O POETA CONTA E CANTA A CIDADE MODERNA

THE POET NARRATES AND SINGS THE MODERN CITY

Edson Rosa da Silva¹

Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel)
Charles Baudelaire²

Je veux dire que l'art moderne a une tendance
essentiellement démoniaque.
Charles Baudelaire³

Resumo: *A metrópole moderna implica um outro modo de conceber a poesia, e dessa crise do lugar do poema e do conceito de beleza Baudelaire parece ser digno representante. A coletânea As Flores do mal aponta desde o título para um duplo direcionamento, mantendo uma tensão constante entre o alto e o baixo, o belo e o feio, o sagrado e o profano – o spleen e o ideal. Exercitando essa convivência poética dos contrários, o poeta-flâneur, imerso na multidão, dela extrai os mais fascinantes “quadros parisienses”. Como numa encenação cria personagens que são atores na cidade, e faz da poesia um modo de leitura da história.*

Palavras-chave: Baudelaire, poesia, cidade, modernidade, spleen/ideal, história

Résumé: *La métropole moderne implique un autre mode de concevoir la poésie, et de cette crise du rôle du poème et du concept même de beauté Baudelaire semble être l'un des plus dignes représentants. Le recueil des Fleurs du mal souligne, depuis son titre, une double direction qui maintient toujours la tension entre le haut et le bas, le beau et le laid, le sacré et le profane – le spleen et l'idéal. Jouant sur cette cohabitation poétique des contraires, le poète-flâneur, immergé dans la foule, est capable d'en extraire les “tableaux parisiens” les plus fascinants. Comme s'il s'agissait d'une mise en scène, il crée des personnages qui deviennent des acteurs dans la ville, en faisant par là de sa poésie un mode de lecture de l'histoire.*

Mots-clés: Baudelaire, poésie, ville, modernité, spleen/idéal, histoire

¹ Doutor em Letras Modernas pela UFRJ, Professor Titular de Língua e Literatura Francesa da mesma Universidade, Pesquisador I do CNPq.

² BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, I. Paris : Gallimard, 1975, p. 85.

³ *Idem*, *Œuvres Complètes*, II. Paris : Gallimard, 1976, p. 168.

Não se pode falar de Charles Baudelaire e de sua poesia sem se falar da cidade moderna e de suas consequências para a poesia. Paris se torna o lugar mais fecundo da reflexão baudelaireana. Mas qual é essa cidade? E como ela nos é apresentada?

No livro intitulado *La mesure du monde*⁴, Paul Zumthor faz um longo estudo sobre a forma das construções citadinas e o sentido que habitou nosso imaginário desde a Jerusalém celeste até o século XV. Ali discorre sobre as analogias, os símbolos de grandeza e a segurança que o lugar como centro do mundo garantia. Eis o que diz nesse pequeno trecho:

A organização topográfica da cidade, sua disposição interna parecem implicar misteriosas correspondências, uma ciência cósmica infusa, uma participação em algum concerto de Harmonias. Eis por que a cidade é fonte de vida, promessa de futuro, provedora de valores. (ZUMTHOR, 1993, p. 129)

Claro está que essa não seria a descrição ideal da Paris do século XIX, presente nos poemas de *Quadros parisienses*, segunda parte das *Flores do mal*. Na cidade transformada pela revolução industrial, como já tive a oportunidade de dizer em outro texto⁵, não há lugar para símbolos que busquem representar, pela analogia, uma cidade ideal e acolhedora. Não são os monumentos nem as construções, que compõem o cenário urbano, o que constitui matéria de uma descrição da beleza e imponência da urbe. Mas a rua e seus habitantes: fragmentos de espaço e de vida mostrados em sua decadência. Baudelaire não se dedica a apresentar os aspectos gloriosos da grande cidade, mas volta-se para suas agruras e suas ambiguidades. Se a *paisagem* que nasce dos poemas não deixa de exibir a beleza da grande Paris do século XIX, aponta, no entanto, elementos que destroem, ou ao menos, perturbam sua fulguração. Há uma alternância contínua entre a força de atração do *spleen* e a aspiração pelo infinito. Na realidade, Baudelaire traz à luz as oposições: a fatalidade do mal apesar da beleza das flores.

No poema “Paisagem” (BAUDELAIRE, 1975, p. 82), que abre a parte chamada “Quadros parisienses”, o poeta nos faz ver o cenário da cidade através de seus olhos de *flâneur*. Contempla a cidade ouvindo a música dos campanários, e vê surgir a estrela da manhã num sonho idílico de eternidade. Porém, não deixa de ouvir, ao lado dos “hinos

⁴ ZUMTHOR, Paul. *La mesure du monde* Paris: Seuil, 1993. Não há tradução em português. A tradução é de minha responsabilidade.

⁵ SILVA, Edson Rosa da. “Da Impossibilidade de contar e de cantar”. In: *Revista Semeiar*, 10. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2004, p. 93-106.

solenes” – que evocam os sinos – os ateliês “que cantam e que conversam”. A estrela da manhã brilha, mas o faz, porém, entre brumas; e a lua, ofuscada pelos “rios de carvão”, derrama sobre a cidade “seu pálido encantamento”, numa clara alusão às fábricas, à fumaça que as usinas, então em crescimento, lançam em direção ao firmamento, ocultando-lhe assim a beleza incomparável da natureza ⁶. Não há mais, portanto, a tradicional e etérea beleza do passado, e o poeta não recorre mais aos lugares românticos para sonhar e cantar como consolo diante do escoamento do tempo. Os momentos de reencontro lamartiniano com o verde da mata, o azul do céu e o marulho das águas não mais existem. O romantismo da primeira metade do século se foi, e com ele seus lagos, vales e rios, restando ao poeta a cidade industrializada. Se nos poemas de Lamartine havia também o sofrimento diante da passagem do tempo (“Ó tempo, suspende o teu voo!”) ⁷ e da inevitabilidade da morte, a natureza, porém, vinha em seu socorro como uma mãe piedosa e acolhedora. Agora, não mais. No espaço urbano, então modificado, o homem só encontra sofrimento e ruínas. As metáforas românticas que buscavam o consolo, cedem agora o lugar à alegoria que, como afirma Walter Benjamin em inúmeras passagens, está em estreita ligação com a melancolia e a História.

Nessa nova cidade – que se situa no Segundo Império de Napoleão III e que se vai construindo e modificando no século XIX sob o controle do barão Haussmann, prefeito do departamento do Sena – não se pode fugir, portanto, ao caráter histórico que a configura: a industrialização torna-se a marca do pensamento econômico francês, um século depois da industrialização em território inglês, trazendo no seu bojo transformações radicais. De um lado, o embelezamento da cidade com suas grandes avenidas e, por outro, a expulsão da classe operária para a periferia de Paris. É nesse cenário que vamos situar os poemas de Baudelaire e os personagens que deles emergem. Os “Quadros parisienses” estão pontuados pelo sofrimento e pela imagem do homem decaído: assim desfilam no teatro do mundo da Paris haussmanniana as imagens de mendigos, velhos e velhas, cegos, esqueletos, além da mulher passante, e de imagens macabras onde convivem a beleza e o mal. Referindo-se a tais imagens, Jean-Michel Palmier afirma: “A intenção alegórica aprisiona a coisa ao

⁶ “Et, voisin des clochers, écouter en rêvant / Leurs hymnes solennels emportés par le vent ” ; “ Je verrai l’atelier qui cante et qui bavarde”; “Les fleuves de charbon monter au firmament / Et la lune verser son pâle enchantement.” Todas as traduções de poemas e de citações, ressalvadas as indicações de autoria, são de minha inteira responsabilidade com o mero intuito de torná-las compreensíveis.

⁷ “Ô temps! suspends ton vol!” (LAMARTINE, 1963).

mesmo tempo que a rejeita. A beleza que aí se exprime é uma beleza fria. A alegorização é inseparável da destruição como se vê na cabeça barroca do morto” (PALMIER, 2006, p. 418).

No elenco dos personagens da cidade industrial, encontramos então a “mendiga ruiva”, malvestida, com corpo de aparência doentia, coberto de manchas vermelhas, que, apesar de tudo, exhibe certa beleza. Assim termina o poema:

Vai, portanto, sem nenhum outro ornamento,
 Perfume, pérolas, diamante,
 Além de tua magra nudeza,
 Ó minha beleza! (BAUDELAIRE, 1965, p. 83-84) ⁸

“Os sete velhos” exibem trajes miseráveis, deformações físicas, fraquezas, como se fossem todos marcados pela mesma enfermidade, formando, assim, aos olhos do poeta, um “cortejo infernal” (BAUDELAIRE, 1975, p. 87-88)⁹. Um outro cortejo, “As velhinhas”, é composto de monstros deslocados, “corpos frágeis”, mas que “fazem da dor um mel”, contrapondo, aos males que sofrem, uma doce solução (BAUDELAIRE, 1975, p. 89). Em seguida um cortejo de cegos terríveis, que avançam como sonâmbulos, tenebrosos, na cidade que “canta, ri e berra” (BAUDELAIRE, 1975, p. 92) ¹⁰, e os ignora.

A constante oposição da cidade ao sofrimento e à miséria desses personagens faz parte do teatro de horrores do mundo moderno em que o habitante não é mais acolhido, onde o humano não mais encontra seu habitat, onde a vida parece endurecer-se, abandonando, no espaço frio das ruas, a humana decadência. É esse mundo da melancolia que a alegoria coloca em destaque. O discurso alegórico é sempre um discurso crítico que junta os cacos da ruína social numa crítica ferina à sociedade industrial. Na cidade onde a lua não mais pode exhibir o seu brilho, embaçado pelos rolos de fumaça, onde a gente não mais encontra seu repouso no lar – no calor da lareira -, onde as vestimentas em farrapos não cobrem os corpos enregelados e onde nem o belo cisne pode se banhar... Ah! o cisne! o cisne que, tendo fugido da gaiola e, “com seus pés espalmados roçava o chão seco, e

⁸ “Va, donc, sans autre ornement, / Parfum, perles, diamante, / Que ta maigre nudité, / Ô ma beauté!”

⁹ “Mais je tournais le dos au cortège infernal”

¹⁰ “Pendant qu’ autour de nous, tu chantes, ris et beugles”.

áspero, arrastando suas plumas brancas, junto a um riacho seco, abrindo o bico” (BAUDELAIRE, 1975, p. 86)¹¹, sedento.

Nas transformações da cidade industrial, a catástrofe se instala. Nada escapa a ela. Como afirma Walter Benjamin em “Parque Central”:

O spleen é a sensação que corresponde à catástrofe permanente.
O transcurso da história, tal como ele se apresenta sob o conceito de catástrofe, não pode ocupar o pensador propriamente mais do que o caleidoscópio nas mãos de uma criança, recompondo a cada virada todo o ordenamento em uma nova ordem. (KOTHE, 1991, p. 126)

A imagem do caleidoscópio formado de fragmentos que se deslocam, e reconstroem o que se vê, é uma rica metáfora das mudanças que se operam na História, das mudanças que se processam consoantes com seu tempo. Se a imagem muda com o deslocamento dos pedacinhos de vidro refletidos pelas paredes espelhadas do caleidoscópio, do mesmo modo, tanto a imagem social quanto a imagem formal da poesia e da arte têm que mudar. Não há como separar a História e a poesia: elas se refletem e reproduzem com o passar do tempo. Na “introdução” do livro intitulado *Les fleurs du mal, Baudelaire. Analyse littéraire et étude de la langue*, assinado por Patrick Labarthe, Jacques-Philippe Saint-Gérard e Isabelle Turcan, lemos que “com a publicação das *Flores do mal* no mês de junho de 1857, alguma coisa de fundamental muda na consciência que os melhores espíritos puderam reter do poder da palavra poética, e do elo que une a poesia às vicissitudes da História” (LABARTHE, 2002, p. 3). E continua como segue:

Foi, com efeito, essa relação que Baudelaire quis pensar, ou seja, a capacidade da História de se deixar tomar em um sentido: a partir dele, a dor de uma degradação, o desastre de uma síncope do sentido, os dramas da negatividade sofrida, tanto na ordem metafísica, quanto na ordem sócio-política tornam, de algum modo, problemática a própria ideia de uma salvação pela poesia.

Portanto, quando tudo se transforma, a beleza não escapa aos conflitos do novo mundo. Não são os cânones da beleza ideal – da perfeição formal, do rigor dos traços, do belo ao olhar – que conduzem a criação poética. Aqui não há mais lugar para a beleza renascentista com seus valores humanísticos e artísticos ou, até mesmo, para a beleza

¹¹ “Un cygne qui s’était évadé de sa cage, / Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec, / Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage, / Près d’un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec.”

romântica, marcada pelo sentimento e pelo sonho. Baudelaire aí introduz a estética do mal. Sem anular, no entanto, a beleza das flores.

Surge, assim, uma beleza deformada, não mais apanágio da juventude, ou de uma composição equilibrada dos corpos, da adequação da vestimenta ao corpo, mas, como vimos nos exemplos acima, trata-se de uma beleza de farrapos, de “magra nudeza”, de corpos frágeis e monstruosos, de um cortejo infernal. Beleza não vinculada ao estatuto social de mulheres aristocratas ou burguesas, afeitas aos palácios ou aos “hôtels”. Nos poemas de Baudelaire, esses personagens, belos em sua feiura, nobres em sua pequenez, perfeitos em suas deformações, não vivem em recintos aconchegantes e confortáveis, fechados e protetores. O lugar de suas perambulações é a *rua*, o lugar das coisas corriqueiras, o lugar do profano e não do sagrado, sagrado aurático a que se submetia tradicionalmente a arte.

Essa ruptura da aura da beleza me faz pensar na evolução da arte que a concepção estética de André Malraux nos apresenta – partindo da arte sagrada, que tratava da representação dos deuses (*Le Surnaturel*, 1957), e, passando pela beleza idealizada do Renascimento (*L'Irréel*, 1974), alcança a modernidade (*L'Intemporel*, 1976), onde o que conta não são as formas perfeitas, mas o “fato pictural”, independente de qualquer estética anterior. Ora, essa vertente da poesia de Baudelaire poderia ser relacionada com esse último momento da proposta estética de Malraux – em que a arte não é *apenas* tributária do divino e da beleza, em que a arte existe enquanto arte, inteiramente liberta das formas do mundo real e da ideia de sagrado¹².

Inteiramente? Talvez haja excesso em minha formulação. É que, na realidade, a ideia da aura sagrada da arte, que se separa da vida profana, sofre uma ruptura no mundo moderno. Mas, se essa aura declina no nosso tempo, ela nunca deixa na realidade de existir. Aparentemente perdida, ela deixa resquícios, elementos mínimos, pequenos fragmentos que a mantêm viva. Em estudos já publicados sobre a relação da obra de André Malraux com a

¹² E, se remeto à obra de André Malraux sem medo da comparação, é porque a relação Malraux-Baudelaire já conquistou um lugar de destaque na crítica francesa. Claude Pichois, já em 1989, em artigo sobre “Malraux et Baudelaire” é o primeiro a lançar tal comparação: “a fidelidade de Malraux a Baudelaire permaneceu constante, afirmada mais ou menos expressamente, até o fim de sua vida”. As menções explícitas, pouco numerosas entre 1920 e 1937 – seis até 1934 – tornam-se cada vez mais numerosas a partir – como é normal – da publicação da *Psychologie de l'art* [estudo estético de Malraux], na [revista] “*Verve*” (dezembro de 1937). (Apud KHÉMIRI, 2008, p. 140)

do filósofo Walter Benjamin, mostrei que, por mais que a consciência dessa ruptura se torne cada vez mais presente na reflexão do escritor francês, por mais que a arte seja fruto de questionamentos e de modificações, ela é sempre única até mesmo na diversidade.

Na obra de Baudelaire, a beleza é certamente tratada com base em outros parâmetros, que proclamam a arte do feio, do deformado, do horror como formas poéticas que se impõem tão somente como elementos da vida, sem nenhuma submissão a um determinado cânone de beleza. Tomemos como exemplo o poema “Uma carniça” (BAU-DELAIRE, 1975, p. 31). Ao falar da mulher, e dirigindo-se a ela, que, como todo humano, está sujeita ao tempo e à decomposição, o poeta começa por descrever o seu processo de destruição, comparando-a a um animal em putrefação. Muitas são, portanto, as oposições presentes no poema, que acentuam o lado abjeto da vida: a cena da putrefação se passa numa “bela manhã de um tão doce verão” e “o sol brilhava sobre aquela podridão”, criando dessa forma um efeito de choque entre a beleza do tempo e o cenário de horror, entre a beleza feminina e sua decadência, entre as “flores” e o “mal”, entre o amor e a morte. Estruturas paradoxais, como “soberba carcaça”, que o poeta vê “desabrochar como uma flor”, acentuam essa atmosfera lúgubre, a que se soma a evidente ironia do poeta diante dos clichês do romantismo, ao dirigir-se à amada como “minha alma”, “estrela de meus olhos, sol de minha natureza, tu, meu anjo e minha paixão” ¹³. O choque de valores está aí exposto. Mas desse choque surge o ainda possível resgate pela arte, pois o artista-poeta-pintor, a partir desses elementos, cria a sua tela:

As formas apagavam-se e não eram mais que um sonho,
Um esboço surgindo lentamente
Sobre a tela esquecida, e que o artista termina
Somente pela lembrança. ¹⁴

E, nesta linda tela do poeta-pintor, pela força de uma arte que não recusa as contradições, virá o resgate da beleza e do amor na magnífica estrofe final que, no entanto, não desconhece a tensão:

¹³ Cito os versos originais:

“Ce beau matin d’été si doux” ; “Le soleil rayonnait sur cette pourriture” ; “carcasse superbe / comme une fleur s’épanouir”. “mon âme, “Étoile de mes yeux, soleil de ma nature, / Vous, mon ange et ma passion !”

¹⁴ Eis o original:

“Les formes s’effaçaient et n’étaient plus qu’un rêve, / Une ébauche lente à venir, / Sur la toile oubliée, et que l’artiste achève / Seulement par le souvenir.”

Então, ó beleza minha!izei aos vermes
 Que vos comerão com seus beijos,
 Que eu guardei a forma e a essência divina
 De meus amores descompostos!¹⁵

A oposição *beleza x vermes, essência divina x amores descompostos* não se pode anular, pois é justamente na explosão desse encontro que a poesia se revela “choque” – que os contrários se fundem e que a arte faz conviver os opostos sem neutralizá-los idealmente. E esse poema se alça, assim, ao nível dos mais belos poemas de amor da literatura universal.

A atenção que estou dando à beleza do mal não significa, contudo, que se possa esquecer a beleza das flores. Se há também em Baudelaire um lugar para a beleza neoplatônica, ela deixou definitivamente de cumprir o seu lugar de modelo. Em tempos novos, em que o sujeito cindido já não se consegue perceber como uma totalidade ordenada pela consciência e pela racionalidade, em que o mundo dos monstros interiores é tão real quanto o das aspirações da beleza, não é mais possível separar o bem e o mal, o feio e o belo, pois um somente se pode realizar no confronto com o outro. É dentro dessa dialética, dessa constante tensão, que se instala o poeta entre o *spleen* e o ideal. O que faz de Baudelaire um poeta moderno é que ele não se deixa conduzir pela tradição da poesia do belo. Ele ousa, deforma, inova – o que constitui o centro de interesse deste artigo e o foco principal de uma leitura benjaminiana, sempre crítica, sempre em desequilíbrio, em busca não de certezas definitivas, mas de questões, experiências, enfrentamentos, sempre em metamorfose.

No texto intitulado “A fotografia e a arte: ainda o diálogo entre André Malraux e Walter Benjamin” (SILVA, 2004, p. 117), referindo-me à importância da fotografia na reflexão de Malraux, digo:

Quando Malraux afirma que a fotografia libertou a arte moderna da aura sagrada e da aura de beleza às quais a arte era submissa, ele proclama o poder de liberdade da criação artística. Isso não significa, entretanto, que acredite na perda total da aura. Pelo contrário: busca em toda a sua obra algo que a substitua: “um universo sobre-humano”, “um deus desconhecido”, “a parte invencível”, “uma outra criação”, eis algumas expressões que pontuam o *Museu Imaginário*. Qualquer forma de arte que venha a surgir no futuro, fruto da

¹⁵ Eis o original: “Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine / Qui vous mangera de baisers, / Que j’ai gardé la forme et l’essence divine / De mes amours décomposés !”

metamorfose que não podemos prever, não será nunca desprovida de aura. Mas será sempre uma nova aura, uma *aura insubmissa* a qualquer tipo de poder.

Eis porque não se pode deixar de lembrar de poemas que evocam igualmente a beleza da mulher e da mulher amada. Essa beleza possui uma *aura insubmissa*, por isso sempre presente, até mesmo em sua ruína. Discorrendo ainda sobre a ideia de beleza, diz o capítulo “Os avatares do belo” do livro de Patrick Labarthe, acima mencionado (LABARTHE, 2002, p. 23), que “Baudelaire, como inúmeros escritores de seu século, parece partir de uma posição platônica, fundada em uma ‘dupla postulação’.¹⁶ O belo seria uma essência em si mesmo, ‘sem cor, sem forma, diz o Fedro, impalpável’”. Mais adiante, na mesma página, refere-se ainda ao poema “A Beleza”, afirmando:

Na prosopopeia da “Beleza”, no poema epônimo, [Baudelaire] retoma a ideia platônica da imutabilidade (v. 7), mas subjetivando-a, já que o “ódio” do movimento remete à violência passional do poder tutelar que ela representa. É isso que perdura aqui, mas sob a forma de um hieratismo crispado e cruel que muda radicalmente o seu sentido.

Eis o soneto :

A Beleza

Sou bela, ó mortais! como um sonho de pedra,
E meu seio, onde o homem a cada vez se feriu,
É feito para inspirar ao poeta um amor
Eterno e mudo assim como a matéria.

Reino no céu como uma esfinge incompreendida;
Uno um coração de neve à brancura dos cisnes;
Odeio o movimento que desloca as linhas,
E jamais choro e jamais rio.

Os poetas, diante de minhas nobres atitudes,
Que pareço copiar dos altivos monumentos,
Consumirão seus dias em estudos austeros ;

Pois tenho, para fascinar esses dóceis amantes,
Puros espelhos que tornam as coisas mais belas:
Meus olhos, meus grandes olhos de claridades eternas! (BAUDELAIRE, 1975, p. 21)¹⁷

¹⁶ Alusão ao verso de « Mon cœur mis à nu » : « Há em todo homem, a todo momento, duas postulações simultâneas, uma voltada para Deus, a outra para Satã » (BAUDELAIRE, 1975, p. 682).

¹⁷ Cito o original: Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre, / Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour, / Est fait pour inspirer au poète un amour / Éternel et muet ainsi que la matière. // Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris ; / J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes ; / Je hais le mouvement qui déplace les lignes, / Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris. // Les poètes, devant mes grandes attitudes, / Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments, / Consumeront leurs jours en d'austères études ; //

Apesar da beleza, aqui personificada, que se dirige aos mortais e mostra toda a sua perfeição formal, salta aos olhos o desprezo que essa mulher petrificada manifesta diante dos homens. Toda a sua grandeza é dura e crispada. Seu amor é mudo e o seu corpo de pedra fere os amantes. Paira em torno dela uma aura de santidade, de beleza idealizada, como diante de uma estátua divina, mas a dureza e o orgulho não despertam devoção. Vemos, portanto, que, se platonismo existe, ele já não evoca o mundo perfeito das ideias, mas aponta para a dor e o medo. Os seus olhos fascinam os amantes, mas fica claro que não existe fascinação sem perigo. Aliás, a própria etimologia de “fascinação” acrescenta ao poema uma força perigosa, uma força maléfica. O *Dictionnaire étymologique de la langue latine* de A. Ernout e A. Meillet traz, no verbete *fascinus*, o significado de “malefício”, sortilégio, enfeitiçamento que se lança contra alguém. No correr do verbete, lemos: “*Fascinus* parece-se muito com o grego *baskanos* ‘que enfeitiça’ para que não se suponha uma origem comum aos dois. [...]; *fascinus* designaria em sua origem ‘um encantamento’”. Assim, a beleza que, por um lado, se impõe por sua perfeição estética, por outro, torna-se uma grande ameaça. Seus olhos, “puros espelhos que tornam as coisas mais belas”, dominam, enfeitiçam, fascinam “os dóceis amantes”. Aqui também Eros se associa a Tânetos.

O poema “Hino à beleza” (BAUDELAIRE, 1975, p. 24) reitera essa ambivalência de uma a beleza divina e de uma beleza satânica. É com base em repetidas oposições que o poema se estrutura: “Vens tu do céu profundo ou saís tu do abismo?”, “olhar infernal e divino”, “o bem e o crime”, “o poente e a aurora”, “Sais tu do negro abismo ou desces dos astros”, “Semeias ao acaso a alegria e o desastre”, entre outras. A ideia do perigo do encantamento, como no poema anterior, também aparece na imagem do “filtro”, presente no verso “teus beijos são um filtro”¹⁸, em alusão à bebida mágica que enfeitiça os amantes. Nas duas estrofes finais, depois dos questionamentos e da insistência na dualidade dessa mulher, o poeta conclui pela junção das diferenças, indicando a impossibilidade da

Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants, / De purs miroirs qui font toutes choses plus belles : / Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles!

¹⁸ Cito os versos do original:

“Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme, / O Beauté? ton regard, infernal et divin, / Verse confusément le bienfait et le crime”; “Tu contiens dans ton œil le couchant et l'aurore”; “Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres?”; “Tu sèmes au hasard la joie et les désastres”. “Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore”.

distinção entre o bem e o mal através de uma exclamação que reaparecerá também ao final do último poema da coletânea que, significativamente, se chama “A viagem”. O questionamento do poeta diante dessas oposições, quando o homem não sabe, e não pode, optar por uma única “postulação” gera a indiferença: “que importa?”

Que venhas lá do céu ou do inferno, *que importa*,
 Ó Beleza! monstro enorme, horrendo e ingênuo!
 Se teu olhar, teu riso, teus pés me abrem a porta
 De um Infinito que amo e que jamais conheci?

De Satã ou de Deus, que importa? Anjo ou Sereia,
 Que importa, se fazes – fada de olhos de veludo,
 Ritmo, perfume, luz, ó minha única rainha! –
 O universo menos feio e os instantes mais leves? ¹⁹

O grande concerto de poemas das *Flores do mal*, como já anunciei, termina com a certeza de que a separação do bem e do mal é totalmente impossível. Não há solução para o *spleen e o ideal*, senão a de viverem plenamente essa dualidade na viagem em direção à morte:

Ó Morte, velho capitão, já é tempo! Partamos!
 Este país nos enfada, ó Morte! Vamos partir!
 Se o céu e o mar são negros como a tinta,
 Nossos corações que tu conheces, estão cheios de luz!

Derrama sobre nós o teu veneno para que nos reconforte!
 Queremos, enquanto esse fogo nos queimar o cérebro,
 Mergulhar no fundo do abismo, Céu ou Inferno, *que importa*?
 No fundo do desconhecido para encontrar *o novo*! (BAUDELAIRE, 1975, p. 134)²⁰

No meio da angústia de estar entre dois absolutos, a pergunta “que importa?” parece ser a solução. Precária como toda saída que Baudelaire nos sugere. O jogo de oposições é igualmente claro e significativo: “céu e mar são negros” x “corações cheios de luz”; “veneno” x “reconforto”. E a morte não é um fim, mas um novo recomeço, sem esperança, já que está fadado a terminar sempre da mesma forma. Por isso, parece-me muito

¹⁹ “Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe, / Ô Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu! / Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte / D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu? // De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène, / qu'importe, si tu rends, — fée aux yeux de velours, / Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine! — / L'univers moins hideux et les instants moins lourds?”

²⁰ Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre! / Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons! / Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre, / Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons! // Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte! /
 Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, / Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*!

significativa esta afirmação de Walter Benjamin em *Parque Central*: “A poesia de Baudelaire faz com que o novo apareça como o sempre-igual e o sempre-igual apareça como no novo” (KOTHE, 1991, p. 137).

Nos poemas de Baudelaire são inúmeras as alusões a essa tensão que os contrastes provocam. Em outro belíssimo poema de amor, “O Balcão” (BAUDELAIRE, 1975, p. 36), também o texto é marcado de oposições: a mulher é mãe e amante, prazer e dever: “Mãe das lembranças, amante das amantes”, “Tu, todos os meus prazeres! Tu, todos os meus deveres”! E, numa retomada da imagem do abismo, que vemos habitualmente em oposição ao voo em direção ao ideal, a descida ao fundo do mar, ao invés de representar uma simples queda, traz um ato de renovação que o poema “Viagem”, fechando o ciclo de “Spleen e Ideal”, em sua estrofe final, também proporá. Eis o final de “O Balcão”:

Esses juramentos, esses perfumes, esses beijos infinitos,
Renascerão de um abismo proibido a nossas sondas
Como sobem aos céus os sois rejuvenescidos
Depois de se lavarem no fundo dos mares profundos?
Ó juramentos! ó perfumes ! ó beijos infinitos!²¹

Retornando, ainda, aos personagens que povoam a cidade moderna de Baudelaire, não poderíamos deixar de lembrar a figura do “trapeiro”. Na cidade modernizada pela indústria, que se torna ao mesmo tempo espaço da produção e cenário de grande miséria, surge esse personagem que aproveita os detritos desprezados pela produção em massa a fim de obter alguma renda que lhe permita sobreviver dos restos desta nova sociedade. Aqui segue a definição que dele encontramos no *Das Passagen-Werk*, intitulado na edição brasileira de 2006 *Passagens*:

O trapeiro é a figura mais provocadora da miséria humana. Lumpenproletário num duplo sentido: vestindo trapos e ocupando-se de trapos. “Eis um homem encarregado de recolher o lixo de cada dia da capital. Tudo o que a cidade grande rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que desdenhou, *tudo o que ela destruiu, ele cataloga e coleciona*. Ele consulta os arquivos da orgia, o *cafarnaum* dos detritos. Faz uma triagem, uma escolha inteligente; recolhe como um avaro um tesouro, as imundícies que, ruminadas pela divindade da Indústria, tornar-se-ão objetos de utilidade ou de prazer”. (“Du vin et du hachish”, Œuvres, vol. I, pp. 249-250 [OC I, 381])

²¹ Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis, / Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes, / Comme montent au ciel les soleils rajeunis / Après s'être lavés au fond des mers profondes ? / - Ô serments ! ô parfums ! ô baisers infinis !

Como se constata nesta descrição em prosa de 1851, Baudelaire se reconhece no trapeiro. No poema “Le vin des chiffonniers” [OC, I, p. 106], é apresentada ainda uma outra afinidade com o poeta, de forma explícita: “Vê-se um trapeiro cambaleante, a fronte inquieta, / Rente às paredes a esgueirar-se como um poeta, / E alheio aos guardas e alcaguetes mais abjetos, / Abrir seu coração em gloriosos projetos”. (BENJAMIN, 2006, p. 395)

Vemos aí, portanto, a figura do trapeiro assimilada à imagem do poeta. E enquanto esse personagem é apresentado como uma figura extremamente negativa no século XIX, a poesia de Baudelaire, com a qual Benjamin claramente concorda, resgata-o pela arte no que ele tem de sofrimento, de tristeza e de melancolia na Paris industrial. Baudelaire transforma esse personagem em objeto de sua poética, opondo-se assim a uma visão burguesa que recusa e rebaixa os miseráveis vistos como *parasitas, sujos, violentos, bêbados, degenerados, sem moral*. É bom lembrar que não foi só a poesia que resgatou tal personagem, mas também as caricaturas, e até mesmo Édouard Manet numa tela de 1869. Objeto de comentário de vários escritores e historiadores daquele século, a imagem do “trapeiro” é ainda referida por Walter Benjamin em *A Paris do Segundo Império* de 1938:

Os catadores de trapo apareceram em maior número nas cidades depois que, através de novos processos industriais, passou-se a dar um certo valor ao lixo. Eles trabalhavam para intermediários e representavam uma espécie de indústria caseira sediada na rua. A figura do trapeirofascinou a sua época. Os olhares dos primeiros pesquisadores do pauperismo estavam como que hipnotizados por ela, com a tácita pergunta no sentido de saber onde seria alcançado o limite da miséria humana. (KOTHE, 191, p. 51)

Em estreita harmonia com a industrialização do século XIX em solo francês, a poesia de Charles Baudelaire é parte fundamental de uma pesquisa histórica. As obras literárias e poéticas que retratam a sociedade com seus hábitos e dilemas não deixam de se tornar um objeto dessa pesquisa, trazendo-nos o fato, não pelo viés da ciência, mas pelo viés da arte. No século XX, estudiosos da literatura e da História abordam com frequência a interdependência desses dois discursos. Eis a reflexão do teórico Hans Robert Jauss que afirma: “A divisão clássica entre *res fictae*, como reino da poesia, e *res factae*, como objeto da História, foi ultrapassada, de modo que a ficção se alçou ao horizonte da realidade e a realidade histórica ao horizonte da poesia” (COSTA LIMA, 1984, p. 193).

Baudelaire, ao apresentar um desfile de personagens miseráveis da cidade em pleno século XIX, escreve um capítulo da História daqueles que viviam à margem da sociedade industrial, com ela colaborando e por ela desprezados.

Antes de concluir, gostaria ainda de discorrer sobre a função do poeta, esse outro personagem que ocupa um lugar importante nesse panorama social. Um lugar importante e complexo. Um lugar de ator no drama trágico da sociedade e, ao mesmo tempo, o lugar daquele que vê, observa e descreve a cidade. Presente desde o início da obra *As flores do mal* como poeta bendito, filho de Deus, mas que sua mãe e a sociedade desprezam e amaldiçoam, ou como um poeta que sabe enobrecer o mundo ao seu redor (“enobrece a sorte das coisas mais vis”)²², mas que, vivendo no mundo do tédio, está sempre fadado à decadência e ao exílio. Esse poeta lutador surge, então, sob a forma de inúmeras alegorias. A imagem do esgrimista, que faz eco, a meu ver, à do trapeiro, talvez seja, dentre muitas, aquela que desvela sua luta e seu sofrimento. Qual “flâneur”, que “[se] exerce sozinho em [sua] fantástica esgrima”²³ caminha em sua busca constante da rima poética na cidade industrializada.²⁴ A poesia está na cidade, mas só o poeta pode vê-la, recolhê-la, como o trapeiro. Só o poeta pode transformar a lama em ouro (“Porque de cada coisa extraí a quintessência, / Tu me deste lama e eu a transformei em ouro”²⁵ (BAUDELAIRE, 1975, p. 192). Poeta *flâneur* / poeta criador, da lama ao ouro ele se torna o alquimista da modernidade.

O poema em prosa do *Spleen de Paris*, “Perda da auréola” (BAUDELAIRE, 1975, p. 352) nos mostra ainda uma outra feição do poeta, o poeta que não gosta da multidão nem de suas insígnias de nobreza – o poeta que prefere permanecer incógnito:

– O quê? Tu por aqui, meu caro? Num lugar suspeito? Tu, o bebedor de quintessências? O comedor de ambrosia? Na verdade, isso me surpreende!
 – Tu conheces, caro amigo, meu pavor pelos cavalos e pelos carros. Ainda há pouco, quando atravessava a avenida, com pressa, e saltitava na lama em meio a esse caos movediço em que a morte chega a galope de todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, num movimento brusco, escorregou da minha cabeça e caiu na lama da calçada. Não tive coragem de pegá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que deixar que me rompessem os ossos. E depois, pensei, há males que vêm para bem. Posso agora passear incógnito, praticar ações vis e me entregar à devassidão, como os simples mortais. E aqui estou, igualzinho a ti, como vês!
 – Tu deverias ao menos mandar pôr um anúncio sobre a auréola, ou mandar reavê-la pelo delegado.
 – Não, ora essa! Sinto-me bem aqui. Só tu me reconheceste. A dignidade, aliás, me entedia. E também, me alegro pensar que algum poeta ruim há de encontrá-la e vesti-la sem pudor.

²² “il ennoblit le sort des choses les plus viles”. (BAUDELAIRE, 1975, p. 83)

²³ “Je vais m’exercer seul à ma fantasque escrime”.

²⁴ Faço alusão aqui a vários poemas que são verdadeiras alegorias do poeta: “Bendição”, “Albatroz”, “O Sol”.

²⁵ “Car j’ai de chaque chose extrait la quintessence, / Tu m’as donné ta boue et j’en ai fait de l’or.”

Fazer alguém feliz, que prazer! Principalmente alguém feliz que ainda vai me fazer rir!
 Pense em X ou em Z, puxa! Como vai ser engraçado! (BAUDELAIRE, 1975, p. 352)²⁶

O poeta, imerso na nova Paris, sofre com o movimento acelerado da vida moderna e acaba perdendo a coroa que o identificava como um ser superior, ou um profeta ou um enviado de Deus. Ora, esse modelo de poeta, para quem seria necessário manter a aura sagrada para exercer a sua imaginação ou seus dons de visionário, é incompatível com o poeta da modernidade. Baudelaire nos mostra um poeta mais próximo do povo, que vive na multidão, que vê o que os outros veem e o descreve. Como poeta sagrado, colocava-se em posição privilegiada, elevada, longe de todos. Sem coroa, encontra-se junto de todos. Não goza de uma antevisão profética, mas contempla a realidade do mundo que está diante de si. Vivendo no *spleen*, não deixa, contudo, de ansiar pelo *ideal*. Sempre na mesma tensão. Uma nota de Walter Benjamin nas *Passagens* observa com precisão: “O *spleen* de Baudelaire é o sofrimento devido ao declínio da aura. ‘A Primavera adorável perde o seu perfume’ [OC I, 76]” (BENJAMIN, 2006, p. 388).

Para concluir, volto ao início, e retomo a citação que colhi no segundo volume das *Obras completas* quando Baudelaire discorre sobre a arte no texto *Sobre alguns dos meus contemporâneos*: “Quero dizer que a arte moderna tem uma tendência essencialmente demoníaca” (BAUDELAIRE, 1976, 168). Recaímos, assim, no mesmo dilema, na mesma tensão, na mesma angústia: Poeta bendito / Poeta maldito. Ao final de sua longa viagem, sua conclusão é a de que é preciso “mergulhar no fundo do abismo” para tudo recomeçar. Fracasso ou vitória? Não conheço a resposta. É nas imagens compósitas dos poemas – que viajam pelo imaginário do *spleen* e do *ideal* – que se anuncia uma possível solução. Forma-

²⁶ Perte d'auréole

"Eh! quoi! vous ici, mon cher? Vous, dans un mauvais lieu! vous, le buveur de quintessences! vous, le mangeur d'ambrosie! En vérité, il y a là de quoi me surprendre.

- Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser. J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os. Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez!

- Vous devriez au moins faire afficher cette auréole, ou la faire réclamer par le commissaire.

- Ma foi! non. Je me trouve bien ici. Vous seul, vous m'avez reconnu. D'ailleurs la dignité m'ennuie. Ensuite je pense avec joie que quelque mauvais poète la ramassera et s'en coiffera impudemment. Faire un heureux, quelle jouissance! et surtout un heureux qui me fera rire! Pensez à X, ou à Z! Hein! comme ce sera drôle!"

se ao longo de sua escritura / leitura uma constelação de traços, de nós em tensão, como numa espécie de imagem em luta, o que Walter Benjamin chamaria de *imagem dialética*, que contém a história do homem passado e a história do homem presente. Sempre no enfrentamento do belo e do feio, do céu e do inferno, sempre no enfrentamento da morte. O que resta, a meu ver, como solução, é o espanto diante do mundo belo e disforme, como lemos em *Fusées*: “O que não é ligeiramente disforme parece insensível; - donde decorre que a irregularidade, ou seja, o inesperado, a surpresa, o espanto são uma parte essencial e característica da beleza” (BAUDELAIRE, 1975, p. 656).²⁷

O poeta, enquanto autor, vê e contesta o mundo com suas alegorias; enquanto ator e *flâneur* nesse espetáculo de horror, faz História.

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes, I*. Paris : Gallimard, 1975.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes, II*. Paris : Gallimard, 1976.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*; trad. de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- ERNOUT, A. & MEILLET, A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck, 1959.
- KHÉMIRI, Moncef. “Baudelaire au miroir de Malraux”. *Alea*, Junho 2008, vol.10, no.1, p.140-157.
- KOTHE, Flavio, org. *Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- LABARTHE, Patrick et alii. *Les fleurs du mal, Baudelaire. Analyse littéraire et étude de la langue*. Paris: Armand Colin, 2002.
- LAMARTINE, Alphonse de. *Œuvres poétiques complètes*. Paris: Gallimard, 1963.
- PALMIER, Jean-Michel. *Walter Benjamin: le chiffonnier, l'Ange et le petit bossu*. Paris: Klincksieck, 2006.
- PICHOIS, Claude. “Malraux et Baudelaire”. In: *Europe*, nov.-déc., 1989, p. 167-177.
- SILVA, Edson Rosa da. “Malraux e o diálogo das artes”. In: VAZ, Paulo Bernardo & CASA NOVA, Vera. org. *Estação Imagem: desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 17-25.
- SILVA, Edson Rosa da. “A fotografia e a arte: ainda o diálogo entre André Malraux e Walter Benjamin”. In: COUTINHO, Eduardo et alii (Org.). *Elogio da lucidez*. Porto Alegre: Evangraf, 2004, p. 113-117.
- SILVA, Edson Rosa da. “Da Impossibilidade de contar e de cantar”. In: *Revista Semear*, 10. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2004, p. 93-106.

²⁷ “Ce qui n’est pas légèrement difforme a l’air insensible; - d’où il suit quelque irrégularité, c’est-à-dire l’inattendu, la surprise, l’étonnement sont une partie essentielle et la caractéristique de la beauté.”

ZUMTHOR, Paul. *La mesure du monde*. Paris: Seuil, 1993.