

A MODERNITÉ, SEUS PARADOXOS E CHARLES BAUDELAIRE

Chimena M. S. de BARROS¹

RESUMO: Sabe-se que a Modernidade pode ser considerada em suas várias faces: social, política, cultural, estética; linhas que se cruzam algumas vezes e, em outras, se negam, sintoma de seus vários paradoxos. Em seu âmbito poético, embora certos autores dos romantismos alemão e francês já a tivessem antecipado em alguns aspectos, a *modernité* teve como seu maior representante o poeta conhecido como “pai da modernidade”: Charles Baudelaire. O presente artigo trata da relação do autor com o conceito de modernidade estética e seus paradoxos, presentes em toda a sua poética, bem como em sua obra crítica. Com efeito, estarão em destaque, sobretudo, alguns poemas de *Les Fleurs du Mal*.

PALAVRAS-CHAVE: Charles Baudelaire. Modernidade. Estética. Poesia. *Les Fleurs du Mal*.

Quando falamos sobre as literaturas do final do século XIX e do início do século XX, devemos ter em mente o fato de estarmos refletindo sobre a *modernidade*, pois as produções literárias dessa época nada mais são do que seus frutos. Para tanto, é necessário:

[...] descartar a idéia de que a modernidade seja, simplesmente, uma época caracterizada pelo triunfo da técnica e da razão na qual o processo histórico deva ser interpretado como progresso e superação contínuos. Este conceito diz respeito apenas à face social da modernidade [...]. (CHIAMPI, 1991, p.12).

Com efeito, é forçoso que não nos esqueçamos das várias dimensões da modernidade: além da social, há as dimensões política, estética, religiosa, etc; cada

¹ Doutoranda em Estudos Literários. UNESP - Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Pós-Graduação em Estudos Literários. Bolsista FAPESP. Araraquara - SP - Brasil. 14800-901. chimenamsb@gmail.com

uma, por sua vez, seguindo seu próprio caminho e, muitas vezes, misturando-se aos das outras.

Enquanto política e social, a modernidade está relacionada a processos históricos, como, aliás, lemos no trecho de Chiampi (1991), aqui citado. É certo que a Revolução Industrial no século XVIII foi um de seus grandes eventos, e também está ligada a várias mudanças no pensamento econômico europeu ocorridas desde o século XVII; ao progresso tecnológico e científico (e à crença absoluta nele); às transformações dos centros urbanos, etc. Já em sua dimensão estética, a modernidade marcou um importante acontecimento: a ruptura com a Tradição na arte.

É sabido que o Romantismo significou um grande avanço do homem em direção à modernidade, tanto em filosofia quanto em arte. E quando se trata de Romantismo francês, é possível aludir a suas várias facetas, todas modernas: a busca de uma poética que fosse fruto dos direitos à fantasia, da musicalidade, de imagens e metáforas inovadoras, etc; enquanto, por outro lado, a liberdade almejada pelos românticos teve sua face social, e, assim, essa outra vertente romântica reivindicou para a arte uma função social. Victor Hugo, mesmo tendo sido um poeta de grande consciência artística (lembremo-nos da questão do grotesco em literatura, colocada pelo autor), representou tal Romantismo “social”, enquanto Théophile Gautier foi um dos que levaram adiante a outra faceta dessa poética, atacando veementemente a “arte utilitária”, numa atitude que precede a arte parnasiana, defendendo a “arte pela arte”. Todas essas linhas de pensamento romântico são já sintomas da modernidade estética.

Assim, tendências românticas ligadas ao social, bem como, depois, à atitude dos parnasianos que, lembra Martino (1958), seriam contagiados pelo positivismo, mostram o quanto várias dimensões da modernidade podem misturar-se. E esse mundo “moderno” positivista e pragmático, fruto da revolução industrial e das mudanças sociais do capitalismo, o qual Calinescu (1991, p.51) diz ser “a idéia burguesa de modernidade” em arte, teria seus reflexos sobretudo no Realismo e no Naturalismo. Mas a modernidade somente estética e diga-se também somente poética nasceu no século XIX e, paradoxalmente, reagiu contra a primeira: conhecido como o “pai da modernidade”, Charles Baudelaire, ao tentar medir a identificação da arte com a sua atualidade, com os tempos do progresso, do cientificismo, das mudanças sociais, do capitalismo, etc, julgou negativamente seus efeitos.

Como afirma o crítico francês Guy Michaud (1966), Baudelaire foi o primeiro poeta moderno, tendo avançado além dos pressupostos do Romantismo, na busca pelo absoluto e na consciência contaminada pelo *ennui*. O crítico também ressalta o fato de que foi o poeta o primeiro na França a tentar unir poesia e filosofia.

A palavra modernidade (no francês, *modernité*) está nos escritos do autor de *Les Fleurs du Mal*, o que demonstra que sua atitude foi consciente. Entretanto, Baudelaire não foi o primeiro a mencioná-la: “[...] modernidade, no sentido de caráter do que é moderno, aparece em Balzac, em 1823, antes de identificar-se verdadeiramente com Baudelaire [...]” (COMPAGNON, 1999, p.17). Mas, não obstante o vocábulo ter aparecido no autor das *Illusions perdues*, Baudelaire foi o inventor da modernidade que aqui nos interessa, aquela que foi verdadeiramente estética, consciente, antiburguesa, antipositivista, com efeito, totalmente avessa à outra. O Romantismo era também moderno, mas não foi sinônimo do “moderno” de Baudelaire, que iria continuá-lo e transformá-lo.

O poeta francês, na verdade, inaugurou um conceito de *modernité* em que uma das principais atitudes era dar as costas a todo o progresso do século XIX e a tudo o que chegou junto com ele. Na opinião do autor do *Spleen de Paris*, os componentes do cenário que então se formava – o inchaço das grandes cidades, reformas em nome do progresso, multidões pela rua, lixo e sujeira, etc² – eram os terríveis frutos da modernidade; resultado de todo o progresso e de todo o pensamento burguês, soberano à época. Em outras palavras, Baudelaire era contrário à modernidade negativa, tal como a aludida pelo crítico Hugo Friedrich (1978, p.42) em sua *Estrutura da Lírica Moderna*:

Sob o aspecto negativo, [a modernidade] significa o mundo das metrópoles sem plantas com sua fealdade, seu asfalto, sua iluminação artificial, suas gargantas de pedra, suas culpas e solidões no bulício dos homens. Significa, além disso, a época da técnica que trabalha com o vapor e a eletricidade e a do progresso.

Progresso que mudou o cenário parisiense do *fin de siècle* e deixou o aristocrata, o homem sensível, enfim, o poeta, perdido como o cisne do poema:

² Outros aspectos da Paris moderna podemos encontrar no ensaio de Walter Benjamin “*Paris capitale du XIXe siècle*”, em que o autor destaca o espaço dado às lojas e ao comércio dentro da cidade (que se torna uma grande vitrine capitalista), além dos diferentes modos de construção dessa nova era, quando acontece “*le début de l’architecture du fer*” e em que o trabalho do arquiteto – mais ligado à arte – é substituído pelo do engenheiro – relacionado pelo autor à produção em série. (BENJAMIN, 1971, p. 124).

*Un cygne qui s'était évadé de sa cage,
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec.*
(BAUDELAIRE, 1968, p.82)

Deslocado de seu espaço, ele “*baignait nerveusement ses ailes dans la poudre*”, imagem da angústia: “*Sur son cou convulsif tendant sa tête avide, comme s'il adressait des reproches à Dieu*” (BAUDELAIRE, 1968, p.82).

Porém, ao mesmo tempo, o progresso concedia ao artista novas matérias poéticas, fazendo com que ele pudesse, por exemplo, misturar a imagem da tradicional lua poética à da moderna lâmpada acesa, em uma junção de opostos como a natureza e o artifício, segundo o que o poeta canta no poema “Paysage”: “*Il est doux, à travers les brumes, de voir naître/ L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre,/ Les fleuves de charbon monter au firmament/ Et la lune verser son pâle enchantement*” (BAUDELAIRE, 1968, p.78). Portanto, o progresso moderno surtiu sobre Baudelaire efeitos paradoxais, e talvez por isso mesmo “[...] a modernidade baudelairiana é sempre inseparável de decadência e desespero”, segundo Antoine Compagnon (1999, p.30).

Com efeito, Baudelaire não procurava esconder a modernidade negativa; como moderno que foi, e continuando a visão do romantismo, com o qual, segundo Anna Balakian (1985, p.41), ele nunca teve a intenção de romper, o poeta também renegava a estética clássica, principalmente a habitual atitude artística de se procurar no passado da antigüidade a matéria para uma obra, sendo que o presente, segundo o poeta, dava ao artista o de que ele necessitava:

*Malheur à celui qui étudie dans l'antique autre chose que l'art pur, la logique, la méthode générale!
Pour s'y trop plonger, il perd la mémoire du présent; il abdique la valeur et les privilèges fournis par la circonstance; car presque toute notre originalité vient de l'estampille que le **temps** imprime à nos sensations.* (BAUDELAIRE, 1968, p.1165, grifo do autor).

Na concepção baudelairiana de criação, o artista, ainda que necessitasse de um conhecimento de tudo o que era rico na tradição clássica, não precisava de modelos, de regras, de leis rigorosas como as da tradição: era primordial usar a imaginação. Com ela, o criador poderia ir longe, viajar, estar em todos os lugares. O poeta chamou a imaginação de a rainha das faculdades, a mais misteriosa e criativa de todas, a origem do novo; e, para ele, “[...] *les hommes qu'elle n'agite pas sont facilement reconnaissables à je ne sais quelle malédiction [...]*” (BAUDELAIRE, 1968, p.1037). Por isso, criou poemas em *Les Fleurs du Mal* que representam “o ideal”:

tudo aquilo com que o artista sonha e que pode estar longe, não se mostrando como um modelo, mas como fruto da faculdade maior, da capacidade de se ir mais além e chegar a um ideal com outras cores e harmonia.

Mas, como já destacamos, o poeta não deixou de cantar o seu mundo: o segundo capítulo de *Les Fleurs du Mal*, “*Tableaux parisiens*” (BAUDELAIRE, 1968), ao qual pertencem os dois poemas aqui citados, mostra a grande capital, em convivência com o progresso e com a civilização, que parecia retornar à barbárie. Não em tom de denúncia ou engajamento, mas de constatação, no capítulo encontram-se os problemas do homem moderno. Em outras palavras, o poeta criou composições para falar dessa modernidade tão odiada, mas que era a circunstância presente, de onde ele tentava extrair poesia e beleza, munido das concepções modernas do “belo” e do “feio” (dos questionamentos sobre a idéia clássica de “beleza”) – herança dos românticos, sobretudo de Hugo – o que não lhe era difícil, já que: “[...] ele não hesita em associar beleza à Melancolia, à Infelicidade e a Satanás” (CHIAMPI, 1991, p.100).

Com efeito, foram equivocadas as acusações de ultrarrealismo que o poeta sofreu por esta sua complexa obra; o que a crítica da época não entendeu foi a modernidade mais preciosa que se tinha acabado de inaugurar: a modernidade na arte, mais especificamente na poesia. Se o poeta “pai da modernidade” retratou todo o feio, o grotesco, o melancólico, enfim, tudo o que era negativo no mundo em que vivia, ele o fez renovando, empregando em sua poesia todas as suas idéias de poeta inaugural:

A cidade, o povo, o jornal, que formam a matéria das *Fleurs du Mal* e do *Spleen de Paris*, tornam-se poéticos, não por si mesmos, mas em nome de um projeto que os nega e extrai deles material para renovar a grande arte, pela **imaginação** que os impregna de **correspondências**. (COMPAGNON, 1999, p.26, grifo nosso).

A “Teoria das correspondências”, mais tarde abstraída da obra de Baudelaire por poetas simbolistas (e que ele deveu em parte à filosofia de Swedenborg); o culto à imaginação; a revolução na linguagem efetuada em suas obras; todas essas descobertas, fundamentais para a transformação da poesia moderna, foram provas de que o poeta se afastava – e muito – do Realismo do final do século XIX, como constatou Calinescu (1991, p.63, grifo do autor):

Es importante enfatizar que para Baudelaire la “modernidad” no es una “realidad” a ser copiada por el artista sino, en última instancia, una obra de su imaginación por medio de la cual penetra más allá de las banales apariencias observables en un mundo de “correspondencias”, donde la efimeralidad y la eternidad son uno. Desde Baudelaire, la estética de la modernidad ha sido constantemente una estética

de la imaginación, opuesta a todo tipo de realismo (es notable que el propio Baudelaire rechazara agríamente el término recién acuñado de “realismo”, a pesar de que su inventor resultara ser uno de sus mejores amigos, Champfleury).

O que não se compreendia nos tempos do poeta é que sua poesia precisava da modernidade não para representá-la, mas para dar-lhe as costas, ou, antes de tudo: para transformá-la. Como um alquimista, o artista extraía riquezas da lama; Baudelaire, “[...] *descubre la poesía escondida tras los contrastes más horripilantes de la modernidad social*” (CALINESCU, 1991, p.62). Assim, sua poesia é também consequência do que ele desdenhava. Calinescu (1991, p.67) ainda nota a grande contradição existente no pensamento baudelaireano que despreza o progresso e o cientificismo causadores da barbárie presente na civilização moderna (o que, na opinião do poeta, ameaçava a criatividade humana), e que, porém, os tem como uma das fontes de sua obra; lembremo-nos ainda da imagem da lâmpada de “*Paysage*”: nela encontramos a idéia baudelaireana de “culto ao artificial”, um artificial *moderno*: a lâmpada, o rio de fumaça, etc.

O que o autor de *Cinco Caras de la Modernidad* (CALINESCU, 1991) chama de “contradições” também foi notado por Compagnon (1999, p.30), que viu na relação de Baudelaire (e, posteriormente, de outros modernos) com a modernidade um dos “paradoxos” que intitulam sua obra, *Os cinco paradoxos da modernidade*:

Baudelaire não foi daqueles que acreditavam no progresso: ele foi condenado à modernidade. O paradoxo mais íntimo da modernidade é o fato de que a paixão do presente, à qual ela se identifica deva também ser compreendida como um calvário.

É forçoso afirmarmos que o “calvário” citado por Compagnon (1999) existia apenas para aqueles que, assim como o “pai da modernidade”, tinham plena consciência da crise em que viviam. Da mesma forma, só quem conseguia enxergar o mal da época era um condenado, um sofredor, um angustiado e, para Baudelaire, o artista (mais especificamente o poeta) não escapava a esse destino. Além disso, após o Romantismo, mas principalmente a partir da obra baudelaireana, noções como “fatalidade”, “destino” e “marginalidade” ficaram marcadamente associadas à figura de todo poeta, um ser singular, de uma sensibilidade diferente e, sobretudo, de uma visão abrangente e aguçada, que lhe trazia a angústia. Em poemas intitulados “*Spleen*” encontramos esse “ser diferente”, que diz: “*J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans*” (BAUDELAIRE, 1968, p.68) e “*Je suis comme le roi d’un pays pluvieux/ Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux*” (BAUDELAIRE, 1968, p.70). Segundo Martino (1958), o

poeta, em *Les fleurs du mal*, projetava suas expectativas sobre a cidade e como só encontrava nela aspectos negativos, angustiava-se; daí a origem do seu *spleen*; e é sintomático que uma de suas obras se chame *Spleen de Paris*.

Assim, o artista (ou poeta), para o “pai da modernidade”, era um ser à margem dessa sociedade moderna; e de uma marginalidade ambígua – ou paradoxal: má, pois o artista seria o único a sofrer pelo que podia enxergar e pressentir; um solitário de “[...] coração terno e saturado de infelicidade [...]” (BALAKIAN, 1985, p.36). Ao mesmo tempo, ser marginal, diferente, poderia ter seu lado positivo, já que o grande poeta estaria acima dessa burguesia que desdenhava, e seria, para Baudelaire, um demiurgo, um gênio, um homem requintado (o “dândi”), e de capacidades raras, como as que ele admirou no pintor Constantin Guys: “[...] *peu d’hommes sont doués de la faculté de voir; il y en a moins encore qui possèdent la puissance d’exprimer*” (BAUDELAIRE, 1968, p.1162), declarou o poeta em seu célebre ensaio “*Le peintre de la vie moderne*”, de 1859-1860.

Com o seu horror à barbárie da modernidade e à mediocridade da burguesia, Charles Baudelaire acabou instituindo idéias célebres para a poesia posterior como a do “poeta vidente”, a do “poeta maldito” e a do “espírito decadente”. Um homem singular, solitário, isolado em sua torre de marfim e de consciência dilacerada. Um ser que ansiava pelos acontecimentos do fim do século, gozava a modernidade enquanto já antecipava sua decadência.

Lembramos ainda, com Compagnon (1999, p.16), que o paradoxo presente em Baudelaire estava no fato de o poeta estar sempre em busca do “novo”, mas para ele o “novo” (e lemos esse “novo” como “moderno”) está ligado ao desespero, ao pessimismo, e à decadência. Portanto, a modernidade tão almejada pelo poeta chegava-lhe junto com a decadência, de onde vinha sua permanente insatisfação e seu eterno *spleen*.

Assim, o autor de *Les Fleurs du Mal* não apenas legou à posteridade uma nova poesia: deixou-nos também imagens de uma nova postura, bem como um sentido inovador para a figura do artista. Entender a Modernidade estética sem entrar no mundo baudelaireano, dos poemas de *Les Fleurs du Mal* àqueles escritos em prosa, é algo impossível. Pois se como já citamos, Compagnon (1999, p.30) afirma que a Modernidade baudelaireana não pode ser separada do desespero e da decadência, completamos com a certeza de que Baudelaire e sua obra são sinônimos da *modernité*, e de todos os seus paradoxos.

“MODERNITÉ”, ITS PARADOXES AND CHARLES BAUDELAIRE

ABSTRACT: *Modernity can be approached according to its many faces: social, political, cultural and aesthetic – lines that sometimes criss-cross, and sometimes deny themselves, symptom of its many paradoxes. Though some German and French romantic authors have already anticipated it in some of its aspects, modernité, in the poetic field, has as one of its major representative the poet well known as “the father of modernity”: Charles Baudelaire. This paper is a study about Baudelaire’s relationship with the concept of the aesthetic of modernity and its paradoxes that are always present in his poetic as well as in his critical work. Along the presentation, some poems from Les Fleurs du Mal will be focused.*

KEYWORDS: *Charles Baudelaire. Modernity. Aesthetic. Poetry. Lés Fleurs du Mal.*

REFERÊNCIAS

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

BAUDELAIRE, C. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1968. (Bibliothèque de la Pléiade).

BENJAMIN, W. **Oeuvres**: poésie et révolution. Essais traduits de l’allemand par Maurice de Gandillac. Paris: Denoël, 1971.v.2.

CALINESCU, M. **Cinco caras de la modernidad**: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo. Traducción de Maria Teresa Beguiristain. Madrid: Editorial Tecnos, 1991. (Colección metrópolis).

CHIAMPI, I. Introdução a fundadores da modernidade. In: CHIAMPI, I. (Org.). **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991. p.11-18.

COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de: Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução do texto de Marise M. Curioni; tradução das poesias de Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

MARTINO, P. **Parnasse et symbolisme**: 1850-1900. Paris: A. Colin, 1958.

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