TEXTOS UNIVERSITÁRIOS DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS

QUESTÕES DE POÉTICA SIMBOLISTA
Do romantismo à modernidade

PAULA MENDES COELHO

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR

CAP. 1 – DAS "CORRESPONDÊNCIAS" À DISSONÂNCIA INFERNAL

1.1 Baudelaire: a crise das "correspondências"

Será ainda pertinente, no início do século XXI e do novo milénio, tomar Baudelaire como ponto de partida para uma reflexão sobre o simbolismo[1], no quadro mais geral de uma reflexão sobre a modernidade? Pierre Bourdieu responde positivamente a esta pergunta, num estudo de 1992 acerca da transformação do campo literário em França durante o século XIX, estudo no qual refere o poeta de *Les Fleurs du Mal* como tendo sido uma espécie de "herói fundador"[2] de uma certa autonomização do campo literário.

Falar de simbolismo, neste caso de poesia simbolista, significa desde logo equacionar uma poética, que tem o ponto de partida do seu referencial teórico no soneto "Correspondances", com toda uma doutrinação, estética e ideológica, que ultrapassa largamente o âmbito do soneto para se confundir com a globalidade da obra de Baudelaire no que ela tem de mais "moderno"[3].

---

[1] Logo no primeiro manifesto do Simbolismo, Jean Moréas afirmava: "[...] Charles Baudelaire doit être considéré comme le véritable précurseur du mouvement actuel", "Le Symbolisme", in *Le Figaro*, Supplément Littéraire, 18 sept. 1886.

[2] P. BOURDIEU, *Les Règles de l'Art*, Paris, Seuil, 1992, p. 95 ("une espèce de héros fondateur (nomothète)".

[3] P. Robert, no artigo "modernité" do seu dicionário (*Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française (1951-1964)*, refere que o substantivo "modernité" apareceu pela primeira vez em *Les Mémoires d'Outre-tombe* (1849) de Chateaubriand. Por seu turno, Antoine Compagnon refere que o mesmo substantivo, caracterizando o que é moderno, apareceu em Balzac, em 1823. (Cf. A. COMPAGNON, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 17.) Todavia, se analisarmos o contexto em que o vocábulo aparece no texto de Chateaubriand, verificamos que ele assume uma conotação francamente pejorativa: "La vulgarité, la modernité de la douane et du passeport, contrastaient avec l'orage [...] le bruit du torrent": a tempestade, a água, opondo-se à vulgaridade

O conceito da "correspondência" entre o macrocosmo e o microcosmo é um dos mais primitivos na história da humanidade. Baseado na noção de que todos os seres têm vida (pedras, metais, astros, animais) e de que o centro do universo está em cada um deles, numa constante inter-relação, o conceito conduz ao antropomorfismo, uma das primeiras representações a que o homem recorreu para traduzir essa dependência.

Tendo as teorias em torno desse conceito começado a ser divulgadas em França, em meados do século XIX, a partir de traduções de textos de Böhme[4], Swedenborg[5] e Schopenhauer[6], foram de facto os simbolistas, na esteira de Baudelaire, os primeiros a explorá-las ao nível literário. E são elas que evidentemente se encontram na base do célebre soneto "Correspondances" (1857), tal como na base da reflexão teórica que Baudelaire desenvolveu, sobretudo entre 1855 e 1861. Assim, logo em 1855[7], Baudelaire menciona, enquanto crítico, o seu interesse pela harmonia do universo, pela ideia de ordem e de hierarquia universais, pela "imensa analogia universal" e pelo "imenso teclado das correspondências"[8].

do "moderno" progresso. O mesmo, podemos acrescentar, iria acontecer mais tarde com o célebre "Il faut être absolument moderne" de Rimbaud, que tem sido igualmente interpretado, fora do seu contexto, como um apelo, uma adesão eufórica à modernidade, quando se trata de um conceito bastante problemático: "moderno" podendo aparecer em Rimbaud em total oposição a "voyant" e em sintonia com uma "realidade infernal". Mas foi de facto Baudelaire, o primeiro a reivindicar o termo, o conceito, enquanto fundamento de uma nova estética.

[4] J. BÖHME, *Aurora*, Madrid, Ed. Alfaguara, 1979, p. 205 (XIV, 99).

[5] E. SWEDENBORG, *Le Ciel et ses Merveilles et l'Enfer*, Paris, Cercle Swedenborg, 1973.

[6] Também Schopenhauer desenvolve a mesma ideia ao afirmar que todos os objectos do mundo têm uma única e mesma "vontade", são idênticos na sua essência, havendo uma analogia constante entre eles; cf. *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, Paris, PUF, 1942, p. 148 (§ 27), p. 167 (§ 28).

[7] C. BAUDELAIRE, "Exposition Universelle, 1855 – Beaux-Arts", *Œuvres Complètes II*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1976, pp. 575, 577. (Designaremos por *O.C.* as obras completas da edição da Pléiade.)

[8] *Idem*, "Le Poème du hachisch", *Œuvres Complètes I*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1975, p. 430.

Num artigo sobre Victor Hugo, Baudelaire chega a citar Swedenborg, o qual já tinha ensinado 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.*"[9]

Para Baudelaire, embora "tudo seja hieróglifo", os símbolos só são "obscuros" de uma maneira "relativa", devendo o poeta traduzir, decifrar, a correspondência entre dois mundos, o divino e o natural, acrescentando, depois, curiosamente que, no caso dos poetas superiores não existe "metáfora", "comparação", ou "epíteto":

> "[...]qui ne soit pas d'une adaptation mathématiquement exacte [...] parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'universelle analogie"[10].

Ora, esta "exactidão matemática", que Baudelaire foi buscar a Poe, autor que traduziu, coloca alguma dificuldade, uma vez que, tanto as analogias como as correspondências aparecem relacionadas através da imaginação. Partindo precisamente do que esta última significa para E. Poe ("Pour lui, l'Imagination est la reine des facultés"...), Baudelaire vai defini-la como uma faculdade "quasi divine" que apreende "les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies"[11], noções essas que Baudelaire vai clarificar no texto "La reine des Facultés". Com efeito, a imaginação situa-se entre fantasia e criatividade, sendo

[9] *Idem*, "Sur mes contemporains: V. Hugo", *O.C. II, op.cit.*, p. 133. Todavia convém não esquecer a referência ainda que circunstancial a influências de outra ordem: "Fourier est venu un jour, trop pompeusement, nous révéler les mystères de l'*analogie*" (*ibidem*, p. 132). Só que Baudelaire duvida da "exactitude matérielle" e do socialismo utópico de Fourier, tão avesso à "intuição".

[10] *Ibidem*, p. 133.

[11] *Idem*, "Notes nouvelles sur Edgar Poe", *O.C. II, op. cit.* p. 329.

capaz de reconhecer as leis da criação. A imaginação é assim "análise" e "síntese" ao mesmo tempo[12].

Em 1861, Baudelaire aborda a noção de "sinestesia", cujo fundamento metafísico reside igualmente na estrutura analógica da criação:

> "[...] ce qui serait vraiment surprenant c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité"[13].

Baudelaire afirma e reafirma assim a unidade e a harmonia do universo, nos textos teóricos que a esta noção se referem. Ora, se o mundo é uma harmonia de correspondências, também as formas de o dizer terão de ser analógicas, metafóricas. Ao enaltecer Théophile Gautier, a quem dedica as suas *Fleurs du Mal*, por este ter sido capaz de apreender a tal "analogia universal", Baudelaire acentua uma vez mais esta correspondência global, esta sobreposição[14]: "Gautier [possède] toute une immense intelligence innée de la *correspondance* et du symbolisme universels, ce répertoire de toute métaphore."[15]

Por tudo isso e pela vulgarização da relação, aparentemente evidente, com a célebre "floresta de símbolos", o soneto "Correspondances" tem sido considerado o texto de maior influência/referência

[12] *Idem*, "Salon de 1859", *O.C. II, op. cit.*, p. 621.

[13] *Idem*, "Richard Wagner et *Tannhauser* à Paris", *O.C. II, op. cit.*, p. 784.

[14] Yves VADÉ fala em "sobreposição de conceitos", sendo "analogia" o termo mais geral e "metáfora" o termo que designa mais especificamente os meios de expressão de que dispõe o poeta para exprimir a analogia. Cf. Y. VADÉ, *L'enchantement littéraire. Écriture et Magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1990, p. 408.

[15] C. BAUDELAIRE, "Théophile Gautier", *O.C. II, op. cit.*, p. 117. Veremos no Capítulo sobre Mallarmé a importância primacial atribuída, também por este poeta, a Gautier.

relativamente ao simbolismo enquanto movimento. Todavia a estética de Baudelaire, ao centrar-se prioritariamente na "imaginação criadora", vai de certo modo acabar por pôr em causa essa ideia. Com efeito, no soneto "Correspondances", a aplicação dessa espécie de "macro-sistema" que liga o mundo espiritual ao natural, aprendida com Swedenborg (o céu visto como um "grande homem"; tudo no espiritual, como no natural é recíproco, "correspondente"), revela-se no mínimo problemática, apesar de o próprio título para aí nos remeter.

Uma pequena nota de Baudelaire, num texto anterior à publicação de *Les Fleurs du Mal*, já nos alertava para a sua desconfiança relativamente a qualquer sistema. Nesse texto afirmava ter tentado "fechar-se" num, para aí "pregar à vontade", só que qualquer sistema implica sempre a sua subversão, e isso porque há sempre algo inesperado e espontâneo, produto da "vitalidade universal" que acaba por o desmentir: "[...]ma science enfantine et vieillotte, fille déplorable de l'utopie"[16].

Com a uniformidade, a própria beleza desapareceria,

> "[...] puisque tous les types, toutes les idées, toutes les sensations se confondraient dans une vaste unité, monotone et impersonnelle, immense comme l'ennui et le néant"[17].

Reconhece assim que o espontâneo, o inesperado, a vitalidade em suma, sempre acaba por desestabilizar a "comodidade" de qualquer sistema, conotado com a monotonia, o "ennui", o "néant"... acrescentando significativamente, no mesmo texto, no qual faz a célebre afirmação "le beau est toujours bizarre":

> "Condamné sans cesse à l'humiliation d'une conversion nouvelle, j'ai pris un grand parti [...] je me suis contenté de sentir [...]"

[16] *Idem*, "Exposition universelle" (1855), *O.C. II, op. cit.*, pp. 577.

[17] *Ibidem*, p. 578. Curiosa a utilização do adjectivo "vaste", tão significativo no universo poético baudelaireano – cf. o verso central do soneto em questão "Vaste comme la nuit et comme la clarté" – precedendo o fundamental "Les parfums, les couleurs et les sons se répondent", aqui neste texto de cariz teórico, numa acepção tão pejorativa.

Negando deste modo, pelo menos teoricamente[18], a sua "conversão" a qualquer sistema, Baudelaire afirmava assim, em 1855, o primado da vida, do sentimento, da sensação. De facto, no soneto "Correspondances", as sinestesias, fruto da fusão de percepções sentidas, não permitem uma ligação entre o céu e a terra, nem constituem o veículo para um estado místico. Pelo contrário, encontram as suas respectivas conexões em experiências sensoriais bem terrenas[19]. Com efeito, no último verso ("Qui chantent les transports de l'esprit et des sens"), o segredo para a correspondência não reside no contacto com o divino, mas antes na ligação da mente ("esprit") com os sentidos estimulados por elementos "naturais", tais como o âmbar, o almíscar, o incenso. Assim, neste soneto, mais do que a relação com uma qualquer transcendência, são as relações do Homem com a Natureza que estão em causa.

Curiosas são as hesitações de Baudelaire acerca da utilização da maiúscula no que toca aos vocábulos "natureza" (v. 1) e "símbolos" (v. 3) da primeira quadra, que descobrimos numa pequena nota sobre o soneto. Essa nota, atestando bem da forma como Baudelaire hesitou longamente entre as diferentes provas que teve de corrigir do soneto, diz o seguinte: "*Epr. A: symboles corrigé en Symboles; épr. B:* Symboles*; dans épr. C., Baudelaire par une correction revient à la minuscule.*"[20] Com efeito, na versão final do soneto, Baudelaire opta por "Nature" com maiúscula, enquanto "symboles", surge com minúscula. A "Natureza" alegorizada vai

[18] Não podemos esquecer que a obra *Les Fleurs du Mal* foi concebida segundo uma rígida arquitectura, desmentindo assim, na prática, a aversão de Baudelaire por qualquer "sistema". Por outro lado, o facto de *Le Spleen de Paris*, apesar da liberdade formal que o caracteriza, constituir um "pendant", perfeitamente concebido e organizado, a *Les Fleurs du Mal*.

[19] Nos antípodas do poema também intitulado "Les Correspondances", publicado em 1845 pelo abade Constant (que iria ser muito mais conhecido no mundo das ciências ocultas sob o pseudónimo de Eliphas Lévi): "Formé de visibles paroles, / Ce monde est le songe de Dieu; / Son verbe en choisit les symboles, / L'esprit les remplit de son feu // C'est là que lisent les prophètes; / Et ceux dont les yeux sont ouverts / Sont eux-mêmes les interprètes / De l'énigme de l'univers [...]."

[20] C. BAUDELAIRE, *O.C. I, op. cit.*, nota p. 845.

deste modo sobrepor-se aos subalternizados "símbolos" (com minúscula), termo este que, de resto, praticamente não encontramos na poesia de Baudelaire. Esta hesitação do poeta reveste-se assim de grande interesse para o nosso propósito, pois indicia que a doutrina das "correspondências", como lhe chamaram, já se encontrava de certo modo subvertida no próprio soneto ao qual vai buscar a designação. Com efeito, tal hesitação é reveladora da dissonância profunda e plurissignificativa que parece estar no cerne da problemática existencial, estética e poética de Baudelaire, mas ainda, ao privilegiar a alegoria relativamente ao símbolo. Baudelaire colocava-se assim, sem o saber, no cerne da problemática simbolista relativamente à questão da representação cristalizada na dicotomia alegoria-símbolo.

Uma análise da poesia de Baudelaire, a partir dessa hesitação, revela que se o poeta em *Les Fleurs du Mal* (1857) ainda postulava uma unidade de cariz romântico entre poesia e natureza[21], recorrendo à transposição de sensações ou à aproximação da realidade material e espiritual, à medida que o desacordo se foi instalando, a natureza, que até aí significava harmonia, vai sendo "contaminada" pelo estranho, pelo bizarro. Veja-se por exemplo os versos do soneto XXVII, também incluído na secção *Spleen et Idéal* – "Et dans cette nature étrange et symbolique / Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique" – em que a nobreza da "esfinge antiga" se mistura com a estranha modernidade do "anjo inviolado". Estranheza que vai aos poucos transformar-se em violência, sentida pelo sujeito, bem patente no poema "L'héautontimorouménos"[22], ainda de *Le Spleen et Idéal*, sobretudo na quarta e quinta quadras:

[21] Goethe, em *Poesia e Verdade*, insistia nessa ligação, falava em "natureza interiorizada": "Il n'y a pas d'adoration plus belle qu'un état d'esprit ne requérant *aucune image*, mais surgissant *en notre sein* du seul rapport que nous avons avec la nature", *Poésie et Vérité*, Paris, Aubier, 1941, p. 43 (sublinhado nosso).

[22] C. BAUDELAIRE, "L' héautontimorouménos", *Spleen et Idéal*, LXXXIII, *O.C. I, op. cit.*, pp. 78-79. Para Antoine Gérald este poema é revelador das "fausses notes de la Vie et de l'Être" (cf. A. GERALD, *Vis-à-vis ou le double regard critique*, Paris, PUF, 1982, p. 116); para Yves Vadé ele põe em causa as "harmonias" existentes noutros poemas de Baudelaire (cf. Y. VADÉ, *L'enchantement*

Ne suis-je pas pas un faux accord
Dans la divine symphonie,
Grâce à la vorace Ironie
Qui me secoue et qui me mord?

Elle est dans ma voix, la criarde!
C'est tout mon sang, ce poison noir!
Je suis le sinistre miroir
Où la mégère se regarde.

A pergunta colocada nestas quadras é de facto bem reveladora dessa dissonância, da intuição, mais tarde transformada em tomada de consciência por parte de Baudelaire, desse desacerto, desse desacordo. Eis a resposta dada por Baudelaire na sexta e sétima quadras do mesmo poema:

Je suis la plaie et le couteau!
Je suis le soufflet et la joue!
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau!

Je suis de mon cœur le vampire,
– Un de ces grands abadonnés
Au rire éternel condamnés,
Et qui ne peuvent plus sourire!

Resposta gritante, em que o sofrimento, a violência ressentida pelo sujeito lírico, ao mesmo tempo vítima e algoz, vem desmistificar a tão proclamada harmonia universal do soneto "Correspondances" apontando, por um lado, para o aproveitamento poético dessa ambiguidade[23], uma vez que a ironia constitui

littéraire. Écriture et magie de Chateubriand à Rimbaud, op. cit., p. 411). Para Christian Berg o "héautontimorouménos" é, simultaneamente, o "activo espectáculo" e o "passivo espectador" dele mesmo; C. BERG, "Lecture", *in* E. VERHAEREN, *Les Villages illusoires*, Bruxelles, Éditions Labor, 1985, p. 173.

[23] Escrevia Baudelaire em *Mon coeur mis à nu*: "Il serait peut-être doux d'être alternativement victime et bourreau", *O.C. I, op. cit.*, p. 676.

uma das características fundamentais da poética baudelaireana[24], por outro, para o posterior desdobramento do sujeito/*flâneur*, simultaneamente participante e observador[25], duas características que se revelarão basilares na sua poesia e em grande parte da poesia moderna.

Assim, o "Spleen", primeiro elemento dessa importante secção de *Les Fleurs du Mal – Spleen et Idéal* – vai-se afastando aos poucos do segundo, o "Idéal", para se equacionar com um novo elemento, a cidade, em *Le Spleen de Paris*. O "Idéal" é não só eliminado como vai ser diabolizado, ficando o sujeito poético totalmente à mercê do desespero e da melancolia que esse *spleen* passa a representar.

1.2 Do abandono da natureza: *Quadros Parisienses*

Foi, sobretudo, a partir da edição de 1861 de *Tableaux Parisiens* que a questão do desacordo com a natureza e com o mundo se colocou de maneira mais cabal na obra de Baudelaire, enquanto reflexo de outra ruptura, essa intimamente ligada à apreensão da modernidade sentida e vivida a partir da experiência na grande cidade, na grande metrópole.

À medida que as transformações sociais e culturais se aceleravam, o artista, o poeta, sentiam-se isolados num mundo cada vez

[24] Baudelaire afirmaria de facto: "Deux qualités littéraires fondamentales: surnaturalisme et ironie", *Fusées*, XI, *O.C. I, op. cit.*, p. 658.

[25] Este desdobramento do artista antecipa o célebre "Je est un autre" de Rimbaud (cf. carta ao seu professor Georges Izambard, em plena Comuna de Paris, Maio de 1871). Baudelaire reafirmaria ainda esse postulado no final do ensaio "De l'essence du rire...": "[...] L'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature", *O.C. II, op. cit.*, p. 543. Não podemos deixar de notar que esse desdobramento apareceu ainda neste poeta em articulação com uma certa voluptuosidade mórbida: "La volupté surnaturelle que l'homme peut éprouver à voir couler son propre sang [...]", "Études sur Poe IV", *O.C. II, op.cit.*, p. 317.

mais estranho, tornando-se-lhes mais difícil a apreensão do sentido do tempo e do espaço. Ora, se a cidade, nos finais do século XIX, ainda constituía o emblema da desolação do poeta, com o desajustamento cada vez maior entre o sujeito e a realidade exterior, era a própria representação mental que se desagregava, arrastando consigo o conceito de comunidade, que assim também se tornava sinónimo de descontinuidade e de dissociação[26]. A própria representação da cidade na literatura iria evoluir de objecto estático, ainda passível de ser reconhecido enquanto objecto físico real, para a representação da cidade apreendida enquanto "energia nervosa", e foi Baudelaire quem melhor intuiu essa mudança.

Baudelaire, que T. S. Eliot dizia possuir como ninguém o "sentido de época"[27], foi o exemplo mais importante de uma mudança radical de sensibilidade na reacção à vivência numa grande metrópole. Com efeito, ele possuía o "fascínio do lugar" de que fala Genette[28], fascínio esse que constituiu um dos aspectos essenciais daquilo a que Valéry chamou "estado poético". Para além disso, foi um dos primeiros a traduzir as relações do sujeito com o novo espaço da cidade em plena mutação e a transformar essa cidade em *topos* literário de uma modernidade que, a partir daí, ficaria indissociavelmente ligada ao espaço urbano. Tal como afirma Paul Mouray: "Le lieu d'élection de la modernité, du XIX^{e} et XX^{e} siècle est multiple, il est lié à l'espace urbain."[29]

[26] "Le civilisé des villes immenses revient à l'état sauvage, c'est-à-dire isolé, parce que le mécanisme social lui permet d'oublier la nécéssité de la communauté et de perdre les sentiments de lien entre individus, autrefois réveillés incessamment par le besoin. Tout perfectionnement du mécanisme social rend inutile des actes, des manières de sentir, des aptitudes à la vie commune." (Cf. P. VALÉRY, "Cahier B, 1910", *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, Pléiade, 1960, p. 588.)

[27] T. S. ELIOT, *Ensaios Escolhidos*, Lisboa, Cotovia, 1992, p. 54.

[28] G. GENETTE, "La Littérature et l'Espace", *Figures*, II, Paris, Seuil, 1969, pp. 43-49.

[29] P. MOURAY, "Parcours et figures du paysage urbain", in *Littérature*, n.º 61, Paris, Larousse, fev. 1986, p. 85.

Assim, no poema "Le Cygne"[30] de *Tableaux Parisiens*, a grande metrópole (Paris), dotada de memória, ainda participa de uma espécie de eternidade. Todavia as transformações físicas que vai sofrendo impõem-se gradualmente, acabando o poeta por perder a sua cidade antiga – "Le vieux Paris n'est plus" – tal como o cisne perdeu "Son beau lac natal". A cidade que parecia sólida passa a ser emblema de instabilidade e de precariedade. No entanto, se por um lado as referências ao passado vão desaparecendo, levando o poeta ao "exílio" dentro da própria cidade, "la forêt où mon esprit s'exile", por outro lado, essa cidade, enquanto lugar de diferenças e de contradições, transforma-se em objecto privilegiado para uma sensibilidade como a de Baudelaire, tal como o cisne "sublime e ridículo", mas capaz de captar no estranho, no transitório e no contingente a essência do novo[31]. "Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville/Change plus vite hélas! Que le cœur d'un mortel)"[32]. Palácios, andaimes, blocos, velhos "faubourgs", tudo para o poeta se transmuta em alegoria, enquanto a própria cidade se transforma na alegoria da criação poética: mudanças bruscas requeriam novos procedimentos poéticos. A natureza, cantada então até aí pelos

[30] "Le Cygne", *O.C. I, op. cit.*, pp. 85-87.

[31] "Plonger au fond du gouffre [...] pour trouver du *nouveau!*", é a mensagem deixada pelo último verso do último poema de *Les Fleurs du Mal*.

[32] Durante este período a França sofreu grandes convulsões políticas, económicas e sociais. Em 1848 teve lugar a revolução de Fevereiro – na qual Baudelaire terá participado ao lado dos revolucionários – que levará à implantação da República e posterior eleição de Luís Napoleão como Presidente. Nesse mesmo ano, Marx e Engels publicam o *Manifesto Comunista*, dois anos após a publicação da *Filosofia da Miséria* de Proudhon. Em 1852, através de um golpe de Estado, Luís Napoleão faz-se proclamar "Imperador hereditário dos Franceses", com o nome de Napoleão III, dando início ao chamado Segundo Império que se prolongará até 1870, com a derrota da França na guerra franco-prussiana, que conduzirá à Comuna de Paris em 1871. É todavia durante este período que a França conhece um notável desenvolvimento económico e industrial, com consequências visíveis ao nível das comunicações e das próprias cidades. Sob a égide do barão Haussmann, Paris transforma-se na grande urbe, com a abertura de grandes avenidas que arrasam os velhos bairros do coração da cidade.

poetas, é substituída assim pela paisagem urbana, sendo bastante significativo o título atribuído por Baudelaire ao primeiro poema de *Tableaux Parisiens*: "Paysage". De facto este título, para além de remeter para uma ligação, cada vez mais estreita, entre poesia e pintura, que se revelará de extrema importância na definição da sua poética, também remete para uma transmutação na relação natureza-cidade.

Mas é o poema intitulado "Rêve parisien"[33] que melhor ilustra essa transmutação. Nele o poeta/pintor/arquitecto ("peintre fier de mon génie"; "architecte de mes feéries") vai substituir o vegetal (o natural), por muralhas de metal ("non d'arbres, mais de colonnades"); por "gouffres de diamant"; "rideaux de cristal"; "tunnel de pierreries". Deste modo, a declarada hostilidade de Baudelaire para com a natureza, subsidiária da sua total aversão pelo "orgânico"[34], acaba por ser substituída por um misto de arquitectura em pedra, única matéria capaz de perpetuar, juntando o útil ao belo, a contingência do momento. Ao banir por completo "o vegetal irregular" do seu "sonho parisiense" vai passar a cantar "La solemnité naturelle d'une ville immense" e os elementos complexos que compõem o "doloroso", mas "glorioso" cenário da civilização[35].

Não deixa de ser curioso o facto de o poema "Rêve parisien" ser dedicado a Constantin Guys, desenhador e aguarelista que Baudelaire promove a "pintor" – "Peintre de la vie moderne"[36] – ou seja, ao mesmo tempo em que vai reflectindo sobre a modernidade, o poeta privilegia os instantâneos, o documento, remetendo-nos assim para a grande ambiguidade que o conceito encerra, no

[33] Poema CII, *O.C. I, op. cit.*, pp. 101-103.

[34] "La femme est naturelle, c'est à dire abominable"; "Le commerce est *naturel, donc*, il est *infâme*", *Mon coeur mis à nu, O.C. I*, pp. 677 e 703.

[35] C. BAUDELAIRE, "Salon de 1859", *O.C. II, op. cit.* p. 666. Acrescentando Baudelaire: "Les majestés de la pierre accumulée, les clochers *montrant du doigt le ciel*, les obélisques de l'industrie vomissant contre le firmament leurs coalitions de fumée, les prodigieux échafaudages des monuments en réparation [...] leur architecture [...] d'une beauté si paradoxale [...]."

[36] "Le Peintre de la vie moderne", *O.C. II, op. cit.*, pp. 683-724.

próprio momento em que o inventa, bem como nos moldes em que o faz[37]. As ruas passam então a ser o local privilegiado dessa procura. É na rua, é no "boulevard", nova figura da cidade surgida com as obras – urbanísticas, mas sobretudo "ideológicas" – levadas a cabo pelo barão Haussmann entre 1853 e 1859[38], que nasce a figura do "flâneur", figura-chave ou, antes, postura e olhar-chave relativamente a essa modernidade.

O "poeta *flâneur*" parece, à partida, estar em comunhão, misturar-se com a multidão, outro fenómeno da modernidade ("sa passion et sa profession, c'est *d'épouser la foule*")[39]. Todavia estabelece com ela uma relação ambígua, simultaneamente de proximidade e de grande distância. Para o poeta activo e produtivo, multidão e solidão são dois termos "égaux et convertibles"[40]. É pois no espaço e no âmbito da grande cidade, nas novas paisagens citadinas, que surge esse *alter ego* do poeta enquanto figura emblemática da modernidade, o qual participa do "banho de multidão" e da "universal comunhão", mas também ele em contradição, "desaccordé", como Baudelaire. De facto, para ele, "Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui [...] il entre quand il veut dans le personnage de chacun."[41]

[37] Numa nota da página 1415, *O.C. II*, pode ler-se: "Guys et Baudelaire sont des observateurs: on les voit ensemble dans de mauvais lieux, comme le Casino de la rue Cadet, et sans doute dans de plus mauvais lieux encore." Sobre *Constantin Guys* (1802-1892) ver o ensaio de Gustave Geffroy, *Constantin Guys, l'historien du Second Empire*, Paris, G. Crès et Cie, 1920.

[38] Ideológicas, porque as enormes artérias permitiam controlar e esmagar as possíveis revoltas. Relativamente ao Paris de Haussmann, cf. duas obras de Maxime du Camp, amigo de Baudelaire: *Paris désert. Lamentations d'un Jérémie haussmannisé*, Paris, 1868 e *Paris. Ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, 1869.

[39] C. BAUDELAIRE, "Le Peintre de la vie moderne", *O.C. II, op. cit.*, p. 691.

[40] *Idem*, "Les Foules" XII, *Le Spleen de Paris, O.C. I, op.cit.*, p. 291.

[41] *Ibidem*. Não podemos deixar de relacionar esse "desdobramento" do sujeito com a preocupação evidente revelada pelo poeta, a propósito da teoria de Emerson. Anotava com efeito Baudelaire, em *Mon coeur mis à nu, O.C. I, op.cit.*, p. 676: "De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là."

Temos pois desdobramento, mobilidade em que o olhar do "flâneur" é totalmente diferente do olhar do contemplador, tornou-se um olhar "alegórico", como Walter Benjamin lhe chamou. Assim, em vez da multidão[42] apreendida enquanto totalidade (tal como um Victor Hugo a representava), é o "passant" desocupado e melancólico que se transforma no observador privilegiado, enquanto reflexo peculiar mas anónimo da multidão, ao mesmo tempo que dela emerge a figura do marginal – o trapeiro ("chiffonnier"), o assassino, a prostituta – a qual se relaciona de maneira ambivalente (atracção/rejeição) com o sujeito lírico da poesia de Baudelaire. Esses *topoi* revelam de facto alguns conteúdos de uma vivência moderna da metrópole marcada, como vimos, pelo anonimato[43] e pela indiferenciação. Veja-se o poema que se segue a "Le Cygne" já referido, intitulado "Les sept vieillards", bem revelador da percepção dessa nova realidade, magnífica mas terrível. "Fourmillante cité, cité pleine de rêves, / Où le spectre en plein jour raccroche le passant!", começa assim o poema; cidade cheia de sonhos, rapidamente transmutados em pesadelos, parte da terrível conspiração:

> À quel complot infâme étais-je donc en butte,
> Ou quel méchant hasard ainsi m'humiliait?
> Car je comptai sept fois de minute en minute,
> Ce sinistre vieillard qui se multipliait!
>
> Que celui-là qui rit de mon inquiétude,
> Et qui n'est pas saisi d'un frisson fraternel,
> Songe bien que malgré tant de décrépitude
> Ces sept monstres hideux avaient l'air éternel![44]

[42] *Topos* já utilizado por Victor Hugo, por exemplo em *Les Misérables* em que a multidão aparece como a heroína de uma epopeia moderna.

[43] Anonimato também do sujeito observador: "L'observateur est un *prince* qui jouit partout de son incognito"; "c'est un *moi* insatiable du *non-moi* qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive", "Le Peintre de la vie moderne", *op. cit.*, p. 692.

[44] "Les Sept Vieillards", *Tableaux Parisiens, O.C. I, op. cit.*, pp. 87-88.

Neste poema, a única figura, o "velho" miserável e de aspecto repugnante que o angustiado *flâneur* encontra, é apreendida na sua multiplicação horrível, infernal[45]. A modernidade, na sua novidade, consiste, portanto, também na repetição do mesmo, repetição do sujeito equivalente à repetição do objecto. Veja-se todavia, no excerto escolhido, a utilização irónica da expressão "frisson fraternel", que não podemos deixar de relacionar com o célebre "frisson nouveau", geralmente invocado para resumir a modernidade baudelaireana. Ora, neste contexto, um dos pólos que constituem o conceito do Belo em Baudelaire – o elemento eterno, invariável – encontra-se conotado com a mais hedionda abjecção ("Ces sept monstres hideux avaient l'air éternel!"). Multidão e objectos são apreendidos numa tonalidade uniforme através do fumo, das luzes a gás (os "novos espectros" de que falava Rimbaud[46]), mas também pela emergência de algo a que Baudelaire chamou "fugitive beauté" (soneto "A une Passante", *Tableaux Parisiens*). O fugaz, o transitório, a aparência velada e sem formas nítidas, substituem assim o ser, o permanente e o estático. Mantém-se simultaneamente a visão romântica ambivalente – o fascínio e a repulsa pela grande metrópole ("Je t'aime, ô capitale infâme!") bem patentes em toda a obra de Baudelaire. O mesmo acontecerá nas obras de Verlaine[47] e de Rimbaud[48], em que Paris

[45] Uma vez mais encontramos o contraponto irónico, afirmando Baudelaire: "Le plaisir d'être dans les foules est une expression mystérieuse de la jouissance de la multiplication du nombre", *Fusées, O.C. I, op. cit.*, p. 649.

[46] "[...] de ma fenêtre, je vois des spectres nouveaux roulant à travers l'épaisse et éternelle fumée de charbon", poema "Ville", *Illuminations, Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1979, p. 134.

[47] "Bitume défoncé, ruisseau comblant l'égoût / Voilà ma route – avec le paradis au bout", poema XVI, vv. 9-10, P. VERLAINE, *La Bonne Chanson, Œuvres Complètes I*, Paris, Librairie Léon Vanier éditeur, 1902.

[48] "Je suis un éphémère et point trop mécontent citoyen d'une métropole crue moderne [...]": poema "Ville" (*Illuminations*). E isso porque: "quoique ce soit affreux de te revoir couverte / Ainsi; quoiqu'on n'ait jamais d'une cité / Ulcère plus puant à la Nature verte, / Le poète te dit: 'Splendide est ta beauté!'" (poema "L'Orgie parisienne ou Paris se repeuple", vv. 61-64, A. RIMBAUD, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1976, p. 49.

também é sentida/vivida como uma "Flor do Mal". Ao mesmo tempo que a experiência do desacordo levava Baudelaire a "abandonar" a natureza, também na sua poesia ele iria ser levado a abandonar o soneto, o alexandrino, ou seja, as formas "estáveis" com as quais ainda tentava, de alguma forma, veicular a harmonia, a correspondência ideal, para os substituir por uma nova escrita, tornada necessária por uma vida "moderna" e mais "abstracta", como explicou a Arsène Houssaye na dedicatória de *Le Spleen de Paris*[49].

1.3 Melancolia... *Acedia*... *Spleen*

> Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,
> Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
> L'ennui, fruit de la morne incuriosité,
> Prend les proportions de l'immortalité.[50]

A propósito do sentimento romântico da natureza, da ligação evidente do romantismo com a paisagem, Goethe, na sua obra *Poesia e Verdade*, insiste na ligação extremamente fecunda que o unia, desde os tempos da sua juventude, a essa natureza. Trata-se todavia de uma natureza despojada das suas qualidades exteriores e assimilada pelo espírito na sua realidade profunda, uma natureza

[49] A nova realidade, sintetizada por Walter Benjamin na experiência do choque "*Chockerlebnis*", exigia novos processos. Com efeito, Baudelaire propunha na referida dedicatória uma escrita "assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience"; uma prosa poética "musicale, sans rythme et sans rime". Muito significativo é o facto de se referir ao *Spleen de Paris* como sendo "un petit ouvrage" do qual não se poderá dizer, sem que se cometa uma injustiça, "qu'il n'a ni queue ni tête", uma vez que, pelo contrário, "tout [...] y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement", *O.C. I, op. cit.*, p. 276. O que vem comprovar o trabalho de composição do volume, que Baudelaire foi articulando, em simultâneo, convém não esquecer, com a escrita de *Les Fleurs du Mal*.

[50] C. BAUDELAIRE, "Spleen", LXXVI, *O.C. I, op. cit.* p. 73.

interiorizada: "Il n'y a pas d'adoration plus belle qu'un état d'esprit ne requérant aucune image, mais surgissant en notre sein du seul rapport que nous avons avec la nature."[51] A realidade exterior surgia, assim, aos olhos do poeta, sem o auxílio de qualquer imagem, como se fosse vivida do interior, como uma síntese da sua realidade interior. Ora Jauss, em *Pour une esthétique de la réception*, referindo-se precisamente a esse sentimento, sustenta que a sua origem seria, quanto a ele, artificial[52]. Para ele, o que constitui o carácter romântico é muito menos a beleza objectiva da natureza, do que uma impressão subjectiva de melancolia que aquela produz no observador. É uma evidência que o sentimento romântico procura na percepção da natureza sempre uma ausência, algo que não está lá, que não está presente: ausência, isolamento, solidão. Sentimento difícil de definir, cristalizado na "melancolia", esse "vague à l'âme" com o qual Chateaubriand intitulou um capítulo de *Le Génie du Christianisme* (1802), antes de o transformar em "mal de René" e finalmente em "mal du siècle"[53].

Sabemos como na obra teórica de Baudelaire, o Belo aparece na sua equação com o bizarro, o estranho, o transitório, o misterioso. Curiosamente, num texto de *Fusées*[54], ao afirmar que encontrou "a definição do belo", logo eufemiza essa asserção ao

[51] GOETHE, *Poésie et Vérité*, Paris, Aubier, 1941, p. 43.

[52] Jauss refere, por exemplo, a analogia literária implícita na acepção primitiva do adjectivo "romântico", citando o *Dictionnaire de l'Académie* (1798): "il se dit ordinairement des lieux, des paysages, qui rappellent à l'imagination les descriptions des poèmes et des romans", *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 192.

[53] Sabemos como a "melancolia" ocupou toda a história da arte ocidental, sendo o texto mais importante da antiguidade grega sobre o tema, o *Problema 30,1* de Aristóteles. Tratava-se de tentar explicar a razão pela qual grandes filósofos, cientistas, artistas, sofriam dessa melancolia, ao mesmo tempo que sofriam de dores violentas com origem na bílis. A resposta ao problema de Aristóteles: melancolia e dor eram inerentes ao homem de génio. "Spleen" (em inglês baço, órgão linfóide) passou a estar na origem do humor negro e bilioso do nosso temperamento.

[54] C. BAUDELAIRE, *Fusées*, X, *O.C. I, op. cit.*, p. 657.

admitir tratar-se de algo "um pouco vago", entre o "ardente" e o "triste". Esta dificuldade é atestada, quanto a nós, pelos inúmeros vocábulos convocados nesse texto, de uma página apenas, em torno do segundo termo "triste": *tristesse, mélancolie, lassitude, amertume, privation, désespérance, regret, mélancolique, triste, ténébreusement, le Malheur, la Mélancolie, Malheur, Satan...* Num outro texto de *Fusées*[55], Baudelaire refere o *taedium vitae* e a *acedia*[56], doença dos monges, ao mesmo tempo que, mais adiante, se percebe o grande interesse com que terá lido a obra de Brierre de Boismont, na qual este autor caracteriza as diferentes formas do *spleen*[57]. Este interesse, quase científico, por tais questões, ganha novos contornos quando articulado com essa outra concepção que o poeta tem do artista moderno, bem explícita no seu ensaio "Le Peintre de la vie moderne", o qual, longe do *dandy* decadente, aristocrata, "spleenético", refugiado na sua torre de marfim, ou no seu "quarto duplo", mergulha, pelo contrário, na vida universal, na multidão, "como num imenso reservatório de electricidade"[58].

Evidentemente que Baudelaire retomou um termo e um tema já explorados anteriormente, sobretudo pelos românticos, e que seguiu, tal como os seus contemporâneos, a moda do anglicismo. Não deixa todavia de ser significativo que o termo *spleen*, se nos limitarmos a *Les Fleurs du Mal*, apenas apareça nos títulos (de secções ou de poemas), nunca no corpo dos próprios poemas, como se fosse de facto impossível de definir. A novidade de

[55] *Idem, Fusées*, IX, *O.C. I, op., cit.* p. 656.

[56] Tratava-se do mal absoluto para os cristãos, Satã substituindo-se a Saturno, nos pensamentos dos monges, um pecado que foi sendo todavia eufemizado, uma vez que esse sentimento ou estado ambíguos estavam igualmente presentes nas experiências místicas.

[57] Trata-se da obra do psiquiatra Brierre de Boismont, *Du suicide et de la folie-suicide considerés dans leurs rapports avec la statistique, la médecine et la philosophie* (1856).

[58] C. BAUDELAIRE, "Le Peintre de la vie moderne" *O.C. II, op. cit.*, p. 692.

Baudelaire reside, por um lado, na extraordinária densidade que conferiu ao conceito, ao declinà-lo de todas as maneiras possíveis (melancolia[59], "ennui", angústia, "guignon"...), em articulação com a modernidade dos seus temas; por outro, ao colocar, porque o entendeu e viveu, a origem desse "ennui", desse *spleen*, na "incuriosidade": "fruit de la morne incuriosité"[60]. Ora, se o tempo vivido, sentido pelo homem que o *spleen* domina, é um tempo que decorre num vazio total, ligação exemplarmente demonstrada no tratamento alegórico do poema "L'horloge", último poema de *Spleen et Idéal* antes de *Tableaux Parisiens*, no qual o tempo, "relógio, deus sinistro", é fragmentado, seccionado à exaustão (*instant, saison, heure, Seconde, Autrefois, minute, Temps, jour, nuit, heure, tard*), parece-nos contudo que a "morne incuriosité", não se aplica de todo a Baudelaire. Se, de facto, a apreensão do tempo, pelo sujeito submetido ao *spleen*, se traduz pelo sentimento de "um vazio total" como sugere Walter Benjamin, então Baudelaire vai revoltar-se contra essa tirania. Na verdade, uma curiosidade insaciável iria mergulhá-lo noutras aventuras, sobretudo as poéticas, no recentemente descoberto e por de mais estimulante "reservatório de electricidade". *Spleen*, desespero, amargura e melancolia atenuar-se-iam em Baudelaire, com o trabalho ininterrupto,

[59] A propósito da pintura de Delacroix, Baudelaire utiliza, em poucas páginas, várias vezes o adjectivo melancólico: "mondes mélancoliques", "impressions mélancoliques", mas sobretudo entre as inúmeras qualidades que reconhece no pintor, a principal, a mais *sui generis*, é "indéfinissable et définissant la partie mélancolique et ardente du siècle", "Exposition universelle" (1855), *O.C. II, op. cit.*, pp. 593, 595 e 597, respectivamente. Estamos assim bem longe da máxima de Victor Hugo, em *Les travailleurs de la mer*: "La mélancolie c'est le bonheur d'être triste", ou ainda da melancolia ressentida por Frédéric Moreau quando deixa Paris, após a revolução de 1848, em *L'éducation sentimentale* de Flaubert: "Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, [...], l'amertume des sympathies interrompues. Il revint. [...] et il supportait le désoeuvrement de son intelligence [...].", G. FLAUBERT, *L'éducation sentimentale*, Paris, Gallimard, 1965, p. 446.

[60] Poema LXXVI, "Spleen", *O.C. I, op. cit.*, p. 73.

extenuante, contrariando a tão proclamada indispensável ociosidade[61] do aristocrata artista/*dandy*[62].

1.4 Que modernidade?

Foi H.-R. Jauss[63] que, ao enraizar o aparecimento em França do novo conceito de modernidade na revolução de 1848, nos ajudou a delimitá-lo, a partir de uma recontextualização do romantismo e da relação que estabeleceu entre Baudelaire e Stendhal. Com efeito, para Jauss, a consciência histórica do século XIX vai ter uma evolução singular, enraizada na consciência histórica do romantismo, que fixava na Idade Média as origens da modernidade. Jauss fala num factor novo, ainda não encontrado ao longo da História, uma espécie de redução daquilo que o conceito de "moderno" implicava, através do qual se passa da totalidade da era cristã para a duração de apenas uma geração, acabando "moderno" por significar apenas uma "mudança de moda" no domínio dos gostos literários. Assim, o conceito de "modernidade" reduz-se, deixando de ser definido enquanto oposição histórica do presente

[61] Baudelaire afastava-se assim totalmente do conceito romântico de ócio, de Schlegel por exemplo, que proclamava "Ô joyau sacré, unique fragment de notre ressemblance avec Dieu qui nous soit encore resté du Paradis!", F. SCHLEGEL, *Lucinde*, Paris, Aubier, 1971, p. 99.

[62] Veja-se as inúmeras referências de Baudelaire, nos seus *Journaux intimes*, à necessidade imperiosa do trabalho, podendo esta ser relacionada com as receitas (quais as melhores condições, horas, etc.), para melhor se trabalhar, expressas por Walter Benjamin: "Para o melancólico aquilo que é natural [...] é uma sangria da vontade, da independência, da liberdade de se concentrar no trabalho. Representa também um desafio à própria humanidade que o melancólico sabe, de antemão, ser superior às sus forças. O estilo de trabalho do melancólico é a imersão, a concentração total", S. SONTAG, "Introdução", *in* W. BENJAMIN, *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por Volta de 1900*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992, pp. 26-27.

[63] H.-R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, 1978.

relativamente a um qualquer passado. Para Jauss, com efeito, o que caracteriza no século XIX esta consciência da modernidade, a partir da visão romântica do mundo, é o facto de "o romantismo de hoje ser rapidamente ultrapassado, fazendo figura de classicismo"[64]. A oposição do romantismo e do classicismo fica assim reduzida à oposição entre duas actualidades – a de hoje e a de ontem – a de hoje sendo, também ela, logo ultrapassada.

Para Jauss, tal como para outros autores, foi a revolução de 1789 que esteve na origem dessa nova percepção. A passagem do Antigo Regime para a sociedade moderna não se fez pacificamente, por decreto ou através de uma constituição. Entre a Revolução Francesa e a "epopeia" napoleónica, o ritmo da vida, a percepção e apreensão do tempo, sofreram uma aceleração sem precedentes. Não temos evidentemente "registos" que nos dêem conta das repercussões dessa revolução, dessa intensificação da experiência humana na maneira de sentir dos homens que viveram essa época. Mas temos provas, como sugere George Steiner, que aqueles que viveram entre 1790 e 1815, "conservando na memória a natureza da existência ao longo do regime anterior, sentiram deveras que o próprio tempo e todas as articulações da consciência no seu conjunto tinham sofrido uma aceleração formidável"[65]. Tanto Jauss como Steiner reconhecem em Stendhal um dos primeiros escritores a ter

[64] *Ibidem*, p. 195. Jauss refere o binómio romantismo/modernidade, em que os dois elementos, à partida sinónimos, passaram a opor-se, quando os representantes da "Jovem Alemanha", nos anos trinta do século XIX, deram expressão nova à ideia de modernidade reduzindo-a ao presente, ao actual, e identificando-a com o "espírito do tempo" (*Zeitgeist*). Para Jauss o adjectivo *modernus* vem de *modo* (recente, agora), designando então, não o que é novo, mas o que é presente, contemporâneo de quem fala.

[65] G. STEINER, *No Castelo do Barba Azul*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992, p. 22. Uma imagem, bem elucidativa dessa enorme transformação, reside num episódio anedótico relatado por Steiner, a propósito do célebre atraso de Kant no seu passeio matinal, quando lhe deram a notícia da queda da Bastilha e, sobretudo, quando soube da decisão tomada pelo novo governo de recomeçar o calendário com "l'an un".

tido consciência dessa transformação tão radical, que estaria na origem da "aceleração" do tempo histórico. Com efeito, Stendhal evocaria a experiência histórica da sua geração nestes termos:

> "De mémoire d'historien, jamais peuple n'a éprouvé, dans ses moeurs et dans ses plaisirs, de changement plus total que celui de 1780 à 1823; et l'on veut nous donner toujours la même littérature". "[...] quel changement de 1785 à 1824! Depuis deux mille ans que nous savons l'histoire du monde, une révolution aussi brusque dans les habitudes, les idées, les croyances, n'est peut-être jamais arrivée"[66].

Foi pois este carácter "brusco" da revolução que levou a uma ruptura na definição do conceito de romantismo, tendo sido Stendhal quem lhe deu um novo sentido, oposto ao que tinha tradicionalmente. O termo deixava de evocar a especificidade de uma época, abolindo a antítese histórica relativamente ao classicismo. A oposição entre romantismo e classicismo, entre o antigo e o moderno reduzia-se a dois presentes, a dois tempos actuais:

> "Le romanticisme est l'art de présenter aux peuples les oeuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrières-grands-pères."[67]

Stendhal sublinhava, deste modo, a relação estreita entre arte e actualidade, sendo o artista romântico aquele que se encontra em conformidade com esse mundo actual. Assim, antes de Baudelaire, Stendhal terá intuído e percebido como nenhum outro a nova percepção do tempo histórico, a partir do corte representado por 1789, da desilusão vivida e sentida nos tempos que se seguiram à vitalidade representada pela era napoleónica, da transformação da vida naquilo a que chamará em *Le rouge et le noir*

[66] STENDHAL, *Œuvres Complètes I*, Paris, ed. Martino, 1925, pp. 45 e 91.
[67] *Ibidem*, p. 39.

"ce siècle ennuyé"[68], antecessor do "spleenético" século baudelaireano. Todavia, se por um lado Stendhal negativava a obra de arte clássica, deixando esta de significar a perfeição intemporal, valorizando desse modo a arte moderna e o prazer que esta vinha proporcionar, para Baudelaire a obra de arte autêntica não podia passar sem um elemento "transitório", "fugidio", contingente, em suma, o "histórico", só que, apreendido de maneira disfórica e dolorosa. É pois com base na recontextualização do romantismo, que deixa de constituir uma oposição entre a realidade quotidiana e um passado idealizado, longínquo (um romantismo que significa "actualidade"), que Baudelaire vai "construindo" a sua "modernidade", poética e estética, em passos lentos, ao sabor da sua *flânerie* ou, antes, titubeantes como os do *chiffonnier* que vai apanhando aqui e ali os restos, os destroços, que vai encontrando nas ruas da cidade.

Tem sido atitude recorrente da crítica considerar que em Baudelaire a experiência estética e a vivência/experiência histórica da "modernidade" se confundem, se sobrepõem. É de facto H. R. Jauss quem afirma na obra já citada que "pour Baudelaire, l'expérience esthétique et l'expérience historique de la modernité se confondent"[69]. Ora, vejamos, em primeiro lugar, na sua produção teórica, o que pensa Baudelaire do seu tempo histórico:

> "[...] nous périrons par où nous avons cru vivre. La mécanique nous aura tellement américanisés, le progrès aura si bien atrophié en nous toute la partie spirituelle, que rien parmi les rêveries sanguinaires, ou anti-naturelles des utopistes ne pourra être comparé à ses résultats positifs"[70].

[68] Cf. no capítulo IV de *Le rouge et le noir*, a descrição feita por Julien Sorel do salão do hôtel de La Mole, em que o termo "ennui" é declinado à exaustão ("ennui, ennuyer, désennuyer..."), culminando neste "siècle ennuyé" (p. 242), STENDHAL, *Le rouge et le noir*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1973, pp. 241-251.
[69] H. R. JAUSS, *op. cit.*, p. 199.
[70] C. BAUDELAIRE, *Fusées, O.C. I, op. cit.*, pp. 665-666.