

O ESTETICISMO FINISSECLAR FRANCÊS: EM TORNO DE BAUDELAIRE

Rangel Gomes de ANDRADE*
Adalberto Luis VICENTE**

RESUMO: Este artigo objetiva apresentar um panorama do esteticismo na França das últimas décadas do século XIX, tendência que atravessa as principais correntes artísticas do período, destacadamente Romantismo, Decadentismo e Simbolismo. Considerando que o maior expoente do esteticismo francês é Charles Baudelaire, apresentaremos as concepções esteticistas de artistas que orbitam em torno do poeta, tanto precursores como continuadores, confrontando suas visões com as veiculadas pelo autor de *Les Fleurs du Mal* em seus textos ensaísticos. Além de Baudelaire, também nos debruçaremos neste trabalho sobre os escritos teóricos e literários de Victor Hugo, Stendhal, Théophile Gautier, Edgar Allan Poe, J.-K. Huysmans e Arthur Rimbaud.

PALAVRAS-CHAVE: Charles Baudelaire. Esteticismo. *Fin de siècle*. Século XIX. Literatura francesa.

*Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
Ô Beauté! montre 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?*

“Hymne à la Beauté”- Charles Baudelaire (2017a, p. 52-53).

* Graduando em Letras. UNESP - Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara – SP - Brasil. 14800-901 – r4n6e@terra.com.br - Bolsista de Iniciação Científica FAPESP, processo nº 2016/10664-1

** UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Departamento de Letras Modernas. Araraquara – SP – Brasil. 14800-701- adalberto.vicente@unesp.br

Introdução

A Europa das últimas décadas do século XIX foi marcada por uma profunda efervescência cultural e política. As transformações que vinham se consolidando no âmbito técnico e científico desde o advento da Revolução Industrial e a formação dos grandes centros urbanos engendraram profundas mudanças econômicas e sociais, ao mesmo tempo que escancararam as condições miseráveis das populações pobres das grandes cidades e revelaram a mesquinha e hipocrisia da burguesia industrial que ascendia. Enquanto crescia a confiança do homem na razão, na ciência e na técnica como meios fundamentais para desvendar os segredos do mundo natural e social, os artistas começavam a tomar posição em relação à realidade que se desenhava diante deles.

A consequência desse quadro histórico foi o surgimento de diversas correntes artísticas mais ou menos afins que passaram a disputar o cenário artístico e cultural. Tais correntes apresentavam posições conflitantes e os seus representantes mais emblemáticos entraram em profundas polêmicas em decorrência de suas visões de mundo e concepções artísticas divergentes, especialmente na França. Romantismo, Naturalismo, Parnasianismo, Decadentismo e Simbolismo dividiam o mesmo contexto histórico e social, cada um à sua maneira propondo novos caminhos para o fazer artístico.

Se o século XIX foi responsável por iluminar o mundo com a invenção da lâmpada elétrica, os artistas da época fizeram transparecer a escuridão que circundava a *Belle Époque*, revelando “[...] a discrepância entre o progresso material e a depressão espiritual [...]”, como nota o historiador Eugen Weber (1988, p.11). Entusiastas ou não do progresso, o fato é que nenhum desses artistas se manteve indiferente a ele: “A reação à mudança estabeleceu o caráter do período.” (WEBER, 1988, p.13). Apesar de terem suas próprias diferenças, românticos, simbolistas e decadentistas encontravam afinidade na oposição ao cientificismo e realismo naturalista e ao objetivismo e rigidez da estética parnasiana¹. É por meio dessas três correntes que as tendências esteticistas adquirem maior vulto. Como

¹ Em uma entrevista concedida a Jules Huret (“*Sur l'évolution littéraire*”), em 1891, Stéphanne Mallarmé (apud GOMES, 1994, p. 27) marca posição e distingue o ideal poético parnasiano do simbolista, fundado no mistério e no símbolo: “Creio [...] que, no fundo, os jovens estão mais próximos do ideal poético do que os parnasianos, que ainda tratam seus temas à maneira dos velhos filósofos e dos velhos retóricos, apresentando os objetos diretamente. Penso ser preciso, ao contrário, que haja somente alusão. A contemplação dos objetos, a imagem alçando vôo dos sonhos por eles mesmos suscitados, são o canto; já os parnasianos tomam a coisa e mostram-na inteiramente: com isso, carecem de mistério; tiram dos espíritos essa alegria deliciosa de acreditar que estão criando. Nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema, que consiste em ir adivinhando pouco a pouco: sugerir, eis o sonho. É a perfeita utilização desse mistério que constitui o símbolo:

escreve Michel Décaudin (apud MORETTO, 1989, p.13), numa síntese precisa do período:

Sem dúvida, desde o Romantismo se é artista por oposição ao utilitarismo “burguês”; mas é na segunda parte do século XIX, especialmente, que a arte se torna uma moral, uma religião, uma metafísica. O dandismo de alguns, a alegre boêmia de outros, aqui o chiste, lá as mais altas exigências espirituais, vêm das mesmas aspirações; recusa do mundo positivista, das solicitações políticas ou sociais, das realidades materiais, das convenções e das obrigações da vida civilizada.

De maneira mais específica, o esteticismo enforma e confunde-se com o Decadentismo e com algumas das tendências centrais do Simbolismo. Não há uma escola esteticista propriamente dita, mas uma constelação de autores pertencentes a diferentes correntes literárias que merecem a alcunha de **estetas**.

Apesar da possibilidade de rastrear antecedentes em outros pontos da Europa, como Alemanha e Inglaterra, o esteticismo é uma tendência artística marcadamente francesa que tem seu esplendor nas últimas décadas do século XIX. Em linhas gerais, o esteta pode ser definido como aquele que elege o belo como instância absoluta da vida. O esteta é fundamentalmente um cultor da beleza. A devoção ao belo sempre existiu na história da civilização ocidental, mas, no século XIX, o termo “esteticismo” oferece novos contornos a esse fenômeno, que passa a significar, como explica Robert Vincent Johnson (2018, p. 1), “[...] *a new conviction of the importance of beauty as compared with – and even in opposition to – other values.*”

O esteticismo repudia qualquer intenção moral na arte. Inculcar valores morais ou pedagógicos em uma obra de arte significa, para o esteta, rebaixá-la, degradar seu estatuto artístico. Radicalmente contrário ao utilitarismo que deseja tornar a arte meio para fins estranhos a ela, o esteta reivindica a **autonomia da arte**, desprendida de utilidades imediatas e valores alheios. O valor da arte, sob esse ponto de vista, encontra-se na sua capacidade de nos possibilitar experienciar a beleza: “[...] *the value of art is to be found in our immediate experience of it, not in its alleged effects on conduct.*” (JOHNSON, 2018, p. 6-7). Ao esteta só interessa a beleza da obra, mas uma beleza desprendida de valores universais, produzida pela maestria com que o artista seleciona e organiza os recursos formais de que

evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado de alma, ou inversamente, escolher um objeto e extrair dele um estado de alma, através de uma série de adivinhas.”

dispõe. Segundo essa visão, a beleza pode ser extraída do horrível, do disforme e do perverso, contanto que transfigurados pelo labor artístico.

Ao se utilizar do exotismo, da bizarria e da perversão como fundamentos para sua produção artística, o esteta busca causar um estranhamento no gosto médio e chocar a acomodada sensibilidade burguesa, da qual ele busca se distinguir e distanciar o máximo possível. Seu fundamento máximo é a subversão de valores morais e estéticos. Como escreve William Gaunt (1957, p. 17): “*The man of inner mystery, scornfully perverse, hypersensitive, the enemy of the accepted and the commonplace.*” Contanto que fiel ao culto da Beleza, ao esteta é permitido todas as transgressões e todos os excessos: “*All ecstasies and all excesses were justified in the search for sensation and the delight in beauty which [...] was a law unto itself.*” (GAUNT, 1957, p. 13).

Charles Baudelaire (1821-1867) é, sem dúvida, o maior e mais influente nome do esteticismo na França. Os que vieram antes dele assumem posto de precursores, antecipando proposições que seriam encabeçadas e desenvolvidas pelo poeta; já os que o sucederam, em sua maioria, posicionam-se como continuadores e reputam-no como mestre. Por isso, tomaremos a figura de Baudelaire como núcleo central dessa exposição, em torno do qual avaliaremos as proposições dos demais artistas na relação que estabelecem com os princípios baudelairianos.

O esteticismo finissecular francês

As duas últimas estrofes do poema “*Hymne à la Beauté*”, que servem de epígrafe a este trabalho, expressam de maneira emblemática a nova concepção do Belo proclamada por Baudelaire e que será cultivada pelos artistas franceses do *fin de siècle*. A confluência entre o belo e o horrível, o celeste e o abissal, o sagrado e o profano, marca as tensões evocadas por essa geração de artistas, que buscavam jogar com os contrastes e as ambivalências entre **sublime** e **grotesco**. Esses dois termos, que a estética clássica opunha de maneira rígida, foram defendidos na sua relação dinâmica e harmônica primeiramente por Victor Hugo (1802-1885) em *Do grotesco e do sublime*, o famoso prefácio de *Cromwell*².

A relação de Baudelaire com Hugo oscilou entre admiração, bajulação e desprezo, e se o poeta de *Les fleurs du mal* recrimina o mestre romântico por “[...] introduzir à força e brutalmente em sua poesia aquilo que Edgar Poe considerava a principal heresia moderna – o *ensino* [...]”, apenas para agradar ao gosto daquela que ele denominava de “nossa raça antipoética” (BAUDELAIRE, 2017b, p. 446,

² Confira Hugo (2014).

grifo do autor), Hugo talvez tenha sido um dos principais românticos que, a despeito de considerar seu valor social e político, recusava-se a “[...] ver utilidade direta na arte, seu serviço imediato às verdades políticas.” (WELLEK, 1967, p. 226). De acordo com o próprio poeta: “A arte deve ser, acima de tudo, o seu próprio objetivo, deve prosseguir moralizando, civilizando e edificando, mas, sem se desviar de seu caminho.” (HUGO apud WELLEK, 1967, p. 226). Hugo compreendia que a arte, para atingir objetivos morais e políticos em seu sentido universal, deve antes de tudo ser arte, ou seja, sensibilizar pela sua unidade de forma e conteúdo.

Convém nos determos em alguns dos princípios expressados por Hugo em seu prefácio, por constituir ponto central do processo de transformação da sensibilidade estética cultivada pelo esteticismo *fin de siècle*.

O texto de Victor Hugo (2014, p. 83) tem como fundamento, mais do que justificar a obra que prefacia, proclamar “[...] a liberdade da arte contra o despotismo dos sistemas, dos códigos e das regras.” O dramaturgo ataca a regra das três unidades, a rígida separação entre os gêneros e invoca a autoridade divina para argumentar que nem tudo na criação é “humanamente **belo**”, pois “[...] o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do grotesco, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz.” (HUGO, 2014, p.26, grifo nosso). Em razão disso, a obra, para ser total, deve possuir a mesma harmonia da natureza:

Ela se porá a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem entretanto confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia. Tudo é profundamente coeso. (HUGO, 2014, p. 27).

Segundo essa perspectiva, Hugo opõe a literatura clássica e a romântica, sendo o gênio moderno aquele capaz de abarcar a complexidade da existência humana, naquilo que ela detém de grotesco e de sublime. Em conjunto, o sublime e o grotesco devem produzir um contraste que possibilite uma percepção mais acurada do belo, fazendo com que este prevaleça em relação ao feio. Ainda que fundamentado em princípios cristãos, o jogo de contrários hugoano é profundamente moderno, antecipando a noção baudelairiana do belo, cuja relatividade depende do gênio do artista, capaz de extrair beleza do bizarro e do banal.

Ademais, o trecho supracitado poderia fazer supor na crença de Hugo de que a arte deve reproduzir a natureza, no entanto, mais adiante ele esclarece: “Tudo o que no mundo, na história, na vida, no homem, tudo deve e pode aí refletir-se, mas sob a **varinha mágica da arte.**” (HUGO, 2014, p. 69, grifo nosso). A arte, segundo o mestre romântico, ecoando a teoria aristotélica, preenche as lacunas e omissões da história, conta aquilo que poderia ter sido e não o que foi: “Assim, a finalidade da arte é quase divina: ressuscitar, se trata da história; criar, se trata da poesia.” (HUGO, 2014, p. 69). A criação artística, portanto, “[...] reveste o todo com uma forma ao mesmo tempo poética e natural [...]”, que, por sua vez, produz o **artifício**: “[...] esta vida de verdade e de graça que gera a ilusão, este prestígio de realidade que apaixona o espectador, e primeiro o poeta, pois o poeta é de boa fé.” (HUGO, 2014, p. 69).

Stendhal (1783-1842), outro importante nome do Romantismo, apesar de por vezes advogar em nome de um realismo de tipo documental, declara a certa altura que “*tout ouvrage d’art est un beau mensonge.*” (STENDHAL, 1933, p. 308, grifo do autor). Stendhal considera o prazer causado pela obra como fator decisivo para julgar seu valor: “[...] a quantidade de prazer sentido parece o único termômetro para julgar o mérito do artista.” (STENDHAL apud WELLEK, 1967, p. 218). Não por acaso, Baudelaire (2010, p. 17, grifo do autor) menciona Stendhal em *Peintre de la vie moderne* como sendo aquele que mais se aproximou da verdade ao afirmar que “[...] o Belo não é senão a promessa da felicidade.” No entanto, esse prazer de que fala Stendhal consiste não em um sentimentalismo derramado, mas em um prazer intelectual, produzido e arquitetado pelo artista. A visão “hedonista” da obra de arte e do prazer como criação intelectual acabam por aproximar o autor de *Le rouge et le noir* da estética finissecular.

Certamente Hugo e Stendhal não são estetas propriamente dito, mas expressam germes dessa tendência em suas concepções artísticas. Em resumo: a conjunção de opostos, a liberdade de explorar temas e gêneros, a autonomia (relativa) da arte, a arte enquanto artifício, a fruição estética como valor central, a criação enquanto processo intelectual, racional e meditado. Essas categorias, desenvolvidas pelos artistas posteriores, constituirão linhas de força centrais da poética esteticista. Mas, ainda dentro da geração romântica, outros dois autores serão fundamentais para o esteticismo de extração baudelaireana: Théophile Gautier e Edgar Allan Poe³.

³ Apesar de ser um autor de língua inglesa, abordaremos aqui o Poe “francês”, ou seja, o Poe lido por Baudelaire.

Théophile Gautier (1811-1872) esteve inicialmente ligado à geração romântica, posicionando-se ao lado de Victor Hugo durante a batalha de *Hernani* e se aproximando posteriormente dos parnasianos, no entanto sua produção é de difícil classificação e teve impacto sobre diferentes escolas e artistas. Gautier é tido como o grande veiculador da doutrina de “*l’art pour l’art*” na França – o edificador, segundo Baudelaire (1976, p. 104), “*des âmes amoureuses du Beau*” – e sua obra literária materializa suas concepções esteticistas, tendo gerado enorme admiração em Baudelaire, que lhe dedica *Les fleurs du mal*⁴ e dele chega a dizer que “[...] *il sera un des maîtres écrivains, non seulement de la France, mais aussi de l’Europe* [...]” (BAUDELAIRE, 1976, p. 127). Victor Hugo (2001, p. 133), em carta endereçada a Baudelaire em decorrência do artigo que dedicou a Gautier, identifica a relação de filiação – ou melhor, de fraternidade – entre os dois poetas: “Théophile Gautier é um grande poeta, vós o louvais como irmão mais moço, e vós o sois.” Como Baudelaire escreveu sobre o autor de *Émaux et camées* e vice-versa, é possível fazer, por meio de seus olhares cruzados, “[...] uma leitura especular das idéias estéticas de ambos [...]”, como sugere Gloria Carneiro do Amaral (2001, p. 22)

O marco da obra em prosa de Gautier é *Mademoiselle de Maupin*. O prefácio, mais lido que o próprio romance, é considerado um manifesto da arte pela arte. Nele Gautier ataca com ironia e mordacidade a crítica moralizante e utilitarista que exigia uma função para a obra de arte. Em lugar disso, contrapõe-lhes “[...] um livro que não tem utilidade civilizatória e não trabalha para o progresso.” (AMARAL, 2001, p. 23). Em uma das passagens centrais e mais conhecidas do prefácio-manifesto, Gautier (1955, p. 23) declara a suprema utilidade da arte e da beleza: ser **absolutamente inútil**:

⁴ Na dedicatória, Baudelaire (2017a, p. 29) refere-se a Gautier como “*maître et ami*”:

AU POËTE IMPECCABLE
AU PARFAIT MAGICIEN ÈS LETTRES FRANÇAISES
A MON TRÈS-CHER ET TRÈS-VÉNÉRÉ
MAÎTRE ET AMI

THEOPHILE GAUTIER

AVEC LES SENTIMENTS
DE LA PLUS PROFONDE HUMILITÉ
JE DÉDIE
CES FLEURS MALADIVES

Rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie. – On supprimerait les fleurs, le monde n'en souffrirait pas matériellement; qui voudrait cependant qu'il n'y eût plus de fleurs? Je renoncerais plutôt aux pommes de terre qu'aux roses, et je crois qu'il n'y a qu'un utilitaire au monde capable d'arracher une plate-bande de tulipes pour y planter des choux. À quoi sert la beauté des femmes? Pourvu qu'une femme soit médicalement bien conformée, en état de faire des enfants, elle sera toujours assez bonne pour des économistes. A quoi bon la musique? à quoi bon la peinture? Qui aurait la folie de préférer Mozart à M. Carrel, et Michel-Ange à l'inventeur de la moutarde blanche? Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. — L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines.

Mademoiselle de Maupin é enaltecido por Baudelaire como um “hino à Beleza”. Nas palavras do poeta:

*Ce roman, ce conte, ce tableau, cette rêverie continuée avec l'obstination d'un peintre, cette espèce d'hymne à la Beauté, avait surtout ce grand résultat d'établir définitivement la condition génératrice des oeuvres d'art, c'est-à-dire, **l'amour exclusif du Beau, l'Idée fixe.*** (BAUDELAIRE, 1976, p. 111, grifo nosso).

A mesma “idéia fixa” de que fala Baudelaire a respeito de Gautier, o autor de *Mademoiselle de Maupin* destaca na concepção poética do amigo: “Baudelaire era pela autonomia absoluta da arte e não admitia que a poesia tivesse outro fim senão a si mesma nem outra missão a cumprir a não ser excitar na alma do leitor a sensação do belo, no sentido absoluto do termo.” (GAUTIER, 2001, p. 46).

Baudelaire (1976, p. 111), em seu ensaio sobre Gautier, questiona a doutrina que afirma a indissociabilidade entre os valores da “Beleza”, da “Verdade” e do “Bem”, denunciando-a como uma invenção da “*philosophiaillerie moderne*”. O poeta argumenta que a “Verdade” pertence ao âmbito da ciência e do intelecto puro, sendo a beleza de estilo bem-vinda, mas dispensável, enquanto o “Bem” é objetivo de toda busca moral. A “Beleza”, por outro lado, é objeto exclusivo do **gosto**. O romance, por ser um gênero complexo, pode conter uma parte mais dedicada à “Verdade” enquanto outra volta-se mais à “Beleza”. A partir dessa constatação, Baudelaire (1976, p. 112, grifo do autor) defende que, em *Mademoiselle de Maupin*:

La part du Beau [...] était excessive. L'auteur avait le droit de la faire telle. La visée de ce roman n'était pas d'exprimer les moeurs, non plus que les passions d'une époque, mais une passion unique, d'une nature toute spéciale, universelle et éternelle, sous l'impulsion de laquelle le livre entier court, pour ainsi dire, dans le même lit que la Poésie, mais sans toutefois se confondre absolument avec elle, privé qu'il est du double élément du rythme et de la rime. Ce but, cette visée, cette ambition, c'était de rendre, dans un style approprié, non pas la fureur de l'amour, mais la beauté de l'amour et la beauté des objets dignes d'amour, en un mot l'enthousiasme (bien différent de la passion) crée par la beauté.

Portanto, Baudelaire valoriza no romance de Gautier o culto ao belo que não recai no charco das paixões. Como inimigo do sentimentalismo derramado, Baudelaire (1976, p. 116) opõe “*la sensibilité de coeur*” à “*la sensibilité de l'imagination*”:

La sensibilité de coeur n'est pas absolument favorable au travail poétique. Une extrême sensibilité de coeur peut même nuire en ce cas. La sensibilité de l'imagination est d'une autre nature; elle sait choisir, juger, comparer, fuir ceci, rechercher cela, rapidement, spontanément.

Tendo a imaginação como valor absoluto, ao poeta fica dispensada a necessidade de impor sinceridade ou honestidade à sua obra. Do ponto de vista da imaginação, Baudelaire (1976, p. 116) declara Gautier “*l'écrivain par excellence*”, por ter feito de sua atividade poética uma “*idéia fixa*”, ao eleger como faculdade principal o culto ao Belo: “*Gautier, c'est l'amour exclusif du Beau, avec toutes ses subdivisions, exprimé dans le langage le mieux approprié.*” (BAUDELAIRE, 1976, p. 117). As questões em torno da forma da expressão poética e da busca da linguagem mais apropriada apontam para uma dimensão central da estética baudelaíriana: sua preocupação com a forma. Por isso, Baudelaire destaca o estilo de Gautier e sua virtuosidade no domínio das **correspondências**, detentor de um repertório de metáforas capaz de realçar o mistério dos objetos e de uma palavra evocatória, quase mágica: “*Il y a dans le mot, dans le verbe, quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire un jeu de hasard. Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire.*” (BAUDELAIRE, 1976, p.118). Essa mística da linguagem e o “*dom de correspondência*” também é destacado por Gautier (2001, p. 54, grifo do autor) ao tratar do poeta de “*Correspondances*”, que sublinha seu dom de vidência: “[...] ele sabe descobrir, por uma intuição secreta,

relações invisíveis para outros e aproximar assim, por analogias inesperadas que só o *vidente* pode captar, os objetos mais afastados e aparentemente mais opostos.” Anna Balakian (2007, p. 41) também chama atenção para essa dimensão da poética baudelairiana:

Baudelaire converte a poesia numa atividade intelectual em vez de emocional, e sob este aspecto o poeta assume o papel de um sábio ou visionário em lugar de um bardo. Com sua rede de sentidos e percepções superior, o poeta se inclina mais a decifrar do que transmitir ou comunicar o enigma da vida. Se a comunicação é a universalização do particular, seja na vida pessoal do poeta seja na vida histórica da nação, decifrar é então o poder de dar realidade pessoal aos problemas universais e seus mistérios.

A questão da vidência será mais tarde retomada e explorada por Rimbaud nas cartas que endereçou a George Izambard e Paul Demeny, de que trataremos mais adiante.

Gautier (2001, p. 46) também reforça a dimensão do estilo em Baudelaire, sua capacidade de criar, através de sua poesia, um “efeito de surpresa, de espanto e de raridade.” Para alcançar tal efeito, Baudelaire transfigura artisticamente a realidade através da imaginação, tornando o objeto do poema algo novo e surpreendente: “[...] ele queria que, antes de entrar na esfera da arte, todo objeto passasse por uma metamorfose que o aprimorasse a esse meio sutil, idealizando-o e afastando-o da realidade trivial.” (GAUTIER, 2001, p. 47). Baudelaire busca então extrair o belo do horror, do disforme, do bizarro, que é revitalizado pelo labor artístico: “Remexendo em seu caldeirão toda espécie de ingredientes fantasticamente bizarros e cabalisticamente venenosos, Baudelaire pode dizer como as feiticeiras de *Macbeth*: ‘**O belo é horrível, o horrível é belo.**’” (GAUTIER, 2001, p. 47, grifo nosso). Não por acaso, em um de seus projetos de prefácio a *Les fleurs du mal*, Baudelaire (apud GOMES, 2001, p. 53, grifo nosso) nos informa que: “Poetas ilustres tinham dividido há muito tempo as províncias floridas do domínio poético. Pareceu-me prazeroso, e tanto mais agradável, por que a tarefa era mais difícil, **extrair a beleza do Mal.**”

A respeito dessa mesma tendência em Gautier, Baudelaire (1976, p. 123, grifo do autor) afirma:

Nul n'a mieux su que lui exprimer le bonheur que donne à l'imagination la vue d'un bel objet d'art, fût-il le plus désolé et le plus terrible qu'on puisse supposer.

C'est un des privilèges prodigieux de l'Art que l'horrible, artistement exprimé, devienne beauté et que la douleur rythmée et cadencée remplisse l'esprit d'une joie calme.

Se o poeta é capaz de extrair beleza do feio, o belo assume seu caráter de artifício, de criação, e Gautier (2001, p. 50) atenta para o pendor de Baudelaire para o **artificial**: “Gostava dessa espécie de belo composto e por vezes um pouco factício elaborado por civilizações muito adiantadas ou muito corrompidas.” O poeta de *Les fleurs du mal* deprecia tudo que é natural e reverencia aquela beleza produzida, criada pelo engenho humano: “Gostava desses retoques feitos pela arte na natureza, esses realces espirituais, esses apelos picantes colocados com mão hábil para aumentar a graça, o charme e o caráter de uma fisionomia.” (GAUTIER, 2001, p. 50). Mesmo a beleza feminina é valorizada por Baudelaire em sua artificialidade, especialmente através do recurso à maquiagem, que o poeta tanto elogiou: “Tudo que afastava o homem e principalmente a mulher do estado de natureza lhe parecia uma invenção feliz.” (GAUTIER, 2001, p. 50). Como escrevem William Wimsatt Junior e Cleanth Brooks (1980, p. 579) a respeito do fundamento do esteticismo: “A arte é, então, um realce mágico.”

Em se tratando da figura feminina na poesia de Baudelaire, Gautier (2001, p. 57, grifo do autor) nos informa que as mulheres baudelafricanas são seres anônimos e desindividualizados: “Representam o *eterno feminino*, e o amor que o poeta exprime por elas é *o amor* e não *um amor*, pois vimos que, em sua teoria, não admitia a paixão individual, achando-a demasiado crua, familiar e violenta.” Desfilam pelos poemas de Baudelaire mulheres sedutoras, perversas, espectrais e loucas. Toda uma galeria de prostitutas e *femmes fatales*. Contrastando com essas mulheres, havia, segundo Gautier (2001, p. 58),

[...] o adorável fantasma de Beatrix, o ideal sempre desejado, jamais atingido, a beleza superior e divina encarnada sob a forma de mulher etérea, espiritualizada, feita de luz, de chama e de perfume, um vapor, um sonho, um reflexo do mundo aromal e seráfico [...]

A sensualidade e languidez das mulheres banais são contrapostas a uma idealidade espiritualizada, superior e inalcançável. É o jogo de máscaras e contrastes no qual o artista-esteta envolve a mulher sob seu olhar. Como afirma Baudelaire (1976, p. 122): “*Contemplation, c'est possession.*”

Por fim, Baudelaire (1976, p. 124), já nas últimas páginas de sua apreciação de Gautier, se põe a criticar o gosto francês e sua tendência a buscar na obra não a “Beleza”, mas a “Verdade”: “*Où il ne faut voir que le beau, notre public ne cherche que le vrai.*” Em tom virulento, o poeta chega a afirmar que a França é uma nação que detêm horror congênito da poesia e ataca a crítica que valoriza apenas as questões sociais e políticas:

Cela vient non seulement, je crois, de ce que la France a été providentiellement créée pour la recherche du Vrai préférablement à celle du Beau, mais aussi de ce que le caractère utopique, communiste, alchimique, de tous ses cerveaux, ne lui permet qu'une passion exclusive, celle des formules sociales. (BAUDELAIRE, 1976, p. 125).

O comentário do poeta deixa patente seu desprezo pelo gosto médio e pela falta de sensibilidade poética do francês, situando-se acima da vulgaridade e da banalidade. Gautier (2001, p. 45), por sua vez, chama atenção para a postura aristocrática de Baudelaire e o desprezo que cultivava pelos idealistas e utopistas de toda espécie e seu pendor pelo mal e pela perversão inerente ao ser humano:

Baudelaire tinha total horror pelos filantropos, progressistas, utilitários, humanitários, utopistas e todos aqueles que pretendem mudar alguma coisa na invariável natureza e no arranjo fatal das sociedades. Não sonhava nem com a supressão do inferno nem com a da guilhotina para maior comodidade dos pecadores e dos assassinos; não pensava que o homem tivesse nascido bom, e admitia a perversidade original como um elemento que se encontra sempre no fundo das mais puras almas [...]

O aristocratismo e o desprezo pelas massas são características marcantes dos estetas, alheios ao mundo social e às vulgaridades terrenas. Buscam resistir ao progresso por meio do escapismo, utilizando-se da arte como meio de sanar os defeitos da realidade, mas avessos a qualquer forma de reforma da sociedade. Outro romântico, dessa vez norte-americano, também veiculava ideias elitistas e antidemocráticas semelhantes às de Baudelaire e sobre ele exerceu profunda influência: Edgar Allan Poe (1809-1849), “[...] o autor que, em ‘O colóquio entre Monos e Una’, despeja seu desprezo e seu desgosto pela democracia, pelo progresso e pela *civilização* [...]” (BAUDELAIRE, 2017b, p. 424, grifo do autor).

Ao fim de seu ensaio sobre Baudelaire, Gautier alude ao interesse do amigo pela obra de Poe, que Baudelaire traduziu e difundiu na França. Baudelaire identificava-se profundamente com as ideias do autor estadunidense, que também era avesso ao utilitarismo e entusiasta da arte pela arte. As afinidades entre eles eram tão grandes que Gautier (2001, p. 70) chega a dizer que “[...] parece até, às vezes, que as ideias do americano pertencem ao francês.” O próprio Baudelaire, em carta endereçada a Théophile Thoré, expressa um grau de identificação entre ele e Poe que beira o espelhamento: “A primeira vez que abri um livro escrito por ele, vi com medo e prazer, não apenas **temas sonhados por mim**, mas **frases pensadas por mim**, escritas por ele vinte anos atrás.” (BAUDELAIRE apud GOMES, 1997, p. 35, grifo nosso).

A teoria estética de Poe e mesmo sua obra literária é severamente criticada por inúmeros comentadores de renome. Wellek (1971), por exemplo, questiona a vagueza dos termos utilizados por Poe e mesmo de suas concepções poéticas, que, em uma leitura mais atenta e rigorosa, acabam por se distanciar demasiadamente das noções modernas que Baudelaire enxergou nele. De fato, a admiração de Baudelaire por Poe é um fenômeno que sempre intrigou os críticos, como explicam Wimsatt Junior e Brooks (1980, p. 574): “Causa admiração aos investigadores o fato indiscutível de o ‘requintado provincianismo’ de Poe ter sido altamente admirado por um espírito tão sofisticado como o de Charles Baudelaire.” Wellek (1972, p. 426) chega mesmo a afirmar que o inglês deficiente de Baudelaire seria a razão de sua má leitura de Poe, acabando por superestimar um autor menor: “O errôneo julgamento da estatura poética e intelectual de Poe parece-me [...] inegável: é uma feição de seu senso crítico que pode ser explicada, mas não defendida.” Contudo, em razão da apreciação de Baudelaire, Poe tornou-se incontornável, especialmente para a causa do esteticismo, pois como salientam Wimsatt Junior e Brooks (1980, p. 574): “É possível classificar Poe bem ou mal. Mas é difícil ignorá-lo.”

O olhar que Baudelaire imprime em Poe faz dele o esteta transgressor e aristocrático que impactou a poesia francesa. Como nota Álvaro Cardoso Gomes (1997, p. 36), “[...] o Poe visto por Baudelaire é um Poe de ficção, um Poe idealizado, fruto da rica imaginação de um dos maiores poetas da modernidade.” Como crítico esteta que é, Baudelaire projeta seu próprio espírito e gosto ao autor lido, torna o retrato em espelho, fala de si ao falar do outro. O Poe de Baudelaire é submetido a um tratamento artístico que se não suprime, ao menos ofusca o homem de carne e osso, com suas limitações e defeitos, e torna-o um personagem da ficção criada pelo poeta francês. Uma ficção que, como sabemos, produziria

a poética moderna, fruto de cálculo e despersonalização. Baudelaire torna Poe, portanto, seu *alter ego*, faz dele o poeta ideal, o poeta que almeja ser:

Esse “SuperPoe” é o refinado decadente, o artista do fim-do-século, um aristocrata, o protótipo do *dandy*, irmão solitário de Floressas des Esseintes. Poe seria, portanto, mais uma criatura de sonhos que Baudelaire incorporou e projetou para um mais além do que o Poe que viveu modestamente e morreu na miséria nos EUA. (GOMES, 1997, p. 44-45).

Discutiremos, portanto, o Poe esteta de Baudelaire, por meio dos dois ensaios centrais do autor norte-americano que fascinaram o poeta francês: “A filosofia da composição” e “O princípio poético”, para em seguida abordarmos o prefácio de Baudelaire para sua tradução de *Nouvelles histoires extraordinaires* de Poe, publicado na França em 1884.

“A filosofia da composição”, publicado em 1846, é o mais famoso ensaio de Poe⁵, dedicado ao processo de criação do seu conhecido poema “O corvo”. Nesse texto, Poe decompõe os meandros da produção literária como processo intelectual, profundamente premeditado a fim de atingir o efeito almejado. Ele discorre sobre como chegou às escolhas formais e temáticas que constituem seu poema através de denso processo de reflexão, com intuito de opor-se ao lugar comum da inspiração tão celebrada pelos poetas românticos. No entanto, o próprio texto acaba por desmentir a racionalidade proclamada por Poe, já que todos os recursos parecem surgir de forma espontânea ao poeta, como aponta Paulo Henriques Britto (2019, p. 179-180):

[...] há uma tensão mal resolvida, ao longo de todo o texto, entre, de um lado, a suposta atitude racionalista seguida pelo autor, e, de outro, as soluções definitivas que brotam na sua mente inspirada cada vez que ele se vê diante de um problema a ser resolvido. A inspiração poética, aparentemente expulsa, entra de novo pela porta dos fundos.

Mesmo Baudelaire (2017b, p. 443), extasiado com o gênio de Poe, percebe o floreio retórico, mas simpatiza com sua “leve impertinência”. Apesar de notar os excessos e a dissimulação de Poe, esse ensaio atraiu Baudelaire pela necessária contestação da espontaneidade romântica e a exigência que impõe de construção

⁵ Confira Poe (2019a).

do efeito poético “[...] com a precisão e a sequencialidade de um problema matemático.” (POE, 2019a, p. 60).

O efeito almejado por Poe (2019a, p. 61) é justamente o efeito do belo: “[...] a Beleza é o único território legítimo do poema.” A noção de beleza deixa de ser uma instância inerente ao poema, mas um efeito produzido por ele, que se opõe, por sua vez, à Verdade, instância do intelecto e à Paixão, instância do coração:

O prazer que é ao mesmo tempo o mais intenso, o mais puro e o que mais eleva é, creio eu, o inspirado pela contemplação do belo. Quando, pois, os homens falam de Beleza, referem-se precisamente não a uma qualidade, como se costuma supor, e sim a um **efeito** – referem-se, em suma, a essa exata elevação intensa e pura da *alma* – não do intelecto nem do coração – que mencionei, e que é vivenciada em consequência da contemplação do “belo”. Ora, se afirmo que a Beleza é o território do poema, é tão somente por ser uma regra evidente da Arte que os efeitos devem provir de causas diretas – que os objetivos devem ser atingidos através dos meios mais bem-adaptados para tal – pois ninguém ainda teve a fraqueza de negar que a elevação específica mencionada seja obtida de *modo mais imediato* através do poema. (POE, 2019a, p. 61-62, grifo nosso).

Poe retorna a essa questão em “O princípio poético”, texto derivado de uma conferência proferida em 1848, mas só publicado em 1850⁶. Nesse ensaio, Poe (2019b, p. 149, grifo do autor) define a Poesia como “a Criação rítmica da Beleza”, cujo “único árbitro é o Gosto.” Portanto, sua relação com outros valores é apenas incidental e não há de sua parte nenhum compromisso com a Verdade. Verdade e Paixão distinguem-se do “Sentimento Poético”, que consiste, segundo Poe (2019b, p. 150), no prazer causado pela “contemplação do Belo”. Poe (2019b, p. 150, grifo do autor) admite que a Paixão e a Verdade podem contribuir com o poema, porém “[...] o artista verdadeiro sempre saberá atenuá-los de modo a sujeitá-los apropriadamente àquela *Beleza* que é a atmosfera e a real essência do poema.” Nesses termos, o poeta norte-americano oferece os princípios de autonomia da arte que Baudelaire irá encabeçar e desenvolver de maneira mais consistente.

Outra noção que é importante assinalar nesse texto é aquela que Poe (2019b, p. 146, grifo do autor) denomina de “heresia do *Didatismo*” e que será muito

⁶ Confira Poe (2019b).

citada e parafrazeada por Baudelaire. Com base nesse princípio, Poe (2019b, p. 146) ataca a crítica que avalia o mérito de um poema de acordo com seu êxito em “inculcar uma moral”. Segue-se a isso que o poeta faz uma vigorosa defesa da arte descompromissada e da razão autotélica da poesia:

Convencemo-nos de que escrever um poema por puro amor ao poema, e que admitir ter sido essa nossa intenção, seria uma confissão de deficiência radical em matéria de dignidade e força poéticas – o fato, porém, é que, se nos permitíssemos examinar nossas próprias almas, haveríamos de constatar de imediato que não há, nem *pode* haver, nenhuma obra mais plenamente digna, mais supremamente nobre, do que este exato poema, o poema *per se*, o poema que é poema e mais nada, este poema escrito tão só por amor ao poema. (POE, 2019b, p. 146, grifo do autor).

Em “Novos comentários sobre Edgar Poe”, prefácio de Baudelaire aos contos do autor estadunidense, o poeta francês comenta e desenvolve as proposições elencadas acima, instituindo Poe como figura de proa do esteticismo finissecular. Ao apresentar Poe ao público francês, Baudelaire, além de admirar sua já mencionada aversão ao progresso e elogiar seu esnobismo em relação ao povo, enfatiza a percepção do autor norte-americano da “maldade natural do homem” (BAUDELAIRE, 2017b, p. 426). Expressando seu desprezo pelas ideias rousseauístas de bondade natural, Baudelaire (2017b, p. 426, grifo do autor) declara – por meio de Poe – a perversidade como fundamento da vida humana:

Essa força primitiva, irresistível, é a Perversidade natural, que faz com que o homem seja sempre e ao mesmo tempo homicida e suicida, assassino e carrasco; porque, acrescenta ele, com uma sutileza notavelmente satânica, a impossibilidade de encontrar um motivo sensato e suficiente para certas ações más e arriscadas poderia nos levar a considerá-las o resultado de sugestões do Diabo, caso a experiência e a história não tivesse ensinado que Deus sempre retira daí o estabelecimento da ordem e o pecado dos descaminhos; isso *depois de ter se servido desses mesmos travessos como cúmplices!*

Se a natureza humana é perversa e não boa como pensava Rousseau, Baudelaire (2017b, p. 430) conclui então que “a natureza cria apenas monstros”. Daí que nada nela interesse ao poeta, cultor do artificial, exceto as torpezas que

podem eventualmente lhe servir de material para sua arte, desde que devidamente transfiguradas pela imaginação e pelo labor artístico.

Mais adiante, Baudelaire (2017b, p. 434) trata justamente da questão da imaginação – “a rainha das faculdades” – em Poe. O poeta francês imprime sua teoria das correspondências à noção de imaginação do poeta estadunidense: “A imaginação é uma faculdade quase divina que, a princípio, tudo percebe, não só os métodos filosóficos, mas também as relações íntimas e secretas das coisas, as **correspondências** e as analogias.” (BAUDELAIRE, 2017b, p. 435, grifo nosso). A imaginação criadora decompõe a realidade e lhe dá um novo ordenamento, retirando os objetos de sua banalidade vulgar e elevando-os a um novo patamar. O poeta, segundo Baudelaire (2017b, p. 442), deve ser capaz de apreender o **intangível** e o **transcendente**: “o princípio da poesia é estrita e simplesmente a aspiração humana em direção a uma beleza superior [...]”. Esse processo, desencadeado pela faculdade imaginativa, deve ser efetuado de forma racional e meditada, pois “é poeta apenas o senhor de sua memória, o soberano das palavras, o registro de seus próprios sentimentos, sempre pronto a se deixar folhear.” (BAUDELAIRE, 2017b, p. 438).

Em outra passagem, Baudelaire discorre sobre a já mencionada heresia do ensino. A poesia, segundo ele, pode, e até deve, “elevar o homem para além dos interesses vulgares” (BAUDELAIRE, 2017b, p. 441), mas, em essência, ela “não tem nenhum outro objetivo senão ela mesma” (BAUDELAIRE, 2017b, p. 440) e o poeta degrada sua arte quando almeja incutir nela algum objetivo moral: “[...] se o poeta perseguiu algum objetivo moral, ele diminuiu sua força política; e não seria imprudente apostar que sua obra será ruim.” (BAUDELAIRE, 2017b, p. 441). A poesia, portanto, nada tem a ver com a verdade e não deve ser comparada com a ciência ou a moral. A essência e único fim da poesia é ela própria.

Por fim, outro ponto central destacado por Baudelaire é a questão da deformidade e da desproporção em Poe. Segundo o poeta norte-americano, citado pelo francês, o artista deve ter um refinado senso de beleza, mas também de deformidade e desproporção. O disforme, por conseguinte, em decorrência de sua falta de harmonia e de sua dissonância, pode até ofender o “homem de bom gosto”, no entanto, é condição fundamental do belo, pois causa no leitor o efeito de “[...] *estranheza*, que é o condimento indispensável de toda beleza” (BAUDELAIRE, 2017b, p. 444, grifo do autor).

Eis, pois, o Poe esteta e subversivo de Baudelaire. Algumas das ideias centrais que o poeta francês imprime ao norte-americano serão desenvolvidas ainda no seu ensaio seminal sobre a arte do gravurista Constantin Guys, publicado em

1863, intitulado *Le peintre de la vie moderne*. Nesse texto, considerado a reflexão inauguradora da modernidade estética, Baudelaire expõe sua visão a respeito de aspectos centrais do ambiente moderno, como a moda, a maquiagem, o carro, o dandismo, a vida citadina, a *flânerie*, a parada militar.

Baudelaire (2010, p. 17) inicia seu texto tratando da questão do belo, a partir de uma teoria não mais abstrata e absoluta, mas sim “racional e histórica”. Para o poeta, em sua definição largamente conhecida, o belo é constituído de uma “composição dupla”:

O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é muito difícil de ser determinada, e de um elemento relativo, circunstancial, que será – como preferirem: um a cada vez ou todos ao mesmo tempo – a época, a moda, a moral, a paixão. (BAUDELAIRE, 2010, p. 17).

Segundo essa definição, o belo constitui-se de um elemento fugidivo e transitório, elevado pelo artista ao estatuto de perenidade. Daí que, para Baudelaire (2010), a parte eterna da arte é sua **alma**, enquanto a transitória é seu **corpo**. É da materialidade e vulgaridade do corpo que o artista extrai a transcendência mística.

Mais adiante, já tratando da personalidade e técnica de Constantin Guys, Baudelaire comenta que o artista deve perceber o mundo tal qual uma criança, que se deslumbra ao ver algo novo pela primeira vez, assim como acontece com o sujeito convalescente. Ele deve ter uma percepção de vívido interesse pelo mundo, mesmo em seus traços mais triviais. A característica do gênio, então, é recuperar o estado de infância de maneira deliberada e controlada: “O gênio não é, entretanto, senão a *infância* controladamente *recuperada*, a infância agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma involuntariamente acumulada de materiais.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 28, grifo do autor). Guys, segundo Baudelaire, detêm essa faculdade de ver e apreender o mundo sob um olhar ávido de novidade. Daí deriva sua atração pela multidão. Ele é um *flâneur*, um observador incógnito da vida mundana, que deseja tudo captar e a tudo registrar. Quando anoitece, conta-nos Baudelaire (2010, p. 32, grifo do autor), “[...] os homens de conhecimento e os de má vida pensam no prazer e correm todos ao lugar de sua preferência para beber a taça do olvido [...]”; Guys, por sua vez,

[...] será o último a ir-se embora de onde quer que possa resplandecer a luz, ecoar a poesia, ferver a vida, vibrar a música; de onde quer que uma paixão possa *posar* para o seu olhar, de onde quer que o homem natural e o homem de convenção se mostrem numa beleza estranha, de onde quer que o sol ilumine as alegrias passageiras do *animal depravado!* (BAUDELAIRE, 2010, p. 32, grifo do autor).

Posteriormente a essa experiência, Guys debruça-se sobre o papel e, das lembranças do que viu, produz sua arte, não de maneira documental e fidedigna, mas transfigurada por meio da memória e da imaginação:

E as coisas renascem sobre o papel, naturais, e mais que naturais; belas, e mais que belas; singulares e dotadas, como a alma do autor, de uma vida em estado de exaltação. A fantasmagoria, ele a extraiu da natureza. Todos os materiais que abarrotavam a memória agora se ordenam, se arranjam, se harmonizam e sofrem essa idealização forçada que é o resultado de uma percepção *infantil*, isto é, de uma percepção aguçada, mágica, graças à ingenuidade! (BAUDELAIRE, 2010, p. 32-35, grifo do autor).

Ora, o que o poeta está nos descrevendo é a prática da teoria que esboçou anteriormente: o artista deve extrair o eterno dos prazeres e das vulgaridades passageiras, transformar em beleza ideal o que é banal e grosseiro. Algumas páginas adiante, Baudelaire (2010, p. 40) discorre de maneira mais detida sobre a sugerida técnica mnemônica de Guys, argumentando que “[...] todos os bons e verdadeiros desenhistas desenhavam segundo a imagem que se inscreve em seu cérebro, e não segundo a natureza.” Para o poeta, o grande artista não pinta a partir de um modelo imediato. Este, aliás, torna-se até mesmo dispensável, “mais um *estorvo* do que um recurso.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 40, grifo do autor). Não interessa à arte captar o modelo em todos os seus detalhes, mas selecionar, hierarquizar e ordenar a partir de elementos prioritários que saltam à memória ou à imaginação do artista. O artista deve, portanto, assumir sua parcialidade diante da realidade: “Quanto mais o artista se debruça, com imparcialidade, sobre o detalhe, mais a anarquia aumenta.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 40).

Em outra passagem célebre, Baudelaire (2010, p. 35) nos oferece sua lapidar definição da modernidade estética: “A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável.” Eis, portanto, as duas metades da arte. O grande artista não é o que copia a beleza

ideal do passado, mas aquele que capta a beleza do presente e, para isso, deve, como Guys, ser um exímio observador da realidade e dela captar o elemento singular que a transporta para além de sua existência prosaica.

Mais um tema que nos interessa neste ensaio de Baudelaire é a questão do dândi. Essa figura, antes abordada na literatura francesa por Balzac e Barbey D'Aurevilly, é alçada por Baudelaire (2010, p. 66) ao estatuto de herói moderno: “O dandismo é o último rasgo de heroísmo nas decadências”. O dandismo, de acordo com o poeta, é uma tendência que ganha vulto nas “épocas transitórias”, em que a aristocracia definha, mas a democracia ainda não se instaurou inteiramente. O dândi erige uma “nova espécie de aristocracia” (BAUDELAIRE, 2010, p. 66), mais espiritual que material, pois sua postura aristocrática deriva de sua necessidade “de combater e destruir a trivialidade.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 66).

O dândi de Baudelaire (2010, p. 66) assume uma postura de “oposição e revolta”. Ele espelha a revolta do artista contra o banal e o grosseiro, com quem compartilha ainda a inutilidade, pois o dândi cultiva a beleza e os prazeres sem nenhum fim útil e faz “de suas paixões um culto” (BAUDELAIRE, 2010, p. 62). Ele é obcecado por distinção e originalidade e cultiva “uma espécie de culto de si mesmo”: “É o prazer de surpreender e a satisfação orgulhosa de nunca se surpreender.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 63). O dândi, por fim, pode até cometer crimes, desde que não derivem de uma razão trivial. Seu crime deve ser extraordinário e exuberante. Se essa condição for atendida, a transgressão lhe é permitida. O mesmo vale para o artista.

Após tratar do dandismo, Baudelaire (2010, p. 69) se debruça sobre a figura da mulher, ou, mais precisamente, da vestimenta feminina, pois, para o poeta, ambas são “uma totalidade indivisível”. A mulher natural detém, segundo Baudelaire (2010, p. 69), uma beleza impura e “[...] tudo o que enfeita a mulher, tudo o que serve para tornar distinta sua beleza é parte própria dela.” Por sua vez, os artistas que se dedicaram à beleza feminina, dedicaram-se, por conseguinte, a tudo que pertence ao universo feminino, mais que pela mulher em si: “Qual poeta ousaria, na pintura do prazer causado pela aparição de uma bela mulher, separá-la de sua vestimenta?” (BAUDELAIRE, 2010, p. 69). A mulher é um ídolo, que, para ser idolatrada, deve ornar-se de artifícios – como a maquilagem – que propiciem o seu culto por parte do artista: “ídolo, ela deve dourar-se para ser adorada.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 72). A maquilagem é o meio de aproximar o humano da beleza ideal e superior da obra de arte, como o pó-de-arroz que “[...] aproxima imediatamente o ser humano da estátua, isto é, de um ser divino

e superior.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 72).

O fascínio que Baudelaire expressa pela mulher contrasta diretamente com seu escancarado desprezo por ela. Isso porque, para o poeta, a figura feminina tem valor apenas enquanto dela puder deleitar-se artisticamente. A mulher, para o esteta, interessa somente enquanto objeto de um prazer estético, idealizado, etéreo, inalcançável. A mulher real não é de seu interesse.

A moda, portanto, é entendida por Baudelaire (2010, p. 71) como um meio para reformar a natureza, corrigir suas imperfeições. Ela constitui mesmo uma forma de “deformação sublime da natureza”, pois esta não propicia nada de bom ou belo mas, pelo contrário, “[...] leva o homem a matar seu semelhante, a devorá-lo, a seqüestrá-lo, a torturá-lo; pois, tão logo saímos da ordem das necessidades e das precisões, para entrar na do luxo e dos prazeres, vemos que a natureza não pode aconselhar senão o crime.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 71). A natureza é perversa, criminosa e nada oferece para edificação do homem. Deve ser abolida em favor do artifício.

O poeta, por fim, declara o engenho humano como fundamento da beleza e da moral: “Tudo o que é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 71).

Essa mesma concepção será expressa vinte anos depois pelo duque Jean Floressas Des Esseintes, o protagonista aristocrático de *À rebours*, de Joris-Karl Huysmans (1848-1907), em que o personagem, quase que parafraseando Baudelaire, afirma que: “O **artifício** parecia outrossim a Des Esseintes a **marca distintiva do gênio humano.**” (HUYSMANS, 2011a, p. 89, grifo nosso). O segundo capítulo do romance de Huysmans é uma transposição quase que literal das concepções veiculadas por Baudelaire em *Le peintre de la vie moderne* para a vida cotidiana. Des Esseintes deseja substituir experiências reais por outras artificialmente produzidas:

[...] a imaginação podia, no seu entender, facilmente substituir-se à realidade vulgar dos fatos. Reputava ser possível contentar os desejos tidos por mais difíceis de satisfazer na vida normal mediante um ligeiro subterfúgio, uma sofisticação aproximativa do objeto perseguido por eles. (HUYSMANS, 2011a, p. 87).

Ao invés de fazer uma viagem dispendiosa e cansativa que exigiria deslocar-se de sua morada, Des Esseintes a substitui pelo subterfúgio das lembranças, suplementada por recursos como romances de aventuras, mapas, bússolas, entre

outros estratagemas que lhe possibilitam viajar sem sair de casa. Com os meios adequados e o espírito disposto, é possível, segundo o personagem, evadir-se através da imaginação e do sonho: “Tudo está em saber a pessoa arranjar-se, concentrar seu espírito num único ponto, abstrair-se o suficiente para provocar a alucinação e poder substituir a realidade propriamente dita pelo sonho dela.” (HUYSMANS, 2011a, p. 89).

Em lugar da realidade, a imaginação, em lugar da natureza, o artifício, pois, de acordo com Des Esseintes, “[...] a natureza já teve a sua vez; cansou definitivamente, pela desgastante uniformidade das suas paisagens e dos seus céus, a paciência atenta dos refinados.” (HUYSMANS, 2011a, p. 89). O engenho humano, segundo o protagonista, já chegara ao ponto de ser capaz de substituir em definitivo a natureza. Não há nada que a natureza tenha feito que o homem não possa recriar, senão aperfeiçoar:

Não existe [...] nenhuma de suas invenções reputada tão sutil ou grandiosa que o gênio humano não possa criar; nenhuma floresta de Fontainebleau, nenhum luar que cenários inundados de jatos elétricos não reproduzam; nenhuma cascata que a hidráulica não imite se nisso se empenhar; nenhum rochedo que o papelão não assimile; nenhuma flor que tafetás ilusórios e delicados papéis pintados não igualem! (HUYSMANS, 2011a, p. 89).

A partir dessa inflamada apologia do artificialismo, Des Esseintes passa o restante do romance em busca de refinar cada vez mais seus prazeres artificiais e levar ao limite a exploração das experiências sensoriais:

Às avessas nos descreve em pormenor, ao longo dos seus dezessete capítulos, o progressivo itinerário desse refinamento, que acaba por se constituir numa espécie de ioga ou educação dos sentidos fundamentada na exploração da sinestesia. (PAES, 2011, p. 14).

Des Esseintes acabaria por se tornar o modelo máximo do dândi esteta decadente finissecular. Um homem isolado em um universo estetizado, cultivando os mais exóticos, estranhos e perversos prazeres. Como o dândi heroico proclamado por Baudelaire, o refinamento de Des Esseintes é um fim em si mesmo. O nefelibata de Huysmans não é um artista, ele não cria beleza, apenas frui dela. Em lugar de criar, ele faz de sua própria vida uma **existência estética**.

O romance de Huysmans, considerado o “itinerário do Decadentismo”, impactaria as sensibilidades de alguns dos mais destacados autores da virada do século. É possível ter um vislumbre desse impacto ao ler uma passagem de *O retrato de Dorian Gray*, romance de outro célebre esteta, o irlandês Oscar Wilde, em que o protagonista Dorian recebe de presente um livro e, após lê-lo, diz se tratar “[d]o livro mais estranho que havia lido.” (WILDE, 2012, p. 147). As perversões belamente descritas no misterioso livro amarelo lido pelo protagonista deixam-no fascinado: “Parecia-lhe que em um traje primoroso, e ao som delicado de flautas, os pecados do mundo passavam diante dele em uma exibição muda.” (WILDE, 2012, p. 147). Posteriormente, ficaríamos sabendo que o livro em questão era justamente o *À rebours* de Huysmans. Como Des Esseintes, Dorian Gray, o jovem aspirante a dândi, faz de sua vida uma obra de arte e de sua existência uma realização artística: “[...] você nunca esculpiu uma estátua, nunca pintou um quadro, nem produziu algo exterior a você! **A vida tem sido a sua arte.** Você se fez música. Os seus dias são os seus sonetos.” (WILDE, 2012, p. 252-253, grifo nosso).

Para além do *fin de siècle*

O esteticismo de extração francesa foi uma das tendências artísticas mais profícuas do final do século XIX, tendo exercido influência sobre nomes como o já mencionado Oscar Wilde e Walter Pater, na Inglaterra, e Gabriele D’Annunzio, na Itália, apenas para citar alguns dos nomes mais célebres. Já ao Modernismo do século XX, o esteticismo legou um fazer artístico autônomo e livre de amarras morais e convenções engessadas, o que permitiu a escritores tão distintos, como James Joyce, Marcel Proust, T. S. Eliot, Virginia Woolf, Thomas Mann, W. B. Yeats, Vladimir Nabokov, dentre outros, criarem suas belas transgressões.

Nesse sentido, convém expor, para encerrar essa discussão sobre a frente francesa do esteticismo, algumas passagens da correspondência de Arthur Rimbaud (1854-1891), naquelas que ficaram conhecidas como as “Cartas do Vidente”⁷, em que o poeta delinea um projeto de poesia futura e uma teoria do **artista moderno**, em um franco desenvolvimento das concepções finisseculares de molde baudelaireano, o que faz de Rimbaud uma espécie de ponte entre a modernidade estética *fin de siècle* e a noção de artista moderno que seria cultivada no século seguinte.

⁷ Confira Rimbaud (1999).

Na primeira carta, datada de 13 de maio de 1871 e endereçada a George Izambard, Rimbaud (1999, p. 237) declara sua intenção de ser poeta e alude ao trabalho, esforço e sofrimento que tal intento demanda: “*Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète.*” Assim, o poeta deve, antes de tudo, ter vocação e gênio, mas, mais do que isso, deve se reconhecer poeta e trabalhar arduamente para alçar-se à condição de poeta. Esse ato deliberado remete à poética consciente e reflexiva de Baudelaire. Na segunda carta, datada de 15 de maio de 1871 e endereçada dessa vez a Paul Demeny, Rimbaud (1999) desenvolve essa ideia ao enfatizar que o trabalho para se tornar poeta exige um “ato volitivo consciente, um trabalho de autoconhecimento” (VICENTE, 2010, p. 35), a fim de cultivar as trevas interiores e trazer à tona a alma monstruosa do poeta:

*La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver; Cela semble simple: en tout cerveau s'accomplit un développement naturel; tant d'égoïstes se proclament auteurs; il en est bien d'autres qui s'attribuent leur progrès intellectuel! – Mais il s'agit de faire de **l'âme monstrueuse**: à l'instar des comprachicos, quoi! **Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage.** (RIMBAUD, 1999, p. 242-243, grifo nosso).*

O poeta deve, então, vestir uma máscara grotesca, tornar-se um ser obscuro. Nesse sentido, convém lembrar a famosa e amplamente citada passagem a respeito da **outridade** de Rimbaud (1999, p. 242, grifo nosso), em que o poeta declara: “**Car Je est un autre.** [...] *Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.*”

O artista, segundo essa concepção, deve ser outro, deve se fazer outro, deve desdobrar-se, buscar nas profundezas de sua consciência e trazer à tona esse outro eu, dando-lhe vida, materialidade, corpo. Essa declaração coloca em relevo a identidade do artista moderno como marcada pelo signo da **fragmentação**. Trata-se de um desdobramento da despersonalização e do mascaramento finissecular.

Mais adiante, o autor das *Illuminations* afirma que o poeta deve se fazer **vidente**. Sua teoria da vidência é fundada em Baudelaire, que Rimbaud (1999, p. 248, grifo do autor) considera “*le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu*”, e leva adiante as teses do mestre: o poeta, para se fazer vidente, deve perturbar

deliberada e conscientemente os próprios sentidos, de modo que faça assomar o inconsciente, a fim de libertar as experiências sensoriais do julgo da razão mundana:

Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant.

Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant! - Car il arrive à l'inconnu! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! (RIMBAUD, 1999, p. 243, grifo do autor).

O processo de vidência possibilita a criação de um novo universo, um universo subjetivo proporcionado pela descida do poeta ao *inconnu*, um “mundo reinventado poeticamente” (VICENTE, 2010, p. 37). O universo autônomo da poesia de Rimbaud é derivado do autotelismo artístico finissecular. Apesar de proclamar Baudelaire rei dos poetas, Rimbaud (1999, p. 248) o repreende por sustentar velhas formas para ideias novas: “[...] *les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles.*” Para o jovem poeta é necessário radicalizar e transgredir a forma, seu estranhamento deve espelhar o estranhamento das criações derivadas do *inconnu*. Ou seja, a recriação do mundo exige a recriação da forma.

Como sugere Rimbaud, o artista moderno deve vivenciar as experiências em toda sua intensidade, no limite de suas possibilidades, para delas extrair o sumo – as quintessências – de sua criação. Radicalizando o imperativo artístico de Baudelaire, o artista deve, na concepção rimbaudiana, estar disposto a se aventurar no crime, na devassidão, na flagelação e no entorpecimento. Subverter a si e ao mundo é sua regra. O poeta, então, é aquele que assume sua vocação e os sofrimentos que isso implica, ou seja, o labor para se tornar artista exige, portanto, viver à margem, tornar-se o **marginal** por excelência: “*le grand maudit*”. Pois o artista moderno, como afirma Rimbaud (1999, p. 268), é, tal qual Prometeu, um “ladrão de fogo”, que se arrisca nos confins da consciência a fim de iluminar a humanidade, e, como ocorre com o titã do mito grego, paga por seus crimes com a reclusão:

Donc le poète est vraiment voleur de feu.

Il est chargé de l'humanité, des animaux même; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions; si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme: si c'est informe, il donne de l'informe.

Como afirmamos anteriormente, Gautier, Poe e Baudelaire rejeitavam o progresso. Nisso Rimbaud se diferencia radicalmente de seus precursores, dando início a uma nova tradição, que se volta para o presente com olhos para o futuro: “Embora atento ao presente, Rimbaud projeta seu olhar para o futuro e para a coletividade, ao imaginar que a poesia futura se exprimirá em uma linguagem universal.” (VICENTE, 2010, p. 38). Com Rimbaud (1999, p. 246, grifo do autor) se instaura o culto do novo e o desejo do artista de estar à frente de seu tempo: “*La Poésie ne rythmera plus l'action; elle sera en avant.*” Esse será o espírito que animará as vanguardas estéticas do século XX. Sob esse ponto de vista, o poeta é, então, aquele que vê além, enxerga o Desconhecido, e o revela para o mundo, tornando-se um “multiplicador de progresso”:

Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle: il donnerait plus – que la formule de sa pensée, que la notation de sa marche au Progrès! Énormité devenant norme, absorbée par tous, il serait vraiment un multiplicateur de progrès! (RIMBAUD, 1999, p. 246, grifo do autor).

O desejo de constituir uma “*langage universel*” (RIMBAUD, 1999, p. 246), de atar arte e vida, será o fundamento das vanguardas e do alto modernismo do século XX, pois como já previa Rimbaud (1999, p. 243, grifo nosso): “***viendront d'autres horribles travailleurs***”.

Os artistas do século XX, portanto, vão se diferenciar dos finisseculares ao buscarem se libertar do nefelibatismo que era particular aos artistas do *fin de siècle*, mas ao tornarem suas obras cada vez mais autotélicas, obscuras, desafiadoras e experimentais, dão continuidade à postura transgressora e de desprezo pelo banal e pelo senso comum cultivada pelos estetas da virada do século. A autonomia artística, de criação, exploração e subversão caras à literatura do século XX é devedora do culto esteta finissecular. Se, como afirma Rimbaud (1999, p. 243, grifo nosso), virão outros horríveis trabalhadores, “***ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé!***”

FRENCH AESTHETICISM AT THE END OF THE 19TH CENTURY: ORBITING BAUDELAIRE

ABSTRACT: *This paper presents a panorama of the French aestheticism at the end of the 19th century, a movement which relates to the main other artistic movements of that time, for instance, Romanticism, Symbolism and Decadentism. As Charles Baudelaire is the central figure of French aestheticism, this paper presents the aesthetic conceptions of artists who orbit Baudelaire, not only his precursors but also his followers, confronting their visions with the ones presented by the author of Les Fleurs du Mal. The present study approaches as well the theoretical and literary writings by Victor Hugo, Stendhal, Théophile Gautier, Edgar Allan Poe, J.-K. Huysmans, and Arthur Rimbaud.*

KEYWORDS: *Charles Baudelaire. Aestheticism. Fin de siècle. 19th century. French literature.*

REFERÊNCIAS

AMARAL, G. C. do. Amizade e poesia. In: GAUTIER, T. **Baudelaire**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Boitempo, 2001. p. 11-27.

BALAKIAN, A. **O Simbolismo**. Tradução de José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Stylus, 5).

BAUDELAIRE, C. **Les fleurs du mal**. Texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 2017a.

_____. Novos comentários sobre Edgar Poe. Tradução de Marcela Vieira. In: POE, E. A. **Histórias extraordinárias**. Seleção, apresentação e tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017b. p. 421-446.

_____. **O pintor da vida moderna**. Organização de Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu; tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (Coleção Mimo, 7).

_____. Théophile Gautier (I). In: _____. **Oeuvres complètes II**. Texte établi et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1976. p. 103-128.

BRITTO, P. H. O ensaísta Poe. In: POE, E. A. **O corvo**. Traduções de Fernando Pessoa e Machado de Assis; organização, posfácios e tradução dos ensaios de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 177-197.

GAUNT, W. **The aesthetic adventure**. Middlesex: Penguin Books, 1957.

GAUTIER, T. **Baudelaire**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Boitempo, 2001.

_____. Préface. In: _____. **Mademoiselle de Maupin**. Avec une introduction et des notes par Adolphe Boschot. Paris: Éditions Garnier, 1955. p. 1-39.

Rangel Gomes de Andrade e Adalberto Luis Vicente

GOMES, A. C. **A poética do indizível:** teorias estéticas do Simbolismo. São Paulo: Unimarco, 2001.

_____. Edgar Allan Poe, heterônimo de Baudelaire? In: _____. **A santidade do alquimista:** ensaios sobre Poe e Baudelaire. São Paulo: Unimarco, 1997. p. 33-45.

_____. **O simbolismo.** São Paulo: Ática, 1994. (Série Princípios).

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime:** tradução do prefácio de Cromwell. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2014. (Elos, 5).

_____. Carta de Victor Hugo. In: GAUTIER, T. **Baudelaire.** Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Boitempo, 2001. p. 113.

HUYSMANS, J.-K. **Às avessas.** Tradução de José Paulo Paes; introdução e notas de Patrick McGuinness. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2011a.

JOHNSON, R. V. **Aestheticism.** New York: Routledge, 2018.

MORETTO, F. M. L. Introdução. In: _____. (Org.). **Caminhos do decadentismo francês.** São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 13-33. (Coleção textos, 9).

PAES, J. P. Huysmans ou a nevrose do novo. In: HUYSMANS, J.-K. **Às avessas.** Tradução de José Paulo Paes; introdução e notas de Patrick McGuinness. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2011. p. 9-32.

POE, E. A. A filosofia da composição. Tradução de Paulo Henriques Britto. In: _____. **O corvo.** Traduções de Fernando Pessoa e Machado de Assis; organização, posfácios e tradução dos ensaios de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2019a. p. 57-73.

_____. O princípio poético. Tradução de Paulo Henriques Britto. In: _____. **O corvo.** Traduções de Fernando Pessoa e Machado de Assis; organização, posfácios e tradução dos ensaios de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2019b. p. 139-175.

RIMBAUD, A. **Oeuvres complètes:** poésie, prose et correspondance. Introduction, chronologie, édition, notes, notices et bibliographie par Pierre Brunel. Paris: Librairie Générale Française, 1999.

STENDHAL [Henry-Marie Beyle]. **Mélanges de littérature III:** mélanges critiques, le style et les écrivains. Établissement du texte et préface par Henri Martineau. Paris: Le Divain, 1933.

VICENTE, A. L. **Uma parada selvagem:** para ler as *Iluminações* de Rimbaud. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

WEBER, E. **França fin-de-siècle.** Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WELLEK, R. Charles Baudelaire. In: _____. **História da crítica moderna IV: o final do século XIX (1750-1950)**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: EdUSP, 1972. p. 414-431.

_____. Edgar Allan Poe. In: _____. **História da crítica moderna III: a transição**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: EdUSP, 1971. p. 153-163.

_____. Stendhal e Victor Hugo. In: _____. **História da crítica moderna II: o Romantismo**. Tradução de Lívio Xavier. São Paulo: EdUSP, 1967. p. 213-228.

WILDE, O. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução de Paulo Schiller. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

WIMSATT JR., W. K.; BROOKS, C. A arte pela arte. In: _____. **Crítica literária: breve história**. 2. ed. Tradução de Ivette Centeno e Armando de Moraes. Lisboa: Fundação Galouste Gulbenkian, 1980. p. 569-596.



