

FLORAÇÕES BAUDELAIRIANAS

Antônio Donizeti PIRES¹

RESUMO: O francês Charles Baudelaire (1821 – 1867), autor de *Les fleurs du mal* – *As flores do mal* (1857), é considerado o primeiro grande poeta moderno; aquele cuja obra poética e crítica postula não apenas o conceito contraditório de “modernidade”, mas efetivamente a realiza. Tal conceito, amplamente aplicado nos estudos literários e sociológicos, políticos e econômicos, filosóficos e culturais, procura pensar o modo problemático de constituição do mundo moderno, cada vez mais vincado, desde a segunda metade do século XVIII, pelo impacto da modernização técnico-industrial capitalista, pela ascensão da burguesia, pelo domínio da vida urbana, pela dissolução de valores tradicionais, pelas idéias do Iluminismo e pelo advento do Romantismo revolucionário, principalmente. É nesta conjuntura – acirrada, como se sabe, no século XIX –, que se deve situar a poesia e o pensamento de Baudelaire, cujos textos célebres “O salão de 1846” e “O pintor da vida moderna” definem a modernidade como “o transitório, o efêmero, o contingente; é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”. Coerente com o princípio, a obra do poeta francês nutrir-se-á desta dicotomia essencial. A partir das constatações acima, pretende-se refletir sobre as muitas florações da poesia baudelaireana: aquelas desabrochadas no livro de 1857; aquelas que serão motor e semente de importantes movimentos artísticos do entre-séculos XIX-XX; aquelas que, ultrapassando a vanguarda, ainda florescem em nossa própria época, cada vez mais liquefeita.

PALAVRAS-CHAVE: Charles Baudelaire. *Les fleurs du mal*. Modernidade.

Gerais

A crítica sempre assinala que a publicação de *Les Fleurs du Mal* (1857), de Charles Baudelaire (1821 – 1867), marca o início da grande aventura da poesia moderna. Alguns críticos (por exemplo, Álvaro Cardoso Gomes) consideram o início do Simbolismo já nessa data; outros, como Guy Michaud, Anna Balakian, Hugo Friedrich, Marcel Raymond (1997), Edmund Wilson (1987) e mesmo o

¹ UNESP – Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e Letras - Departamento de Literatura. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – adpires@fclar.unesp.br.

poeta Jean Moréas, autor do Manifesto Simbolista de 1886, consideram Baudelaire precursor e centro irradiador de praticamente todas as correntes importantes de poesia do final do século XIX: o Parnasianismo, o Decadentismo, o Simbolismo. Além disso, Baudelaire é uma das fontes primordiais da modernidade poética, ao lado de F. Schlegel, Novalis, Poe e Rousseau, e sua influência adentra os séculos XIX e XX, consolidando-se definitivamente. Conforme Hugo Friedrich (1991, p.35), em *Estrutura da Lírica Moderna*, “Com Baudelaire, a lírica francesa passou a ser de domínio europeu [...]”. Ou melhor, de domínio universal, dada a penetração do poeta em muitos outros países do mundo ocidental, como o Brasil.

Sobre *Les Fleurs du Mal*, sabe-se que a célebre coletânea ainda respeita as formas literárias consagradas no que tange à metrificação (veja-se o novo matiz dado ao alexandrino por Baudelaire) e à forma fixa (constata-se o gosto pelo soneto e outras formas raras, tal o pantum, embora a maioria dos poemas apresente soluções formais personalíssimas, originais e plenas de novidade, de acordo com o ideário romântico). Contudo, o poeta rompe com a tradição da bela e boa poesia ao privilegiar a estética do feio e do grotesco, do satânico e do disforme, causando certo *frisson nouveau* (a expressão é de Victor Hugo, em carta a Baudelaire datada de 6 de outubro de 1859². Evidente que o *frisson nouveau* apontado por Hugo não se refere apenas ao tratamento novo e original dado por Baudelaire a seus temas (muitos, de herança romântica e também explorados por Victor Hugo), mas à rigorosa elaboração de seus textos e à cosmovisão subjacente em sua obra, vincada por contraditórios aspectos religiosos, pela exploração do Mal, da hipocrisia e da maldade humanas, pelo sacerdócio consciente da arte e pela busca consciente da Beleza. Sobre isso, vejamos um fragmento do ensaio “Baudelaire” (em *Lições de Literatura Francesa*), de Leda Tenório da Motta (1997, p.66-67, grifo da autora, negrito nosso):

Toda a poesia moderna, marcada pela idéia de ruptura, sai daqui, deste único volume de versos, que a alguns fez pensar na falta de fecundidade de seu autor. Fundamentalmente, o que essa poesia comporta de risco, e a define como moderna, é o seu manejo da duplicidade, o seu **senso da ambigüidade**, o seu riso implícito, ainda que nervoso. O tema único das *Flores*, insistentemente indiciado pela **tensão entre elevação e queda**, mas desdobrado em incontáveis figuras para além dessas, é o do **homem duplo**. A quem é dado – é isto que é principalmente *moderno* – ver na **cidade** em volta, ela própria inédita em poesia, muito mais do que ela é, ou ver nela o que ela não é. Baudelaire rastreia contradições.

² Citado em Gautier (2001, p.133).

Dentre os temas da “lírica maldita” baudelairiana, ambigüamente voltada para o ideal atemporal e para a contemporaneidade do poeta, ressaltam-se: o Mal e a religião; o símbolo (elo entre o homem e a transcendência) e as analogias universais; o subjetivo e o objetivo; a grande cidade; a hipocrisia e a sordidez da vida moderna; o tédio e a solidão existencial; a evasão através da viagem, do vinho e do sexo; o exotismo (que pode aparecer ligado ao tema da viagem); o lesbianismo; o poeta como um ser de exceção, incompreendido; o oficiado da Poesia e da Beleza; o fracasso do amor; o satanismo; o grotesco, o repugnante e o asqueroso; a passagem do tempo, a decomposição e o apodrecimento (em sentido metafórico, mas também denotativo, tal qual enfatizado no poema “*Une charogne*” – “Uma carniça”). Esses temas principais estão distribuídos nas várias seções do livro: “*Spleen et idéal*” (a maior, com 85 poemas), “*Tableaux parisiens*” (com 18 poemas), “*Le vin*” (com 5 poemas), “*Fleurs du mal*” (com 9 poemas), “*Révolte*” (com 3 poemas) e “*La mort*” (com 6 poemas), totalizando 126 peças. A estas acrescenta-se o famoso “*Au lecteur*”, espécie de pórtico à atmosfera malsã do livro:

*La sottise, l'erreur, le péché, la lésine,
Occupent nos esprits et travaillent nos corps,
Et nous alimentons nos aimables remords,
Comme les mendiants nourrissent leur vermine.*

[...]

*Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste
Qui berce longuement notre esprit enchanté,
Et le riche métal de notre volonté
Est tout vaporisé par ce savant chimiste.*

[...]

*Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
Il ferait volontiers de la terre un débris
Et dans un bâillement avalerait le monde;*

*C'est l'Ennui! – l'oeil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son bouka.*

Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,

– Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!

(BAUDELAIRE, 1980, p.3-4).

Nas edições posteriores de *Les Fleurs du Mal* (1866 e 1868) foram acrescentadas duas outras seções. A primeira destas, “*Les épaves*” – que na tradução brasileira de Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 1998) recebeu o título de “*Marginália*” –, é composta por um primeiro poema, “*Le coucher du soleil romantique*” (que,

claramente, pode ser lido como a agonia do próprio Romantismo, perpetrada inclusive por Baudelaire), e por 22 outras peças, dentre as quais aquelas 6 que foram condenadas na primeira edição do livro (por exemplo, os poemas “*Lesbos*”, “*Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)*” e “*Les bijoux*”), por atentado à moral religiosa e à moral pública. A segunda seção, na edição das *Oeuvres complètes* editadas por Robert Laffont (BAUDELAIRE, 1980), recebeu o título “*Les fleurs du mal – Ajouts de la troisième édition (1868)*”, com 13 poemas – a tradução brasileira traz o título “*Suplemento às Flores do mal*”. O soneto “*Épigramme pour un livre condamné*” (BAUDELAIRE, 1980, p.124), desta segunda parte, forma um contraponto irônico com “*Au lecteur*”, e ao mesmo tempo qualifica a coletânea de poemas:

*Lecteur paisible et bucolique,
Sobre et naïf homme de bien,
Jette ce livre saturnien,
Orgiaque et mélancolique.*

*Si tu n’as fait ta rhétorique
Chez Satan, le rusé doyen,
Jette! tu n’y comprendrais rien
Ou tu me croirais hystérique.*

*Mais si, sans se laisser charmer,
Ton œil sait plonger dans les gouffres,
Lis-moi, pour apprendre à m’aimer;*

*Âme curieuse qui souffres
Et vas cherchant ton paradis,
Plains-moi!... Sinon, je te maudis!*

Álvaro Cardoso Gomes (1989, p.14), em “O filho de Satã” (em *O Poético: Magia e Iluminação*), corrobora a atmosfera malsã e sórdida que vinca *Les Fleurs du Mal*, assim qualificando a poesia de Baudelaire:

Mas a podridão, os vermes, a lama têm nova luminescência: o olhar que se compraz com o sórdido investe as imagens de beleza. O Belo nasce do Mal, já que só o Mal existe, já que o Bem é ilusão ou faz parte de um repertório poético desgastado pelos clichês, pertinentes a um tempo dentro do qual o homem ainda podia imaginar paraísos. Parece que uma cisão instalou-se: o homem é apenas uma consciência que passeia a grande cidade e que extrai de seus múltiplos aspectos um conceito totalmente novo de beleza. [...] A poesia é um espelho de uma realidade envilecida, é uma caricatura de antigos processos: a forma aparentemente nobre carrega o grotesco. A transformação

do ouro em ferro, resultante do trabalho do alquimista satânico, retira do texto poético todo caráter de sublime.

Segundo Gomes (1989, p.17), essa nova poesia exige um novo leitor, não mais alheio, tampouco bucólico ou sentimental, mas cúmplice do poeta em suas andanças pelo Inferno (um novo Virgílio, mas agora degradado). Um novo leitor “hipócrita” que seja ao mesmo tempo, e principalmente, cúmplice do poeta em seu desmascaramento empreendido contra a sociedade e contra “[...] o homem de seu tempo, que, sob a face do cidadão exemplar, esconde os prazeres mórbidos, os vícios mais secretos.”

Leda Tenório da Motta (1997), em várias passagens de seu estudo, frisa a questão do duplo, da divisão do poeta e de sua ambigüidade como o eixo central da poesia baudelairiana: a tensão entre a queda e a elevação; a blasfêmia em forma de oração; o eterno e o efêmero; o apreço à teoria das correspondências (atemporal) e ao torvelinho da cidade moderna (temporalmente circunstanciada); o uso de antíteses e outras figuras de linguagem denotativas da contradição inerente à cosmovisão do poeta; a mescla de eticismo e esteticismo; o êxtase poético controlado pelo rigor construtivo; a recusa da natureza em prol do artifício; a forma rígida, calcada nos metros tradicionais, e a busca da sugestão; a forma clara, impecável, e o conteúdo escuro, revelador do “cemitério interior” (a expressão é de Guy Michaud) do poeta etc. De acordo com a ensaísta, “A dupla reapropriação do humor romântico e da tese da *arte pela arte* dão a síntese complicada de rigor e emoção, de reflexividade e de artificialidade, de senso de elevação e de composição em que repousa a novidade” (MOTTA, 1997, p.71, grifo do autor) da poesia baudelairiana.

A apreensão da dicotomia sugerida por Motta é evidente para o escritor Marcel Proust (1994, p.103), que, em “A propósito de Baudelaire” (1921), já qualifica *Flores do Mal* como “[...] livro sublime mas caricato, onde a piedade faz escárnio, onde o deboche faz o sinal da cruz, onde o cuidado de ensinar a mais profunda teologia está confiado a Satã [...]”. Segundo Proust (1994, p.123), o título original do livro, *As Lésbicas*, foi substituído por *As Flores do Mal*, “muito mais justo e abrangente”, por sugestão de Babou. De fato, segundo observam críticos e editores, tal título não se explicaria senão pela presença dos poemas “*Lesbos*” (posteriormente recolhido em “*Les épaves*”), “*Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)*” (idem) e “*Femmes damnées*” (da seção “*Fleurs du mal*”) – além do segundo terceto de “*Sed non satiata*”, 26º poema da primeira parte –, que tematizam diretamente o lesbianismo.

A abrangência entrevista por Proust inclui poemas de temática variadíssima, conforme já frisamos, e, dentre tantos, talvez não se possa deixar de destacar, da primeira seção, poemas como “*La muse vénale*”, “*La chevelure*”, “*L’Invitation au voyage*”, “*À une dame créole*”, os vários intitulados “*Spleen*” (notadamente o LXXVI, que se inicia com o verso “*J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans [...]*”, e que apresenta metáforas tão ao gosto moderno: “– *Je suis un cimetière abhorré de la lune [...]*” e “*Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées [...]*” (BAUDELAIRE, 1980, p.53). Contudo, dessas florações gerais baudelairianas, queremos frisar, da seção “*Révolte*”, os versos iniciais do poema “*Les litanies de Satan*”:

*Ó toi, le plus savant et le plus beau des Anges,
Dieu trahi par le sort et privé de louanges,*

Ó Satan, prends pitié de ma longue misère!

*Ó Prince de l’exil, à qui l’on a fait tort,
Et qui, vaincu, toujours te redresses plus fort,*

Ó Satan, prends pitié de ma longue misère!

*Toi qui sais tout, grand roi des choses souterraines,
Guérisseur familier des angoisses humaines,*

Ó Satan, prends pitié de ma longue misère! [...]
(BAUDELARD, 1980, p.92).

Além deste, vale destacar na íntegra o soneto “*L’Ennemi*” (em versos alexandrinos e sistema de rimas ABAB CDCD EEF GFG), 10º poema da seção “*Spleen et idéal*”, em que o eu-lírico se qualifica negativamente (a máscara do maldito) e se refere às “*fleurs nouvelles*” com que sonha. Além disso, há a questão do duplo (“*l’obscur Ennemi*”) e o tema clássico (renovado pelo poeta, que parece não crer em qualquer *carpe diem* – ou o explora às avessas) da passagem do tempo (“*Le Temps mange la vie*”):

*Ma jeunesse ne fut qu’un ténébreux orage,
Traversé çà et là par de brillants soleils;
Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage,
Qu’il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils.*

*Voilà que j'ai touché l'automne des idées,
Et qu'il faut employer la pelle et les râpeaux
Pour rassembler à neuf les terres inondées,
Ou l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux.*

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

*– Ô douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie,
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le coeur
Du sang que nous perdons croit et se fortifie!*

(BAUDELAIRE, 1980, p.12).

Modernas

Baudelaire é um dos criadores da palavra “modernidade” (em “O pintor da vida moderna”, 1859)³. Utiliza-a para caracterizar a obra do aquarelista Constantin Guys e assim a compreende: “[...] o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1993, p.227). Fazendo o louvor do artifício, da maquilagem, do circunstancial e da sociedade vilipendiada de sua época, o poeta mostra que a grande metrópole, se é o espaço de decadência do homem, pode oferecer, em contrapartida, uma beleza nova, misteriosa, grotesca, asquerosa. Essa beleza estranha, historicamente circunstanciada, deve ser cantada e vivida pelo artista e pelo poeta modernos, sob pena de anacronismo e falseamento da realidade. Assim, Baudelaire critica muitos pintores da época porque estes ainda vestem suas personagens, extravagantemente, com roupas e adornos neoclássicos e/ou exóticos. Para o poeta, a moda, o penteado, a maquilagem e o adorno, mesmo que sejam frívolos, marcam indelevelmente cada cultura e “[...] formam um todo de uma completa vitalidade. Esse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão frequentes, vocês não têm o direito de desprezar ou dispensar. Ao suprimi-lo, caem obrigatoriamente no vazio de uma beleza abstrata e impossível de definir [...]” (BAUDELAIRE, 1993, p.227). Ainda em termos baudelairianos, “[...] para que toda *modernidade* seja digna de se tornar antiguidade, é preciso

³ As idéias baudelairianas sobre a vida e a beleza modernas aparecem também, entre outros, em “Do heroísmo da vida moderna”, excerto do texto “O salão de 1846” (BAUDELAIRE, 1988, p.23-27).

que a beleza misteriosa que a vida humana põe ali involuntariamente tenha sido extraída” (BAUDELAIRE, 1993, p.228, grifo do autor).

Outro ponto essencial é que Baudelaire funda suas idéias sobre a arte e o belo na própria contingência humana, pois, “A dualidade da arte é uma conseqüência fatal da dualidade do homem. Considerem, se isso lhes satisfaz, a parte eternamente permanente como a alma da arte, e o elemento variável como seu corpo” (BAUDELAIRE, 1993, p.220). O belo, promessa de felicidade futura – patente em outros textos do poeta –, é então feito de uma essência eterna e invariável (platônica?), à qual se somam a circunstância, o histórico e o contingente, índices da relatividade humana (a moral, a paixão, a moda). Consta-se, assim, que o autor de *Les Fleurs du Mal* articula Beleza e Modernidade, recusando com isso a idéia de uma Beleza apenas ideal e atemporalmente concebida, sem ligação com o mundo e o homem presente e historicamente considerado. Esta, a nosso ver, é a diferença crucial entre Baudelaire e a concepção tradicional de Beleza, de viés platônico.

Tais problemas foram exaustivamente estudados por vários críticos, dentre os quais Walter Benjamin (2000), que em *Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*, se debruça sobre os vários conceitos (o de perda da aura – da arte e do artista – e o de modernidade, por exemplo), os vários temas (a multidão, a pobreza, a grande cidade, as transformações urbanas) e as várias máscaras utilizadas pelo poeta (o *flâneur*, o dândi, o boêmio, o maldito), enfatizando assim aspectos importantes das florações baudelairianas: a idéia de missão, a raiz histórica de sua poesia, o falso heroísmo da vida moderna, o desajuste do homem e do poeta:

Como não possuía nenhuma convicção, estava sempre assumindo novos personagens. *Flâneur*, apache, dândi e trapeiro, não passavam de papéis entre outros. Pois o herói moderno não é herói – apenas representa o papel de herói.

[...]

Surge uma interrogação: de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o choque se tornou norma? Uma poesia assim permitiria supor um alto grau de conscientização; evocaria a idéia de um plano atuante em sua composição. Este é, sem dúvida, o caso da poesia de Baudelaire, vinculando-o, entre os seus predecessores, a Poe e, entre os seus sucessores, novamente a Valéry. [...] A produção poética de Baudelaire está associada a uma missão. Ele entreviu espaços vazios nos quais inseriu sua poesia. Sua obra não só se permite caracterizar como histórica, da mesma forma que qualquer outra, mas também pretendia ser e se entendia como tal.

[...]

Essencial é que as *correspondances* cristalizam um conceito de experiência que engloba elementos culturais. Somente ao se apropriar desses elementos é que Baudelaire pôde avaliar o inteiro significado da derrocada que testemunhou em sua condição de homem moderno.

(BENJAMIN, 2000, p.94, p.110 e p.132).

Obviamente, muitos dos aspectos aventados por Benjamin encontram-se discutidos nos ensaios de Baudelaire e tematizados tanto nos poemas rigorosos das *Fleurs du Mal*, principalmente na seção “*Tableaux parisiens*”, quanto nos poemas em prosa de *Le Spleen de Paris*. Em termos similares a Benjamin, Hugo Friedrich (1991, p.36) crê que a consciência da modernidade faz com que Baudelaire conceba “[...] a poesia e a arte como elaboração criativa do destino de uma época”, pois começa a delinear-se, com Baudelaire, “[...] o passo a uma poesia ontológica e a uma teoria da poesia fundamentada ontologicamente”, voltada em especial para o trabalho consciente com a linguagem. No mesmo diapasão, o crítico alemão afirma ainda: “Uma característica fundamental de Baudelaire é sua disciplina espiritual. Ele reúne o gênio poético e a inteligência crítica” (FRIEDRICH, 1991, p.36).

Como exemplos de temas que articulam o dandismo do poeta e sua *flânerie* pela grande Paris moderna, explorando ao mesmo tempo os muitos recantos da cidade e seus vários habitantes, veja-se a primeira estrofe de “*Les petites vieilles*” (de “*Tableaux parisiens*”): “*Dans les plis sinueux des vieilles capitales, / Où tout, même l’horreur, tourne aux enchantements, / Je guette, obéissant à mes humeurs fatales, / Des êtres singuliers, décrépits et charmants. [...]*” (BAUDELAIRE, 1980, p.66). Ou o primeiro verso de “*Les sept vieillards*” (idem): “*Fourmillante cité, cité pleine de rêves [...]*” (BAUDELAIRE, 1980, p.64). Ou a primeira estrofe de “*Rêve parisien*” (idem), dedicado a Constantin Guys: “*De ce terrible paysage, / Tel quel jamais mortel n’en vit, / Ce matin encore l’image, / Vague et lointaine, me ravit. [...]*” (BAUDELAIRE, 1980, p.75). Ou ainda as duas primeiras estrofes de “*Le vin des chiffonniers*” (da seção “*Le vin*”):

*Souvent, à la clarté rouge d’un réverbère
Dont le vent bat la flamme et tourmente le verre,
Au coeur d’un vieux faubourg, labyrinthe fangeux
Où l’humanité grouille en ferments orangeux,*

*On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,
Butant, et se cognant aux murs comme un poète,
Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,
Épanche tout son coeur en glorieux projets. [...] (BAUDELAIRE, 1980, p.78-79).*

Enfim, há o poema “*À une passante*” (de “*Tableaux parisiens*”), que retrata não exatamente a multidão que se amontoa e fermenta nos subúrbios parisienses, mas a bela mulher misteriosa que passou rapidamente na rua e provocou, no eu-lírico, um torvelinho de sensações e sentimentos: a este, crispado e entediado como um dândi extravagante (um *flâneur*), nada mais resta senão beber num sorvo os encantos da passante e então fazer o poema (que evoca, inclusive, o Paraíso e a Beleza perdidos, e cuja existência é fugazmente apreendida pelo eu-lírico). Eis o soneto (em versos alexandrinos e sistema de rimas ABBA CDDC EFE FAA), na íntegra:

*La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;*

*Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.*

*Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?*

*Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! Jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!*
(BAUDELAIRE, 1980, p.68-69; grifo do autor).

Dos *Petits Poèmes en Prose – Le Spleen de Paris* (a presença da cidade é reiterada já no título da coletânea), vários são os exemplos (veja-se o arqui-famoso “*Perte d'auréole*”), mas queremos pinçar apenas os parágrafos iniciais de “*Les foules*”, onde se constelam vários temas baudelairianos: a multidão e a grande cidade; a *flânerie* e o dandismo; a viagem e a evasão; o poeta como ser de exceção, modernamente consciente da construção rigorosa e da ficcionalidade de sua poesia (“O poeta é um fingidor”, escreverá depois Fernando Pessoa):

*Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude: jouir de la foule est un art; et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans sons berceau le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage.
Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.*

Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. [...]
(BAUDELAIRE, 1996, p.64).

Completando alguns aspectos modernos que aventamos acima, Ana Luiza Silva Camarani (1997), referindo-se ao *Esprit nouveau* (este seria contundentemente abraçado no século XX, com outro sentido, por poetas como Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars e Max Jacob), que já perpassa a obra de Baudelaire, acresce que “[...] *cette conception du beau* [que agrega valores como o transitório, o contingente, o bizarro, o horrível e a surpresa] *contient déjà celle de la modernité qui, à son tour, implique le cosmopolitisme, la solitude, la décadence d’un monde voué à l’utile*” (CAMARANI, 1997, p.5). Ademais, acrescenta a autora que a imaginação “[...] *joue un rôle fondamental dans la composition de cette réalité nouvelle, transformée, artificielle* [...]” (CAMARANI, 1997, p.4). Enfim, ao fazer do poeta “[...] *déchiffreur des symboles d’un univers vivant et révélateur des correspondances qui sont la source de la simultanéité en poésie* [, utilizando-se, inclusive de] *la technique du collage pour reproduire la réalité* [...]” (CAMARANI, 1997, p.7), Baudelaire estaria antecipando procedimentos caros aos vanguardistas. Isto de fato é assim, embora tenhamos depois tantas noções de simultaneísmo, em vanguarda, como tantos e contraditórios foram os movimentos (diferem, por exemplo, a compreensão e a prática do simultaneísmo no futurismo e no cubismo, no interseccionismo de Fernando Pessoa ou no polifonismo de Mário de Andrade).

Artificiais

Interessa-nos pinçar, da citação acima de Benjamin, o último excerto, quando o crítico enfatiza que o conceito de correspondências – ou teoria das analogias universais –, em Baudelaire, cristaliza elementos da experiência e do culto: novamente, a duplicidade humana, pois tal conceito entrelaça, por um lado, a vivência histórica e contingente do poeta; por outro, sua concepção de poesia como missão. Ressaltando-se este segundo aspecto, pode-se aventar que o elemento eterno e invariável do belo e da arte talvez tenha sido buscado por Baudelaire numa adesão apaixonada à teoria das correspondências universais que – a melhor crítica assinala – fundamenta conscientemente sua obra.

Porém, tal fundamentação consciente agrega uma outra: a que se revela no papel que o francês atribui ao poeta moderno e em sua lúcida consciência técnica e estética da poesia; consciência responsável pela autonomia e pelo autotelismo por ele conferidos à arte e à poesia. E aqui é impossível não considerar a mitificação

que Baudelaire fez do poeta norte-americano Edgar Allan Poe (1809 – 1849), traduzido por ele e mais de uma vez evocado em seus ensaios críticos, dada a proximidade entre os sistemas estéticos de ambos. Assim, os anos de 1850 são marcados pelas primeiras traduções e pelos ensaios baudelairianos sobre Poe: é nesta época que, segundo Leda Tenório da Motta (1997, p.62), dá-se início “[...] ao que alguns chamam a reinvenção francesa desse escritor menor.”

Há pelo menos três ensaios, recolhidos em *Obras Estéticas: Filosofia da Imaginação Criadora*, “Edgar Allan Poe, sua vida e suas obras”, “Novas notas sobre Edgar Poe” e “Notas sobre obras de Poe”, em que o poeta francês discorre sobre a vida, a poesia, o conto e o pensamento do norte-americano. No segundo, “Novas notas sobre Edgar Poe”, percebe-se claramente certa intertextualidade crítica, ou seja, certa apropriação, por parte de Baudelaire, de idéias de Poe sobre a poesia, o conto e o efeito de unidade que deve prevalecer no texto curto, conto e/ou poema. O texto, além disso, discute as idéias de Baudelaire sobre a decadência e sobre a imaginação, qualificando-a “a rainha das faculdades” (BAUDELAIRE, 1993, p.53). Para ele – e também para Poe – a imaginação – que não se confunde com a fantasia – “[...] é uma faculdade quase divina que percebe, antes de tudo e fora dos métodos filosóficos, as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias” (BAUDELAIRE, 1993, p.53). Com isso Baudelaire demonstra que sua poética se insere, conscientemente, na doutrina da analogia universal.

A partir do conceito de unidade proposto por Poe, Baudelaire erige uma teoria do conto e do poema cuja hierarquia pode ser assim resumida: em primeiro lugar, o “poema”, cujo ritmo é essencial “para o desenvolvimento da idéia de beleza” (BAUDELAIRE, 1993, p.54); em segundo, o “conto”; por último, “o romance”.

Outra questão aproveitada por Baudelaire, no enalço de Poe, é o conceito esteticista da autonomia da arte e da busca da Beleza, parafraseada tanto no referido ensaio sobre Poe (BAUDELAIRE, 1993, p.56-59), quanto no texto “Théophile Gautier” (em *Reflexões Sobre Meus Contemporâneos* – BAUDELAIRE, 1992, p.78-82), em que faz a apologia do mestre da “arte pela arte”. Em suma, ressaltam dos dois textos aspectos esteticistas evidentes como a autonomia e o autotelismo conferidos à arte; a separação entre arte e moral; a condenação da inspiração e da poesia sentimental que vincou certo Romantismo; a busca do Belo, única função da poesia. Vejamos o texto sobre Gautier:

[...] nenhum poema será tão grande, tão nobre, tão verdadeiramente digno do nome de poema, quanto aquele que tiver sido escrito unicamente pelo prazer de escrever um poema. Não quero dizer que a poesia não enobreça os costumes [...] Digo que, se o poeta perseguiu um objetivo moral, diminuiu sua força poética [...] A poesia não pode, sob pena de morte ou de decadência, assimilar-se à ciência ou à moral; ela não tem a Verdade por objeto, só tem Ela mesma. Os modos de demonstração de verdades são outros e encontram-se alhures. [...] É esse admirável, esse imortal instinto do Belo, que nos faz considerar a Terra e seus espetáculos como uma visão panorâmica, como uma *correspondência* do Céu. [...] É, ao mesmo tempo, pela poesia e *através* da poesia, pela e *através* da música, que a alma entrevê os esplendores situados atrás do túmulo [...] (BAUDELAIRE, 1992, p.80-81; grifos do autor).

O poeta francês distingue ainda o “rpto de alma” provocado pela “revelação epifânica da Beleza”, digamos assim, cuja emoção provoca no poeta certa nostalgia e certa “melancolia exasperada”, pois este se encontra exilado no imperfeito e “[...] desejaria apoderar-se, de imediato, nesta própria terra, de um paraíso revelado.” (BAUDELAIRE, 1992, p.81). Continua o poeta, fazendo uma importante distinção entre a imaginação criadora (analógica; a ela se liga o entusiasmo), a paixão e a razão:

Assim, o princípio da poesia é, estrita e simplesmente, a aspiração humana a uma Beleza superior, e a manifestação desse princípio está num entusiasmo, num rpto de alma; entusiasmo completamente independente da paixão, que é a embriaguez do coração, e da verdade, que é o alimento da razão. (BAUDELAIRE, 1992, p.81-82).

O quarteto final do segundo poema da primeira seção de *Les Fleurs du Mal*, “*L’Albatros*”, coloca poeticamente o mesmo problema: “*Le Poète est semblable au prince des nuées / Qui hante la tempête et se rit de l’archer; / Exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géant l’empêchent de marcher.*” (BAUDELAIRE, 1980, p.7). Num outro poema da primeira parte, “*Hymne à la Beauté?*”, o eu-lírico questiona a origem, divina e/ou satânica, da Beleza. Somente esta, conscientemente construída, é capaz de revelar ao poeta o Infinito, amado e desconhecido:

*Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l’abîme,
Ó Beauté? ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime,
Et l’on peut pour cela te comparer au vin.*

*Tu contiens dans ton oeil le couchant et l’aurore;
Tu répands des parfums comme un soir orageux;
Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore
Qui font le héros lâche et l’enfant courageux.*

*Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres?
Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien;
Tu sèmes au hasard la joie et les désastres,
Et tu gouvernes tout et ne réponds de rien.*

[...]
*Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
Ô Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu!
Si ton oeil, 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?*
(BAUDELAIRE, 1980, p.18).

Na opinião de Otto Maria Carpeaux (1982), em *História da Literatura Ocidental*, os poetas pré-rafaelitas ingleses utilizavam as maiúsculas para personificar e alegorizar termos abstratos, e passaram esse gosto aos simbolistas. No entanto, pela mesma época, o uso das maiúsculas com sentido espiritual já aparece em Baudelaire, conforme demonstram os dois poemas citados acima – e mesmo outros, ao longo deste trabalho. Assim, esse seria mais um índice analógico a irmanar Baudelaire aos simbolistas.

Analógicas

Pelo exposto até aqui, constata-se como a importância de Baudelaire, para os poetas posteriores, se faz sentir por sua própria poesia e também por suas idéias sobre poesia, modernidade, estética. Sua poesia, embora situada cronologicamente na escola romântica, carrega sementes fecundas que vicejarão nos principais movimentos estéticos do que se convencionou chamar “modernidade poética”, conforme já referido.

Baudelaire, pois, não é ainda um simbolista, mas suas concepções fornecem farto alimento ao Simbolismo que eclodirá algumas décadas depois. Nesse sentido, a maioria dos estudiosos tende a concordar que uma das contribuições fundamentais do poeta ao movimento é a divulgação da teoria mística das correspondências, exposta em textos doutrinários e no célebre soneto “*Correspondances*”, quarto poema da primeira seção de *Les Fleurs du Mal*:

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
– Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,*

*Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*
(BAUDELAIRE, 1980, p.8).

Essa teoria, apesar de antiqüíssima, foi sistematizada pelo místico sueco Emmanuel Swedenborg (1688 – 1772), cujo livro *De Coelo et de Inferno* (*Sobre o Céu e o Inferno*, 1758) fora bastante divulgado principalmente entre os românticos alemães e ingleses e, a partir de Baudelaire, influi de forma poderosa na configuração do ideário estético simbolista. Na França, Marcel Raymond (1997) afirma que a doutrina do místico sueco também encontrou adeptos em Lavater, Nerval, Balzac, Fourier e outros.

A partir da teoria de Swedenborg, Baudelaire concebe o universo como uma “floresta de símbolos” que deve ser decifrada pelo poeta, ser privilegiado que descobre os enigmas que a vida, o universo, o mundo visível e/ou o invisível colocam em seu caminho. Ainda segundo a doutrina, tudo guarda correspondência com tudo, em todos os níveis: assim, pode-se pensar numa “correspondência horizontal”, entre os seres e as coisas deste mundo, e numa “correspondência vertical”, compreendida como elo entre o mundo sensível, visível, e o mundo ideal, místico, invisível. Os cinco sentidos, por exemplo, se equivalem e se correspondem em sua tarefa de percepção das realidades tangíveis e intangíveis, sendo articulados nas famosas sinestésias. Equivalem-se e correspondem-se, na expressão das realidades profundas, também a prosa e o verso, razão pela qual a estética simbolista dará grande ênfase ao poema em prosa e à prosa poética.

Segundo Marcel Raymond (1997, p.23, grifo do autor), em *De Baudelaire ao Surrealismo, a estética baudelaireana*, banhada por este misticismo de extração swedenborguiana,

[...] convidava praticamente a desprezar as aparências sensíveis e o princípio da imitação da natureza; ela convidava a usar livremente as palavras e as imagens, e a associá-las, não tanto segundo o uso e a lógica pura, mas segundo sua ressonância psicológica e a lei misteriosa da universal analogia [...]

[Assim,] [...] a arte do poeta tornava-se uma ‘feitiçaria evocatória’, uma função sagrada.

A teoria de Swedenborg, conforme se vê, fornece a base da estética baudelaireana, motivo por que esta não pode ser considerada apenas mais uma variante da “arte pela arte” ou do esteticismo vazio. Quer-se dizer que este duplo aspecto (de um lado, o poeta habitante da cidade grande, conscientemente a lidar com os problemas técnico-construtivos de sua poesia; de outro, a ânsia em atingir o Infinito, o Espiritual – ou seja, todo um mundo secreto propiciado pela exploração das analogias universais), indissociável para Baudelaire, somente será atingido através da “linguagem dos símbolos, das metáforas, das analogias” (RAYMOND, 1997, p.22). Em outros termos, vale dizer que é apenas através da “linguagem poética” – conscientemente considerada – que serão explorados e decifrados o halo de misticismo, a mensagem esotérica e a correspondência entre o terreno (o mundo moderno onde o poeta se encontra exilado, a receber reflexos fugidios da Beleza) e o espiritual (onde a Beleza reside).

Por seu turno, Guy Michaud (1966, p.721), em *Message poétique du Symbolisme*, reconhece que o soneto “*Correspondances*”, reproduzido acima, oferece implicitamente os elementos essenciais da doutrina:

[...] 1° *unité de la création*; 2° *matérialité et spiritualité de la créature*; 3° *correspondance entre le monde matériel et le monde spirituel par le moyen des symboles (analogie universelle)*; 4° *correspondance entre les divers ordres de sensations (synesthésie)*.

Estes postulados doutrinários tornam-se mais claros na abertura do pouco citado “A arte filosófica”, onde Baudelaire novamente aborda os problemas conjuntos da arte, do artista e da modernidade: “O que é a arte pura segundo a concepção moderna? É criar uma **magia sugestiva** que contenha ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo externo ao artista e o próprio artista” (BAUDELAIRE, 1993, p.149, grifo nosso). Outrossim, reconhece Michaud que é na célebre passagem do ensaio que Baudelaire dedica a Victor Hugo (em “*Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains – I – Victor Hugo*”, 1861; publicado

postumamente em *L'Art Romantique*, 1869), que se condensa de forma explícita a teoria das analogias universais, para Baudelaire (1980, p.510, grifo do autor):

Fourier est venu un jour, trop pompeusement, nous révéler les mystères de l'analogie. [...] D'ailleurs Swedenborg, qui possédait une âme bien plus grande, nous avait déjà enseigné que le ciel est un très grand homme; que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le spirituel comme dans le naturel, est significatif, réciproque, converse, correspondant. [...] Si nous étendons la démonstration [...], nous arrivons à cette vérité que tout est hiéroglyphique, et nous savons que les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative, c'est-à-dire selon la pureté, la bonne volonté, ou la clairvoyance native des âmes. Or, qu'est-ce qu'un poète (je prends le mot dans son acception la plus large), si ce n'est un traducteur, un déchiffreur? Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'universelle analogie, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs. Maintenant, je demanderai si l'on trouvera, en cherchant minutieusement, non pas dans notre histoire seulement, mais dans l'histoire de tous les peuples, beaucoup de poètes qui soient, comme Victor Hugo, un si magnifique répertoire d'analogies humaines et divines.

A nosso ver, a maneira de Baudelaire expor a teoria das correspondências, casando-a com a preocupação construtiva do poema, revela a dicotomia essencial do poeta, mas revela também outras preocupações que serão importantes para os simbolistas: a conformação entre mundo natural e espiritual; a raiz platônica da filosofia de Swedenborg tal como esposada por Baudelaire e pelos simbolistas; a concepção da palavra – do símbolo, da metáfora –, mediadora entre o mundo natural e o espiritual; o poeta tradutor e decifrador; a poesia como forma de conhecimento – do mundo natural, cósmico e espiritual, e também do Eu profundo.

Ressalte-se ainda um outro prisma de crucial importância para a poesia de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud e os simbolistas: alguns críticos e comentaristas supõem que decorre, da teoria das correspondências, a obscuridade da linguagem poética. Esta, considerada qualidade essencial da poesia e levada a efeito através da criação e exploração de metáforas, imagens e símbolos inusitados e herméticos, leva alguns poetas a advogar mesmo a tese de que a poesia, feita por iniciados – os decifradores privilegiados – deve ser lida apenas por outros iniciados. Assim, o poeta se isola em sua torre de marfim para escrever seus poemas-enigma ou sua poesia pura.

Contudo, observemos que as “confusas palavras” da “floresta de símbolos”, segundo a exposição cristalina de Baudelaire, são obscuras apenas “de uma maneira relativa”, e que, dependendo da “pureza, boa vontade ou clarividência nativa das almas”, a decifração desse universo espiritual misterioso e hieroglífico

pode ser perfeitamente concretizada. Portanto, se o poeta é um decifrador e um tradutor de realidades espirituais excelsas – e se este recusa o mundo exterior e empírico dos naturalistas e parnasianos –, ele procura erigir, com seus poemas, um mundo de beleza similar àquele mundo ideal, de Beleza essencial, que lhe é revelado enquanto clarividente. Ou seja, a “decifração” da “floresta de símbolos” pressupõe sua “cifração” em um mundo novo – o texto, o poema –, que por sua vez deverá ser decifrado pelo leitor. Com isso, estamos diante de uma poesia que, conforme Baudelaire no poema “Ao leitor”, solicita deste não mais a passividade ou a leitura ingênua, mas a efetiva participação – e clarividência – na decifração dos hieróglifos e enigmas que escondem a realidade primordial de todas as coisas (entre as quais, a Beleza). Assim, a poesia de Baudelaire, a de Mallarmé, a de Rimbaud e a dos simbolistas – e, evidentemente, a melhor poesia do século XX –, na esteira mesmo dos românticos alemães, exigirão um leitor novo, abertamente crítico e receptivo. Um leitor, em suma, que seja capaz de refazer o caminho de busca, mistério e clarividência que esses poetas percorreram. Ou, conforme as palavras de Guy Michaud (1966, p.409, grifo do autor):

Il s'agit donc de créer chez le lecteur ce même état d'illumination dont le poète a fait l'expérience, ou du moins un état équivalent, puisqu'une telle expérience est proprement indicible. Il s'agit exactement de 'donner aux gens le souvenir de quelque chose qu'ils n'ont jamais vu'. Comment? Si un semblable état ne peut se décrire, il faudra donc le suggérer.

A conquista da autonomia e do autotelismo artísticos por certo contribuirão para o novo *status* exigido do leitor, além da teoria das correspondências professada por Baudelaire. Mas podemos apontar, ainda, um terceiro fator: a descoberta, através da sugestão e da exploração das analogias universais, daquela que é apontada por Guy Michaud (1966, p.409) como “*la véritable découverte du Symbolisme*” – empós de Baudelaire, é claro –, ou seja, a palavra, a “linguagem poética”. Somente esta, para além da linguagem corrente, é capaz de evocar e sugerir as realidades primordiais e essenciais, estabelecendo “[...] *entre le mot et l'objet des relations multiples, des relations plurivoques*” (MICHAUD, 1966, p.410).

Musicais

Outra contribuição fundamental de Baudelaire ao Simbolismo, além da preocupação formal, da renovação dos conteúdos poéticos e da adesão à teoria das correspondências, encontra-se ligada à sua concepção de música, bastante próxima à concepção da obra de arte total wagneriana. Essa nova arte, presidida

pela poesia e pela música, apresenta evidentes ressonâncias da doutrina das analogias e significa, em nossa opinião, um passo a mais na decifração das correspondências estruturais entre as artes, ou ainda entre a vida terrena e o mundo espiritual entrevisto pelo poeta, através da arte.

Pois a música, além de despertar a consciência e sugerir estados poéticos, implica uma nova analogia com a poesia: esta, constituída de palavras, será explorada no mesmo sentido musical. Assim, ao “alfabeto musical”, composto de sete notas, corresponde o “alfabeto poético”, composto pelas palavras, sendo estas passíveis de provocar sugestões e evocações no poeta e no leitor. Em outros termos, as palavras podem ser usadas, estruturalmente, da mesma forma que as notas musicais, uma vez que há “[...] nas palavras as mesmas propriedades sugestivas inerentes às notas musicais [...]” (BALAKIAN, 1985, p.55). Em outros termos: a música, em sua totalidade (a audição de uma sinfonia, por exemplo), sugere sentimentos, emoções e estados d’alma ao ouvinte, como o poema, em sua totalidade, é capaz de sugerir. Por outro lado, em termos de estrutura, cada palavra, em seu valor intrínseco (como cada nota musical) também é capaz de sugestão: a conseqüência imediata dessa posição de Baudelaire é, conforme Balakian, a exploração do valor específico da palavra, tão cara aos simbolistas e aos poetas da modernidade e da contemporaneidade, de modo geral.

Conforme Fulvia Moretto (1994), no ensaio “Wagner e Baudelaire: entre a música e a poesia” (em *Letras Francesas*), o poeta francês, além da espiritualidade e dos mitos medievais germânicos, admira em Richard Wagner (1813 – 1883) a “[...] estética que se identifica com a sua, ou seja: o misticismo, o símbolo, as correspondências, a união das artes” (MORETTO, 1994, p.37). Para Anna Balakian (1985, p.40), no referido *O Simbolismo*, Baudelaire, que do “[...] mundo misterioso e irracional de Poe [vislumbrara] o culto do verbalismo [...]”, agora maravilha-se com o uso que Wagner faz das lendas germânicas: isso o leva a descobrir “os usos místicos da música”, segundo a autora. Para Balakian (1985, p.40, grifo do autor), no ensaio “Richard Wagner e *Tannhäuser* em Paris” (1861), Baudelaire

[...] antecipa os dois usos com que a idéia de ‘música’ será aplicada em poesia: o uso maciço e sensual, para aplacar a angústia e provocar a liberação onírica; e os usos intelectuais da música, considerada como uma força não-objetiva do pensamento que ativa mais a mente para sugerir do que para ditar conceitos e visões.

O uso dicotômico (intelectual e sensual) das possibilidades da música é de valor fundamental no desenvolvimento posterior da estética simbolista, pois

define a preocupação intelectual do poeta em fazer corresponder, à estrutura não-racional da música, a estrutura também não-racional da poesia, calcada mais na sugestão e na intuição e menos na razão – ainda que hermética e cerebralmente construída, a poesia de Mallarmé não abdica da sugestão. Por outro lado, o uso sensual – também sugestivo – das possibilidades musicais, leva à exploração quase encantatória das massas sonoras, dos timbres, tons e ritmos das sílabas, palavras e versos do poema (Verlaine; Cruz e Sousa). Em ambos os casos, não se está diante de um artifício vazio de sentido, apenas exterior: o que quer agora o poeta – tradutor, decifrador ou vidente, mas sempre maldito –, através da consideração consciente da estrutura da palavra, em si mesma ou no corpo do poema, é explorar as realidades profundas da “floresta de símbolos”. Ou seja, construir o poema como se este fosse o próprio Universo; ler o Universo como se este fosse um livro – o Livro –, passível de decifração apenas pelos eleitos e iniciados.

No caso de Baudelaire, este valer-se-á das várias sugestões oriundas da música, sensuais e/ou intelectuais, para nutrir suas estranhas florações. Assim, a musicalidade expressiva e sugestiva de um estado de alma, tão cara a Verlaine, pode ser rastreada em alguns poemas de *Les Fleurs du Mal*, como “*Harmonie du soir*” (poema XLVII, da primeira seção) ou “*La musique*” (poema LXIX, também da primeira parte). No primeiro, as repetições estruturais da forma escolhida (o pantum, de origem malásia), além do alexandrino bem marcado no hemistíquio e do sistema rigoroso de rimas (em *–ige*: interpoladas nos versos 1 e 4 da primeira e da terceira estrofes e emparelhadas nos versos 2 e 3 da segunda e da quarta estrofes; em *–oir*: emparelhadas nos versos 2 e 3 da primeira e da terceira estrofes e interpoladas nos versos 1 e 4 da segunda e da quarta estrofes), adensam ainda mais o tom crepuscular do poema:

*Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige!*

*Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige;
Valse mélancolique et langoureux vertige!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.*

*Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige,
Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.*

*Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige!
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!'
(BAUDELAIRE, 1980, p.34-35).*

Mas é em “*La musique*” que o poeta aborda de modo inequívoco a sugestão, positiva ou negativa, suscitada pela música. O poema é um soneto e também surpreende pelo rigor da construção: aos alexandrinos (novamente, acentuados na sexta sílaba, formando um claro hemistíquio) dos versos ímpares dos dois quartetos e do primeiro terceto, alternam-se, nos pares, versos de cinco sílabas poéticas. No último terceto, o poeta inverte a ordem, pois agora se vale dos versos curtos nos ímpares e reserva o alexandrino para o segundo. O poeta prezou, na elaboração da peça, um sistema de rimas que conjuga as alternadas (versos 1 a 12) e as emparelhadas (versos 13 e 14) – ABAB CBCB DED EFF –, com isso adensando a musicalidade estrutural do poema e fazendo-a corresponder perfeitamente ao tema expressado:

*La musique souvent me prend comme une mer!
Vers ma pâle étoile,
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
Je mets à la voile;*

*La poitrine en avant et les poumons gonflés
Comme de la toile,
J'escalade le dos des flots amoncelés
Que la nuit me voile;*

*Je sens vibrer en moi toutes les passions
D'un vaisseau qui souffre;
Le bon vent, la tempête et ses convulsions*

*Sur l'immense gouffre
Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir
De mon désespoir!
(BAUDELAIRE, 1980, p.50).*

Outras questões relacionadas à música podem ser observadas na relação de Baudelaire com Richard Wagner. Em carta a este, enviada em 17 de fevereiro de 1860 (após a divulgação mal-sucedida, em Paris, de trechos das óperas wagnerianas *Tannhäuser* e *Lobengrin*), Baudelaire (1999, p.15, grifo do autor) enaltece o compositor e afirma que “[...] ao senhor devo o maior prazer musical que já experimentei?” Numa aplicação da teoria das analogias universais, diríamos, Baudelaire assevera ainda que “[...] essa música era *a minha*, e eu a reconhecia como todo homem reconhece as coisas que está destinado a amar.” (BAUDELAIRE, 1999, p.16, grifo do autor). O que extasia o poeta francês é a grandeza da obra wagneriana, a forma solene com que esta expressa os “grandes aspectos da Natureza, e a solenidade das grandes paixões do homem” (BAUDELAIRE, 1999, p.17).

Tais impressões iniciais tomam uma perspectiva mais crítica no ensaio escrito por Baudelaire pouco depois, “Richard Wagner e *Tannhäuser* em Paris”. Neste, além de dimensionar o trabalho do compositor alemão, Baudelaire (1999, p.26-27) tece vários comentários sobre a música, a poesia e a pintura, além de esboçar seu conceito de “sugestão”, que depois será caríssimo à estética simbolista:

Ouvi dizer, muitas vezes, que a música não poderia se vangloriar de traduzir com certeza o que quer que fosse, como o faz a palavra ou a pintura. Isso é verdade em certa medida, mas não é inteiramente verdadeiro. Ela traduz à sua maneira e pelos meios que lhe são próprios. Na música, como na pintura, e até mesmo na palavra escrita, que é a mais positiva das artes, há sempre uma lacuna completada pela imaginação do ouvinte. [...] quanto mais eloqüente é a música, mais a sugestão é rápida e justa, e maior é o ensejo de que os homens sensíveis concebiam idéias em relação às que inspiravam o artista.

Mais à frente, Baudelaire (1999, p.31, grifo do autor) cita seu próprio soneto “*Correspondances*” e expõe, mais uma vez, a teoria das correspondências em que sua estética está conscientemente embasada:

O leitor sabe que objetivo buscamos: demonstrar que a verdadeira música sugere idéias análogas em cérebros diferentes. Além do que não seria ridículo aqui ponderar *a priori*, sem análise e sem comparações, pois seria na verdade surpreendente que o som *não pudesse* sugerir a cor, que as cores *não pudessem* dar a idéia de uma melodia, e que o som e a cor fossem impróprios para traduzir idéias, sendo as coisas sempre expressas por uma analogia recíproca, desde o dia em que Deus proferiu o mundo como uma complexa e indivisível totalidade.

A música, assim, expressaria aquele sentimento sutil, inefável, sugestivo, íntimo ao extremo, quase incapaz de ser expresso pela palavra positiva – daí a buscada aproximação entre poesia e música, no Simbolismo. Por outro lado,

vê-se que a concepção wagneriana de drama lírico (a expressão é de Baudelaire) corresponde perfeitamente às concepções baudelairianas da analogia universal.

Pelo exposto, percebe-se como o ideal de união entre poesia e música, longamente explorado, dos românticos aos simbolistas, é que deve presidir, segundo Wagner, a nova obra de arte total. A concepção wagneriana fez as delícias de Baudelaire, que via no compositor-poeta uma antecipação da arte do futuro e por isso o defendeu arduamente dos muitos ataques sofridos.

Prosaicas

Neste último segmento, conclusivo, talvez pudéssemos enfatizar que o poema em prosa é mais uma das tantas florações baudelairianas – não menos importantes – no contexto da literatura francesa. Ou talvez pudéssemos percorrer, na literatura brasileira, a germinação das estranhas flores do poeta já no final da década de 1860, retomando aqui os estudos consagrados de Machado de Assis (1953), Antonio Candido (1989) ou Gloria Carneiro do Amaral (1996). No entanto, dado o dilatar-se do presente trabalho, gostaríamos de encerrá-lo reportando-nos ao poema em prosa “No inferno” (em *Evocações*, 1898), de Cruz e Sousa (1861 – 1898), espaço bizarro de encontro entre o Dante Negro e a figura hierática de Baudelaire: “Mergulhando a Imaginação nos vermelhos Reinos feéricos e cabalísticos de Satã, [...] encontrei um dia Baudelaire, profundo e lívido [...]” (SOUSA, 1995, p.607). Enfim, para se ter uma vaga idéia da presença do francês no Simbolismo *sui generis* de Cruz e Sousa – também maldito e moderno, no âmbito da poesia brasileira –, transcrevemos os dois últimos parágrafos do texto, onde são explicitados o sacerdócio poético de Cruz e Sousa e seu comentário poético-transcendente a *Les Fleurs du Mal*:

Mas, em meio do misterioso parque, elevava-se uma árvore estranha, mais alta e prodigiosa que as outras, cujos frutos eram astros e cujas grandes e solitárias flores de sangue, grandes flores acerbas e temerosas, flores do Mal, ébrias de aromas mornos e amargos, de dolências tristes e búdicas, de inebriamentos, de segredos perigosos, de emanções fatais e fugitivas, de fluidos de venenosas mancenilhas, deixavam languidamente escorrer das pétalas um óleo flamejante.

E esse óleo luminoso, escorrendo com abundância pelo maravilhoso parque do Inferno, formava então os rios fosforescentes da Imaginação, onde as almas dos Meditativos e Sonhadores, tantalizadas de tédio, ondulavam e vagavam insaciavelmente... (SOUSA, 1995, p.610).

Guy Michaud (1966, p.61-66) apresenta, em obra já citada, o itinerário “evolutivo” da estética baudelairiana. *Grosso modo*, recapitulemos com o crítico: à formação romântica de Baudelaire e à sua admiração pela poesia de Gautier – aí inclusos a “arte pela arte” e o apreço pela construção poética –, somam-se sua descoberta de Edgar Allan Poe (que reforça os aspectos anteriores), sua empatia com a obra musical de Wagner (que lhe propicia explorar mais conscientemente a sugestão e a experimentação) e seu apego à teoria mística das correspondências, de base swedenborguiana. Ressalte-se ainda a permanência de certo classicismo na poesia de Baudelaire (mais evidente nos aspectos de versificação, embora estes revelem o novo e personalíssimo modo com que o poeta maneja metros e formas fixas), bem como seu gosto pela pintura e seu apreço pela vida e pelo mundo modernos, da grande cidade, em seus aspectos artificiais e dinâmicos, mas também sórdidos e doentios (aspectos que, como se sabe, serão decisivos para a vanguarda, que levará às últimas conseqüências o simultaneísmo e o Espírito Novo praticados pelo poeta).

Se esta, como toda síntese, é reducionista e empobrecedora, felizmente resta-nos a obra deste que é, não apenas para decadentistas e simbolistas, o Poeta oracular de toda a modernidade lírica.

BAUDELARIAN FLOWERINGS

ABSTRACT: *The French writer Charles Baudelaire, author of the Les Fleurs du Mal [As flores do mal (1857)] is the first greatest modern poet, whose critical and poetic work postulates not only the contradictory concept of modernity but it also makes it. Such concept, largely applied to literary, sociological, political, economic, philosophical, and cultural studies, is related to the thinking of the problematic mode of constitution of the modern world that has been extremely marked since the second half of the 18th century by the impact caused by the capitalist, technical-industrial modernization due to the raising of the bourgeois class, by the predominance of the urban life, the dissolution of the traditional values, the Illuminist ideas, and especially by the advent of the revolutionary romanticism. It is in that period, exacerbated, as it is known, in the 19th century, that Baudelaire's poetry and thinking should be located. His “Salon de 1846” and “The Painter of Modern Life” define half of the art in modernity as “the transitory, the ephemeral, the contingent, while the other half is seen as the eternal and the immutable”. Coherent with this principle, the work of the French poet is nourished by this essential dichotomy. Considering what was said above, the objective of this paper is to think about the flowerings of the baudelarian poetry: those which blossomed in the work of 1857, those which are the propulsion and the seeds of the important artistic movements located between the 19th and 20th centuries; those that, surpassing the vanguard, are still blossoming in our time, which is more and more liquefied.*

KEYWORDS: *Charles Baudelaire. Les Fleurs du Mal. Modernity.*

REFERÊNCIAS

AMARAL, G. C. do. **Aclimatando Baudelaire**. São Paulo: Annablume, 1996.

ASSIS, M. de. A nova geração. In: _____. **Crítica literária**. São Paulo: W. M. Jackson, 1953. p.180-244. (Obras completas, 29).

BALAKIAN, A. **O simbolismo**. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Stylus, 5).

BAUDELAIRE, C. **Richard Wagner e Tannhäuser em Paris**. Tradução de Plínio Augusto Coelho e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Scrinium; Rio de Janeiro: Contra-capa, 1999.

_____. **As flores do mal**. Edição bilíngüe. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____. **Pequenos poemas** em prosa. Edição bilíngüe. Tradução de Dorothée de Bruchard. Florianópolis: Ed.UFSC, 1996.

_____. **Obras estéticas**: filosofia da imaginação criadora. Tradução de Edison Darci Heldt. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. **Reflexões sobre meus contemporâneos**. Tradução de Plínio Augusto Coelho. Revisão técnica de Eduardo Brandão. São Paulo: EDUC: Imaginário, 1992.

_____. **A modernidade de Baudelaire**. Textos inéditos selecionados por Teixeira Coelho, tradução de Suelly Cassal. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

_____. **Oeuvres complètes**. Préface de Claude Roy. Notice et notes de Michel Jamet. Paris: R. Laffont, 1980.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. 3.ed. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Obras escolhidas, III).

CAMARANI, A. L. S. Baudelaire. **Lettres Françaises**, Araraquara, n.2, p.3-8, 1997.

CANDIDO, A. Os primeiros baudelairianos. In: _____. **A educação pela noite & outros ensaios**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989. p.23-38.

CARPEAUX, O. M. **História da literatura ocidental**. 2.ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Alhambra, 1982. v.6.

Antônio Donizeti Pires

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. 2.ed. Tradução do texto de Marise M. Curioni. Tradução das poesias de Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

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

GOMES, Á. C. O símbolo e arredores. In: _____. **O poético**: magia e iluminação. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1989. p.13-116.(Debates, 228).

MICHAUD, G. **Message poétique du symbolisme**. Paris: Nizet, 1966.

MORÉAS, J. O simbolismo. In: TELES, G. M. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 10.ed. Rio de Janeiro: Record, 1987. p.62-65.

MORETTO, F. M. L. Wagner e Baudelaire: entre a música e a poesia. In: _____. **Letras francesas**: estudos de literatura. São Paulo: Ed. Unesp, 1994. p.35-39.

MOTTA, L. T. da. **Lições de literatura francesa**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

PROUST, M. A propósito de Baudelaire. In: _____. **Nas trilhas da crítica**. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: EDUSP, 1994. p.103-135.

RAYMOND, M. **De Baudelaire ao surrealismo**. Tradução de Fulvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Ed. USP, 1997.

SOUSA, C.e. **Obra completa**. Organização de Andrade Murici. Atualização e notas de Alexei Bueno. Reimpressão atualizada da primeira edição. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

WILSON, E. **O castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1987.