



Contração e unidade em Baudelaire

VIVIANA BOSI

Universidade
de São Paulo

Resumo

O ensaio apresenta as várias tensões da poética de Baudelaire, tanto no plano ideológico quanto no estético. Para isso, vale-se do comentário de alguns textos críticos do autor e da análise do poema XXIV das *Flores do mal*. Ao refletir sobre diferentes leituras que se fizeram de sua obra, sugere que há consonância de fundo entre as aparentes contradições, que exprimem com clarividência questões da modernidade ainda presentes.

Abstract

The essay presents the several tensions of Baudelaire's poetics, both on the ideological and the aesthetic level. Therefore, it makes use of the comments of some critical texts by the author and of the analysis of poem XXIV of *Flores do mal*. On reflecting about the different readings of his work, it suggests that there is a deep consonance between the apparent contradictions, which clearly express still current questions of modernity.

Palavras-chave

Baudelaire;
modernidade;
contradições; spleen
et idéal.

Keywords:

Baudelaire;
modernity;
contradictions;
spleen et idéal.

Ne suis-je un faux accord
Dans la divine symphonie,
Grâce a la vorace Ironie
Qui me secoue et qui me mord?
"L'HÉAUTONTIMOROUENOS"

Tensões da modernidade

Quem quiser ler a prosa crítica de Baudelaire de modo fundamentalista, julgando-a a partir da letra, pode dali extrair conclusões incoerentes, dada a sua provocativa ambigüidade. Acreditamos que há nela "profonde unite", malgrado suas aparentes "confuses paroles".

Se de fato ele é "o maior exemplo de modernidade em qualquer língua" (no dizer de Eliot, mas também de vários outros), precisamos apreender o movimento em realidade contraditório da própria modernidade, e como bem exprimiu Oehler, vislumbrar em sua neurose pessoal a encarnação das neuroses da cultura de uma época¹.

É surpreendente, à primeira vista, que o poeta pregue tão firmemente a autonomia do belo em relação ao bom e ao verdadeiro, chegando a parafrasear trechos de Poe para tecer os maiores louvores à poética parnasiana de Gautier e, a seguir, em comentário de igual veemência, eleve com entusiasmo as canções trabalhistas de Dupont, considerando como suas principais qualidades o aspecto utópico e a fé na justiça social que delas emana.

Não muito longe, em outro ensaio crítico, Baudelaire vitupera contra a "escola da vingança": esses literatos que, ao pretender divulgar as idéias de Proudhon (que ele admirava), colocam no papel "carícias servis às paixões dos escravos em cólera".

Em várias passagens, atacará tanto a "escola burguesa" quanto a "escola socialista", visto que ambas tratam a arte como propaganda, pretendendo "moralizá-la". O que o indigna, em especial, é a falsidade dos romances ditos "honestos", açucarados pela hipocrisia filistina, seja ela conservadora (de sentimentalismo do tipo "notário") ou *soi-disant* revolucionária (de "sentimentalismo materialista").

Após declarar que sua religião e glória reside nas imagens, afirma, em outro contexto, que "o gosto imoderado da forma" produz aberrações morais, e conduz ao orgulho e ao egoísmo pois a "paixão feroz do belo" pode apagar a "noção do justo e do bem", como um câncer que devora os valores éticos e desemboca no nada. Em vários

¹ "Depois de 1848, os melhores representantes da 'art-névrose', Baudelaire e Flaubert, reconheceram as tendências e tentações de suas neuroses individuais como correspondências do procedimento político de sua própria geração e classe, pondo a descoberto a 'neurose objetiva' de sua época ... eles a analisaram, graças justamente ao íntimo conhecimento da própria psique, com uma agudez e plenitude insuperáveis em toda a literatura desde então" (em D. Oehler, "Art Névrose. Análise sociopsicológica do fracasso da revolução em Flaubert e Baudelaire", in *Novos Estudos Cebrap*, 32, março de 1992, p. 110).



trechos Baudelaire defende ardorosamente a utilidade da arte. Assevera que a imaginação nunca poderia ser perniciosa, e não há incompatibilidade real entre ciência, justiça e beleza.

Satiriza os homens alheios ao próprio tempo, que preferem acreditar nos deuses gregos ou estudar os rituais egípcios a tomar partido nas revoltas populares prementes. Irrita-se com os eruditos cuja cultura é um pastiche dos clássicos: “deplorável mania que tende a fazer do homem um ser inerte e do escrivão um comedor de ópio”.

Porém, vota o mesmo desprezo aos “profetas do futuro” que submetem a literatura a um alvo moral, diminuindo-a ao tentar “adaptar-se [...] aos problemas sociais, tais como os trazidos pela revolução de 1830”.

Renega tanto a poesia “marcada pelo miserável caráter da circunstância e da moda” quanto as artificiais “tolices clássicas” de alguns de seus contemporâneos, que não enxergam a vivacidade do atual. Em outros momentos, sente saudades do clássico, aurora do mundo.

Recusa a negligência espontânea do transbordamento romântico assim como o realismo pedreiro, vulgar em sua “descrição minuciosa do acessório” e suas “aventuras triviais”; e ainda, o neoclassicismo afetado que evita as lições da rua, preferindo imitar os modelos acadêmicos.

Admira, porém, Victor Hugo, Balzac e Gautier: para ele, três grandes espíritos, em que forma e sentimento se ajustam perfeitamente, de forma sublime, sem prejuízo da imensa diferença de seus temperamentos e correspondentes estilos. Em Delacroix e em Flaubert encontra a qualidade essencial da imaginação, que penetra o real e o transfigura².

Uma leitura superficial julgá-lo ia caprichoso e mutável em seus princípios, quer éticos quer estéticos, ou, pior ainda, poder-se-ia recortar de sua obra *boutades* isoladas, convenientes para concluir que Baudelaire era misógino, desagradavelmente reacionário e frívolo. Alguns exemplos: “Robespierre só é estimável porque fez algumas belas frases”, “Ser um homem útil sempre me pareceu algo nojento”, “A mulher é natural, isto é, abominável”, “Não há governo razoável e seguro a não ser o aristocrático”, “não seria a criação a queda de Deus?”, etc... (todas extraídas de seus *Journaux intimes*).

Essa duplicidade ideológica presta-se a equívocos de leitura, e aplica-se também a outros traços fundamentais de sua obra. Octavio Paz contesta o elogio do trabalho diário e do rigor que faz o poeta quando trata da criação artística, como uma contaminação da mentalidade burguesa, que se oporia francamente à figura do *flanêur* e do dândi, ociosos e aristocratas³. Ora, justamente a virtude é, para Baudelaire, fruto

de artifício e civilização! Mas, como conciliar a disciplina do esgrimista à indolência sonhadora do comedor de ópio?

De toda forma, não há dúvida quanto ao seu ódio intenso contra o hipócrita *juste-milieu*, que se pretende democrático, preterindo toda verdadeira beleza e justiça em nome da imediaticidade de soluções de fachada. Dolf Oehler bem percebeu esse traço em todos os ataques de Baudelaire, seja contra a multidão, seja contra o burguês: o horror aos chavões engajados dos “macacos do sentimento”, cuja boa-consciência alia-se a um senso filantrópico trivializante⁴. Sua mais forte repulsa concentra-se na figura emblemática de George Sand, o símbolo da mulher intelectual bem intencionada que idealiza os pobres, simplificando as contradições do humano. Entretanto, é sincera sua admiração por Victor Hugo, pois nele vê a “palpitação da vida”, a grandeza do concreto. Verifica que seus ideais de fraternidade encontram-se tão entranhados na obra que se fizeram quase invisíveis – dada a sua onipresença – e ali nada se impõe mais alto que a beleza incondicional.

O histórico minucioso do crítico alemão permite situar com riqueza muito maior o processo de aguçamento das contradições entre o lugar do “burguês” e o do “operário”⁵. O poeta, recusando-se a ser “filisteu”, revela, pelo mal-estar, a degradação das relações entre os homens, em que se deformou a possibilidade de libertação. Assim, o mesmo “prazer aristocrático de desagradar” que guia seus histéricos procedimentos contra o “mau vidraceiro”, representante do realismo rasteiro e reproduzidor *ad infinitum* da lógica do útil sem beleza, fá-lo aborrecer com igual intensidade o seu aparente contrário: o romantismo edulcorado do “ange” celestial – sem corpo de carne... “Espanquemos os pobres”: forma de colocar-se em pé de igualdade com os excluídos, com eles batendo-se para reerguer-lhes a dignidade, desvendando a hipocrisia amortecedora da “caridade”. Ao tentar sa-

contradições da própria modernidade. Dentre eles destaco o livro de M. Hamburger, *La verdad de la poesia (tensiones en la poesia moderna de Baudelaire a los años sesenta)* – México, Fondo de Cultura Económica, 1991 – cujo primeiro capítulo apresenta algumas coincidências nos exemplos que dei no começo deste estudo, não percebidas no momento em que o escrevi, mas que atestam a semelhança inicial da análise. Também M. Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar* (São Paulo, Cia. das Letras, 1987) reflete sobre a impossibilidade de tomar partido contra ou a favor da modernidade, à medida que essa aposta com júbilo nas possibilidades do futuro ao mesmo tempo que teme o automatismo, a dissolução dos valores, etc. Igualmente H. Friedrich em *Estrutura da lirica moderna* (São Paulo, Duas Cidades, 1978) e M. Calinescu, em *Five faces of modernity* (Durham, Duke U.P., 1987) opõem a repulsa ao progresso meramente material destinado à rápida obsolescência à atração pela novidade do tempo presente, e acrescentam, no plano da arte, a recusa da imitação do passado *versus* a permanência de um ideal transcendente de beleza.

⁴ D. Oehler, *Quadros parisienses. Estética antiburguesa 1830-1848*, São Paulo, Cia. das Letras, 1997.

⁵ Oehler analisa alguns dos *Pequenos poemas em prosa* d'O *Spleen de Paris*, tais como “Espanquemos os pobres!” e “O mau vidraceiro” em *O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de 1848 em Paris*, São Paulo, Cia. das Letras, 1999.

² Essas citações advêm dos seguintes ensaios: “Théophile Gautier” (I), “Pierre Dupont” (I), “Les drames et les romans honnêtes”, “L'école païenne”, “Victor Hugo” (“Réflexions...”), “Le peintre de la vie moderne”, “L'oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix”, “Conseils aux jeunes littérateurs”. *Oeuvres complètes*, v.II. Org. C. Pichois, Paris, Gallimard, 1976.

³ “A inspiração” em *O arco e a lira*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982. São muitos os estudiosos de Baudelaire que citam esses ou outros exemplos como prova das tensões irreconciliáveis de sua poesia que seriam, no entanto, necessárias para a expressão das



cudir a consciência do vidraceiro, quer, através de uma pretensa atitude decadentista, associada ao dandismo cínico, promover uma revolução semelhante às vanguardas do século vindouro, advogando “A vida com beleza!”. O seu tom pode variar da *nonchalance* desinteressada, como alguém que, estóico, admite elegantemente a inutilidade de qualquer ação e permanece indiferente, até a fúria de aparência despropositada com a qual reage subitamente contra mais uma gota d’água na sua impotência.

Encontramos as mesmas dificuldades para a “classificação” – ou, se quisermos, domesticação – de sua poesia. Já se falou de seu profundo romantismo – irônico, fragmentário e melancólico – ou ainda de sua busca do sublime inexprimível. Não menos se tratou de seu realismo na evocação do grotesco, e, para encimar as dificuldades, muito se encareceu a textura formal trabalhada com cálculo sutil que poderia lembrar os parnasianos ou neoclássicos.

Embora desde os pré-românticos – alemães, franceses e ingleses – já encontremos reflexões sobre aspectos contraditórios da modernidade, nele o nível de complexa corrosão é inaugural ao se realizar plenamente. O desejo do ideal inatingível concomitante à perda de mundo, a embriaguez eufórica seguida de sarcasmo, o fantástico grotesco, o dandismo satânico ou o cômico macabro que neles reconhecemos já antecipavam as convulsões estéticas de nosso poeta.

O espectro, o sonho, a transfiguração do cotidiano em “*luxe, calme et volupté*” são, de súbito, cortados pela exposição obscena da carniça, numa clara paródia às tentativas incorpóreas de transcendência de certo romantismo, ao mesmo tempo que Baudelaire se distancia com igual desdém do “realismo pedreiro”. Este, que copia da natureza em “estado de dicionário”, julgando assim descrever o real fidedignamente, sem perscrutá-lo com o sol imantado da imaginação criadora, prescindindo da “magia evocatória” para penetrar o mundo, também revela-se insuficiente para o poeta, cujas imagens do infinito sublime são tão ou mais elevadas do que as do apogeu do romantismo a ele anterior. Assim, penetrando criticamente em ambas as visões do mundo, romântica e realista, ele as estiliza para seus próprios fins: “o horror da vida e o êxtase da vida”. Em “*La charogne*” encontramos uma possível caricatura dessa ironia baudelairiana⁶.

O *spleen* nauseabundo sucede o *idéal* transfigurador na estética dissonante das *Flores do mal*. Por que Baudelaire provoca choque, após nos embalar, dulcíssimo? Caímos de seus cálidos alexandrinos de musicalidade ondulante no patamar da baixa mimese. Sensuais sinestésias exalam o cheiro ambíguo da “carne fresca dos infantes”, banhada embora a almíscar.

⁶ Nota Walter Benjamin que a carniça encarna perfeitamente a alegoria da efemeridade: lúbrica, grotesca, carnal, revela melhor a decomposição progressiva do corpo do que a emblemática caveira barroca. Ver: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, São Paulo, Brasiliense, 1991.

Agrada-lhe o arrepio nervoso com que nos tira o chão, e compartilhamos o sofrimento perversamente prazeroso dessa oscilação entre correspondência cósmica e ironia, tão bem costuradas no verso perfeito.

Uma das dificuldades é que as sinestésias não demonstram de fato a união completa dos sentidos, mas uma construção refletida, cuja reunião se dá por pedaços na verdade inconciliáveis e pouco naturais, que só a imaginação “alegorizante” pôde, com esforço interior, juntar em imitação de uma totalidade edificada com as ruínas da memória. O que as *correspondances* atestam – ao contrário do explicitado – é a fragmentação do cosmos, cuja posterior ordenação pelo poema não esconde a estranheza da floresta hieroglífica de símbolos agora reconfigurada pela síntese mental do arabesco.

Um sinal do “estilo misto” próprio da democratização trazida pelo século XIX à literatura encontra-se em seu estudo “Da essência do Riso e, de um modo geral, do Cômico nas Artes Plásticas” em que Baudelaire observa como certos modos de rir e chorar exprimem nossa condição humana decaída, pois o habitante corrompido das cidades se deleita com a desgraça alheia e o escândalo, confirmando através deles, com orgulho diabólico, sua suposta superioridade⁷. O chiste maldoso, a caricatura, a charge política fazem rir de forma escarninha, deformando grotescamente o rosto como uma convulsão nervosa. O homem faz-se consciente de sua superioridade civilizada ao mesmo tempo que se sabe objeto do desdém do outro. Por isso, conclui, esse riso grotesco que nasce com o romantismo “é expressão de um sentimento duplo ou contraditório” e só “em nós, cristãos que se encontra o cômico”, uma vez que a subjetividade arbitrária e caprichosa, ao fazer relações esquisitas, permite essas deformidades. Nisso, ele concorda com Hegel, e Bakhtin o retomará no futuro, ao concluir que o cristianismo, fundando a encarnação de Deus em uma manjedoura, prenunciava a possibilidade do cômico e do patético modernos, ao aproximar a divindade do corpo animal.

Segundo o poeta, o belo é fruto de tensão trágica para compor, com enorme esforço, uma harmonia para além do natural (brutal, instintivo) em direção à civilização (refinamento virtuoso e artificial, necessário ao aperfeiçoamento):

“O belo é constituído por um elemento eterno, invariável” (que corresponde à sua alma), e “um elemento relativo, circunstancial” à época, como um “invólucro apazível”, que o torna apetecível. “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da

⁷ Baudelaire distingue o riso urbano, sobre o qual falará, do riso infantil inocente e do riso fantástico, fruto de jogo da imaginação. *Escritos sobre arte*, Org. e trad. Plínio Augusto Coelho, São Paulo, Edusp/Imaginário, 1991.



arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”⁸. Os aspectos de curto e longo cursos da natureza e da história humanas, entre a originalidade particular de cada época e o encanto perene do espírito, definem essa inevitável “dupla dimensão” do belo.

Mas, a impressão de simetria entre dois pólos logo se dissolve em binômio exasperado, pois a relação com a sensibilidade urbana, percebem logo seus leitores, caminha entre o *spleen* e o *idéal*. A inevitabilidade da decadência física, que os velhos mendigos, os cegos e os trapeiros expõem, convida à *imagerie* grotesca. As transformações da cidade de Paris, a diferença entre os olhares proletários e burgueses, a multidão... tudo acicata a pungência do *frisson nouveau* de sua poética.

Essas antinomias ganham um ar de aporia quando exploradas por Paul de Man, que em seu texto “Literary History and Literary Modernity”⁹ contrapõe os termos “história” e “modernidade” como inconciliáveis – visto que a primeira segue a lógica de duração e geração e a segunda quer a irrupção do desejo criador que destrói todo o anterior para afirmar-se como novidade. Mas, conclui que, no artista, tal negação do passado, – por mais radical que seja sua paixão pelo instante do ato vital (como se vê, por exemplo, em Rimbaud, na fúria das vanguardas e em Artaud) – é concomitante ao retorno a ele, formando uma figura simultânea de fuga, ponto de virada e incorporação da tradição. Para o teórico, “modernidade” poderia ser sinônimo de “literatura”, uma vez que toda criação artística luta para exprimir o presente e o devir. No entanto, seja qual for a rapidez e a espontaneidade do caricaturista Constantin de Guys ao esboçar no papel o desenho da carruagem em movimento, sempre será uma representação ficcional que necessita do conhecimento das técnicas e da consciência histórica para realizar-se.

De fato, se o artista não aprecia a imitação subserviente da arte a ele anterior, preferindo mil vezes a vivacidade do caricaturista de folhetim que, num traço veloz, apreende os traços particulares da época moderna, também sente, de outro lado, nostalgia por um período de ouro perdido, identificada com algum classicismo talvez mítico. O impasse se dá porque a modernidade é um desafio para todo escritor, “que não pode aceitá-la ou rejeitá-la em boa consciência”...¹⁰

Na dobradiça da modernidade, *Flores do mal* carpe o clássico e cultiva – simultaneamente como atração e negatividade – os tempos geradores do agora. Entre as correspondências e a escavação do dissonante, Baudelaire oficia o papel do deus Janus, que anuncia o umbral desses tempos pedestres enquanto embebe-se de duração profunda.

⁸ “O pintor da vida moderna”, p. 162-3 e 174 respectivamente, em *A modernidade de Baudelaire*. Org. Teixeira Coelho, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

⁹ Ver: *Blindness & Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, London, Routledge, 1983.

¹⁰ *Ibidem*, p. 161

Cores do crepúsculo ou da aurora?

Suspeitamos hoje que muito do seu *spleen* provém justamente da impossibilidade do *idéal*, num momento de estagnação que se seguiu às grandes esperanças de transformação detonadas pelo processo revolucionário da virada do século. Um jovem chega à vida adulta embebedado de ideais de transformação, para não encontrar vazão na realidade. Por isso tantas vezes ele apregoa a ação que se assemelhe ao sonho como a única que o pode apaixonar.

Herói sem mundo, ele que morava pobremente e era perseguido pelos credores, veste a armadura do dândi como *pièce de resistance* contra a vulgaridade como alguém que insiste em viver noutro ritmo, e cujas maneiras impecáveis, seja no verso musical seja no vestuário, revelam o desprezo pela pressa “deselegante” do burguês e do populacho, que se dedicam, como escravos submetidos à mesma máquina, mais à forração do estômago que à perfeição da beleza: suas literatices, e velharias poéticas (nas palavras ácidas de Rimbaud), são formas de almejar a ser “o primeiro vidente, o rei dos poetas, um verdadeiro Deus” (também de Rimbaud... nas mesmas assim chamadas “Cartas do vidente”).

Mas a saudade dos tempos heróicos não é simples em Baudelaire, pois reconhece, em alguns poemas, ou em seus comentários sobre os efeitos do ópio e do haxixe, que os paraísos sonhados são no fundo nefastos – ainda que atraentes – pois consomem em ilusões toda a energia que poderia ser utilizada em criação e real aperfeiçoamento. Os perfumes, os vapores róseos, os tecidos sedosos, os doces cabelos da amada... associam-se aos *chères souvenirs*, e, como o vinho e o haxixe, levam à vertigem e ao êxtase, recordando a quintessência da beleza¹¹. Ainda que, na aparência, correspondam ao desejo da transcendência, matam lentamente como veneno.

Em “La vie antérieure”, ao figurar uma ilha de sonhos onde habitava, o eu lírico distingue afinal, em meio aos esplendores luminosos em que vivia, escravos nus,

*Qui me rafraichissent le front avec des palmes,
Et dont l'unique soin était d'approfondir
Le secret douloureux qui me faisait languir.*

¹¹ Sartre conclui que a obsessão do tema do perfume denota a presença mas não a posse, e corresponde ao infinito inalcançável da lembrança, espiritualizada pela perfeição do inatingível, mas conservando um resquício da felicidade sonhada. Seu principal argumento é que, para Baudelaire, nada nessa terra pode contentar suas aspirações. A insatisfação perpétua toma forma de regras severas, que purgam as imperfeições naturais, e o tornam mais exigente face ao ideal. Sua estética assemelha-se ao grito impotente mas digno do revoltado contra a divindade indiferente, para o qual só a contemplação da beleza perfeita (que emana dessa mesma divindade) poderia mitigar o *spleen* do tempo miúdo do exílio terreno, que exacerba a consciência da escravidão. Conservando muito do titanismo romântico em suas imagens magnificentes de mar e céu, o sentimento difuso de perda o conduz a violenta melancolia e a desejar, mais do que nunca, alcançar a graça do êxtase, ainda que culpado e condenado ao cotidiano mesquinho. Ver: *Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1947.



Não deixa de ser curiosa a aproximação talvez inconsciente entre a condenação do vício do haxixe, que para ele cria um “Ideal artificial” e a definição (também negativa) que faz Platão da poesia. Para Baudelaire,

Este senhor visível da natureza visível (falo do homem) quis, portanto, criar o paraíso pelas drogas, pelas bebidas fermentadas, semelhante a um maníaco que substituiria os móveis sólidos e os jardins verdadeiros por cenários pintados sobre tela e emoldurados. É nesta depravação do sentido do infinito que jaz, na minha opinião, a razão de todos os sentidos culposos, desde a embriaguez solitária e concentrada do literato que, obrigado a procurar no ópio o alívio de uma dor física, e tendo desta forma descoberto uma fonte de prazeres mórbidos, fez disto pouco a pouco sua única higiene e como que o sol de sua vida espiritual”....

O ópio e o haxixe, prossegue adiante, despertam em seu usuário um efeito inspirador, transfigurando as coisas triviais em belezas intensas e misteriosas. Mas esse “estado maravilhoso” ou “paraíso de segunda mão”, que atesta o desejo insaciável do homem pela exaltação do sobrenatural, conduz na verdade, ao deprimente vício.

Além de utilizar imagens semelhantes ao Platão d'A *República* (a mobília, o sol, a mania, a inspiração), considera o ópio instrumento do Príncipe das Trevas, acrescentando à condenação deste *pharmakhon* um elemento bíblico que reforça a idéia de simulacro.

Assim como Sócrates, condena-o, e fustiga a “falsa felicidade” do comedor de ópio, mas, ao contrário do sábio grego, aproxima a arte da filosofia, elogiando em ambas o esforço consciente: “enquanto nós, poetas e filósofos, regeneramos nossa alma pelo trabalho sucessivo e pela contemplação, pelo exercício assíduo da vontade e pela nobreza permanente da intenção, criamos para nós um jardim de beleza verdadeira¹².”

O que, talvez, nos ajudaria a compreender esse cadinho fértil que aponta para várias direções é o sentimento de época que permeia seus artigos e poemas: o número de vezes em que repete a palavra “crepúsculo” e a ênfase na idéia de que viveria num tempo final, reforçam a impressão (partilhada por vários leitores qualificados, como Gautier, Valéry e Friedrich) de que Baudelaire tinha consciência de haver chegado tarde à vida. Historicamente, o clima de derrotas sucessivas e violentas das forças revolucionárias havia conduzido a um período de estagnação.

Sua época é descrita comumente como decadente ou crepuscular. No entanto, as cores esquisitas e vibrantes do poeta frequentam essa poesia como algo que, paradoxalmente, é aparentado do novo:

Flores do Mal era um desses títulos felizes mais difíceis de encontrar do que se pensa. Resumia sob uma forma breve e poética a idéia geral do livro e indicava suas tendências. [...] Isto tem a ver... com a novidade mesma das coisas que ele

¹² Ver: *Paraísos artificiais (O ópio e o poema do haxixe)*, Porto Alegre, L&PM, 1998. As citações são das p. 13 e 78, respectivamente.

exprime e que ainda não tinham sido apresentadas por meios literários. Foi preciso que o poeta, para chegar a esse ponto, compusesse para si mesmo uma língua, um ritmo e uma paleta. Mas não pôde impedir que o leitor ficasse surpreso face a esses versos tão diferentes daqueles que se tinham feito até então. Para pintar as corrupções que lhe causam horror, soube encontrar essas nuances morbidamente ricas da podridão mais ou menos adiantada [...] toda essa gama de cores exasperadas levadas ao mais intenso grau, que correspondem ao outono, ao pôr do sol, à maturação extrema dos frutos e à última hora das civilizações.¹³

Não menor é esta contração: Baudelaire, o emblema da modernidade literária, é caracterizado em sua época como o representante da queda humana rumo ao obscurecimento de um tempo final. O contraste entre crepúsculo da civilização e a novidade literária esclarece a atitude ambígua frente ao moderno – em seu horror e encantamento, de que já seus contemporâneos estavam plenamente cientes. As flores enfermizas contrastam, em suas cores de clorose, com a saudável beleza clássica, agora deslocada.

Embora o solo arenoso da realidade presente – terra gasta – não facilitasse o crescimento de flores viçosas, ainda assim o poeta insistiu em cultivá-las, à custa da eucaristia do próprio coração, dado em oblação ao Tempo maléfico que o consumia:

*Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve,
Trouveront dans le sol lavé comme une grève
Le mystique aliment que ferait leur vigueur?*

*- O douleur! O douleur! Le Temps mange la vie,
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le coeur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie!
(“L'ennemi”)*

Um sacrifício de transubstanciação se fez necessário para alimentar essas Flores “gauches” – modernas...

O poeta compartilha com Flaubert a transfiguração do lodo da realidade em ouro literário, transcrevendo com estilo elevado e vivaz as cores da decadência. Ambos consideram a arte como renúncia ao eu de forma a poder criar um mundo redimido. O próprio leitor manifesta esta mistura de cumplicidade e repulsa frente ao poeta, mártir maldito que redime a realidade à custa de seu opróbrio.

Se em relação à cultura daquele período, Baudelaire cultivava sentimentos ambivalentes, pode-se dizer que um tipo assemelhado de violência apaixonada é empregado igualmente “contra” a amada? Pois, como considera Oehler, até mesmo a natureza “– assim como o amor –

¹³ T. Gautier, *Baudelaire* (apresentação à edição das *Flores do Mal* de 1868), trad. Mário Carneiro, São Paulo, Boitempo, 2001.



perdeu sua inocência e, junto com ela, sua atmosfera, seu caráter sublime e consolador; ela é um reflexo amargamente irônico da situação desolada do mundo”¹⁴.

Ora, a mulher é muitas vezes igualada à natureza em sua obra, como um ser instintivo, mais próximo das forças do inconsciente, e com ela mantém relações de adoração (como um ser do alto, representante dos astros luminosos cá na terra) ou de abjeção (como um ser egoísta, incapaz de verdadeira compreensão do outro, só voltado para o imediato prazer “animal”).

Essas dissonâncias foram primeiro auscultadas por Benjamin, que extraiu da poesia de Baudelaire percepções contrastivas entre a “manifestação irrepetível de uma distância” – o topos sublime da mulher destacada da multidão indiferente para despertar no poeta o enlevo da visão de um ser único, marcado, como ele, pelo majestoso luto – e, por oposição, a perda da aura do herói e do santo, nas deambulações sem rumo por entre os homens reificados. No entanto, somente os cruzamentos urbanos podem excitar tais encontros, no jogo ansioso a que o conduz o acaso, e que o seduz fortemente. A euforia, ou embriaguez, pela multidão, e por todos os aspectos da vida na grande cidade, vem sempre acompanhada do sentimento oposto, de crítica, desdém e perplexidade, que Benjamin flagrou na leitura do poema “A uma passante”: se, de um lado, o encontro do poeta e da altiva e dolorosa viúva só poderia ter-se dado graças às novas possibilidades de “flânerie”, é essa mesma multidão que por outro lado impede a aproximação.

Com raiva e alívio, livra-se da “aura de poeta”, e pode degradar-se como os outros mortais, sem cultivar os agora pedantes e falsos lauréis da fama acadêmica com que tantos poetastros ainda se compraziam. Ser como “o povo”, deixar-se empurrar na multidão apressada: cair na lama... mas para elevá-la alquimicamente à condição de ouro, recolhendo do lixo inútil o poético... Autodesprezo e autoglorificação concomitantes, como um reconhecimento da nova condição do artista na era do capital.

La belle dame sans merci

Assim, nossa análise deve, por um lado, aderir aos seus textos como quem se aproxima cariciosamente de um tecido macio e bem urdido, e, por outro, espancá-lo vigorosamente, para que a trama possa revelar seus nós e costuras no direito e no avesso, uma vez que esta é a própria estratégia do poeta.

Ao ler e comentar um poema de juventude de Baudelaire, quero fazer homenagem a Eric Auerbach, cujo ensaio “As flores do mal e o sublime”¹⁵ capta de forma precisa questões fundamentais de sua poética, inspirando-me a um desdobramento reflexivo modesto em que

procuro reiterar seus pontos de vista, pretendendo, assim, continuar compartilhando com seus leitores a admiração que sentimos por esse insuperável crítico, que sempre tão certeira revelou o nervo da arte literária. Poucos são aqueles que, como ele, conseguem imbricar na análise de textos literários apreensão lírica vertical e historicidade – sem desviar-se um milímetro do cerne da poesia.

Ao explorar, neste artigo, vários níveis de contração da poética de Baudelaire para tentar demonstrar o complexo estético e ideológico perfeitamente configurado em que *spleen* e ideal necessariamente se complementam, torna-se necessária a análise de um poema que se alie, em sua particularidade, à questão que encima nossa preocupação geral.

Uma das mais belas (e curtas) odes de amor de Baudelaire, a XXIV, segue-se logo após à esplêndida “La chevelure”, na ordem meditada das *Flores do mal*¹⁶. Nela reconhecemos as mesmas contradições que vão marcar toda sua poética, aqui em ponto íntimo, mas renunciando questões da maturidade, quando a Beleza poderá ser infernal ou celeste, e a revolta de Caim para alcançar o céu mais legítima que o conformismo beatífico de Abel:

*Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
O vase de tristesse, ô grande taciturne,
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues
Qui séparent mes bras des immensités bleues.*

*Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts,
Comme après un cadavre un choeur de vermisseaux,
Et je chéris, ô bête implacable et cruelle!
Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle!*

[A tradução de Ivan Junqueira:

Eu te amo como se ama a abóbada noturna,
Ô taça de tristeza, ô grande taciturna,
E mais ainda te adoro quanto mais te ausentas
E quanto mais pareces, no ermo que ornamentas,
Multiplicar irônica as celestes léguas
Que me separam das imensidades sem tréguas.

Ao assalto me lanço e agito-me na liça,
Como um coro de vermes junto a uma carniça,
E adoro, ô fera humana e pertinaz,
Até essa algidez que mais bela te faz!]¹⁷

¹⁶ De acordo com as “Notes et variantes” (org. por Jean Ziegler) das *Oeuvres complètes*, v.I, da *Pléiade* (op. cit.), há notícias desse poema já em 1843, sendo considerado parte integrante do ciclo dedicado a Jeanne Duval.

¹⁷ Na edição prefaciada e traduzida por I. Junqueira das *Flores do mal* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985).

¹⁴ *Quadros parisienses*, op. cit., p.182.

¹⁵ Publicado na Revista *Inimigo Rumor*, n. 8, maio de 2000.



Observemos como a forma excita a apreensão do sentido. Principiando, pois, por notar o alexandrino e as rimas emparelhadas, plasma-se no leitor a impressão de regularidade, na qual a sutileza das transições sonoras e imagísticas revelam um corpo motivado.

Embora todo o poema respire, irregularmente, num impulso para o anapesto, precisamos respeitar a diversidade de andamento e entonação entre os versos, por conta das diferenças de sentido, acompanhadas de variações na fisionomia fônica.

Por exemplo, no primeiro verso, soturno e contemplativo, a lei da correspondência universal fá-lo comparar de forma elevada o sentimento amoroso do eu lírico à altura cósmica:

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,

Já no verso inicial da segunda estrofe, ao ímpeto da rima masculina e à assonância em a e o, determina-se à escalada e à conquista guerreira:

Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts,

Não se pode ler a ambos da mesma maneira: o primeiro pede distensão, o segundo martela em ritmo heróico, sob o comando do fonema a: poderoso, macro, como dizia Platão. “Avance”, “attaque” e “grimpe” são termos de ação e bravura. Assim, no mesmo metro, o ritmo varia de acordo com um sentido colado à tessitura sonora.

Voltando ao primeiro dístico, na abertura do poema:

*Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
O vase de tristesse, ô grande taciturne,*

A majestosa “voûte nocturne” rima, também no eco do significado, com “taciturne” e contrasta com as vogais abertas de “Je t'adore à l'égal de la”... e “O vase de tristesse, ô grande”... Há, ainda, uma oposição, por complementaridade, entre “voûte nocturne” e “vase de tristesse”, como dois semicírculos que se completam para melhor englobar o eu, pequeno dentro da grande taça: um recipiente fechado, noturno e acolhedor, prisão amorosa marcada ainda pela repetição do t a marcar a forma, monocordicamente, do tu.

Ao passar da comparação do primeiro verso às metáforas em forma de epíteto do segundo, intensifica-se a circularidade próxima, até mesmo no paralelismo do contraste entre o aberto e fechado das vogais, simetricamente colocadas: domínio do a na primeira parte do alexandrino, avançando mesmo após o hemistíquio, e encerrando-se no tom escuro.

Na parêntese dos versos terceiro e quarto, outra comparação, agora cruzada, em que o primeiro se move solene e lento, para a seguir apressar-se em ritmo monossilábico, invertendo-se esta ordem no verso posterior:

*Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,*

Começando em passo elegante, termina abrupto em monossílabos de curta respiração. Continua, no seguinte, em afogadilho, para espriar-se após a cesura em ondulação nasal: “ornement de mes nuits”. Apesar da distensão sensual desta imagem, as rimas são todas “éclatantes” (plus/fuis/nuits), em contraste com a leve e doce assonância em “belle” e “ornement”.

O amor ansioso continua a entoar um falsete freneticamente aliterativo:

Plus ironiquement accumuler les lieues

como os passos rápidos da fuga, para distender-se, na segunda parte, nas líquidas, e preparar a entrada do último verso dessa estrofe, passando ao céu diurno, claro e aberto, em que não há mais concavidade:

Qui séparent mes bras de immensités bleues.

Esvaneceu-se o u obscuro – só imensidão de vogais abertas, como os braços em separação. A abóbada converteu-se em léguas azuis. A concavidade escura e tépida virou distância infinita. Aliás, são muitos os versos das *Flores do mal* em que o negro e o azul pintam os céus noturnos e diurnos para representar as cores da eternidade ou do infinito, ou para simbolizar a correspondência entre o belo humano e o superior celeste.

Essa primeira estrofe reitera as comparações, como a enfatizar as diferenças de medida e qualidade entre o eu precário e seu desejo de encarnar-se no imenso. As relações desequilibradas entre o sublime do amor e a distância da amada – entremeadas pelos vocativos enaltecidos que reforçam a atitude de invocação – já antecipam o paradoxo final, que se desenvolverá na segunda estrofe. As locuções que designam a comparação, entremeadas por todo o poema, em sua porção central são reforçadas por uma sensação de quase-*enjambement* (entre os versos 4, 5 e 6): uma continuidade sintática que prolonga a angústia obsessiva do apelo até o primeiro ponto final. Mas... a comparação também marca distância, ao contrário da metáfora, que é incorporação.

Decidido a não se deixar abater pela separação transcendente, da ordem de grandeza das mensurações celestes, irrompe o eu lírico à busca de ação, revoltando-se contra sua passividade contemplativa. Na segunda estrofe, viola-se o tom elegíaco, que primeiro torna-se épico, e depois cai drasticamente para outra escala:

*Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts,
Comme après un cadavre un chœur de vermisseaux,*



Já comentamos a positividade viril desse primeiro verso: visto que a bela foge, o enamorado afirma ativamente sua vontade de conquista. Para nossa surpresa, porém, no verso seguinte, a aliteração pontuada do *c* na verdade enfatiza a súbita quebra de inflexão: do sublime ao grotesco – ou do êxtase à queda – bem de acordo com o choque frio tão próprio ao estilo de Baudelaire. Na imagem, a comparação e a sinédoque do eu feito um coro de vermes faz contrastar à rígida algidez da morte o quente fervilhante. Enquanto a amada cósmica jaz esplêndida como estátua, um ser coletivo alvorçado e minúsculo tenta apossar-se dela até devorá-la, incorporá-la, intensificando o contraste entre grande/majestoso/solene e pequeno/impotente/ansioso¹⁸.

Afinal, ele parece admitir sua derrota, mas, orgulhoso, não se dá por vencido e brada, com exclamações reiteradas:

*Et je chéris, ô bête implacable et cruelle!
Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle!*

Nesses dois últimos versos, intensifica-se o paroxismo entre o sentimento “*et je chéris*” (que ecoa os “*je t'adore*” e “*t'aime*” anteriores) e a pausa dramática, a reforçar o vocativo – agora irado – que a segue: “*ô bête implacable e cruelle*”, no qual os adjetivos que caracterizam a bela fera reiteram sonoramente os mesmos sons (*b*, *c* e *l*), para enfatizar a implacabilidade do último termo de comparação, em que a amada inalcançável permanece distante do poeta como o ídolo mesmo da beleza, a quem ele brada o seu amor inquebrantável com a voracidade persistente dos vermes (vivos, ao menos) frente ao cadáver indiferente. A deusa está morta – mas é ainda assim febrilmente amada, pois sem ela não há poesia – não há correspondências.

Justamente a recusa em se aproximar traduz a grandeza da amada, que a intimidade com o verme poderia enfraquecer. Se a “*belle dame sans merci*” sempre frequentou a lírica, aqui a gravidade melancólica, sobreposta ao tom agressivo, desmente a ingenuidade da tradicional gentileza cortês.

Auerbach considera que a ruptura de tom em Baudelaire, tal como também se vê aqui entre a primeira e a segunda estrofes, “agride a noção tradicional da dignidade do sublime”, exasperando a mescla estilística já preconizada pelos românticos mas nunca antes posta em prática com tal “vividez de evocação” de “aspectos feios, sórdidos

¹⁸ Segundo o crítico A. Pizzorusso, citado como referência na sobredita nota da Pléiade, a assimilação da mulher à lua ou aos espaços siderais, e do amante (eu lírico) ao verme, tende a elevar e degradar ao mesmo tempo a comparação, uma vez que não apenas a mulher é equiparada a um cadáver indiferente e frio, mas também a um ser inacessível pela grandeza e altitude: “este ataque, mais do que uma conquista, faz sonhar com um esforço lento e flácido, representado pela reptação dos vermes, por sua voracidade viscosa. As imagens cósmicas da primeira parte são dessa forma degradadas e tornam-se derisão” (p. 882).

e repugnantes”, incompatíveis com o modo elevado e simbólico em sua “força realista”. Mas é precisamente essa “desarmonia estridente e dolorosa” que melhor exprime a “atmosfera de sublime sombrio” e “o horror sem esperança” desse nobre pessimista. O amor atormentado por uma bela indiferente, cruel, inspira-o à idolatria desesperada de uma Deusa “giganta” que o redimiria caso pudesse ser alcançada e o escutasse¹⁹. Mas, se o próprio ídolo ostenta um aspecto indiferente e animalesco, aqui se constata a elegia de um paraíso perdido que nunca foi de fato bom... Tecendo versos perfeitos e lançando-os obsessivamente ao vazio, como maldição, vício masoquista, autoflagelação, parodia irônica a fé platônica na Idéia redentora da beleza, sabendo-se alijado dela nesses tempos decaídos pelo “predomínio progressivo da matéria” e “atrofia do espírito”.

Octavio Paz define a poesia moderna como aquela que aproxima num mesmo movimento analogia e ironia, correspondência e análise, empatia amorosa com o corpo do mundo com quebra e distância racionais²⁰: “amor/humor” – como sintetizou o nosso modernismo. Nesta ode de Baudelaire, a oposição entre calor e frio, proximidade e distância, mimese alta e baixa caracterizam o dilaceramento do poeta, que pergunta se a beleza provém dos céus ou dos infernos pois, como o vinho ou o ópio, propicia tanto o bem-estar como o crime. “Analogia universal” acercando amor e céu, assim como verme e cadáver...

Entre a metáfora simbólica, que supõe a totalidade como pano de fundo para o indivíduo, elevando seus sentimentos amorosos à potência circular da abóbada celeste, e o rasgo cruel da pergunta alegórica sobre a ruína e a finitude, Baudelaire enfrenta a secura fria da orfandade cósmica, em que todos são troços separados por muralhas inescaláveis da bela gigante – amada com frenesi na distância insuperável. Assim ele nos recorda, com um travo de amargura, da beleza eterna (e morta, ou bestial, por vezes) da esfinge, mas já a cavaleiro, na história, do olhar moderno.

Jauss aponta nas *Flores do mal* a dinâmica de contraposição de imagens de fechamento e proximidade, a outras que indicam “terror face ao ilimitado”, o que ele chama de “world anxiety”: o desejo ansioso de tentar reunir espaços gigantescos a outros fechados e interiores, como se a consciência lírica temesse não mais poder alcançar o mundo, inapreensível para ela²¹. Assim, necessita petrificar com a morte sua beleza fugitiva, visto que o eu luta para não perder a si mesmo e ao mundo, ambos cada vez mais alheios: “enquanto o processo de auto-alienação progride na direção de uma perda do mundo, traços de rebelião são todavia indicados nas contra-imagens evocadas²².”

¹⁹ Auerbach, op cit. p. 86.

²⁰ Em *Os filhos do barro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1974.

²¹ Sartre observa, de forma análoga, que Baudelaire amava o infinito emoldurado, como o mar visto dentre os rochedos, em estreito quadro, a realçar a idéia de perspectiva artística para a paisagem.

²² Jauss, H.R. *The Poetic Text within the Change of Horizons of Reading: The Example of*



Tal qual os efêmeros modernos, pavorosos como os cegos de pupilas vazias, que sequer percebem o quanto se parecem com patéticos manequins, empurrados pela multidão da cidade que à volta deles uiva em espasmos, o poeta anseia alcançar o céu, mesmo sabendo-o indiferente.

Se a poesia pode proporcionar a visão da pujança do mundo em sua plenitude de beleza, aqui a forma perfeita sustenta um hiato abissal: angústia da impotência que se reconhece fadada à “transcendência vazia” ou ao “au-délà absoluto”. Vence a indiferença cósmica pelo poder da linguagem poética, na qual o amor faz-se abóbada noturna, procurando envolver eternamente o objeto amado, intentando tornar-se a totalidade perdida. Mas, à visão do sublime, quando o ser é envolto em calor cósmico, elevado, contrapõe-se o desamparo gélido.

Poema: nostalgia do sublime e paraíso revelado

O céu redondo, capa impermeável
ou sobretudo lírico, acrescenta
um toque de ironia
ou de clemência

(RUBENS RODRIQUES TORRES FILHO, “UM TOQUE”)

Starobinski observa que a bile negra ou *spleen* varia do ardente ao glacial pois eleva o espírito ao céu da intuição mais alta e depois deixa o melancólico em estado de torpor e mesmo desespero: abatimento e exaltação são dualidades desse temperamento, que variam entre a tristeza estéril e a meditação fecunda, entre o sentimento da morte e os pensamentos imortais²³. Já Gautier se apercebia – sempre arguto – desses sentimentos discrepantes em Baudelaire:

A sede insaciável de tudo que está além e a que a vida vela é a prova mais viva de nossa imortalidade. É ao mesmo tempo pela poesia e através da poesia, por e através da música que a alma entrevê os esplendores situados por trás do táfalo. E, quando um poeta delicado traz as lágrimas à beira dos olhos, essas lágrimas não são a prova de um excesso de gozo, são antes o testemunho de uma melancolia irritada, de uma postulação de nervos, de uma natureza exilada no imperfeito e que gostaria de se apoderar imediatamente, já mesmo neste mundo, de um paraíso revelado.²⁴

(Serão estes os sentimentos de um místico ou de um revolucionário?)

A volúpia com que Baudelaire examina a si mesmo, e o horror apaixonado com que se refere à amada (veja-se, por exemplo, “O vampiro”) reforçam a impressão do temperamento melancólico²⁵ que se

Baudelaire's *Spleen II* (Cap. 5). *Toward an Aesthetic of Reception*, Minnesota, University of Minnesota, 1982, p. 167.

²³ *La mélancolie au miroir (Trois lectures de Baudelaire)*. Paris, Julliard, 1989.

²⁴ Op. cit., p. 48.

²⁵ Em outra clave, Freud aventa que a melancolia se originaria de uma reação à perda do

alio ao tempo de perdas reprimidas do Segundo Império, encontrando na história o seu alimento mais diletto.

Assoma como vulto atrás de Baudelaire o poeta inconsolável do Corvo que, na percepção da perda do paraíso amoroso, entrega sua alma à influência mórbida da sombra escura, bicando sempiterna o branco busto, com a “intenção de torná-lo um emblema da *Recordação dolorosa e infundável*”²⁶. Por isso, compreende-se a atração de Baudelaire pelo “nevermore” de Poe: o corvo é a anti-Palas Atena, relembrando incessante a garra escura da melancolia sobre a alma estendida no chão. Espectro análogo a Satã que traz do Além somente a promessa reiterada de infelicidade, assumida com a carga de profanação. Mas, antinômica afirmação da falta, o labor poético vence a distância indiferente do amado, do belo perdido, pelos ecos sonoros. Como em Poe, a obsessão pela sonoridade, pelo ritmo, como forma apaziguadora: “O maravilhoso privilégio da arte é que o espantoso, expresso com arte, torna-se beleza, e que a dor ritmizada, articulada, preenche o espírito com uma alegria tranqüila”²⁷. Assim, a “dor ritmizada” preenche a ausência com uma prece indômita, elevando a amada divina e distante à condição de deusa temível. Aliás, a própria concepção de beleza poética de Baudelaire guarda afinidade com Poe, uma vez que, para ele, o rosto da mulher deve exprimir “algo de ardente e triste” e, para Poe, a melancolia é “o mais legítimo dos tons poéticos”: “o ciclo de poemas que inaugura a obra [*Flores do mal*] bem poderia estar dedicado a algo irremediavelmente perdido”, pois ali o belo tem valor cultural e as imagens “elevam-se da bruma quente das lágrimas de nostalgia”²⁸.

O poder da linguagem poética, que cria uma “*thing of beauty*”, ainda que em si mesma manifeste a contradição da perda, quem sabe pode compensar a impotência do sujeito, refugiado – criticamente

objeto amado ou de algo de natureza ideal. Às vezes, o melancólico pode não saber exatamente o que perdeu, pois, diferentemente da dor explícita do luto, sua perda pode estar subtraída da consciência. Há, assim, algo de enigmático nele, pois não conhecemos exatamente a causa de sua tristeza e da ambivalência de seus sentimentos, por vezes de auto-acusação, julgando-se desprezível e moralmente indigno, um ser repulsivo que merece punição, e outras vezes irônico com os outros, contra os quais se revolta, sentindo-se objeto de grande injustiça. Possivelmente, sente-se responsável pela perda do objeto de amor, porque talvez secretamente a desejava. Por isso a bipartição: ao atingir a si mesmo, fazendo-se sofrer, gostaria de também explicitar seu ódio pelo objeto perdido. Percebe ainda Freud que ao estado melancólico alterna-se outro, maníaco, de júbilo, quando julga ter vencido sua dor, superando a perda que a causou. Mas logo enfurece-se contra si próprio e volta ao estágio depressivo, uma vez que não consegue desvencilhar-se do seu investimento libidinal (em parte narcísico). Ver: “Duelo y melancolia” no vol. XIV das *Obras completas* de S. Freud. Org. James Strachey, Argentina, Amortortu Ed., 1993.

²⁶ Ver “A filosofia da composição” e “O corvo”, em E.A. Poe. *Poemas e ensaios*, trad. Milton Amado e Oscar Mendes Rio de Janeiro Globo, 1987.

²⁷ Trecho de Baudelaire citado por Hugo Friedrich na *Estrutura da lirica moderna*, p. 41.

²⁸ Benjamin, W. Sobre alguns temas de Baudelaire”, op. cit. p. 132.



embora – no esteticismo – prazer ambíguo como o vinho ou o ópio, simulacros do espírito, consolo frente a uma realidade desalentadora.... “Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo”, pondera Adorno. Por outro lado, nada há de frívolo em tal suposto esteticismo, uma vez que se trata de um embate trágico entre arte e realidade, uma disposição ética frente à vida de resistência e ordenação do espírito por meio de árdua disciplina.

Por isso, as *Flores do mal*, “produto dissonante das musas do tempo final”, realizam-se como forma de dignidade orgulhosa, recusando a abandonar o belo, ainda que a dissensão transpareça no próprio título, que separa beleza e justiça. Beleza esta que, se existe, não pode ser nem alcançada nem esquecida, pois, conforme compreendeu agudamente Eliot, “a tristeza é devida à exploração do fato de que as relações humanas não são jamais adequadas aos desejos humanos, mas também à descrença em qualquer objetivo mais distante para os desejos humanos além daquele que, por ser humano, não consegue satisfazê-los.”²⁹

Starobinski atribui a Baudelaire o tom dominante da “elegia sentimental”, conforme a definição de Schiller: “O poeta sentimental refletiu sobre a impressão que os objetos produzem sobre ele [...]. Ele se relaciona sempre com duas representações e dois sentimentos *discordantes*, com a realidade, que é seu limite e com sua Idéia, que é seu infinito”. Baudelaire, nós vimos, soube dizê-lo nos mesmos termos: “Não sou eu um falso acorde?” Na elegia, segundo Schiller, a natureza e o ideal são objetos de luto, pois a natureza é representada como perdida e o ideal como ainda não atingido. *Spleen et Idéal*, o subtítulo da primeira parte das *Flores*, corresponde de muito perto às categorias schillerianas³⁰.

Exilado do Ideal, o poeta elegíaco sentimental, consciente do “sublime para sempre perdido”, tanto mais aspira pelo infinito, quanto se recorda, melancólico, da alta dignidade dos vencidos da história – como em “Le cygne”³¹:

²⁹ “Baudelaire”. Nesse artigo, T.S. Eliot dá ao estilo do poeta francês as denominações de “poésie des départs” e “poésie des salles d’attente”, “nova espécie de nostalgia romântica”. Em: *Ensaaios*, São Paulo, Art Editora, 1989, p.218.

³⁰ Op. cit., p.57. Schiller diz ainda: “Chamo de elegíaco o poeta que opõe a natureza à arte e o Ideal à realidade” e “a tristeza na elegia só pode provir de uma tristeza despertada pelo Ideal”, pois a “poesia que, sublime acima de tudo o que a realidade apresenta, tem apenas o direito de entristecer-se pelo infinito ... O poeta elegíaco busca a natureza, porém enquanto Idéia e numa perfeição em que jamais existiu, ainda que a chore como algo passado e ainda perdido” (p. 69-71). A elegia, enquanto forma “sentimental”, empenha-se em atingir uma “grandeza infinita” além dos limites da realidade, por isso nobremente fracassa em alcançar seu objeto; nela, o conflito alterna-se com, harmonia, ao desejar o ideal. *Poesia ingênua e sentimental*, São Paulo, Iluminuras, 1991.

³¹ São muitas as análises interpretativas que já se fizeram desse poema. Como exemplo de

Andromaque, je pense à vous!

Em meio à poeira das transformações da cidade de Paris, as lágrimas da viúva de Heitor ainda fazem correr um fio d’água de lembranças para um coração fiel que as recolhe. Como o acampamento dos aqueus, aqui também os restos das edificações em ruínas levantam o pó desses tempos de destruição.

Onde antes havia uma feira, certa vez um cisne escapara das barracas do mercado...

Comparando a voz solitária do poeta ao exílio da grande ave de brancas asas e pescoço esguio, que olha para o “céu irônico e cruelmente azul”, sabemos que seu último canto encarna a dor de um mundo que se fecha, “Como se a Deus lançasse um desafio agônico”: “Água, quando cairás? quando soarás, trovão?” Este ser “ridículo e sublime”, irmão do Albatroz, exprime a dor com arte, unindo-se, no *paso doble* do alexandrino, “aos cativos, aos vencidos” – e todo aquele que “perdeu o que não se reencontra/Nunca mais, nunca mais! àqueles que se regam de lágrimas/e mamam da Dor como uma boa loba! Aos magros órfãos secando como flores!” (trad. literal).

A angústia desse mundo doentio, em que a felicidade sonhada se encontra atrás de muralhas de nevoeiro, inatingível para a velha negra pobre como as palmeiras de sua longínqua África, é fonte para um canto que, no mesmo gesto, rebela-se contra a divindade indiferente, vingando-se, paroxisticamente, ao louvá-la com extremos de adoração. Por isso, afirma, sobranceiro: “Deus é o único ser que para reinar não precisa sequer existir” (*Fusêes*, I).

A consciência das perdas é muito real, e refugiar-se numa ilha oriental de deleites para onde se poderia partir tem o preço do autocastigo: assim, os escravos nus que o abanam, em “La vie antérieure” – numa imagem prazerosa – são também formas de látego.

Como lembrávamos no começo de nosso artigo, essa neurose individual, que Sartre diagnosticou em seu volume sobre Baudelaire, encontra-se transformada nas análises de Adorno, Benjamin, e de outros estudiosos posteriores, como Oehler, em percepção da neurose social objetiva da época. Eles são os primeiros a resgatar em Baudelaire a sutileza de sua “estética antiburguesa”. Pois tal complexo de sentimentos em tensão provocou leituras opostas sobre o poeta. Brecht ataca Baudelaire como traidor da classe operária. Muitos consideram-no um revoltado que acredita na mácula do pecado original: um pessimista cristão. Lukács condena nele e em Flaubert o individualis-

“contrários” bem-sucedidos, que me motivaram à pesquisa, sugiro o capítulo III “Les figures penchées: Le Cygne” do livro já citado de J. Starobinski (*La mélancolie au miroir*), que marcadamente instigou-me a escrever esta última parte do texto, e o artigo de D. Oehler, “Um socialista hermético”. Sobre a polêmica baudelaireana entre Benjamin e Brecht (In: *Revista Praga. Estudos marxistas*, n.5. São Paulo: Hucitec, 1998), cuja atitude polêmica suscita revisões de leitura instigantes mas não poucas indagações.



mo burguês, como sinônimo da decadência do mundo capitalista: ambos, cansados da mediocridade social, voltam para ela as costas, vingando-se num mundo de estilo perfeito.

Não à toa Flaubert – este outro gigante literário contemporâneo a Baudelaire – sofre de algumas características semelhantes: melancolia do asceta desdenhoso que aparentemente despreza o mundo, mesclada a grande perspicácia para a avaliação das contradições do real – aliada à obsessão pela perfeição do estilo (suas quatorze versões manuscritas de cada folha ... e em Baudelaire, um livro apenas de poemas reescrito toda a vida).

Contrariava Baudelaire pensar que fora Stendhal – em sua opinião um tacanho sensual – que definira o belo como “promessa de felicidade”, tendo em vista a impossibilidade de alcançar a beleza, pois gostava de imaginar o adiamento “aristocrático” da satisfação que o belo pode provocar. De forma que, ao contrário do que alguns críticos supõem, sua adoração da beleza não é nem formalista e alienada, nem materialista historicista: brutalmente, ele ataca o ídolo, que lhe foge, e o que ele ama é sua distância infinita, que nenhum engenho da forma ou do conteúdo pode aprisionar sem conspurcá-lo a perfeição ou redimir sua abjeção. No entanto, isso é motivo de ainda maior empenho da imaginação e da disciplina poética para objetivá-la. As tensões em sua obra poética e crítica exprimem, como um radar, contradições suscitadas pela modernidade e ainda atuantes em nós. A promessa de felicidade é percebida, simultaneamente, como sumamente desejável e indesejável, realizável e irrealizável – sempre... não há fato fetichista à qual possa se ater, pois sua aspiração o impulsiona além: por isso seu perene impulso para a contemporaneidade.

Em Baudelaire, mais do que a fina percepção dos sintomas da neurose da cultura, deveríamos aclamar a capacidade de buscar para eles remédio e consolo, uma vez que os opostos dilacerantes acima apontados estavam – graças a seu labor poético – a duras penas jungidos. Na arte posterior, rasgou-se a figura que ele elaborara, e as pontas unidas das contradições se romperam, liberadas da pressão de difícil equilíbrio que sua estética lhes imprimira. Foi, paradoxalmente, a sua antevisão que aguçou a um ponto extremo as várias polarizações, arremessando para lados díspares o desejo de futuro, a urgência do agora, a nostalgia do sublime, esgarçando as relações entre elas que sua forma regular – casada ao conteúdo ousado – simbolizou, e desafiando, pela montagem e pela assimetria, aquela concepção de totalidade cuja transformação radical já intuía o poeta.