

## BAUDELAIRE: EM BUSCA DE UMA NOVA POESIA

Marcos Antonio de Menezes \*

**ABSTRACT:** *We'll analyse the poetry Le Cygne of the Tableaux Parisiens cycles of Lers Fleurs du Mal to understand a little more what were the Baudelaire esthetical and political options. So we'll approach of Dolf Oehler, who did a reading of the poetry seeing it as an allegorical narrative in the 1848 Revolution's episodes occurred. Valéry expose us the problem with property: what is the Baudelaire's place in the literary arts of the 19<sup>th</sup>. Century's half? No. Baudelaire didn't share the same ideals of Hugo, Sand and Musset, his contemporaries. In several parts of his texts about art reviews we'll find comments about the "modernity" that distances him of romanticism. The Baudelaire's "modernity" brings the contrary in himself, the resistance to modernity. The poet's "novelty" is despaired, just the spleen sense, in French; it's pulled out of the catastrophe, of the tomorrow disaster.*

*O problema de Baudelaire podia então – deveria então – ser colocado assim: “ser um grande poeta, mas não ser nem Lamartine, nem Hugo, nem Musset”. Não digo que essa intenção fosse consciente, mas existia necessariamente em Baudelaire, e mesmo era essencialmente Baudelaire. Era sua razão de Estado. Nos campos da criação, que são também os do orgulho, a necessidade de se distinguir é inseparável da própria existência. Baudelaire escreve em seu projeto prefácio das Flores do Mal: “Poetas ilustres dividiram entre si, durante muito tempo, as províncias mais floridas do campo poético etc. Farei portanto algo diferente...”<sup>1</sup>*

---

\* Jornalista. Doutor em História Social pela UFPR. Professor do Centro de Ensino Superior de Catalão - CESUC. Autor de: *Olhares sobre a cidade: narrativas poéticas das metrópoles contemporâneas*. São Paulo: Cone Sul, 2000. Integra o Conselho Editorial das Revistas *ArtCultura* e *Guaiás*.

<sup>1</sup> VALÉRY, Paul. Situação de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1995, p. 1008-1009.

Paul Valéry nos expõe com propriedade o problema relativo ao lugar de Charles Baudelaire nas artes literárias da metade do século XIX. A época de Baudelaire é a da agonia do romantismo<sup>2</sup>; do nascimento da poesia moderna – termo usado por Baudelaire em 1859 para falar do novo artista. Não lhe era possível ser um Victor Hugo, apesar de tê-lo admirado e dele ter conservado alguns traços – Baudelaire parece estar mais próximo dos parnasianos ou dos simbolistas do que dos românticos. Já seu pessimismo agradou aos decadentistas do *fin du siècle*.

No *Salão de 1846*, ele discute o romantismo; a proposta que apresenta é amplamente “anti-romântica”, é “moderna” – se considerarmos este adjetivo como antônimo para “romântico”, segundo uma oposição terminológica mais recente pela qual a influência crítica de Baudelaire é diretamente responsável.

Ainda no *Salão de 1846*, quando aborda as pinturas de Eugène Delacroix, Baudelaire expressa sua irritação ante a comparação que então se fazia entre o pintor, Delacroix, e o escritor Victor Hugo – este um romântico segundo a crítica literária. Para Baudelaire, ao contrário, seria romântico Delacroix, a quem o público elegera chefe da escola *moderna*.

Por certo a comparação deve ter parecido desagradável a Eugène Delacroix, talvez a ambos, pois se minha definição de romantismo (intimidade, espiritualidade etc.) coloca Delacroix à testa do romantismo, ela exclui naturalmente o sr. Victor Hugo. (...) Em Victor Hugo não há nada a adivinhar, pois ele sente tal prazer em mostrar sua habilidade, que não omite nem uma folhinha de grama nem um reflexo de lampião. – O segundo abre nos profundas avenidas para a mais viageira imaginação<sup>3</sup>

Mas que não se pense que Baudelaire compartilhava dos mesmos ideais de Hugo, Sand e Musset – contemporâneos dele. Em diversas partes dos seus textos de crítica de arte, encontraremos comentários acerca da modernidade que o distancia do romantismo; o texto mais contundente sobre o assunto é, sem dúvida, *O pintor da vida moderna*, onde é imensa a distância em relação ao passado romântico com suas tradições congeladas e sugestivo de uma inatividade.

A modernidade de Baudelaire traz em si o seu contrário: a resistência à modernidade. O “novo” do poeta é desesperado, que é

<sup>2</sup> Cf. WEINHARDT, Marilene. Baudelaire: a conquista da modernidade. In: PAZ, Francisco Moraes. (org.) *Utopia e modernidade*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994, p. 33.

<sup>3</sup> BAUDELAIRE, Charles, op. cit., p. 682-683.

justamente uma possibilidade de sentido do francês *spleen*. Ele é arrancado da catástrofe, do desastre de amanhã. No fragmento mais longo dos *Escritos Íntimos* de Baudelaire, e um dos mais pessimistas, extraímos a seguinte passagem:

Perdido neste mundo adverso, incomodado pela multidude, pareço-me com um homem desiludido cujo olhar, quando se volta para trás e procura fixar-se nos anos revolutos, não se apercebe de mais do que desilusão e amargura, e que se olha em frente não consegue distinguir nada de novo, nem ensinamentos nem dor.<sup>4</sup>

Este fragmento provavelmente era conhecido por Walter Benjamin quando elaborou suas *Teses sobre o Conceito de História*. A tese IX, que tem como inspiração o quadro de Klee *Angelus Novus*, é semelhante ao pensamento de Baudelaire.

O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.<sup>5</sup>

Este espanto, este calafrio, como se um cubo de gelo deslizesse pela sua espinha, trespassa toda obra de Baudelaire. A desilusão com o progresso marca seus escritos; como a mão do oleiro, a peça que produz. Observador perspicaz, Baudelaire pôde melhor que ninguém medir os efeitos da identificação da arte com a atualidade. Ele se torna ambivalente a essa modernidade cuja invenção lhe é atribuída.

Ele não pertence ao círculo dos românticos e rompe o equilíbrio que eles mantiveram entre *exílio* e *altura*. Em *As Flores do Mal*, o poeta não é o exilado, expatriado por sentença; mas sim o que não pode participar da boa sociedade. Sua boemia aparece transvestida no desejo do novo, de descer aos subterrâneos da cidade para encontrar a verdadeira poesia, e seu pecado maior foi o desejo de saber o que se passava. Não podia dizê-lo senão pelo lado negativo dos valores “socializados”.

---

<sup>4</sup> Ibidem, p. 64.

<sup>5</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas Vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 226.

Diferentemente dos românticos, Baudelaire usa sua fantasia como uma força advinda da inteligência. O poeta é um homem curvado sobre si mesmo, mas não se coloca em suas poesias – estas versam sobre o poeta à medida que ele aparece como vítima da modernidade. Ele acreditava que só o trabalho disciplinado poderia criar a boa literatura.

O fato de Baudelaire ter disposto *Les Fleurs du Mal* como construção arquitetônica, comprova a distância que o separa do Romantismo, cujos livros líricos são simples coleções e repetem, quanto ao aspecto formal, na arbitrariedade da disposição, a casualidade da inspiração.<sup>6</sup>

Ele pensa a modernidade como dissonante; faz do negativo algo fascinador. O artificial, o mal, o decadente são materiais estimulantes; contêm mistérios que guiam a poesia a novos caminhos. Ele perscruta um mistério no lixo das metrópoles, bane a natureza de sua poesia para celebrar o artificial. Para ele,

as massas cúbicas de pedras das cidades são sem natureza, elas pertencem — embora construído o lugar do mal — à liberdade do espírito, são personagens inorgânicos do espírito puro”.<sup>7</sup>

Com Baudelaire, a poesia moderna tem assento na cidade. Sua cidade parece menos real à medida que dela nos aproximamos. A cidade do poeta era a Paris do Segundo Império, com a aparência de moderna, mas que na visão de Arnold Hauser não passa de uma fantasmagoria.

París adquiere un nuevo esplendor, un nuevo aspecto cosmopolita. Pero su grandeza es con frecuencia sólo aparente; el material pretencioso es frecuentemente sólo un sucedan; el mármol, sólo escayola; la piedra, sólo mortero. Las magníficas fachadas son sólo imitadas; la rica decoración es inorgánica y amorfa. En la arquitectura hay una nota de falsedad que corresponde al carácter de parvenue de la sociedad dominante.<sup>8</sup>

É nos *Tableaux Parisienses*, nos seus quadros de Paris, que Baudelaire deixa transparecer todo o brilho de sua modernidade. Neles:

---

<sup>6</sup> FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Livraria duas Cidades, 1991. p. 40.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>8</sup> HAUSER, Arnold. *História Social de la Literatura y arte*. Vol. III. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969, p. 80.

A luz a gás e o céu do crepúsculo, o perfume das flores e o odor de alcatrão, estão cheios de alegria e lamentação e, por sua vez, contrastam como as amplas curvas vibrantes de seus versos.<sup>9</sup>

A Paris de Baudelaire não parece infernal, mas é o próprio Inferno; traz a poesia da rua, tavernas, prostíbulos – nela o poeta aparece como aquele que tomou primeiramente a cidade contemporânea como matéria literária. Essa “cidade cheia de sonhos” e fervilhante, onde se tem de dançar entre os automóveis para não ter os ossos quebrados; onde o olhar é ofuscado pelos anúncios luminosos. A cidade parece eufórica mas é agônica, *féerie* eletrônica.

Para Marshall Berman, os escritos baudelairianos sobre Paris podem ser incluídos em toda uma tradição que abrange, do século XVIII, os escritos de Villon, Montesquieu, Diderot, Restif de la Bretonne e Sébastien Mercier; e, do século XIX, os de Balzac, Victor Hugo e Eugénio Sue.

Porém, ao mesmo tempo Baudelaire representa um rompimento radical com essa tradição. Seus melhores escritos parisienses pertencem exatamente ao período em que, sob a autoridade de Napoleão III e a direção de Haussmann, a cidade estava sendo remodelada e reconstruída de forma sistemática. Enquanto trabalhava em Paris, a tarefa de modernização da cidade seguia seu curso, lado a lado com ele, sobre sua cabeça e sob seus pés. Ele pôde ver-se não só como um espectador, mas como participante e protagonista dessa tarefa em curso; seus escritos parisienses expressam o drama e o trauma aí implicados. Baudelaire nos mostra algo que nenhum escritor pôde ver com tanta clareza: como a modernização da cidade simultaneamente inspirava e forçava a modernização da alma de seus cidadãos.<sup>10</sup>

Se a cidade parece lugar-comum na literatura, ela é menos explorada pelos poetas do que pelos romancistas. Contudo, ela é fonte inesgotável de descrições, de imagens e de correspondências. Este aspecto foi percebido por Baudelaire, que se tornou o lírico parisiense por excelência apesar da inconsolável nostalgia de um ideal que havia nele – o que pode ser apreendido em *As Flores do Mal*.

Na primeira metade do século XIX, Paris se torna o centro de um império colonial em processo de industrialização: grandes mas-

---

<sup>9</sup> FRIEDRICH, Hugo, *op. cit.*, p. 43.

<sup>10</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p.143.

sas de trabalhadores vão para a cidade em busca de trabalho, e serão estes trabalhadores que alimentarão as lutas de classe do período. Estas lutas prolongam-se até a Comuna de 1871 e alimentam tanto o pensamento dos socialistas utópicos como o de materialistas tais como: Marx e Engels. Contudo, estes trabalhadores e toda a propaganda socialista não foram suficientes para quebrar a espinha dorsal da burguesia, que a cada dia expandia domínios.

As ruas deixam de ser estreitas para que por elas se estreitem as diferenças entre as classes. O plano urbanístico de Haussmann alarga o espaço para que nele estampe a diferença de tempos de seus habitantes. Pelas avenidas e pelos boulevards, o passante já não é um transeunte: é a parcela anônima, quase sempre indistinta, da multidão. Se esta é a base material sobre a qual se está forjando a experiência da modernidade, entretanto ela não é bastante para a compreendermos.<sup>11</sup>

Na verdade, Paris não era a capital do único império colonial que se expandia: do outro lado do Canal da Mancha, estava Londres, capital do poderoso império britânico, onde o sol nunca se punha. A partir de 1866, depois de um incêndio, Londres também passou a ser remodelada. Mas, nesta cidade, não vamos encontrar um lírico que corresponda a Baudelaire; Dickens é, no máximo, seu equivalente na prosa. Luiz Costa Lima nos alerta para as diferenças do veículo que ambos vão ter à disposição para publicar seus escritos: enquanto Dickens usava os folhetins; por isso, estava sujeito – como acontece com os atuais romancistas – aos índices de vendas e de gosto do público.

Dickens assim traça outra via para a expressão literária na modernidade: aquela que, mantendo a sentimentalidade lírica, ainda admite uma recepção generalizada.<sup>12</sup>

Baudelaire escolhe outro caminho: o da “porta estreita”. A ambigüidade, a ironia e a crítica acentuada presentes na obra do poeta francês distanciam-no de seus contemporâneos; enquanto seus pares optam pelo folhetim, ele prefere escrever poesia.

Neste caso, o exílio do poeta já não pode se socorrer de algum romantismo redivivo. Sua solução é a solidão na sua cidade, entre seus pares.

---

<sup>11</sup> LIMA, Luiz Costa. Paris ante o olhar baudelaireano. In: *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980, p.110.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 111.

Solitário na multidão que passa, como se estivesse em uma corrida incoerente. Solidão que portanto significa encontrar-se em um ponto de desacordo quer com a tradição, quer com setores socialmente dominantes, sem tampouco saber-se muito bem o que se colocar como padrão contraposto de valor e conduta.<sup>13</sup>

No poema em prosa *As multidões* – da obra *O Spleen de Paris* –, Baudelaire nos ensina que “multidão, solidão, são termos iguais e conversíveis para o poeta ativo e fecundo”<sup>14</sup>. Desgarrado deste mundo, o poeta não deixa que os prazeres lhe obscureçam a iluminação estética. Esta multidão só pode ser vista e sentida por alguém que sabe “povoar a sua solidão”.<sup>15</sup>

Aquilo que os homens chamam amor é muito pequeno, muito limitado e muito frágil, comparado a essa inefável orgia, a essa sagrada prostituição da alma que se dá inteira, poesia e caridade, ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa.<sup>16</sup>

O poema *O cisne*, do ciclo dos *Quadros Parisienses*, poema nitidamente alegórico e que foi dedicado a Victor Hugo – talvez o mais alegórico de *As Flores do Mal* – e o mais marcante entre os que têm como tema a cidade, nos oferece não só elementos para a interpretação do espaço urbano, como também para compreendermos as opções de Baudelaire e o lugar deste poeta como introdutor da modernidade na literatura:

Por outro lado, a afirmação da viabilidade de uma leitura assim configurada implica na concepção do poema instante privilegiado do percurso da linguagem. A linguagem do poema deve ser, deste modo, apreendida enquanto instante de um discurso da poesia que, fixa no texto em pauta, deixa ver acidentes de sua trajetória. As marcas da História.<sup>17</sup>

Para análise, transcrevemos, a seguir, o citado poema.

---

<sup>13</sup> Ibidem, p. 111.

<sup>14</sup> BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris*: pequenos poemas em prosa. Tradução de Leda Tenório da Mata. Rio de Janeiro: Imago, 1995, p. 41.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 41.

<sup>16</sup> Idem, p. 42.

<sup>17</sup> BARBOSA, João Alexandre. Baudelaire, ou a linguagem inaugural. A história literária como tradução poética. In: *As Ilusões da Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 40.

## O cisne

A Victor Hugo

I

*Andrômaca<sup>18</sup>, só penso em ti! O fio d'água  
Soturno e pobre espelho onde esplendeu outrora  
De tua solidão de viúva a imensa mágoa,  
Este mendaz Simeonte<sup>19</sup> em que teu pranto aflora,  
Fecundou-me de súbito a fértil memória,  
Quando eu cruzava a passo o novo carrossel.  
Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história  
Depressa muda mais que um coração infiel);*

*Só na lembrança vejo esse campo de tendas,  
Capitéis e cornijas de esboço indeciso,  
A relva, os pedregulhos com musgo nas fendas,  
E a miuçalha a brilhar nos ladrilhos do piso.*

*Ali havia outrora os bichos de uma feira;  
Ali eu vi, certa manhã, quando ao céu frio  
E límpido o trabalho acorda, quando a poeira  
Levanta no ar silente um furacão sombrio,*

*Um cisne que escapara enfim ao cativoiro  
E, nas ásperas lajes os seus pés ferindo,  
As alvas plumas arrastava ao sol grosseiro.  
Junto a um regato seco, a ave, o bico abrindo,*

*No pó banhava as asas cheias de aflição,  
E dizia, a evocar o seu lago natal:  
“Água, quando cairás? quando soarás, trovão?”  
Eu vejo esse infeliz, mito estranho e fatal,*

---

<sup>18</sup> *Andromáke* em grego. Esposa de Heitor e mãe de Astíanax. Após a tomada de Tróia, tornou-se escrava de Pirro, filho de Aquiles – com quem teve três filhos e que depois a repudiou, dando-a a Heleno, irmão de Heitor. (N. do T.) In: BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. 5ª ed. Tradução e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro, 1985, p. 325.

<sup>19</sup> *Simóeis* em grego. Rio da Tróade no qual desembocava o rio Escamandro. (N. do T.) In: Baudelaire Charles. *As Flores do Mal*, op. cit., p. 325.



*Tal qual o homem de Ovídio, às vezes num impulso,  
Erguer-se para o céu cruelmente azul e irônico,  
A cabeça a emergir do pescoço convulso,  
Como se a Deus lançasse um desafio agônico!*

## II

*Paris muda! mas nada em minha nostalgia  
Mudou! novos palácios, andaimos, lajeados,  
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,  
E essas lembranças pesam mais do que rochedos*

*Também diante do Louvre uma imagem me oprime:  
Penso em meu grande cisne, quando em fúria o vi,  
Qual exilado, tão ridículo e sublime,  
Roído de um desejo infindo! e logo em ti,*

*Andrômaca, às carícias do esposo arrancada,  
De Pirro<sup>20</sup> a escrava, gado vil, trapo terreno,  
Ao pé de ermo sepulcro em êxtase curvada,  
Triste viúva de Heitor<sup>21</sup> e, após, mulher de Heleno<sup>22</sup>!*

*E penso nessa negra, enferma e emagrecida,  
Pés sob a lama, procurando, o olhar febril,  
Os velhos coqueirais de uma África esquecida  
Por detrás das muralhas do nevoeiro hostil;*

*Em alguém que perdeu o que o tempo não traz  
Nunca mais, nunca mais! nos que mamam da Dor  
E das lágrimas bebem qual loba voraz!  
Nos órfãos que definham mais do que uma flor!*

---

<sup>20</sup> *Pýrrhos* (c. 318-272 a.C.), em grego. Rei de Epiro (295-272), célebre pela dura vitória – daí, a origem da expressão “vitória de Pirro” – sobre os romanos em Heracléia (289). Morreu em Argos, durante uma batalha, após invadir o Peloponeso. (N. do T.). In: BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*, op. cit., p. 329.

<sup>21</sup> *Hékōr*, em grego. Herói troiano, filho de Príamo e Hécuba, esposo de Andrômaca e pai de Astíanax. Após realizar várias proezas militares, foi morto por Aquiles, que o arrastou ao redor das muralhas de Tróia amarrado a seu carro. (N. do T.). In: BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*, op. cit., p. 329.

<sup>22</sup> *Hélenos*, em grego, e *Helenus*, em latim. Guerreiro e adivinho troiano, filho de Príamo e Hécubana, irmão de Heitor, esposo de Andrômaca – que lhe foi dada em casamento por Pirro. (N. do T.). In: BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*, op. cit., p. 329.

*Assim, a alma exilada à sombra de uma faia,  
Uma lembrança antiga me ressoa infinda!  
Penso em marujos esquecidos numa praia,  
Nos párias, nos galés... e em outros mais ainda!*<sup>23</sup>

Há várias leituras deste poema: uma delas é a de Dolf Oehler, que nos informa, em a *Art Névrose*<sup>24</sup>, ser possível uma analogia entre ele e a Revolução Francesa de junho de 1848. Na edição brasileira dos *Quadros parisienses*<sup>25</sup>, Oehler faz, uma vez mais, menção ao trabalho. E não menos conhecidas são as interpretações de Benjamin. Na verdade, a imagem do pássaro exilado é recorrente na poética baudelairiana; está presente, também, em O albatroz.<sup>26</sup>

O poema *O cisne* foi publicado, pela primeira vez, em 22 de janeiro de 1860, em *La Causerie*, e não consta na primeira edição de

<sup>23</sup> BAUDELAIRE, Charles. O Cisne. In: *As Flores do Mal*, op. cit., p. 324-329.

*“Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve, / Pauvre et triste miroir où jadis resplendit / L’immense majesté de vos douleurs de veuve, / Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit, / A fécondé soudain ma mémoire fertile, / Comme je traversais le nouveau Carrousel / Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville / Change plus vite, hélas! que le cœur d’un mortel); / Je ne vois qu’en esprit tout ce camp de baraques, / Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts, / Les herbes, les gros bloc verdis par l’eau des flaques, / Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus. / Là s’étalait jadis une ménagerie; / Là je vis, un matin, à l’heure où sous les cieus / Froids et clairs le Travail s’éveille, où la voirie / Pousse un sombre ouragan dans l’air silencieux, / Un cyne 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 // Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre, / Et disait, le cœur plein de son beau lac natal: / ‘Eau, quand donc pleuvas-tu? quand tonneras-tu, foudre?’ / Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal, / Vers le ciel quelquefois, comme l’homme d’Ovide, / Vers le ciel ironique et cruellement bleu, / Sur son cou convulsif tendant sa tête avide, / Comme s’il adressait des reproches à Dieu!!! / Paris change! mais rien dans ma mélancolie / N’a bougé! Palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie, / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs. / Aussi devant ce Louvre une image m’opprime: / Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous, / Comme les exilés, ridicule et sublime, / Et rongé d’un désir sans trêve! et puis à vous; // Andromaque, des bras d’un grand époux tombée, / Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus, / Au près d’un tombeau vide en extase courbée; / Veuve d’Hector, hélas! et femme d’Hélénus!!! / Je pense à la négresse, amaigrie et phthisique, / Piétinant dans la boue, et cherchant, l’oeil hagard, / Les cocotiers absents de la superbe Afrique / Derrière la muraille immense du brouillard; / A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve / Jamais, jamais! à ceux qui s’abreuvent de sleurs / Et tentent la Douleur comme une bonne louve! / Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs! // Ainsi dans la forêt où mon esprit s’exile / Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor! / Je pense aux matelots oubliés dans une île, / Aux captifs, aux vaincus!... à bien d’autres encor!”*

<sup>24</sup> OEHLER, Dolf. *Art Névrose: Análise sócio-psicológica do fracasso da revolução em Flaubert e Baudelaire*. In: *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, n° 32, 1999, p. 108.

<sup>25</sup> OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses (1830–1848): estética anti-burguesa em Baudelaire, Baumier e Heine*. São Paulo: Companhia das Letras 1997.

<sup>26</sup> BAUDELAIRE, Charles. O Albatroz. In: *As Flores do Mal*, op. cit., p. 111.

*As flores do mal* de 1857. Se “O Cisne”, neste poema, é a metáfora do exílio, não é do exílio romântico de que trata o poeta – apesar de o poema ter sido dedicado a Victor Hugo, escritor romântico exilado na ilha de Guernesey. No poema, o exílio eqüivale à queda, à expulsão do paraíso. O poeta é proibido de fazer parte da cidade; banido, ele se encontra no limbo, revivendo as glórias do passado.

O poema *O cisne* talvez seja o mais comovente apelo a piedade para com a espécie humana, maltratada pelo Criador. Mandando os versos a Victor Hugo, a quem dedicou o poema, Baudelaire explica sua intenção:

O importante para mim era dizer tudo o que um acidente, tudo o que uma imagem pode conter de sugestões, e como o fato de ver um animal sofrendo [o cisne] faz com que o nosso espírito se volte para todos os seres que amamos, que estão ausentes e que sofrem, para todos os que estão privados de algo muito escondido.<sup>27</sup>

Notam-se claramente em *O cisne* referências a *Enéida*, de Virgílio – canto III, episódio de Andrômaca –, que foi feita prisioneira às margens do “Simeonte”, rio da cidade da qual ela se separou. A referência à Andrômaca, no primeiro verso da primeira estrofe, invoca a tradição clássica que Baudelaire sempre cultivou como modelo, e não como inspiração. São aos escritores latinos, na proposta estética da *Pléiade* – sobretudo à obra de Racine – que o verso baudelairiano se reporta e tem suas raízes. Aqui aparece o mito da Queda, o declínio do Ocidente.<sup>28</sup>

A alusão à Andrômaca, ao episódio de Tróia – construída por Heitor para ser o lar deles –, nos faz pensar na enorme perda daquele que foi expulso da terra natal: o exílio de Andrômaca pode ser comparado à expulsão do paraíso. É bom que não se esqueça que, no ano da publicação do poema, todos que faziam oposição ao governo, na França, estavam fadados ao exílio ou ao cárcere. Mas convém considerar que, apesar de os governantes do Segundo Império não admitirem críticas, no período entre 1848 e 1860 – data da publicação do poema –, muitas foram as revoltas populares que questionaram a

---

<sup>27</sup> Carta de Baudelaire do fim de 1853 ou do começo de 1854. Apud. TROYAT, Henri. *Baudelaire*. São Paulo: Scritta, 1995, p. 243.

<sup>28</sup> Baudelaire conhecia a obra dos poetas “*latinos da decadência, Macial, Juvenal, Petrônio, Luciano; dos poetas da primeira Pléide, entre os quais Rossard, du Belay e Belleau*”. JUNQUEIRA, Ivan. A Arte de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles, op. cit., p. 52.

autoridade do *Pequeno Napoleão*.<sup>29</sup> As lutas de 1848, das quais Baudelaire participou ativamente, provocaram no poeta um trauma que só a recordação e a analogia foram capazes de quebrar.

Tanto Andrômaca, que deixou Tróia, à beira do rio Simeonte, como os exilados que abandonaram Paris, à beira do Sena, são recordações na fértil memória do poeta. Agora as viúvas choram “a imensa mágoa” pela morte e pelo exílio dos maridos e filhos perseguidos por Napoleão III.

Como em Proust<sup>30</sup>, é a memória que leva o poeta a fazer essas associações; a história é o fio condutor que une estes dois mundos em decrepitude. A destruição de Tróia pode ser comparada à de Paris submetida às reformas do barão Haussmann.

A Baudelaire,

pois o que importa é que a representação alegórica do mundo lhe ofereça um refúgio contra a realidade da existência separada, que lhe seja capaz de fornecer as armas para o combate que se trava no plano humano ou, se se prefere, no plano poético.<sup>31</sup>

Foi a imagem especular do “regato seco”, no quarto verso da quinta estrofe, que levou o poeta a fazer a analogia entre o presente diminuído – Paris em ruínas – e o passado histórico – Tróia conquistada. As águas que afloram do pranto de Andrômaca fecundam a memória do poeta; também ele um estrangeiro em sua própria cidade. O espelho e a memória funcionam, aqui, como duplo: revelam o passado e dão sentido ao presente. Todo o peso da Antigüidade é buscado para a compreensão do presente; só assim a modernidade pode passar a ser Antigüidade e dela fazer parte. Como diz Benjamin, a ponte entre passado e presente está dada, resta ao historiador materialista salvar os vencidos do passado e do presente. Como Tróia, Paris não pode, para o poeta, sucumbir ao jugo de Napoleão III. É a

<sup>29</sup> Referência ao Imperador Napoleão III. Título do livro-panfleto escrito por Victor Hugo, durante seu exílio, contra os atos do Imperador.

<sup>30</sup> Na obra *Em Busca do Tempo Perdido* Proust dialoga com o trabalho *Maatière et Memore* de Bergson. Para Proust diferentemente de Bergson o passado encontra-se-ia “em um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação. Em qual objeto, isso não sabemos. E é questão de sorte, se nos deparamos com ele antes de morreremos ou se jamais o encontramos”. PROUST, Marcel. Apud. BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3ª ed. Obras Escolhidas Vol. III. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 106.

<sup>31</sup> JUNQUEIRA, Ivan. *Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas: três visões da modernidade*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 38.

relação entre o “Cisne e Andrômaca” que possibilitara ao poeta pensar no tema do exílio: ambos são cativos de uma sociedade despótica e autoritária.

Baudelaire é o poeta do tempo em que o liberalismo econômico e o determinismo científico da burguesia acabaram com a autonomia do espírito, com a herança da Antiguidade grega. Baudelaire é “le Poète”, com maiúscula, do “monde ennuyeux” do advento da burguesia: uma “contradictio in adjecto”, como poesia moderna inteira. Mas essa contradição será levada em conta, como mérito, quando o século terá de comparecer perante “les Dominations” para ser julgado.<sup>32</sup>

Na segunda estrofe, quando afirma o poeta: “Foi-se a velha Paris”, mostra-nos ele que a cidade que conhecera e por onde perambulava já não existe mais: as mudanças instituídas por Haussmann tornam a cidade estranha àqueles que nela habitam.

A velha Paris compreendia 384 quilômetros de ruas no centro e 355 nos subúrbios; ele abre, no centro, 95 quilômetros de ruas novas (suprimindo 49) e na periferia, 70 quilômetros (suprimindo 5). O núcleo medieval é cortado em todos os sentidos, especialmente aqueles perigosos situados no leste, que eram o foco de todas as revoltas. Na prática, Haussmann sobrepõe ao corpo antigo da cidade uma nova malha de ruas largas e retilíneas, formando um sistema coerente de comunicação entre os principais centros da vida urbana e as estações ferroviárias, garantindo, ao mesmo tempo, eficiência diretora ao trânsito, por cruzamento e por anéis; ele evita destruir os monumentos mais importantes, mas faz como que fiquem isolados e adota-os como pontos de fuga para as novas perspectivas viárias.<sup>33</sup>

Haussmann deu a si mesmo o título de *artiste démolisseur* e transforma totalmente a cidade, faz dela um lugar estranho aos próprios parisienses que começam a perceber o espaço desumano que ele e Napoleão III queriam construir.

O poema *O cisne* – “mimese da morte” –, então, é a expressão radical do sentimento da transitoriedade. Paris remodelada pelas reformas revela-se em ruínas, símbolo da “caducidade” da grande metrópole. O poeta busca, na angústia de Andrômaca, na Tróia destruída, a matéria para revelar a melancolia diante de uma Paris em destroços.

---

<sup>32</sup> CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Volume V. Rio de Janeiro. Edições O Cruzeiro, 1959, p. 2260.

<sup>33</sup> BENEVOLO, Leonardo. Haussmann e o Plano de Paris. In: *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 98.

Se a cidade de Paris, sob o Segundo Império, muda mais rapidamente “que um coração infiel”, é porque agora ela se encontra sob o domínio de uma classe – a burguesia – que não quer e não pode perder tempo, pois outra – o proletariado – pode se organizar e ameaçar o poder.

A “fértil memória” de que fala Baudelaire, na segunda estrofe, primeiro verso, foi fecundada pelo pranto de Andrômaca: “De tua solidão de viúva a imensa mágoa”; são imagens fortes que abalam a sensibilidade do poeta que vê pelas ruas de Paris, naquele ano de 1860, outras viúvas a chorar. Viúvas das sucessivas revoluções que, em vão, buscaram desalojar do poder a burguesia dominante. É, portanto, na Antigüidade Clássica que o poeta encontra o modelo para mostrar o sofrimento das mulheres nas guerras sem fim que as fizeram reféns de um sistema que as colocou nas fábricas, nas ruas, na vida...

Para Baudelaire, a poesia moderna deve buscar, na tradição, os fundamentos que a possam nortear: o poema *O cisne* expõe com clareza esta reflexão estética.

Não é à toa que se trata de um poema alegórico. Essa cidade tomada por constante movimentação se paralisa. Torna-se quebradiça como o vidro, mas, também como o vidro, transparente – ou seja transparente em seu significado. “(De uma cidade a história/ Depressa muda mais que o coração infiel.)”. A estatura de Paris é frágil; está cercada de símbolos da fragilidade. Símbolos de criaturas vivas (a negra e o cisne); e símbolos históricos (Andrômaca, “viúva de Heitor e... mulher de Heleno”). O traço comum aos dois é a desolação pelo que foi e a desesperança pelo que virá. Nessa debilidade, por último e mais profundamente, a modernidade se alia à Antigüidade.<sup>34</sup>

Na vida moderna, Baudelaire enxergava um lado épico tão fecundo quanto o da “vida antiga” e onde o artista contemporâneo busca seus problemas, seus temas sem ter de recorrer às fontes da Antigüidade. A grande cidade esconde entre suas mansardas, o tom épico da vida moderna. E é o artista o grande herói destes tempos, capaz de perceber a “*beleza particular*” nas existências errantes dos subterrâneos da grande cidade onde “*criminosos e mulheres de reputação equívoca*” são as provas do heroísmo contemporâneo.

O poeta atravessa a cidade distraído, perdido em pensamentos ou preocupações quando se vê diante do Louvre. O novo carrossel

---

<sup>34</sup> BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, op. cit., p. 81.

por onde passa, não por acaso, está em frente a este museu. O percurso, que ia até o palácio das Tulherias, era – antes das reformas de Haussmann – coberto de velhos casebres e pardieiros; ali se espalhavam as barracas dos vendedores ambulantes e dos mercadores de pássaros. O miserável quarteirão foi, então, demolido para dar lugar a uma esplanada. Esses velhos bairros e ruas sempre foram utilizados como refúgio dos rebeldes durante as revoltas parisienses e, por isso, Napoleão, ao iniciar a reforma e para reforçar a popularidade, dá trabalho a milhões de desempregados – estratégia para tornar mais difícil as lutas nas barricadas. As antigas ruas medievais são substituídas por artérias espaçosas e retilíneas, propícias aos movimentos de tropas.

A verdadeira finalidade das obras de Haussmann era tornar a cidade segura em caso de guerra civil. Ele queria tornar impossível que no futuro se levantassem barricadas em Paris. Com essa intenção Luiz Filipe já introduzira o calçamento de madeira. Mesmo assim, as barricadas desempenharam um papel na Revolução de Fevereiro. Engels se ocupa com a tática das lutas de barricadas. Haussmann quer impedi-las de duas maneiras: a largura das avenidas deveria tornar impossível erguer barricadas e novas avenidas deveriam estabelecer um caminho mais curto entre as casernas e os bairros operários. Os contemporâneos batizaram esse empreendimento de “embelissement stratégique” (embelezamento estratégico).<sup>35</sup>

Na verdade, o empreendimento não se mostrou eficiente: as barricadas ressurgiram com toda força na comuna, na década de 1870.

A fértil e fecunda memória do poeta o leva, novamente, a fazer correspondências entre a história, a ficção e o presente: o que leu em Virgílio vem-lhe à memória nas visões da destruição da cidade. As associações são facilmente percebidas no poema *O cisne*. Na quarta estrofe, o poeta recorda, mais uma vez, do passado da cidade, antes do início dos trabalhos de Haussmann. Perto da feira de pássaros, onde o poeta vê o “cisne que escapara enfim do cativo”, ficava a Bastilha<sup>36</sup> – terrível e temida prisão do *ancien régime* onde eram encarcerados os opositores da monarquia. Agora, só restam as ruínas desta terrível masmorra. Mas, as prisões não acabaram: o Segundo Império, também, encarcera os contrários e, como o cisne, estes

<sup>35</sup> KOTHE, Flávio René. *Walter Benjamin*. Sociologia. São Paulo: Ática, 1991, p. 42.

<sup>36</sup> Seria quase impossível para quem estivesse na posição da feira de pássaros próxima ao Louvre não ter uma visão das ruínas da Bastilha, antiga torre construída em 1370.

erguem a cabeça “para o céu cruelmente azul e irônico”, como que a pedir clemência. É o cisne a lamentar ao ver o espaço em ruínas.

Ave imaculada, cuja brancura provoca uma epifania, uma revelação, no poeta, a imagem do cisne permite-lhe ver o mundo e a si mesmo de outro modo: o passado, então, se abre ante os olhos do poeta: ele não só se lembra da Tróia destruída por Pirro, como a associa à Paris transfigurada por Napoleão III. As correspondências entre Paris e Tróia, entre o “Cisne e Andrômaca”, entre o presente e o passado vão tecendo a trama que expressa a revolta contra as reformas de Haussmann.

Baudelaire é o poeta que melhor absorveu a teoria das correspondências e as usa para buscar entender seu presente, comparando-o ao passado.

Segundo Benjamin, todos os homens têm o poder de captar e produzir semelhanças e correspondências. Elas estão inscritas objetivamente na natureza, e a elas corresponde a faculdade subjetiva de percebê-las: o dom mimético, que permite ao primeiro tornar-se semelhante e observar semelhanças. (...) Para Baudelaire, o presente se liga a uma *vie antérieur*, como Paris se liga a Roma e Cartago, e para Proust as correspondências se manifestam na rememoração, pela qual um acontecimento passado, evocado pela memória involuntária, é posto em relação com um acontecimento presente.<sup>37</sup>

Retomando, na segunda parte do poema, outra vez a imagem do “Cisne e de Andrômaca” ocuparão o centro da cena; o exílio os une: o poeta já não reconhece o espaço onde vive; Andrômaca é condenada a viver longe da cidade da qual se separou.

Nos 18 poemas que compõem os *Quadros Parisienses*, a cidade aparece com toda beleza e horror. É o cotidiano que prende a atenção do poeta, é aí que ele fixa os olhos, nada lhe passa despercebido: os sete velhos, as velhinhas, o cego, a luz a gás, tudo tem um valor em si, positivo ou negativo. Todas as personagens estão, também, condenadas à angústia da vida moderna. Assim, o poema *O cisne* busca dar conta de dois espaços essenciais:

O da tradição literária, por onde é possível vincular Andrômaca e o Cisne, e o da sua experiência concreta da cidade. Dizendo de outra maneira, o texto está fundado na tensão básica entre o pessoal e o histórico. É o último que desencadeia, pela memória, as associações, por assim dizer, líricas; mas é o primeiro que confere àquelas associações uma vali-

<sup>37</sup> ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 85.



dade estrutural básica. Sem a história, o passeio baudelairiano pelas ruas parisienses estaria privado de sua dimensão temporal que é essencial para que, num estágio posterior, a memória de sua experiência cidadina possa ultrapassar os limites da descrição. Por outro lado, contudo, a memória não seria acionada sem aquela experiência: metamorfose do cisne, embora sugira a impossibilidade da inspiração dar conta de uma realidade brutal – a da Cidade – é também, por sua vez, um modo do poeta ampliar o seu raio de ação perspectivo.<sup>38</sup>

A primeira estrofe – segunda parte do poema – parece uma ironia, mas não é. Só através de alegorias o poeta pode falar de seu exílio. Seu público não é o mesmo do folhetim – o que torna mais complicado o engenho de Baudelaire. Enquanto o leitor do folhetim está preocupado em se ver nas páginas do jornal, reconhecer-se na estória, Baudelaire tem de fazer este mesmo público ler, nas entrelinhas, uma crítica à sociedade. E aceita o desafio de fazer um livro de poesia lírica.

Mais uma vez o Louvre o faz lembrar a tradição da cultura francesa, e são os imbecilizados do presente que lhe oprimem e alimentam o *spleen*. Subjugado, o cisne reage contra esse presente diminuído: o poeta pensa que a desgraça que se abateu sobre a troiana Andrômaca é a mesma que recaiu sobre a república. A república e os filhos dela foram feitos reféns de uma monarquia que visava ao lucro; os republicanos tiveram que entregar a coroa de louros a outros.

Na antepenúltima estrofe, a figura da negra faz lembrar a “Vênus negra” Janne Duval, eterna amante do poeta, que – por sua dupla condição de negra e prostituta – vivia o exílio dos discriminados: era preferível a África do que viver por trás “das muralhas do nevoeiro hostil”.

A cidade, penúltima estrofe, já não é mais a Roma de Rômulo e Remo, é antes a das transformações industriais, onde os deserdados se alimentam da “dor” e bebem com sofreguidão as próprias lágrimas: a Loba não encontraria esconderijo para alimentar seus rebentos. O que resta, portanto, é lamentar a condição de exilado, não só do poeta, mas de todos os banidos. Assim, o poeta solidariza-se com todos aqueles que foram punidos pelo regime: “marujos esquecidos numa praia”, ao lado daqueles condenados a trabalhos forçados – “os galés” – e “outros mais ainda”. Neste momento, Baudelaire deplora o trágico destino de todos os miseráveis, de todos os anônimos, de todos os marginalizados que deambulam pela Terra.

---

<sup>38</sup> BARBOSA, João Alexandre, op. cit., p. 56.

Os exilados estão por toda parte; se não foram expulsos da pátria, dela não participam, pois não fazem parte do mundo produtivo, são como pássaros cativos que não podem sair do chão pelo peso das enormes asas e sonham com a liberdade. Asas de Ícaro que se derretem ao sol do novo mundo plúmbeo.

Na Paris do Segundo Império todos que faziam oposição ao Governo eram banidos da sociedade. Hauser reclama de um tempo onde as artes não floresceram e o que tinha lugar era a bajulação à Corte. Segundo Oehler somente uma arte transvertida, cheia de códigos próprios dirigida a um público de iniciados conseguia sobreviver. Baudelaire e Flaubert tiveram suas obras censuradas, Courbet e Daumier tinham de disfarçar suas pinturas e caricaturas, pois era o governo o alvo da crítica de todos eles.

A política do Segundo Império banuiu não só o artista, como também a todos que lhe faziam oposição. A arte desse período era vulgar; a moral, duvidosa; e a religião, o dinheiro. Napoleão III transformou o Estado em banco particular; e o povo, em súdito. Se a poesia pôde mostrar o cisne liberto, este não voa mais e, por isso, “tal como o homem de Ovídio, às vezes num impulso ergue-se para o céu cruelmente azul e irônico, a cabeça a emergir do pescoço convulso, como se a Deus lançasse um desafio agônico”.

No prefácio de *As Flores do Mal*, Baudelaire leva o leitor a contemplar o espetáculo da miséria e do tédio a que a raça humana sempre esteve e sempre estará submetida. O leitor é levado a percorrer um mundo onde, ao lado dos prodígios da imaginação e da suprema cristalização da beleza, ficará face a face com o horror e a absoluta gravidade da existência. Só resta ao poeta – agora expulso da cidade – ser o poeta da cidade. O olhar do poeta, que atinge a cidade, é, antes, o olhar de quem se alienou; é o olhar do *flâneur*, que vê a cidade como fantasmagoria através do véu da multidão. Quando escreve Baudelaire no poema *O cisne*: “Paris muda! Mas nada em minha nostalgia”, vê-se o mesmo descrédito por uma sociedade que se vangloria de suas conquistas tecnológicas, mas que ainda não aprendera a reconhecer, no belo, a verdadeira felicidade.

Isolado pela sociedade de consumo, o poeta se interioriza, mas é uma interiorização desesperada. Junta, então, os fragmentos culturais que lhe dão uma sensação de que existe uma ordem, mesmo que pessoal. Na primeira estrofe, ele evoca a tradição clássica que se contrapõe ao presente diminuído; com esse procedimento poético, Baudelaire nega as conclamações otimistas relativas ao pro-

gresso. Assim, o cisne do título do poema é mais um entre os muitos párias urbanos da poética baudelairiana, e sofre primeiramente por ter fugido da gaiola. Na sociedade dividida em classes, as feridas não se cicatrizam, mas o homem tenta – aos sobressaltos – mudar de calçada e sair vivo do tráfego.

Sempre que aparece em *As Flores do Mal*, Paris carrega a marca de aliar modernidade à Antigüidade. As poesias, que tratam do tema da cidade, se diferenciam de quase tudo que surgiu depois. Eliot, Crane, Maiakóvski, viram a cidade como uma falha antes artística do que humana. A Paris baudelairiana desvenda os disfarces do clasicismo ao mostrar o que suas fachadas escondiam: a miséria.

A Cidade de Paris ingressou neste século sob a forma que lhe foi dada por Haussmann. Ele realizou sua transformação da imagem da cidade com os meios mais modestos que se possa pensar: pás, enxadas, alavancas e coisas semelhantes. Que grau de destruição já não provocaram esses instrumentos limitados! E como cresceram, deste então, com as grandes cidades, os meios de arrasá-las! Que imagens do porvir já não evocam! – Os trabalhos de Haussmann haviam chegado ao ponto culminante; bairros inteiros eram destruídos.<sup>39</sup>

Não há como associar Baudelaire aos românticos de seu tempo há um hiato entre eles. Enquanto Hugo se coloca separado de seu público Baudelaire o chama de “hipócrita leitor, meu igual, meu irmão”.<sup>40</sup>

O engenho de Baudelaire, nutrindo-se da melancolia, é alegórico. Pela primeira vez, com Baudelaire, Paris se torna objeto da poesia lírica. Essa poesia não é nenhuma arte nacional e familiar: pelo contrário, o olhar alegórico a passar a cidade é o olhar do estranhamento. É o olhar do flâneur, cuja forma de vida envolve um halo reconciliador a desconsolada forma da vida vindoura do homem da cidade grande.<sup>41</sup>

Para Baudelaire, era necessário, para viver a sociedade que nascia no século XIX, ter a estatura do herói, ter sua constituição, Para ele o herói é o verdadeiro objeto da modernidade. Assim acredita Benjamin, para quem Balzac e Baudelaire ao apostarem no herói como sujeito da *modernité* contrapõem ao romantismo. Eles

Transfiguraram a paixão e o poder decisório: já o romantismo a renuncia e a entrega. Contudo a nossa maneira de ver é incomparavelmente mais reticulado, incomparavelmente mais rico em restrições, no poeta lírico

---

<sup>39</sup> BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 84.

<sup>40</sup> BAUDELARE, Charles. Ao Leitor. In: *As Flores do Mal*, op. cit., p. 101.

<sup>41</sup> KOTHE, Flávio, op. cit., p. 38-39.

que no romancista. Duas metáforas o mostram. Ambas apresentam ao leitor o herói em sua aparência moderna. Em Balzac, o gladiador se torna caixeiro-viajante. O grande Gandissart se prepara para trabalhar Touraine. Balzac descreve seus preparativos e se interrompe para exclamar “Que atleta! Que arena! E que armas! Ele o mundo e sua lábia”: Baudelaire, ao contrário, reconhece no proletariado o lutador escravizado; entre promessas que o vinho há de cumprir ao deserdado, cita a quinta estrofe do poema *A alma do Vinho*.

*Hei de acender te o olhar à esposa embevecida;  
A teu filho farei soltar a força e as cores,  
E serei para tão túbio atleta da vida  
O óleo que os músculos enrija aos lutadores.*<sup>42</sup>

Não! Baudelaire não era um seguidor do romantismo, apesar da influencia de Hugo. Ele não suportava a retórica melosa de tais versos, ele cria a nova poesia.

## Referências Bibliográficas

- BARBOSA, João Alexandre. *As Ilusões da Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris*: pequenos poemas em prosa; tradução de Leda Tenório da Mata. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Poesia e prosa*: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- \_\_\_\_\_. *As Flores do Mal*. 5ª ed. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Escritos Íntimos*. Lisboa: Ed. Estampa, 1994.
- \_\_\_\_\_. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; 1988.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas vol. III. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, arte e Política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

---

<sup>42</sup> BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 73-74.

- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Volume V. Rio de Janeiro: Edições o Cruzeiro, 1959.
- COMPAGNON, Antonie. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Livraria duas Cidades, 1991.
- HAUSER, Arnold. *História Social de la Literatura y arte*. Volume III. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- JUNQUEIRA, Ivan. *Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas: três visões da modernidade*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- \_\_\_\_\_. A Arte de Baudelaire. In: *As Flores do Mal*. 5ª ed. Tradução e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 45-93.
- KOTHE, Flávio (Org.). *Walter Benjamin*. Sociologia. São Paulo: Ática, 1991.
- LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- OEHLER, Dolf. Art Névrose: análise sócio-psicológica do fracasso da Revolução em Flaubert e Baudelaire. In: *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, nº 32, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Quadros Parisienses (1830-1848): estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- TROYAT, Henri. *Baudelaire*. São Paulo: Scritta, 1995.
- VALÉRY, Paul. Situação de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 1008-1018.
- WEINHARDT, Marilene. Baudelaire: A conquista da Modernidade. In: PAZ, Francisco Morais (org.) *Utopia e modernidade*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994, p. 33-55.