atração dos caracteres cada vez maiores do anúncio impunha-se: era uma montanha magnética que desviava a bússola. (BEUVE apud BENJAMIN, 2019: 29)

Em segundo lugar, há uma consequência ainda mais grave causada por esse fenômeno do mercado literário, uma consequência que deslegitima a autoridade do crítico literário, tornando a sua crítica inválida e imoral. Trata-se da compra, por parte do autor do livro ou da livraria, do elogio de um crítico. Sainte-Beuve chama a atenção ao fato de tornar-se comum uma obra ser elogiada pelo crítico do mesmo periódico que a divulgou, mostrando dessa forma uma ligação entre os interesses econômicos dos jornais com a obra ao mesmo tempo divulgada e criticada. Entrementes, da mesma forma que há uma literatura maior e uma literatura menor, Sainte-Beuve distingue os críticos cujo nome garante uma crítica legítima e os críticos cujo nome não oferece uma garantia absoluta.

Les journaux, par cette baisse de prix, par cet élargissement de format, sont devenus de plus en plus tributaires de l'annonce : elle a perdu son reste de pudeur, si elle en avait. Maintenant, quand on lit dans un grand journal l'éloge d'un livre, et quand le nom du critique n'offre pas une garantie absolue, on n'est jamais très sûr que le libraire ou même l'auteur (si par grand hasard l'auteur est riche) n'y trempent pas un peu. (BEUVE, 1839: 683)

Por isso, Sainte-Beuve afirma que *“la littérature industrielle est arrivé à supprimer la critique”*, pois cada vez tornou-se mais difícil distinguir um elogio legítimo de uma propaganda velada, tal qual ocorreu com o *réclame*.

O chamado *réclame* abriu-lhe caminho: por isso entendia-se uma notícia aparentemente independente, mas na realidade paga pelo editor, com a qual, na seção redacional, se chamava a atenção para um livro que tinha um anúncio na edição do dia anterior ou nesse mesmo número (BENJAMIN, 2019: 31)

De acordo com Sainte-Beuve, o papel da crítica literária deveria ser justamente o oposto, ou seja, a crítica literária ao invés de promover a literatura comercial, deveria não apenas separar a boa literatura da literatura industrial, mas acima de tudo lutar contra a má literatura para cessar o seu crescimento.

...deux littératures coexistent dans une proportion bien inégale et coexisteront de plus en plus, mêlées entre elles comme le bien et le mal en ce monde, confondues jusqu'au jour du jugement : tâchons d'avancer et de mûrir ce jugement en dégageant la bonne et en limitant l'autre avec fermeté. (BEUVE, 1839: 691)

É nesse contexto de empobrecimento literário, corrupção da relação entre escritores, editores e críticos, mercantilização da arte, que Baudelaire se revolta. É por conta de todos esses problemas modernos que o poeta francês discute com os diretores de jornais e se revolta com o mercado literário como vimos no começo desse capítulo. Mas, é importante ressaltar que sua revolta se estende também aos leitores, por fomentarem a má literatura em detrimento da boa literatura. Inclusive, Baudelaire utiliza essa questão como tema de seus poemas. É bem verdade que essa questão sobre o conflito entre escritor e leitor não é uma novidade introduzida por Baudelaire, pois “a sugestão de que poeta e público não se compreendem, de que fazer literatura é uma batalha ou um ato agressivo pode ser considerado um *topos* literário que remonta à Antiguidade grega e latina.” (LOIOLA, 2019: 144). Ao longo da história da literatura há outros exemplos de escritores que escreveram sobre os conflitos entre autores e leitores, no artigo *A relação hostil entre poeta e público*, a pesquisadora Rita Loiola destaca os versos finais de *Os lusíadas*:

Na estrofe 145, o poeta se lamenta por ter a “lira destemperada” e a “voz enrouquecida”, não em razão da longa extensão do poema, mas por cantar para “gente surda e endurecida” envolvida no “gosto da cobiça e da rudeza”, e que por esse motivo não ouve ou dá valor ao que é oferecido pelo autor (LOIOLA, 2019: 144)

No entanto, apesar de haver exemplos ao longo da história da literatura tais como o citado, o mais comum era o poeta ter o papel de instruir seus leitores, essa era a relação que predominava até a época de Baudelaire. Em geral, o leitor mantinha-se em uma posição de confidente íntimo das confissões, lamentações e meditações do narrador. Ou seja, antes da segunda metade do século XIX, poucos poetas franceses ousavam desprezar e enfrentar seus leitores, por isso considera-se que a partir de Baudelaire há uma transformação radical. No artigo *Baudelaire et ses Hypocrites Lecteurs*, o pesquisador Stamos Metzidokis afirma que “*la nouvelle poésie qui s'annonce ici se presente donc*

comme un violent affront au lecteur”. Esse afrontamento violento se apresenta em toda sua crueza no poema em prosa intitulado *O Cão e o Frasco*, tal poema é considerado pelo crítico Thélot “o poema mais agressivo que baudelaire já escreveu.” (apud LOIOLA, 2019: 143)

Meu lindo cão, meu bom cão, meu caro totó, vem cá apreciar um excelente perfume comprado na melhor perfumaria da cidade.” E o cão, agitando o rabinho – o que, creio eu, corresponde, nesses pobres seres, ao riso e ao sorriso -, aproxima-se e mete curiosamente seu nariz úmido no frasco destapado; depois recua, de repente, com medo e late para mim de modo acusador.

“Ah, miserável cão, se tivesse te oferecido um pacote de excrementos, tê-lo-ias cheirado com deleite e, quiçá, devorado. Assim tu mesmo, indigno companheiro da minha triste vida, pareces-te com o público, ao qual jamais devemos apresentar os perfumes delicados que o exasperam, mas sim o lixo cuidadosamente escolhido.

Publicado no dia 26 de agosto de 1862 em um jornal de grande circulação, o poema em prosa *O Cão e o Frasco* explicita os problemas da literatura moderna no que concerne à relação entre escritor e público. Esse poema em prosa é considerado “uma alegoria bastante clara da situação do artista no século XIX” (LOIOLA, 2019: 149), por isso nota-se que alguns dos problemas abordados por Sainte-Beuve reaparecem sob a perspectiva de Baudelaire. Nas palavras do crítico Robert Kopp, “esse poema, alegoria e *boutade* de uma só vez, retoma, um tema que a obra e a correspondência de Baudelaire oferecem inúmeras variações: o do isolamento e da impopularidade do gênio, do divórcio entre o artista e o público.” (apud LOIOLA, 2019: 149). Além disso, há um elemento importante nesse poema em prosa que deve ser destacado, pois a partir desse elemento poderemos compreender uma característica essencial que permeia a relação moderna entre poeta e público. Esse elemento é o tom agressivo, ameaçador, irônico e provocador que “*va servir de modèle stylistique pour les débuts de bien d’autres textes, dont notamment Les Chants de Maldoror de Lautréamont et Les Nourritures Terrestres de Gide*” (METZIDAKIS, 1989: 225). A agressividade de Baudelaire pode ser lida não apenas como um exemplo da fúria do poeta contra seus contemporâneos e seus leitores, mas como o nascimento de uma nova relação, onde o leitor é instigado a ser ativo no lugar de ser passivo. A grande novidade característica da modernidade que aparece nesse poema não é, portanto, somente o tema abordado, tampouco a forma

agressiva de expô-lo, mas sobretudo a mudança relacionada com o papel do escritor e do leitor. O novo leitor, isto é, o leitor moderno “*se distingue de son frère ‘démodé’ par ce qu’il ne reçoit plus innocemment ou naïvement les leçons et morales d’un poète supposé bienfaisant.*” (METZIDAKIS, 1989: 225). Em outras palavras, como foi dito pelo poeta Conde de Lautréamont de forma ainda mais clara, o leitor moderno se confunde com a obra, no sentido de se tornar “*momentanément féroce comme ce qu’il lit.*” (apud METZIDAKIS, 1989: 225). Isto quer dizer que por se tornar ativo a partir das provocações do poeta, o leitor moderno deixa de receber as lições “*d’un Dieu cru ‘bon’ (le poète), ce détenteur d’un logos incontesté*”, e passa a “*participer directement à la creation d’une oeuvre d’art*”. (METZIDAKIS, 1989: 225). Segundo Claude Pichois, na literatura de Baudelaire...

...a poesia não é mais um jogo, o mais nobre dos divertimentos; ela se torna agressão. O leitor não pode se contentar em ser o expectador inteligente e sensível do que oferece o poeta [...] Ele deve “entrar no jogo”. Ele deve vencer o sofrimento, purifica-lo por seu próprio canto, recriar o êxtase, experimentar o longo remorso, maldizer, rezar e suplicar. (apud LOIOLA, 2019: 216).

Esse modo de produzir versos está baseado em um “conceito que remonta às origens antigas da poesia e é, por sua vez, bastante moderna.” (LOIOLA, 2019: 150). É um conceito que ressurge no século XIX e se estende de forma bastante disseminada no século XX. A título de exemplo, podemos citar um trecho do texto intitulado *O Teatro Alfred Jarry* de Antonin Artaud, onde o autor defende uma visão de teatro que não possui como fundamento o divertimento, mas sim uma operação verdadeira onde a existência do espectador está em jogo.

Vêem agora ao que nós queremos chegar? Queremos chegar a isto: que em cada espetáculo montado desempenhemos uma parte grave, que todo o interesse de nosso esforço resida neste caráter de gravidade. Não é ao espírito ou aos sentidos dos espectadores que nos dirigimos, mas a toda sua existência. À deles e à nossa. Jogamos nossa vida no espetáculo que se desenrola sobre o palco. Se não tivéssemos o sentimento muito nítido e muito profundo de que uma parcela de nossa vida profunda está engajada aí dentro, não julgaríamos necessário levar mais longe a experiência. O espectador que vem ver-nos sabe que vem oferecer-se a uma operação verdadeira, onde não somente seu espírito, mas também seus sentidos e sua carne estão em jogo. Ele irá doravante ao teatro como vai ao cirurgião ou ao dentista. No mesmo estado de espírito, pensando, evidentemente, que não morrerá, mas que é grave e que não sairá lá de dentro intato. Se não estivéssemos persuadidos de poder atingi-lo

o mais gravemente possível, nós nos julgaríamos inferiores à nossa tarefa mais absoluta. Ele deve estar bem persuadido de que somos capazes de fazê-lo gritar. (ARTAUD, 2004: 31)

Independentemente das diferenças existentes entre a teoria de arte de Antonin Artaud e de Charles Baudelaire, que não é o objeto de discussão da presente investigação, o que deve ser destacado na citação acima é como a violência (esse “fazê-lo gritar”) tornou-se uma característica importante na relação entre artista e público na arte moderna.

Em resumo, de acordo com Pichois, “Baudelaire transformou o poeta em um artista responsável por uma poesia feita pelo poeta bem como pelo leitor”; isto significa que a agressividade com a qual o poeta se dirige aos seus leitores não possui o intuito de afastá-los, pelo contrário, pode ser interpretado como “um convite urgente à comunicação poética ou a ‘ação poética’ feita em conjunto por autor e público”. Inclusive, há um fator que Benjamin destaca que colabora com essa interpretação, pois segundo o filósofo berlinense, Baudelaire “pretendia ser compreendido; por isso dedica seu livro aqueles que lhe são semelhantes.” (BENJAMIN, 1989: 103)

Desde sua primeira edição, *As Flores do Mal* trazem em sua abertura o poema já citado dedicado ao leitor – “hipócrita”, “semelhante”, “irmão”, - colocando a figura do público em posição fundamental e inaugurando a provocação ambivalente e sarcástica que marcaria a ligação do poeta com seu público. É também na primeira série publicada em periódicos que Baudelaire posiciona “O Cão e o Frasco”, ressaltando a relevância da solicitação do destinatário, da relação dialógica de sua poesia bem como da violência e ironia que constituem esse laço. (LOIOLA, 2019: 150)

Portanto, Baudelaire não despreza seus leitores por considerá-los insignificantes, dado que sua poesia ressalta a relevância do público e dos leitores no processo da ação poética. Na realidade, sua revolta é motivada por ele considerar-se incompreendido por esse público com o qual tenta dialogar através de suas provocações e de seus embates. Mas como suas tentativas são frustradas, pois “todo mundo se entedia” com sua poesia, então ele sente-se solitário, como um estrangeiro na Paris do século XIX.

A solidão, sendo uma consequência da incompreensão da sociedade em relação ao artista, faz o poeta se identificar com os personagens marginalizados da metrópole, os personagens incompreendidos e olvidados. Sobre esse ponto, Benjamin afirma que o poeta francês compara a situação dos homens de letras

com a situação da prostituta, ou seja, Benjamin ressalta que Baudelaire compara sua própria situação com uma das figuras mais excluídas da sociedade, aquela figura que representa o pior aspecto da realidade urbana.

Na forma que a prostituição assume nas grandes cidades a mulher surge não apenas como mercadoria, mas, no sentido mais marcado, como artigo de produção em massa. (Benjamin, 2019: 185)

O filósofo berlinense ainda destaca o verso do poema *Ao Leitor*, onde o poeta se apresenta “na situação nada lisonjeira daquele que se faz pagar pelas suas confissões”.

Baudelaire sabia qual era a real situação do homem de letras: é o *flâneur* que se dirige ao mercado dizendo a si mesmo que vai ver o que se passa; mas na verdade já anda à procura de comprador. (BENJAMIN, 2019: 36)

Essa necessidade de estar sempre em busca de comprador é o prostituir-se do poeta.

Perante o fraco sucesso que teve a sua obra, Baudelaire acabou por se pôr a si próprio à venda. Entregou-se à sua obra e provou com a sua pessoa, até o fim, o que pensava da absoluta necessidade de o poeta se prostituir. (BENJAMIN, 2019: 186)

Se, por um lado, a prostituta vende seu próprio corpo como se fosse um objeto, o poeta necessita vender seus poemas como se o livro fosse tão somente um objeto de consumo. A comparação só é possível pois em ambos os casos há um esvaziamento no que concerne ao valor do corpo – no caso da prostituta - e do livro – no caso do poeta -. Há um poema escrito por Baudelaire que não foi publicado nas *Flores do Mal* mas que Benjamin cita com o intuito de evidenciar a analogia.

Vendeu a alma para poder andar calçada,
Mas Deus rir-se-ia se, junto a tal desgraçada,
Eu desse ares de tartufo, querendo-me superior,
Eu, que vendo as ideias, eu, que quero ser autor. (apud BENJAMIN, 2019: 36)

Diante da realidade miserável na qual o poeta encontra-se no mesmo patamar social da prostituta, seria natural concluir que ser poeta na modernidade é sinônimo de fracasso, já que não há as condições necessárias para exercer tal

função e a função em si não possui a mesma importância que tivera outrora. No entanto, Benjamin destaca que Baudelaire conclui exatamente o oposto, pois por justamente ter a consciência da fragilidade da existência do poeta na modernidade, Baudelaire afirma que o poeta é o herói moderno.

Desde o princípio a *flânerie* implicava uma consciência da fragilidade dessa existência. Ela faz da miséria uma virtude, revelando com isso a estrutura que, em todos os seus aspectos, é característica da concepção do herói em Baudelaire. (BENJAMIN, 2019: 73)

Isto quer dizer que “Baudelaire ajustou a sua imagem do artista a uma imagem do herói” (BENJAMIN, 2019: 69), pois acreditava que resistir às transformações de uma cidade e de uma sociedade onde não há mais espaço nem valor para o poeta é um ato de heroísmo. No *Meu coração Desnudado*, ele afirma que

Les nations n'ont de grands hommes que malgré elles, - comme les familles. Elles font tous leurs efforts pour n'en pas avoir. Et ainsi, le grand homme a besoin, pour exister, de posséder une force d'attaque plus grande que la force de résistance développée par des millions d'individus. (BAUDELAIRE, 2009: 94)

Por isso, Baudelaire considera que o poeta é o herói da modernidade, pois é necessário muito esforço para resistir às forças contrárias, e as forças contrárias são todos esses problemas e essas dificuldades que foram expostos ao longo desse capítulo. Basicamente, a sociedade moderna, mais especificamente a cidade de Paris do século XIX, no auge do capitalismo, é um lugar inóspito para o artista. Destarte, Baudelaire conclui que pelo fato de os artistas da modernidade não possuírem as condições necessárias para desenvolver o seu trabalho como possuíam os artistas antigos, então por isso eles devem ser mais valorizados. Em outras palavras, o poeta francês afirma que...

Quando vejo como um Rafael ou um Veronese são glorificados, com a velada intenção de desvalorizar o que veio depois deles..., pergunto-me se uma obra que, no mínimo, pudesse ser equiparada à sua não seria infinitamente mais meritória do que ela, uma vez que se desenvolveu numa atmosfera e num país que lhe eram hostis.

Há outra passagem onde o poeta reafirma essa ideia, nas últimas linhas do Salon de 1846, no item sobre o heroísmo da vida moderna, ele compara os heróis dos romances de Honoré de Balzac aos heróis da Ilíada, afirmando que os heróis antigos não chegam “aos calcanhares” dos heróis modernos.

Car les héros de l'Illiade ne vont qu'à votre cheville, ô Vautrin, ô Rastignac, ô Birotteau – et vous, ô Fontanarès, qui n'avez pas osé raconter au public vos douleurs sous le frac funèbre et convulsionné que nous endossons tous; - et vous, ô Honoré de Balzac, vous le plus héroïque, le plus singulier, le plus romantique et le plus poétique parmi tous les personnages que vous avez tirés de votre sein!
(BAUDELAIRE, 1868: 198)

Dessa forma, podemos afirmar que apesar de Baudelaire diagnosticar em sua poesia os problemas sociais pelos quais o poeta moderno é atingido, ele reafirma o heroísmo do poeta que através de sua poesia resiste às mazelas da sociedade capitalista. E, ao afirmar com veemência: “acabemos com a história da Roma antiga! Não seremos nós hoje maiores que Brutos?”, ele ressalta a importância do trabalho dos poetas.

4.2 Do trabalho.

Baudelaire ajustou a sua imagem do artista a uma imagem do herói. Ambos intercedem um pelo outro desde o início. ‘A força de vontade’, lê-se no *Salon de 1845*, ‘tem de ser realmente um dom precioso, e é evidente que nunca a ela se recorrerá em vão, pois é suficiente para dar um toque inconfundível mesmo a obras de segunda categoria... O espectador delicia-se com o esforço e sorve o suor.’ Em *Conselhos aos jovens literatos*, do ano seguinte, deparamos com a bela fórmula segundo a qual “a contemplação obstinada da obra de amanhã” aparece como a garantia da **inspiração**. Baudelaire conhece a ‘indolência natural dos inspirados’; um Musset nunca compreendeu o trabalho que é preciso “para de um devaneio fazer nascer uma obra de arte”. Ele, pelo contrário, desde o primeiro momento surge diante do público com um código próprio, **preceitos** próprios e tabus. Barrès pretende “reconhecer em cada um dos mais insignificantes vocábulos de Baudelaire vestígios do esforço que lhe foi necessário para alcançar tal grandeza.” E Gourmont escreve: “Mesmo nas suas crises nervosas, Baudelaire conserva algo de sadio”. Mais feliz é a formulação do simbolista Gustave Kahn, quando diz que ‘o **trabalho** poético em Baudelaire se assemelha a um esforço físico’. (BENJAMIN, 2019: 69).

Para discutir sobre como é ser poeta na modernidade, Benjamin primeiramente menciona na passagem citada, a relação de Baudelaire com o trabalho poético. Nota-se, claramente, que o poeta francês trata o trabalho artístico como um trabalho que exige força de vontade. Inclusive, diz que o esforço é um dom precioso, estimado pelo espectador. Benjamin cita, em seguida, um trecho de um subcapítulo denominado *Sobre o trabalho diário e a inspiração* do texto *Conselhos aos jovens literatos*, que foi publicado no periódico *l'esprit public* em 15 de abril de 1846 por Charles Baudelaire. Apesar de Benjamin ter se limitado a citar apenas uma frase dessa passagem, parece ser muito esclarecedor citá-la por completo:

A orgia não é mais a irmã da inspiração: rompemos com este parentesco adúltero. A rápida debilitação e a deficiência de algumas belas naturezas testemunham bastante contra este odioso preconceito.

Uma alimentação bem substancial, mas regrada, é a única coisa necessária aos escritores fecundos. A inspiração é, decididamente, a irmã do trabalho diário. Estes dois contrários não se excluem mais do que todos os contrários que constituem a natureza. A inspiração obedece, como a fome, como a digestão, como o sono. Sem dúvida, há no espírito uma espécie de mecânica celeste de que não é necessário se acanhar, mas sim obter dela o mais glorioso, como fazem os médicos com relação à mecânica dos corpos. Se se deseja viver em uma contemplação obstinada da obra do amanhã, o trabalho diário favorecerá a inspiração – como uma escrita legível serve para esclarecer o pensamento, e como o pensamento tranqüilo e poderoso serve para se escrever de forma legível; pois é passado o tempo dos escritos ruins. (BAUDELAIRE, 1885: 285)

Baudelaire, portanto, relaciona a inspiração com o trabalho diário. Isto quer dizer que a inspiração não é fruto do acaso, no sentido de não depender de um devaneio. Esse pensamento em relação à inspiração é totalmente contrário ao pensamento do primeiro romantismo. Baudelaire acredita ser possível controlar a mecânica celeste que rege a inspiração, há uma grande mudança de postura em comparação aos seus predecessores. Cornelia Wild, por exemplo, no artigo *La confession tardive de Baudelaire* publicado no *L'Année Baudelaire*, faz uma comparação entre Rousseau e o poeta francês. Por um lado, diz Rousseau: “Eu não prevejo quando terei ideias; elas vem quando elas querem, não quando eu quero” (ROUSSEAU, 1964: 184). Por outro lado, Charles Baudelaire afirma contundentemente: “A inspiração vem sempre que o homem

quer, mas não vai embora sempre que ele quer.” (BAUDELAIRE, 2009: 26). No mesmo estudo, Cornelia Wild acrescenta que esse pensamento baudelairiano visa aumentar a atividade poética, em seguida diz sobre o primeiro romantismo que

L'accroissement de la puissance poétique par l'augmentation du volume de travail et de production tourne en dérision les représentations romantiques d'une inspiration subjective et géniale tout en cherchant en même temps à la repousser. (WILD, 2011: 109).

Em *L'esthétique de Baudelaire*, André Ferran também interpreta o elogio de Baudelaire ao esforço artístico como uma

Condamnation sans appel des procédés romantiques et de cette inspiration-délire qui se rit de l'effort et méprise le travail comme indigne du poète. (FERRAN, 1933: 112)

E afirma que durante toda sua vida...

...Baudelaire proclamera la nécessité – si douloureuse – de l'effort et du travail dans la vie artistique. Il a beaucoup travaillé – non peut-être autant qu'il aurait voulu, mais, solvante, plus qu'il ne pouvait. S'il n'a pu arriver à composer et à écrire rapidement, malgré de longues méditations, il faut imputer cet échec à d'autres causes – où les embarras d'argent et le délabrement physique prennent la plus large part. (FERRAN, 1933: 112).

Essa importância que Baudelaire concede ao trabalho artístico fica ainda mais evidente no seu escrito denominado *Higiene*, onde há uma série de frases dedicadas ao trabalho. Logo no começo o poeta afirma que

Quanto mais queremos, melhor queremos.
Quanto mais trabalhamos, melhor trabalhamos e mais queremos trabalhar. Quanto mais produzimos, mais fecundos nos tornamos. (BAUDELAIRE, 2009: 81)

Em seguida, faz uma comparação entre o trabalho e o prazer, concedendo mais valor ao primeiro do que ao segundo.

Somos, a cada momento, atropelados pela ideia e pela sensação do tempo. E só há dois meios de escapar desse pesadelo, de esquecê-lo:

o prazer e o trabalho. O prazer nos consome. O trabalho nos fortifica. Escolhamos. Quanto mais nos servimos de um desses meios, mais o outro nos inspira repugnância. Só podemos esquecer o tempo se o utilizamos. (BAUDELAIRE, 2009: 82).

Nessa citação, Baudelaire critica o prazer por considerar que o trabalho fortifica o homem enquanto o prazer apenas o consome. É importante deixar claro que o poeta francês é totalmente radical em sua afirmação, pois ele realmente critica toda espécie de prazer em detrimento do trabalho. Por exemplo, nos *Paraísos Artificiais*, ele faz duras críticas ao consumo de haxixe, por considerar um desperdício e uma perda de energia. No excelente trabalho *Desejo de higiene e dispersão em Baudelaire*, Teodoro Assunção sintetiza o pensamento do poeta em relação às drogas e ao trabalho.

Se, portanto, Baudelaire compara o uso do haxixe “a um suicídio lento, a uma arma sempre sangrenta e sempre afiada” (BAUDELAIRE, 1966, p. 70), ele sugerirá como único meio são e eficaz de acesso a estados inspirados ou ao êxtase (um paraíso não artificial) “o trabalho sucessivo e a contemplação”, ou seja, “o exercício assíduo da vontade e a nobreza permanente da intenção” (BAUDELAIRE, 1966, p. 72), ou ainda, para falar a linguagem tradicional dos monges – que Ernst Jünger julgava anacrônica (JÜNGER, 1974, p. 330-331) –, os “longos jejuns” e as “orações assíduas” (BAUDELAIRE, 1966, p. 70). (ASSUNÇÃO, 2007: 63).

Em *L'esthétique de Baudelaire*, André Ferran afirma que para Baudelaire o grande símbolo artístico que funda a inspiração sobre o esforço é Eugène Delacroix. Segundo André Ferran, “Delacroix é para Baudelaire um magnífico símbolo do Artista que fundamenta a inspiração sob o esforço e o método.” (FERRAN, 1968: 122, tradução nossa). Em *L'art romantique*, Baudelaire dedica um longo artigo ao pintor francês, um artigo homenagem no qual ressalta, com grande admiração, que nos últimos anos antes de morrer, Delacroix havia excluído até as mulheres da sua vida, com o intuito de dedicar-se exclusivamente ao trabalho diário.

Il considérait la femme comme un objet d'art, délicieux et propre à exciter l'esprit, mais un objet d'art désobéissant et troublant, si on lui livre le seuil du coeur, et dévorant gloutonnement le temps et les forces. (BAUDELAIRE, 1869: 39)

Portanto, como podemos observar, seu radicalismo contra os prazeres se estende a tudo que ele considera uma perda de tempo e de energia. Em *Higiene* ainda há outras frases marcantes que demonstram toda a obstinação do poeta francês pelo trabalho. Ele chega a afirmar que o remédio para curar a miséria, a doença e a melancolia, é o gosto pelo Trabalho. Além disso, ele formula adágios e preceitos com o intuito de suscitar o gosto pelo trabalho.

Faça, todos os dias, o que exigem o dever e a prudência.
Se trabalhasse todos os dias, a vida lhe seria mais suportável.
Trabalhe seis dias sem descanso. (BAUDELAIRE, 2009: 83).

Insistentemente, ele escreve esses preceitos que parecem verdadeiros lembretes, como se tivessem sido escritos para ele mesmo.

Trabalhar desde as seis da manhã, em jejum, até o meio-dia. Trabalhar às cegas, sem objetivo, como um louco.
Veremos o resultado. (BAUDELAIRE, 2009: 85).

Em seguida, no mesmo tom, complementa: “suponho que submeto o meu destino a um trabalho ininterrupto de várias horas.” (BAUDELAIRE, 2009: 85). Sem olvidar-se da crítica à inspiração romântica, afirma que um “trabalho imediato, mesmo ruim, vale mais que o devaneio.” (BAUDELAIRE, 2009: 85). E, sobre os efeitos positivos, reconhece que o trabalho...

...engendra forçosamente os bons costumes, a sobriedade e a castidade e, conseqüentemente, a saúde, a riqueza, a inspiração contínua e progressiva e a caridade. (BAUDELAIRE, 2009: 86).

Por último, promete adotar as seguintes regras para a vida:

Fazer todas as manhãs minha prece a Deus, reservatório de toda força e de toda justiça, a meu pai, a Mariett e a **Poe**, como intercessores; rogar-lhes que me deem a *força necessária* para cumprir todos os meus deveres (...) trabalhar o dia todo, ou ao menos tanto quanto as minhas forças me permitirem (...) obedecer aos princípios da mais estrita sobriedade, dos quais o primeiro é a eliminação de todos os excitantes, quaisquer que eles forem. (BAUDELAIRE, 2009: 87, grifo nosso).

No entanto, apesar da contundência posta nessas afirmações, é sabido que Baudelaire teve dificuldade em colocar essa teoria em prática, pois o mesmo sofreu por causa de vários problemas que o atormentaram ao longo da vida, como os problemas de dinheiro e os problemas de saúde. Além disso, Baudelaire

também sofreu com um problema bem particular, a saber, a procrastinação. Em uma carta à sua mãe datada de 31 de dezembro de 1863, Baudelaire reclama de uma terrível doença que o martiriza e o limita em seu dia-a-dia.

Tudo o que vou fazer, ou tudo o que espero fazer este ano, eu teria devido e teria podido fazê-lo neste que acabou de passar. Mas estou atacado por uma terrível doença, que nunca me devastou tanto quanto este ano, quero dizer o devaneio, o marasmo, o desânimo e a indecisão. (A sua mãe, 31 de dezembro de 1863). (BAUDELAIRE, 1952: 222, apud ASSUNÇÃO, 2007: 63)

Essa reclamação não deve ser considerada casual, pois em outras ocasiões Baudelaire afirma sofrer pelo mesmo motivo, ou seja, ao longo da sua vida a procrastinação foi um mal que ele tentou com todo seu esforço combater. Em uma carta à Gustave Flaubert datada de 26 de julho de 1860, três anos antes da carta anterior citada, ele se lamenta por não conseguir trabalhar tanto quanto deseja, mas acredita que um dia alcançará seu ideal.

Você me diz que eu trabalho muito. É uma gozação cruel? Muita gente, sem contar eu mesmo, acha que eu não faço grande coisa. Trabalhar é trabalhar sem parar: é não ter mais sentido(s), mais devaneio, e é ser uma pura vontade sempre em movimento. Eu chegarei a isso talvez. (A *Gustave Flaubert*, 26 de junho de 1860, apud ASSUNÇÃO, 2007: 63).

Entre os escritores franceses da primeira metade do século XIX, a obra de Baudelaire é uma das mais curtas. Na segunda metade do mesmo século, se tornou cada vez mais comum poetas como, por exemplo, Rimbaud, produzirem pouco em relação aos seus predecessores; no caso deste poeta sua obra é ainda mais curta em comparação com a obra de Baudelaire. Na realidade, essa é uma característica da modernidade, pois como indica Bourget no seu *Essais de psychologie contemporaine*, no século XIX há vários exemplos de obras cuja unidade se decompõe para dar lugar à independência da página, e a página dá lugar à independência da frase, e a frase dá lugar à independência da palavra (BOURGET, 2019: 05-06). Quer dizer que essa é uma época em que cada vez mais há uma independência da palavra em relação à unidade da obra, por isso se torna comum autores com obras cada vez mais curtas. Mas é importante salientar que Baudelaire buscava a unidade, e o que mais lhe atormentava era sua obra inacabada (AARNES, 1971: 09). Inclusive, ele se lamenta por nunca haver conhecido “o prazer de um plano realizado” (BAUDELAIRE, 2009: 85). Por

isso, há críticos como Cornelia Wild que interpretam a obsessão do poeta pelo trabalho diário e sua dificuldade em realizar um plano como a prova da impossibilidade de colocar a teoria em prática. Ou seja, há quem afirme que Baudelaire não conseguiu viver de acordo com esses preceitos, apesar de defendê-los com veemência.

La formulation constante de règles de vie et de travail suffit à elle seule à montrer que le but de ces règles, à savoir un texte sain et une vie réussie, reste inaccessible. Ces règles sont donc vaines au moment où il s'agit de les mettre en pratique. (CORNELIA, 2012: 109).

No entanto, Benjamin interpreta de outra maneira a relação do poeta francês com o trabalho. Segundo o filósofo alemão, as variantes dos poemas de Baudelaire “mostram como era constante o seu trabalho e como se preocupava com as mais pequenas coisas” (BENJAMIN, 2019: 72). Portanto, Benjamin defende a ideia de que Baudelaire, apesar de suas crises nervosas e de seus problemas financeiros, se entregou totalmente à sua obra. Ademais, afirma que o *flâneur*, no sentido daquele que vagueia como um boêmio distraído pela cidade, “não é tanto como se julgaria um autorretrato do poeta”, pois “um traço importante do Baudelaire real – daquele que se entrega totalmente à sua obra – não entrou nesse retrato” (BENJAMIN, 2019: 71). Sem embargo, há um fator decisivo que deve ser destacado. Talvez possamos afirmar que a discordância em torno da discussão sobre a produtividade de Baudelaire é gerada pelo fato – como bem nos indica Benjamin – do poeta francês trabalhar de uma forma não convencional. De acordo com a visão benjaminiana, não é que Baudelaire não haja trabalhado tanto quanto gostaria, como afirma Cornelia Wild e como insinua André Ferran. Na verdade, ele trabalhou de outra forma, de uma forma não convencional. Por exemplo, ao invés de trabalhar dentro de casa, em uma biblioteca repleta de livros, Baudelaire trabalhava na rua, enquanto vagava absorto em pensamentos. Ou seja, ele não trabalhou de forma convencional como a imagem que se tem dos intelectuais. E essa forma não convencional de trabalhar possui uma ligação com seu pensamento sobre a poesia, pois Baudelaire pensava a poesia mais como uma batalha, uma luta, como o resultado do choque com a multidão, com a sociedade, do que como um trabalho intelectual completamente alheio às mazelas sociais. Nesse sentido, Benjamin sugere que a obra do poeta francês deve ser lida como “uma série ininterrupta

de mínimas improvisações.” (BENJAMIN, 2019: 70). Então, ele cita um trecho do poema *Le Soleil* para introduzir a metáfora do esgrimista.

Pelo velho arrabalde, onde em cada tugúrio
 As persianas abrigam secretas luxúrias,
 Quando o sol mais cruel bate com raios vivos
 Em cidades e campos, telhados e trigos,
 Exercito sozinho esta absurda esgrima,
 Farejando em cada canto os acasos da rima,
 Tropeçando em palavras como na calçada
 Dando às vezes com versos há muito sonhado. (apud BENJAMIN, 2019: 70)

Na metáfora da esgrima está contida essa ideia de luta, de esforço físico que caracteriza a poesia de Baudelaire, só que no lugar da espada o artista esgrime “com o lápis, a pena, o pincel” (BENJAMIN, 2015: 70). Essa imagem é produzida por Benjamin que a partir da leitura do texto *O Pintor da vida moderna*, ressalta a semelhança do procedimento do poeta com o do pintor. Há um combate que se caracteriza pelo duelo no qual o artista persegue, de forma lenta e persistente, o tema do seu trabalho, isto é, a beleza da modernidade. No caso de Baudelaire, o cenário onde se desenrola esse combate artístico é a rua, onde o choque com a multidão acontece. Nos últimos anos de vida, o poeta não podia sair na rua devido aos credores que lhe reclamavam o pagamento das dívidas. Esse é mais um motivo, além dos problemas físicos e psicológicos, de o poeta não conseguir colocar em prática tal qual idealiza, sua esgrima. Benjamin discorre sobre a importância da rua para a criação poética de Baudelaire. É a importância da rua e da multidão que influencia o modo como o poeta se relaciona com o mundo. Como bem indicam os versos do poema citado, o poeta diz que tropeça nas palavras como na calçada, associando a escrita poética com a *flânerie*, isto é, a errância pela cidade. Segundo Benjamin, a rua se tornou cada vez mais o refúgio do poeta conforme ele abandonou a vida burguesa (BENJAMIN, 2015: 72). Só que a rua revela a fragilidade da vida, e a miséria obriga o poeta a se acostumar com o sofrimento físico e os sofrimentos de ordem moral. Sobre a esgrima, Antoine Compagnon, principal especialista da obra de Baudelaire na atualidade, diz que “*Benjamin faisait grand cas de l’image de la*

“*fantasque escrime*”, *qui était pour lui synonyme de la modernité chez Baudelaire, définie par le choc.*” (COMPAGNON, 2016: 06).

A palavra modernidade foi teorizada por Baudelaire entre 1845 e 1863, sobretudo na obra *O Pintor da vida moderna*. Nessa obra, Baudelaire faz uma reflexão sobre o conceito do Belo na modernidade, tomando como exemplo a moda. O conceito do Belo está intrinsicamente ligado ao conceito de modernidade, no sentido de que ao explicar as características do Belo, Baudelaire aplica um novo conceito à modernidade. Basicamente, o Belo na modernidade consiste em “extrair o eterno do transitório”, pois “a modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável.” (BAUDELAIRE, 2010: 35). Essa definição une a concepção do Belo apresentada no segundo capítulo do presente trabalho, isto é, a concepção do belo como um elemento eterno, ideal, mas agrega um segundo elemento próprio da modernidade, a saber, o elemento relativo, circunstancial. Portanto, como afirma Gérald Froidevaux no artigo *Modernisme et modernité: Baudelaire face a son époque*, essa definição “renova o status da obra de arte sem abandonar a ideia de uma beleza transcendente em relação às suas manifestações concretas” (FROIDEVAUX, 1986: 92). Por isso, Baudelaire critica os pintores que insistem “em vestir todos os personagens com trajes antigos” (BAUDELAIRE, 2010: 35), pois o estudo dos mestres antigos deve servir para “compreender o caráter da beleza presente” (BAUDELAIRE, 2010: 35). Resumidamente, Baudelaire critica os artistas que vão aos museus para aprender a fazer um retrato de cavalo, ao invés de observarem os cavalos que circulam na rua, os cavalos contemporâneos. Ele afirma que dos artistas do passado deve-se estudar somente “a arte pura, a lógica e o método geral” (BAUDELAIRE, 2010: 35), mas não tentar imitá-los, pois cada século possui suas próprias características específicas, seu próprio porte, seu próprio olhar, seu próprio gesto. Por exemplo,

Os planejamentos de Rubens ou de Veronese não ensinarão ninguém a fazer o *moiré antigo*, o *cetim real*, ou qualquer outra fazenda de nossas manufaturas, sustentada e equilibrada pela crinolina ou pelos saíotes de musselina engomada. A trama e a textura não são iguais às das fazendas da antiga Veneza ou às que eram usadas no corte de Catarina. Acrescente-se ainda que o corte da saia e do corpete é completamente diferente, que as pregas estão dispostas segundo um novo sistema e, enfim, que o gesto e o porte da mulher de hoje dão a

seu vestido uma vida e uma fisionomia que não são as da mulher de outrora. (BAUDELAIRE, 2010: 36).

Por isso, Benjamin diz que “o caráter modular da Antiguidade limita-se à construção; a substância e a inspiração da obra são o seu lado moderno” (BENJAMIN, 2019: 83). O trabalho do artista moderno, portanto, consiste em unir o presente, o transitório, o fugaz, enfim, os elementos da modernidade com a beleza eterna (BAUDELAIRE, 2010: 36), ou seja, unir o ideal do Belo eterno com o Belo de sua época, para criar uma obra durável, no sentido de merecedora e digna de se tornar Antiguidade (FROIDEVAUX, 1986: 92). Isto não quer dizer que o trabalho do artista se reduz a associar um elemento transitório à um elemento eterno, mas como o poeta afirma “*tirer l'éternel du transitoire*” (BAUDELAIRE, 2010: 36), ou seja, extrair a beleza eterna da beleza relativa (FROIDEVAUX, 1986: 92). Assim sendo, “o belo é, sempre e inevitavelmente, de uma composição dupla” (BAUDELAIRE, 2010: 17), dado que um elemento depende do outro, pois sem o belo transitório do presente, o belo único e absoluto seria “indigerível, imperceptível, pouco adequado e pouco apropriado à natureza humana.” (BAUDELAIRE, 2010: 17). Essa última afirmação acerca da natureza humana é o que fundamenta a afirmação anterior, pois a arte possui essa dualidade por consequência da “fatal dualidade do homem.” (BAUDELAIRE, 2010: 37). Por isso, Baudelaire compara a arte com o corpo e a alma humana, já que a arte possui esses dois elementos, sendo o corpo o transitório e a alma o eterno.

4.3 O artista da modernidade.



O Tumulto, por Constantin Guys.

Como costuma acontecer na filosofia, na literatura também é comum o uso de palavras cujo significado diverge entre os literatos e o senso comum. Há palavras como o termo “modernidade” que são empregados de uma determinada forma na linguagem popular, mas que possui um significado totalmente distinto na linguagem literária. É importante esclarecer essa característica da literatura, pois essas palavras técnicas de suma importância podem passar despercebidas por um leitor não iniciado nos estudos literários. Em outras áreas, por exemplo, na medicina, os termos técnicos são mais evidentes, pois se alguém se depara com a palavra “anasarca”, que significa edema ou inchaço generalizado, por não estar acostumado a ouvi-la, logo a identifica como um termo técnico. Mas no caso da literatura, como dito acima, um não iniciado pode cometer o erro de ler a palavra “modernidade” e deduzir que sabe do que se trata, por desconhecer o fato de os escritores, por vezes, atribuir um significado distinto a um termo tão comum na linguagem popular. No caso da palavra modernidade, é bem verdade que a forma como a utilizamos atualmente é semelhante à forma como Baudelaire a utilizava, mas é necessário compreender as mudanças de significado que houveram durante a história para melhor compreender a mudança exercida a partir da concepção baudelairiana.

Para tratar sobre a história do conceito de “modernidade”, Jeanne-Marie Gagnebin utiliza como referência o livro de H. R. Jauss, intitulado *Literaturgeschichte als Provokation*.

Em primeiro lugar, Jauss ocupa-se em apresentar o significado de moderno na Antiguidade. Segundo o escritor e crítico literário alemão, desde a Antiguidade há a oposição entre moderno e antigo; antigo era sinônimo de “outrora” enquanto moderno significava “atual”. Portanto, havia uma clara distinção entre os termos, essa distinção era marcada pela temporariedade, pois sabia-se que o antigo estava relacionado com o passado e o moderno estava relacionado com o presente. Dessa forma, o antigo não era sinônimo de atraso, mas apenas de passado, e a palavra moderno tampouco significava inovação, pois era apenas sinônimo de presente. A partir da Revolução Francesa, ambos os termos adquirem um novo significado, por esse motivo passam a se relacionar de outra maneira. Antes havia uma clara distinção entre o antigo e o moderno, pois eles não se confundiam, no sentido de serem considerados opostos. Mas, após o século XVIII, antigo passa a ser sinônimo de obsoleto, e moderno torna-se sinônimo de novo, inovador. Ambos os conceitos passam a se relacionar de forma distinta de como era tratado na Antiguidade, pois já não há uma demarcação clara que os separa. Em outras palavras, “a linha de demarcação, outrora tão clara, está cada vez mais fluida.” (GAGNEBIN, 1997: 43). E está cada vez mais fluída, pois afirmar que algo é moderno porque é novo – no sentido de superior ao antigo, inovador – implica a dificuldade de demarcar o espaço temporal entre ambos os termos, dado que “o novo está, por definição, destinado a se transformar no seu contrário, no não-novo.” (GAGNEBIN, 1997: 43). Isto quer dizer que se o moderno é considerado como tal conforme sua inovação, sua novidade, então a distância entre o novo e o antigo pode se “encurtar”, já que a novidade pode se tornar obsoleta rapidamente. Há vários exemplos atuais sobre essa questão, mas para tomar apenas um exemplo, basta pensar nos produtos de consumo, como o Iphone, cuja inovação e novidade dura cada vez menos tempo, por conta do estímulo a que se deseje consumir sempre mais, que gera a necessidade de o mercado sempre oferecer um produto mais “moderno”. Dessa forma, o Iphone em um curto espaço de tempo passa rapidamente de moderno à antigo. Nas palavras de Jeanne Marie, “ao se definir

pela novidade, a modernidade adquire uma característica que, ao mesmo tempo, a constitui e a destrói.” (GAGNEBIN, 1997: 43).

Essa última definição de moderno é a que Baudelaire desenvolve ao longo do livro *O Pintor da Vida Moderna*. Como apresentado no subcapítulo anterior do presente trabalho, Baudelaire afirma que o Belo na modernidade consiste em extrair o eterno do transitório, mas o que isto quer dizer? Segundo Jeanne Marie, quer dizer que o poeta se posiciona contra a concepção de beleza atemporal, como no exemplo dos turistas que visitam o Louvre somente para ver a Mona Lisa, ignorando as obras dos autores “menores”, como se houvesse uma beleza eterna e absoluta independentemente da época. Por isso, Baudelaire sugere uma “teoria racional e histórica” (GAGNEBIN, 1997: 43) que leve em conta o elemento temporal e fugitivo do Belo. Portanto, o artista deve extrair do transitório e fugaz a beleza eterna.

É muito mais cômodo declarar que tudo é absolutamente feio no vestuário de uma época do que se esforçar por extrair a beleza misteriosa que ele possa conter, por mais escassa ou insignificante que seja. (BAUDELAIRE, 2010: 35).

Por esse mesmo motivo, Baudelaire critica o pintor Ingres, pois considera seu grande defeito “o de querer impor a cada indivíduo que posa diante de seus olhos um aperfeiçoamento mais ou menos completo, tomado de empréstimo ao repertório das ideias clássicas.” (BAUDELAIRE, 2010: 36).

Por outro lado, o poeta francês elogia Constantin Guys justamente por ter a virtude que falta à Ingres, isto é, por consagrar suas gravuras “ao mais atual, ao mais recente, ao mais novo, numa palavra, ao mais moderno.” (GAGNEBIN, 2010: 144). Jeanne Marie chama atenção ao fato de Guys “não fica(r) imune a essa transformação.” (GAGNEBIN, 1997: 144). No capítulo *O Artista, Homem do Mundo, Homem das Multidões e Criança*, Baudelaire faz uma interessante distinção entre Artista e Homem do Mundo. Segundo Baudelaire, Constantin Guys não é meramente um artista, mas um Homem do Mundo, por isso ele se transforma tal qual o objeto de suas gravuras. A diferença consiste no fato de a palavra artista ser compreendida em um sentido muito estrito, e a expressão homem do mundo num sentido mais amplo (BAUDELAIRE, 2010: 22).

Homem do mundo, isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus usos; *artista*, isto é, especialista, homem preso à sua palheta como o servo à sua gleba. (BAUDELAIRE, 2010: 24)

Por conseguinte, nota-se que Constantin Guys não se autodenominava artista, visto que essa definição limita o próprio artista, uma vez que essa definição é extática, no sentido de ser contrária ao que a arte busca, a saber, o “moderno”. Ou seja, de acordo com Baudelaire “a arte é uma busca incessante do novo” (GAGNEBIN, 2010: 145), portanto o artista não deve ser apenas um especialista que produz arte de forma mecânica, mas um homem do mundo, isto é, um homem interessado pelo mundo inteiro, um homem que “quer saber, compreender, apreciar tudo o que se passa na superfície de nosso esferoide” (BAUDELAIRE, 2010: 24). Desse modo, os artistas, na visão de Baudelaire, “em sua maioria, são uns brutos muito hábeis, simples trabalhadores braçais, inteligências interioranas, mentalidades de arrabalde” (BAUDELAIRE, 2010: 24), enquanto o homem do mundo possui como ponto de partida de seu gênio a curiosidade pelo novo.

Mas o novo não deve ser entendido como um objeto externo ao artista, um objeto a ser encontrado, tampouco como uma ideia a ser descoberta, pois se assim fosse, após ser encontrado, o novo se tornaria antigo. Trata-se de uma postura do artista, o artista deve ter sede pelo novo. Isto quer dizer que o novo não está no objeto, mas na forma como o sujeito se relaciona com o mundo, o novo está no artista que é curioso como a criança e o convalescente. A convalescência, diz Baudelaire, “é como um retorno à infância” (BAUDELAIRE, 2010: 25), pois o convalescente possui a qualidade de se interessar pelas coisas, inclusive as mais triviais. Da mesma forma, a criança “vê tudo como novidade, sempre inebriada” (BAUDELAIRE, 2010: 25) pelo novo, pelos detalhes, pelas formas e pelas cores. Só que a criança, apesar de possuir de forma natural e abundante essas qualidades caras ao artista, apesar de possuir uma “sensibilidade [que] ocupa quase todo o [seu] ser.” (BAUDELAIRE, 2010: 28), ainda lhe falta o desenvolvimento dos “meios da razão que possibilitam a sua expressão.” (GAGNEBIN, 1997: 45). O artista, considera Baudelaire, possui os “nervos sólidos” e o desenvolvimento da razão, mas para tornar-se gênio

necessita “recuperar” a infância, ou, em outras palavras, recuperar esse olhar de criança.

“A criança tem esse dom de maneira natural, mas não tem os meios da razão que possibilitam a sua expressão. Ao se tornar um adulto, ela adquire a razão e, geralmente, perde a intensidade da visão, não consegue então ver o novo porque perdeu a capacidade de encontrá-lo. Assim, só um retomo organizado à infância permite a conjunção da curiosidade, da intensidade (próprias da criança) e da organização voluntária e racional (própria do adulto) que geram a expressão artística. O artista luta para manter essa união; a poesia de Baudelaire está atravessada pela tensão dessa busca voluntária, organizada, da novidade e da embriaguez, luta contraditória e esgotante contra o aborrecimento (“L'Ennui” com E maiúsculo das Flores do Mal), contra os perigos do acostumar-se e do acomodar-se.” (GAGNEBIN, 1997: 145).

Pelo fato de o artista estar em constante luta contra “os perigos de acomodar-se”, e também pelo fato de ele estar nessa incessante busca pelo novo, Gagnebin afirma que o artista encontra na multidão a sua energia e a sua força, pois ele não se acomoda em casa dentro de um escritório, mas está sempre na rua. Essa afirmação pode ser interpretada como se a multidão fosse a fonte de inspiração do artista, ou, pelo menos, de onde o artista parte. No caso específico de Constantin Guys, essa interpretação faz sentido, pois ele dedicou-se ao trabalho de repórter. No artigo *Constantin Guys selon Baudelaire: reportage et modernité*, Jean-Pierre Montier aporta informações interessantes sobre esse tema. Na primeira metade do século XIX, já haviam revistas ilustradas, mas as ilustrações eram fantasiosas, no sentido de não terem nenhum valor de testemunho (MONTIER, 2000: 06). A partir de 1842, o jornal *Illustrated London News* contrata Constantin Guys para ser um enviado especial, sua função era “*en quelque coups de crayon [de] suggérer un événement par une sorte de sténographie traduire ensuite et amplifié dans le dessin final*” (MONTIER, 2000: 06). Desde então, Guys trabalhou retratando os eventos mundanos de Londres, isto é, os eventos nos teatros, nos “*champs de courses*”, etc. Em fevereiro de 1848, ele foi enviado pelo jornal para cobrir as atualidades francesas, sobretudo as novidades políticas, como os desdobramentos da Revolução de Fevereiro. (MONTIER, 2000: 7)

Il dessine des insurgés, des réunions tenues dans les Ateliers Nationaux, etc. Il assistera au serment prêté par Louis Napoléon devant

l'Assemblée, en décembre 48. Il est encore à Paris le lendemain du coup d'état, le 3 décembre 1852, pour croquer une visite de Napoléon à l'Hôtel-Dieu. (MONTIER, 2000: 07).

Entre 1853 e 1855, Guys foi enviado à Turquia na época da guerra da Crimeia, onde assistiu as batalhas de Balaclava e as batalhas de Inkerman.

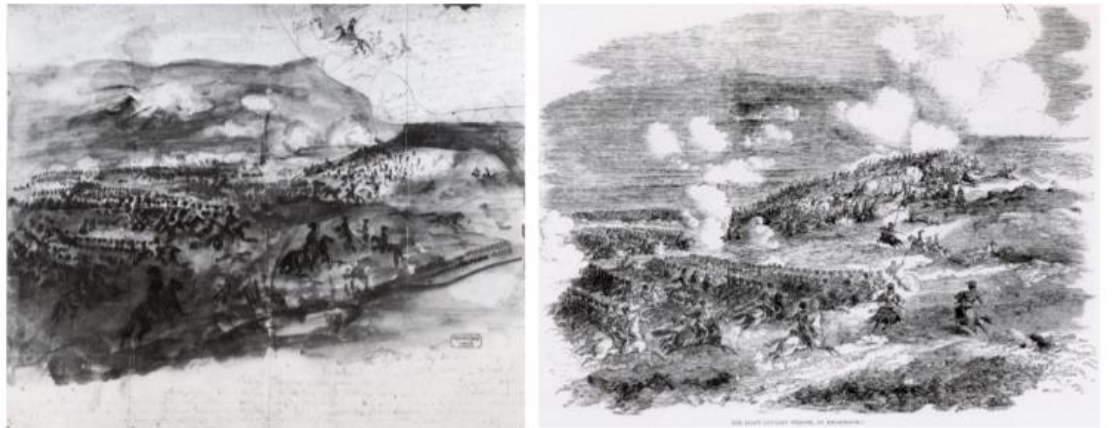


Fig. 4. Constantin Guys, Bataille de Balaklava, 25 octobre 1854, dessin et sa reproduction sous forme de gravure dans The Illustrated London News

Após cobrir jornalisticamente as guerras, Guys retornou à Paris antes de ir passar uma temporada na Espanha, onde ele tratou de representar a vida cotidiana madrilenha.



En espagne, por Constantin Guys.

Além desses países e dessas cidades citadas, ele viajou a outros lugares, que nesse momento não é relevante mencionar, pois a intenção de informar sobre essas viagens consiste tão somente em demonstrar como nesse sentido Guys realmente foi um homem do mundo (MONTIER, 2000: 08), pois passou por vários lugares retratando eventos políticos e desenhando a vida cotidiana, os personagens da rua, etc. Dito isso, compreende-se o motivo de Baudelaire afirmar que ele encontra na multidão não apenas a sua energia, mas a sua morada.

A multidão é seu domínio, como o ar é o do pássaro, como a água, o do peixe. Sua paixão e sua profissão consistem em esposar a multidão. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, constitui um grande prazer fixar domicílio no número, no inconstante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e continuar escondido do mundo, esses são alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua não pode definir senão canhestamente. (BAUDELAIRE, 2010: 30)

Gagnebin assinala um importante motivo que faz o artista sentir-se apaixonado por observar o mundo na multidão, o fato de ele dissolver-se na massa, no sentido de tornar-se anônimo, “incógnito”. Dessa maneira, “disfarçado” na multidão, o artista pode observar as virtudes e as mazelas da sociedade, e assim “pode ver a verdade” (GAGNEBIN, 1997: 46). Portanto, o artista sente prazer na “dissolução da própria identidade em proveito da multiplicidade alheia” (GAGNEBIN, 1997: 46).

Inclusive, a título de curiosidade, Michel Butor demonstra a partir dos poemas das *Flores do Mal* como a “persona” do poeta francês se manifesta através de diferentes “olhares”, pois o poeta multiplica sua própria personalidade, seu próprio “*moi*”, constituindo dessa forma um “eu” complexo. Como foi apresentado no capítulo anterior, Baudelaire se expressa através do pensamento de Edgar Poe, mas como indica Michel Butor, na obra *As Flores do Mal*, o poeta também se expressa através de outras pessoas e até mesmo de

objetos, portanto, nota-se uma característica recorrente de Baudelaire em dissolver sua identidade na multiplicidade alheia. Essa ideia está de acordo com a relação que Benjamin faz entre Baudelaire e Constantin Guys como vimos anteriormente, quando o filósofo ressalta a relação do artista com a multidão. A título de exemplo, no primeiro poema das *Flores do Mal*, o poema intitulado “*Benção*”, a mãe do poeta toma a palavra e se expressa em primeira pessoa. No poema “A Beleza”, é uma alegoria quem toma a palavra.

A Beleza

De um sonho escultural tenho a beleza rara,
E o meu seio, - jardim onde cultivo a dor,
Faz despertar no Poeta um vivo e intenso amor,
Com a eterna mudez do marmor de Carrara

Sou esfinge subtil no azul a dominar,
Da brancura do cisne e com a neve fria;
Detesto o movimento, e estremeço a harmonia;
Nunca soube o que é rir, nem sei o que é chorar.

O poeta, se me vê nas atitudes fátuas
Que pareço copiar das mais nobres estátuas,
Consome a noite e o dia em estudos ingentes...

Tenho, p'ra fascinar o meu dócil amante,
Espelhos de cristal, que tornaram deslumbrantes
A própria imperfeição: - os meus olhos ardentes! (BAUDELAIRE, 1924: 63-64)

Também há exemplos de poemas nos quais os objetos se manifestam, como no poema “O Relógio” e no poema “O Cachimbo”. Dito isso, a primeira pessoa nas *Flores do Mal* se dissolve na multiplicidade alheia como o artista da vida moderna se disfarça em meio à multidão.

Destarte, Baudelaire afirma que o prazer de Constantin Guys consiste em contemplar as paisagens da grande cidade, em observar as mudanças da moda, em admirar “a eterna harmonia da vida nas capitais” (BAUDELAIRE, 2010: 31),

para no final do dia, mais especificamente no momento em que os outros homens dormem, fazer renascer sobre o papel as imagens que sua memória extraiu da natureza. Mas é importante salientar que não se trata de copiar a natureza, pois essas imagens extraídas da natureza são uma série de impressões que serão transformadas em imagens que permitirão o artista “criar uma natureza mais verdadeira que a própria natureza” (BAUDELAIRE, 2010: 31). E, por isso, apesar do objeto do artista ser a fluidez da cidade, os elementos transitórios de sua época, a obra de arte não possui uma natureza semelhante aos objetos de consumo, no sentido de não ser “descartável”, já que a obra de arte “se ergue como aquilo que dura e perdura em oposição ao transitório e ao fugidio, sendo, por isso, mais viva que a vida” (GAGNEBIN, 1997: 171), devido a sua perfeição. O artista, portanto, passeia ao longo do dia pela cidade, a observar a multidão, e, à noite, desenha segundo “as impressões que se inscrevem em seu cérebro, e não segundo a natureza.” (BAUDELAIRE, 2010: 32).

Estabelece-se, então, um duelo entre, de um lado, a vontade de tudo ver, de nada esquecer e, do outro, a faculdade da memória que adquiriu o hábito de absorver vivamente a cor geral e a silhueta, o arabesco do contorno. (BAUDELAIRE, 2010: 40.)

Portanto, a memória e a imaginação possuem um papel fundamental no processo de criação, o papel de elaborar um ideal poético distinto do puro mimetismo.

Recusa da natureza enquanto critério de verdade e transfiguração do real pela memória e pela imaginação, essas bases da estética baudelairiana impõem à arte uma tarefa extenuante: a de corrigir a natureza. (GAGNEBIN, 1997: 48)

Se por um lado a memória evoca as imagens e as impressões observadas ao longo do dia, a imaginação faz a síntese entre essas imagens. Sobre a imaginação, Baudelaire dedicou um capítulo intitulado *La reine des facultés* publicado no *Salon de 1859*, para tratar sobre o assunto. O *Salon de 1859* foi escrito após o diretor da *Revue Française*, Jean Morel, lhe recomendar um artigo que fosse uma espécie de observação filosófica acerca da pintura. Nesse artigo, Baudelaire defende a ideia de que a imaginação é a rainha das faculdades humanas porque sem ela todas as outras faculdades, por mais solidas que sejam, se tornam inócuas (BAUDELAIRE, 1868: 265).

Baudelaire estava convencido de que a imaginação é a faculdade divina do artista, e também estava convencido de que ela é a faculdade soberana na vida da inteligência e da consciência. (FERRAN, 1933: 416).

A imaginação, diz Baudelaire, é a análise e a síntese. Ela é a sensibilidade, e é ela que cria a analogia e a metáfora. E, como foi apresentado no capítulo anterior, a partir da analogia o poeta concebe a correspondência entre as coisas visíveis e as coisas invisíveis. Portanto, a imaginação descobre para além das banalidades da realidade, os elementos espirituais que exprimem a alma através da forma material (FERRAN, 1933: 410). Isto quer dizer que é a imaginação que extrai o elemento eterno da vida transitória; além disso, também quer dizer que é pela imaginação que o real é iluminado, é a imaginação que descobre o desconhecido, o explora e o traduz para emocionar o coração dos homens (FERRAN, 1933: 416). Gagnebin afirma, ao comentar sobre o processo de criação do artista entre o momento em que ele “capta” as impressões e o momento em que ele as transforma, que o real “precisa ter morrido para poder ressuscitar na memória” (GAGNEBIN, 1997: 47), e é a imaginação, diz Baudelaire, que decompõe toda a criação, no sentido de decompor toda imagem externa captada pelos sentidos, “e, com os materiais acumulados e dispostos, seguindo as regras cuja origem não pode ser encontrada a não ser no mais fundo da alma, ela cria um mundo novo, ela produz a sensação do novo” (BAUDELAIRE, 1886: 265). E, complementa, por criar o mundo, ela o governa. Portanto, nota-se claramente que o poeta francês não entende por imaginação tão somente a simples fantasia, ele considera que ela possui uma função muito mais elevada, uma função criadora e divina.

Por imaginação, eu não quero somente exprimir a ideia comum implicada nessa palavra da qual a gente faz grande abuso, a saber, a *fantasia*, mas quero exprimir a ideia de imaginação *criadora*, que é uma função muito mais elevada, e que, pelo fato do homem ser feito à semelhança de Deus, ele guarda uma relação com a potência sublime pela qual o Criador concebeu, criou e mantém seu universo. (BAUDELAIRE, 1868: 269).

Há duas coisas importantes a serem destacadas. Em primeiro lugar, como explicado no capítulo anterior, Baudelaire defende a ideia de que o artista decifra a natureza por ele mesmo, sem a necessidade de outrem. Por isso, ele também

defende com tanta veemência a soberania da imaginação, pois é justamente a imaginação que torna o artista independente, no sentido de encontrar em si mesmo os meios necessários para produzir sua arte.

O artista, o verdadeiro artista, o verdadeiro poeta, não deve pintar a não ser segundo o que ele vê e o que ele sente. Ele deve ser realmente fiel a sua própria natureza. Ele deve evitar como a morte tomar emprestado os olhos e os sentimentos de outro homem, por maior que ele seja. (BAUDELAIRE, 1868: 264).

Em segundo lugar, o elogio à imaginação também está inserido na discussão com os realistas. André Ferran constata que desde a aparição de *Madame Bovary*, obra que representa o realismo, Baudelaire sentiu que a arte como ele entende perderia espaço com a difusão e o sucesso da doutrina do realismo (FERRAN, 1933: 411). Por isso, a ênfase com que ele defende a imaginação também está associada ao temor que ele tinha de o realismo passar a reinar na literatura (FERRAN, 1933: 411). No penúltimo capítulo de *O Pintor da Vida Moderna* intitulado o *Elogio da Maquilagem*, pode-se ler o desenvolvimento dessa teoria da imaginação que se opõe ao realismo, pois Baudelaire apresenta a ideia de que a arte e a maquilagem, ressalta Gagnebin, “não devem sublinhar as belezas naturais, mas criar um “outro” ser, ideal e espiritual.” (GAGNEBIN, 1997: 48).

4.4 Da modernidade segundo Benjamin.

Após apresentar o conceito de artista da modernidade e suas implicações de acordo com o pensamento de Baudelaire, é importante mostrar como Benjamin interpretou a teoria do poeta francês. De acordo com o conceito romântico de crítica, através do exercício de sua crítica Benjamin visa complementar a obra de Baudelaire, buscando revelar uma modernidade que nem o próprio poeta francês teve consciência. Dessa forma, Benjamin afirma que a dependência de Baudelaire em relação ao pensamento de Edgar Poe revela certas limitações do poeta francês, e essas limitações tornam-se evidentes em sua teoria acerca da modernidade, sobretudo pelo fato de

Baudelaire considerar o Belo moderno constituído de dois elementos, o eterno e o fugaz. Benjamin afirma que esse pensamento não vai até o fundo da questão (BENJAMIN, 2019: 84), pois “nenhuma das suas reflexões estéticas apresenta a modernidade do ponto de vista da sua articulação com a Antiguidade” (BENJAMIN, 2019: 84). Porém, há um fator a ser destacado sobre esse ponto, segundo a pesquisadora Gagnebin, a partir da leitura e interpretação de Jauss, ela diz que Benjamin “não captou o sentido fundamentalmente positivo de ‘modernidade’ em Baudelaire” (GAGNEBIN, 1997: 148), nem compreendeu a mudança que houve de paradigma entre Antigo e Moderno. No entanto, Gagnebin discorda de Jauss em relação ao motivo de Benjamin não ter compreendido essas duas questões fundamentais. De acordo com Jauss, esses mal-entendidos ocorreram por causa da postura marxista de Benjamin, “que queria ler a obra de Baudelaire como uma denúncia do capitalismo e não como uma descrição positiva da emergência da modernidade.” (GAGNEBIN, 1997: 149). A hipótese de Gagnebin é distinta, ela acredita que Benjamin “descobre ‘em’ Baudelaire uma modernidade que não coincide com a modernidade ‘segundo’ Baudelaire.” (GAGNEBIN, 1997: 49).

E qual foi, em tal caso, o Baudelaire que Benjamin descobriu? Ainda de acordo com Gagnebin, Benjamin encontra nas *Flores do Mal* e no *Spleen de Paris* o combate entre *spleen* e ideal, ou, em outras palavras, a dilacerante luta entre a “conquista do belo e do novo e o triunfo do Aborrecimento, do tempo que tudo derrota e devora.” (GAGNEBIN, 1997: 50). Além disso, Benjamin preocupa-se em debruçar-se sobre a questão da possibilidade ou da impossibilidade da poesia lírica na modernidade. E, a partir dessas questões, Benjamin analisa, entre outros temas, o problema do “valor de culto da arte tradicional e a perda da aura na arte moderna.” (GAGNEBIN, 1997: 50).

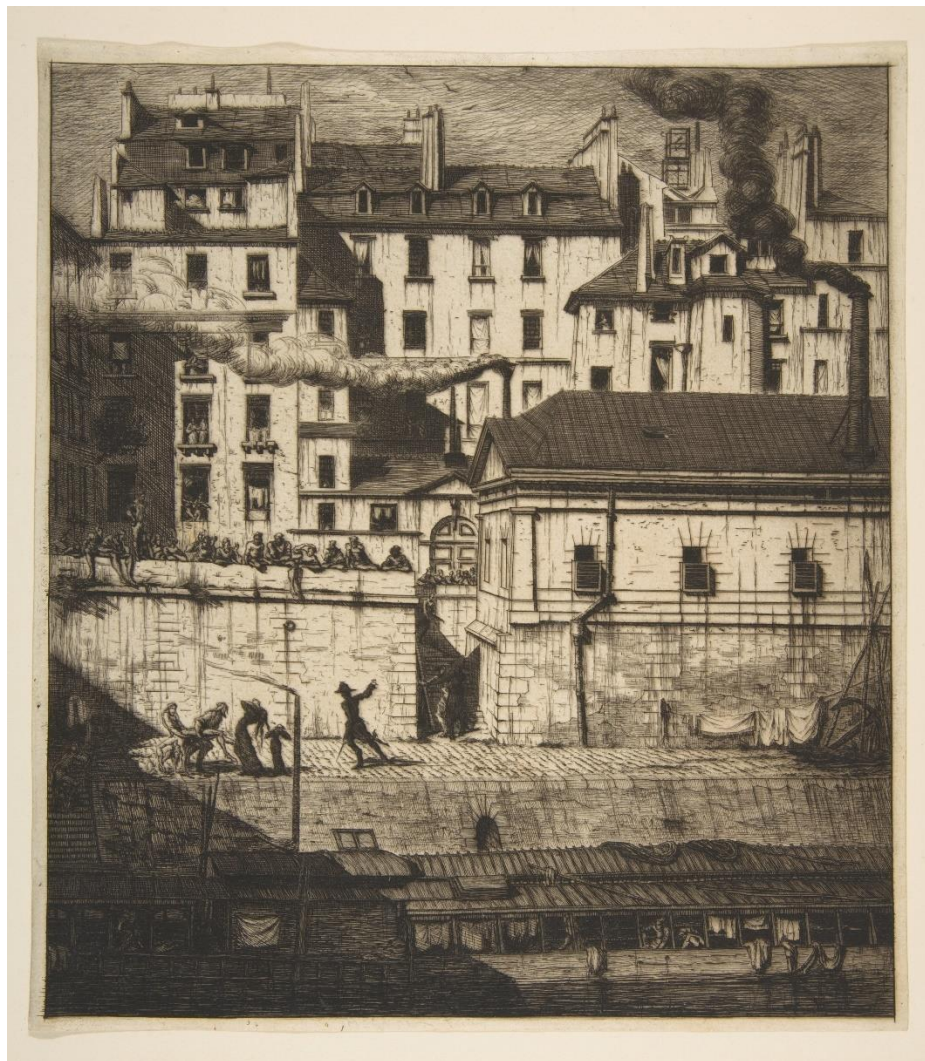
É relevante esclarecer que Benjamin não se limita a comentar as teorias baudelairianas, mas a partir do pensamento do poeta francês, ele desenvolve, ou, no mínimo, confronta suas próprias ideias com os escritos do poeta francês. Por isso, Gagnebin trata de explicitar as ideias de Benjamin sobre a modernidade antes de confrontá-las com a leitura do mesmo acerca da teoria baudelairiana. Ou seja, em primeiro lugar, é importante definir que é a modernidade segundo Benjamin, e, em seguida, mostra como Benjamin encontra essas ideias na obra do poeta francês. Por exemplo, em relação ao conceito de modernidade,

Benjamin relaciona a modernidade com o tempo, mas de uma forma distinta de Baudelaire. Segundo Benjamin, a modernidade se relaciona com a Antiguidade porque a Antiguidade revela a fragilidade da modernidade, no sentido de que a Antiguidade é a prova de que a modernidade está destinada à destruição. Notem que em Baudelaire a modernidade está condenada a se tornar antiga, pois é próprio do novo se tornar obsoleto; mas, em Benjamin, há uma diferença marcante, a modernidade passa a estar condenada à destruição. Dessa forma, Benjamin considera como sinal desse destino catastrófico a transitoriedade e a fragilidade da cidade tal como é apresentada nos poemas de Baudelaire sobre Paris.

É porque os poemas de Baudelaire dizem a cidade na sua destrutibilidade que, paradoxalmente, eles perduram, ao contrário da poesia triunfalista de um Verhaeren, por exemplo, que via na cidade moderna o apogeu do progresso humano: 'Seu conceito da caducidade da grande metrópole está na origem da perenidade dos poemas que escreveu sobre Paris.' (GAGNEBIN, 1997: 49).

Assim sendo, Gagnebin esclarece a diferença dessa visão benjaminiana em relação ao que foi apresentado anteriormente. Basicamente, a diferença se revela no fato de Benjamin interpretar o caráter efêmero da beleza moderna de Baudelaire de forma negativa, diferentemente de como o poeta francês a apresenta no *O Pintor da Vida Moderna*. Em Benjamin, a beleza efêmera se torna negativa porque é o sinal do desaparecimento causado pela aceleração do tempo (característica própria da modernidade), onde não apenas as coisas desaparecem mais rapidamente, mas a experiência que fazemos delas também. Ou seja, Benjamin identifica em Baudelaire um olhar “melancólico” diante da perda das coisas (como a cidade que se transforma rapidamente) e do esquecimento da experiência que fazemos dessas coisas. Benjamin explicita essa ideia ao analisar os poemas do capítulo *Quadros Parisienses das Flores do Mal*. Em primeiro lugar, tomemos como exemplo o poema “O cisne”, onde ele destaca que a cidade apresentada pelo poeta nos versos desse poema aparece “quebradiça como o vidro”, e é justamente a fragilidade de Paris que a liga à Antiguidade. Essa debilidade, afirma o filósofo, “é o elemento que, em última instância, mais intimamente liga a modernidade à Antiguidade.” (BENJAMIN, 2019, PÁGINA 84). De acordo com Benjamin, a cidade de Paris sempre aparece nas *Flores do Mal* com esse caráter de fragilidade. Como exemplo ele cita os

poemas “O crepúsculo da manhã”, “O Sol”, “As velhinhas” e “O cisne”. Além dos poemas escritos por Baudelaire, alguns artistas que ele admirava dirigiam esse olhar para a cidade, no sentido de buscarem captar essa fragilidade catastrófica de Paris. A título de exemplo, podemos mencionar o gravurista Charles Meryon, que Baudelaire admirava apaixonadamente (BENJAMIN, 2019: 89) por sua fidelidade na forma de representar Paris, ao utilizar elementos como “as grandes massas de pedra”, “as torres das igrejas”, “os obeliscos da indústria”, “os andaimes”, “os blocos maciços das construções em obras”, em suma, “os complexos elementos que compõem o oneroso e glorioso cenário da civilização” (BENJAMIN, 2019: 91).



(La morgue, Charles Meryon)

Essa imagem pode ser relacionada não apenas com a teoria baudelairiana, mas também com alguns dos poemas do poeta que tratam desse tema. Na seguinte estrofe, por exemplo, nota-se claramente a menção às mudanças que a cidade estava sofrendo no século XIX.

Paris muda! Mas nada na minha melancolia
 Mudou! Novos palácios, andaimes, blocos
 Antigas alamedas, tudo para mim se torna alegoria
 E minhas caras lembranças são mais pesadas que rochedos. (BAUDELAIRE apud GAGNEBIN, 1997: 51)

É importante observar cada verso dessa estrofe. Em primeiro lugar, como dito anteriormente, o ponto de contato entre a imagem e o poema é a mudança da cidade de Paris que está sendo representada. Baudelaire diz que a cidade muda, mas sua melancolia não, contrapondo, dessa forma, a cidade às suas emoções. No último verso, Baudelaire introduz outro elemento, a saber, as lembranças. De acordo com Gagnebin, Benjamin destaca esses dois elementos, a saber, a melancolia e a lembrança, como contrapontos tal qual o *spleen* e o ideal. Basicamente, as lembranças se contrapõem à melancolia porque nos remetem a uma época “anterior a qualquer separação”, onde o “tempo não escoia mais”, mas “se imobiliza no ritmo regular das ondas marítimas, imagem privilegiada da felicidade em Baudelaire.” (GAGNEBIN, 1997: 152.). Ou seja, em outras palavras, na visão de Baudelaire, esse tempo que passa cada vez mais depressa e essas mudanças constantes da cidade são partes do *spleen*, da melancolia. Ele vê essas mudanças de forma negativa e melancólica, e as lembranças de uma época anterior representam o ideal. Mas, por que as mudanças representam a melancolia? Pelo fato de o tempo devorar a vida, a felicidade e a beleza (GAGNEBIN, 1997: 152). Quer dizer que as mudanças do século XIX, o “progresso”, enfim, a modernidade trazem à tona a ideia de desaparecimento, destruição, em suma, traz à consciência a ideia de que a vida é fluida e passageira, causando melancolia no poeta cujo ideal remete “a uma harmonia perdida que o dizer poético tenta lembrar” (GAGNEBIN, 1997: 152), por isso a lembrança se opõe às mudanças, pois o “objeto” que o poeta tenta reencontrar por meio da memória – e da poesia! - é o “tempo perdido”, a época harmônica que foi destruída e que corre o risco de ser definitivamente esquecida. Na interpretação de Benjamin, diz Gagnebin,

Esse tempo não remete somente à antiga meditação sobre a vaidade da vida humana e a fugacidade dos prazeres; ele também indica a alienação do trabalho no capitalismo, submetido ao tempo abstrato, inumano e insaciável dos relógios (e dos cronômetros). (GAGNEBIN, 1997: 157).

5. Conclusão.

Destarte, podemos sintetizar em linhas gerais que buscamos explicitar os motivos e as características da poética de Baudelaire que o constituíram como um poeta moderno. Ao tratar, ao longo do presente trabalho, tanto no aspecto teórico quanto prático, sobre os mais variados temas que permearam a obra do escritor francês, buscamos explicitar a modernidade de Baudelaire. Todas as questões apresentadas, como a *bohème*, a mercantilização da arte, a revolta do poeta em relação à sociedade, suas concepções de arte moderna, sua relação com o mercado e com os leitores, as transformações sociais características do século XIX, a nova relação com o tempo e a (“perda”) da experiência de viver em uma metrópole, enfim, ao tratar de todos esses temas buscamos mostrar que não são os temas em si, mas o olhar de Baudelaire em relação a essas questões que revelam seu pensamento sobre o que consiste a modernidade. Ou seja, não foi o fato de ele ter tratado desses temas que o tornaram um poeta moderno, mas a forma como ele diagnosticou a sociedade de sua época. O moderno em Baudelaire é, portanto, haver enxergado e tratado em suas poesias das vicissitudes sociais. Ou seja, o moderno não é tão somente a busca pela novidade, mas a novidade consiste em olhar o mundo de outra maneira. Baudelaire além de apreender a mudança de sua época, além de perceber a diferença da sociedade na qual o poeta estava inserido no século XIX e a mudança de condição social do mesmo, mostrou a importância de se adaptar ao novo tempo para poder justamente extrair a grandeza – ou o heroísmo – de sua época. Nesse sentido, o poeta age como o pintor que transita em meio à multidão com o intuito de apreender o fugidio, aquilo que foge àqueles que não possuem o olhar de artista. Por isso, Baudelaire consegue extrair beleza daquilo que é considera feio, ou seja, ele transforma em poesia temas que não são poéticos.

Ao revelar as vicissitudes não apenas da sua época, mas também da condição humana, Baudelaire faz poesia, uma poesia nua e crua, onde a luz e a sombra se alternam como o *spleen* e o ideal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Asselineau, Charles, *Baudelaire, sa vie et son oeuvre*, Paris; Lemerre; 1869.

Artaud, Antonin, *Linguagem e Vida*, São Paulo; Perspectiva; 2004.

Bandy, W. T., *Baudelaire et Poe: Vers une nouvelle mise au point*, Paris; Revue d'Histoire littéraire de la France, abril-junho de 1967, p. 329-334.

Baudelaire, Charles, *Oeuvres complètes*, Paris; Éditions Gallimard; 1976.

Baudelaire, Charles, *Correspondance Générale*, Paris; Éditions Louis Conard; 1917.

Baudelaire, Charles, *Oeuvres Posthumes*, Paris; Éditions Louis Conard; 1908.

Beuve, Sainte, *La Littérature industrielle*, Paris; Revue Deux Mondes, 1939.

Bolle, Willi, *A modernidade segundo Walter Benjamin*, São Paulo; Revista da Universidade de São Paulo; junho de 1987.

Bonnefoy, Yves, *Pourquoi Baudelaire? Baudelaire au soleil du soir*, Paris; L'année Baudelaire 18/19, 2014.

Crépet, Eugène, *Ch. Baudelaire, Étude Biographique*, Paris; Albert Messein, 1919.

D'Angelo, Martha, *A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin*, Rio de Janeiro; Estudos avançados 20, 2006.

Desjardins, J.-F., *Les origines familiales de Baudelaire*, Paris; Revue des Deux Mondes, 1964, p. 569-578.

Ferran, André, *L'esthétique de Baudelaire*, Paris; Librairie Nizet, 1933.

Flottes, Pierre, *Baudelaire, l'Homme et le Poète*, Paris; Perrin, 1922.

Françon, Marcel, *Poésie pure et art pour art*, Paris; The French Review 20, número 1, 1946.

Françon, Marcel, *Poe et Baudelaire*, Paris; PMLA 60, número 3, 1945.

Freitas, Jorge, *O heroísmo moderno de Charles Baudelaire: uma leitura à luz de Walter Benjamin*, Góias; RevLet, 2016.

Gatti, Luciano, *O ideal de Baudelaire por Walter Benjamin*, São Paulo; Trans/Form/Ação, 2008.

Gautier, Théophile, Preface des *Fleurs du Mal*, Paris; Ed. Calmann-Lévy, 1868.

Glinoyer, Anthony, *La bohème: une figure de l'imaginaire social*, Montreal; Presses Université de Montreal, 2019

Laures, Henry, *Les synesthésies*, Paris; Librairie Bloud, 1908.

Lemmonier, Léon, *Baudelaire, Edgar Poe et le Romantisme français*, Paris; Mercure de France, 1923.

Lemmonier, Léon, *Baudelaire au lycée Louis-le-Grand*, Paris; La Grande Revue, setembro de 1921.

Lévêque, Laure, *Capital de la douleur: la littérature industrielle et le marché, ou la dialectique de l'usure*, Paris; L'homme et la société, abril-junho 2016.

Loiola, Rita, *A relação hostil entre poeta e público*, Rio de Janeiro; ALEA, maio-agosto 2019.

Mauclair, Camille, *Le Génie d'Edgar Poe*, Paris; Albin Michel, 1925.

Mauclair, Camille, *Ch. Baudelaire, sa vie, son art, sa légende*, Paris; Maison du Livre, 1927.

Melançon, Joseph, *Le spiritualisme de Baudelaire*, Paris; Fides, 1967.

Mercier, Alain, *Les sources ésotériques et occultes de la Poésie Symboliste (1870-1914)*, Paris; Nizet, 1969.

Nadar, Félix, *Charles Baudelaire intime: le poète vierge*, Paris; Blaizot, 1911.

Patterson, Arthur, *L'influence d'E. Poe sur Baudelaire*, Genebra; Allier Frères, 1903.

Plant, John, *Charles Baudelaire et la pensée littéraire d'Edgar Allan Poe*, Vancouver; The University of British Columbia, 1967.

Poe, Edgar, *Du principe poétique*, Paris; Albert Savine, 1887.

Prévost, Jean, *Essai sur l'inspiration et la création poétiques*, Paris; Zulma, 1998.

Ramirez, Paulo, *A revolução vagabunda: Baudelaire, Walter Benjamin e o fim da história*, São Paulo; Ponto e Vírgula, 2010.

Raynaud, Ernest, *Charles Baudelaire*, Paris; Garnier, 1922.

Seylaz, Louis, *Edgar Poe et les premiers symbolistes français*, Paris; Lausanne, 1923.

Velley, Edouard, *Le Père de Baudelaire pendant la Revolution*, Paris; Armand Colin, outubro-dezembro de 1955, p. 370-375.

Verna, Marisa, *La synesthésie dans Le spleen de Paris*, Paris; 19th-Century French, 2015.

Wetherill, Peter, *Charles Baudelaire et la poesie d'Edgar Poe*, Paris; Nizet, 1962.