

BAUDELAIRE OU O ESPELHO DA MELANCOLIA

*La musique souvent me prend comme une mer!
(...)// Je sens vibrer en moi toutes les passions
D'un vaisseau qui souffre;
Le bon vent, la tempête et les convulsions //
Sur l'immense gouffre
Me bercent. – D'autres fois, calme plat, grand miroir
De mon désespoir!*

Baudelaire. La Musique

*Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!*

Baudelaire. Le voyage

Olhemos para um quadro de Courbet, *Portrait de Baudelaire* (1847?). Aí, num fundo onde o verde tem fugazes colorações de amarelo, que tanto podem ser de oiro como de tenebrosa humidade, destaca-se a figura do poeta, sentado à mesa de trabalho a ler. Independentemente da cor vermelha do que parece ser a coberta de uma cama, ou independentemente do castanho da mesa, onde se vêem fragmentos de livros e papéis, ou, ainda, independentemente das cores das roupas de Baudelaire, o que chama a atenção do espectador é o arco que Courbet cria entre uma pluma, quase imaculadamente branca, pousada num tinteiro, um livro aberto, de que se vê apenas a capa castanha sem se

descortinar o título, com as folhas um tudo nada enrugadas, o cachimbo na boca do poeta e a sua mão esquerda (a mão direita está ilidida pelo livro). Além disso, o quadro está executado em *contra-picado*, para usar a linguagem cinematográfica, isto é, o tema é visto de baixo para cima.

Já noutra ocasião tivemos a oportunidade de demonstrar que a obra de Courbet vive da exploração contrapontística dos conceitos de actividade e passividade (caso das mãos neste retrato de Baudelaire: uma, assim o supomos, prendendo o livro, a outra abandonada ao longo do corpo e pousada sobre a colcha), como também vive da exploração dos conceitos de absorvimento e narcisismo¹.

Mas, o que surpreende em *Portrait de Baudelaire* é, especialmente, para além do arco constitutivo do quadro, a sua íntima arquitectura: à brancura da pluma – uma brancura enquanto metáfora de uma pureza conspurcada? – contrapõe-se o claro-escuro do livro, do saber; ao escuro do cachimbo, de que parece desprender-se um fumo cinzento claro (cá está outra vez o claro-escuro), contrapõe-se a pele branca da mão.

Se estes processos compositivos são usuais na obra de Courbet, será que eles têm algum significado na obra de Baudelaire? Melhor: se é justamente a partir da operatividade de conceitos como actividade, passividade, absorvimento, narcisismo que a pintura de Courbet circula entre si, que uma obra reenvia para outra num permanente jogo de espelhos, haverá por acaso, também na obra de Baudelaire, de acordo com estes ou com quaisquer outros conceitos operativos, uma circulação dos textos entre si, uma sua interna implicação recíproca?

Numa daquelas imagens fulgurantes que atravessam a sua obra, Benjamin² diz que Baudelaire «descreve os olhos que perderam o poder de olhar». Ora, não será essa impossibilidade de ver, esse não-ver, essa petrificação³ que nos narra o *Portrait*

¹ Cf. José Fernando Guimarães, *O lugar do espectador em Courbet*, Revista da Faculdade de Letras, Universidade do Porto, série de Filosofia, II série, volume XV-XVI, Porto, 1998-99, pp. 533-559.

² Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1994, p. 201.

³ Cf. Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, col. Points, Seuil, Paris, 1976, em particular o estudo *Profondeur de Baudelaire*, pp. 91-162.

de Baudelaire de Courbet? Será que o saber perdeu a inocência da pureza, se é que alguma vez a teve? Ou, então, será que o saber perdeu a aura da antiguidade?⁴ E, mais importante ainda, será que Baudelaire se revê nesse retrato de Courbet?

«Goût permanent depuis l'enfance de toutes les représentations plastiques»,⁵ escreve Baudelaire num fragmento de uma nota autobiográfica, para acrescentar noutro lugar: «J'ai pétri de la boue et j'en ai fait de l'or.»;⁶ «Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion)».⁷ Daí, precisamente, deste culto das imagens a glorificar e/ou glorificado nasce um ensaio emblemático: *Le peintre de la vie moderne*⁸ (escrito entre 1859 e 1860, foi publicado a 26 e 28 de novembro e a 3 de dezembro de 1863 em *le Figaro*). Que se diz aí?

Antes do mais, estruturalmente, *Le peintre de la vie moderne* está dividido em treze secções: 1. Le beau, la mode et le bonheur; 2. Le croquis de moeurs; 3. L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant; 4. La modernité; 5. L'art mnémonique; 6. Les annales de la guerre; 7. Pompes et solennités; 8. Le militaire; 9. Le dandy; 10. La femme; 11. Éloge du maquillage; 12. Les femmes et les filles; 13. Les voitures. E basta ler os títulos destas secções para se ter a ideia clara de que Baudelaire é o primeiro na nossa tradição cultural a criar uma clivagem epistemológica entre estética e crítica de arte. Diderot nos vários *Salon*,⁹ à luz da razão e do racionalismo reinante, insistia no conceito de arte como encenação teatral, defendendo um regresso à natureza através da pintura de género histórico, onde, por isso mesmo, o efeito de lateralização dava tudo a ver, como no projecto da *Encyclopédia*, e

⁴ Cf. Walter Benjamin, id.. Cf. de Walter Benjamin também os seguintes trabalhos: *Écrits français*, Bibliothèque des Idées, Gallimard, Paris, 1997; *The Arcades project*, translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, prepared on the basis of the german volume edited by Rolf Tiedemann, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1999.

⁵ Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff, col. l'Intégrale, Seuil, Paris, 1968, p. 8. Referir-nos-emos doravante a esta edição como OC.

⁶ Baudelaire, OC, apêndice a *Les Fleurs du Mal*, VI. *Bribes*, p. 129.

⁷ Baudelaire, OC, *Mon coeur mis a nu*, p. 638.

⁸ Baudelaire, OC, p. 546 e sq.

⁹ Diderot, *Oeuvres*, tome IV, col. Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1966. Cf. também Jean Starobinski, *Diderot dans l'espace des peintres* suivi de *Le sacrifice en rêve*, Textes RMN, Paris, 1991.

onde, para todos os efeitos, mais do que uma atitude crítica havia, isso sim, uma atitude ficcional (Diderot preenchia um qualquer vazio deixado pela obra de arte ou, como escreve Starobinski, «Diderot preind appui sur les tableaux des Salons pour écrire d'autres tableaux (...)»¹⁰) e uma atitude moral. Baudelaire, não: belo, moda e felicidade, dandysmo, a mulher ou o elogio da maquilhagem operaram, entre outros conceitos, a ruptura com o paradigma diderotiano; operativamente, já não interessa ler a obra de arte no contexto ficcional e moral, até porque ela talvez nem esteja em condições de responder nesse registo; o que interessa, pelo contrário, é sentir o pulsar da vida moderna, as suas seduções: os armazéns, as passagens, os bicos de gás, a multidão que se atropela com indiferença; mas, também, as contradições sócio-económicas da vida moderna, os seus abismos, a sua imensa melancolia...

Por isso mesmo, aliás, *Le peintre de la vie moderne* gira em torno do críptico, do código: M. C. G. ou M. G., eis as letras que rasgam a pele do texto, que as maculam para sempre. Mas, quem é este M. C. G. ou M. G. que, original e modestamente,¹¹ se instaura no texto, amante da multidão e do incognito? E como pode alguém ser amante da multidão e do *incognito*?¹² Como pode alguém ser original e modesto? Se assim é, eis a ruptura com o diderotiano conceito de entusiasmo (que Abastado¹³ enuncia da

¹⁰ Jean Starobinski, op. cit., p. 60.

¹¹ Baudelaire, OC, p. 550.

¹² Baudelaire, OC, p. 550.

¹³ Claude Abastado, *Mythes et rituels de l'écriture*, Complexe, Bruxelles, 1979, p. 41. Sobre o conceito de entusiasmo, escreve Abastado a pp. 41-42: «Le poète sent le moment de l'enthousiasme: c'est après qu'il a médité. Il s'annonce en lui par un frémissement (...). Bientôt ce n'est plus un frémissement; c'est une chaleur forte et permanente qui l'embrase, le fait haleter, qui le consume, qui le tue (...). Mais adiante, p. 211, tratando do nascimento da crítica literária – a crítica de compreensão implica o escritor, a obra e o público, fazendo, segundo Saint-Beuve, reviver o génio criador –, Abastado estabelece, no decurso destes últimos séculos, diferentes estatutos para o autor da obra literária. No século XVII, o autor é uma entidade moral; no século XVIII, representa uma entidade jurídica; no século XIX, com a crítica de compreensão, o autor torna-se num princípio de explicação estética, o autor garante a coerência e comanda a interpretação da obra. Assim, a obra literária, até fins do século XVIII, era concebida pelo entusiasmo e revelava a espontaneidade, a sinceridade e o lirismo que a crítica romântica privilegiava; a partir de meados do século XIX, a obra literária traduz a espessura da linguagem e à crítica só interessa a «álgebra da linguagem». E se, em 1865, Mallarmé e Verlaine inauguram, com diferentes textos interpretativos e em diferentes publicações, o mito de Baudelaire, estavam dados os passos para ser desenvolvido por Mallarmé o conceito axial de Livro.

seguinte maneira: «A poesia não é mais uma profissão, mas *uma maneira de ser*», conceito também partilhado pelos românticos. E, conseqüentemente, é a ruptura com o conceito de génio («O génio é *genius*, o outro em si mesmo (...), a presença interior, (...) o sinal de uma predestinação», escreve ainda Abastado),¹⁴ ruptura essa que é partilhada por Nietzsche.¹⁵ É o estilhaçar da relação homem-natureza, que tantas dificuldades tinha trazido a Rousseau e que Kant tinha resolvido.¹⁶ Todavia, no meio dos estilhaços, o que é que fica: o homem?;¹⁷ a natureza?; o homem e a natureza,

¹⁴ Id., *ibid.*, p. 45.

¹⁵ Cf. José Fernando Guimarães, *Nietzsche ou o regresso de Cálicles*, comunicação apresentada ao congresso internacional «Pensar Nietzsche, hoje», Porto, 2000 (a publicação das actas deste congresso está em curso).

¹⁶ V. Hans Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno*. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética, col. La balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1995, pp. 25-61 e pp. 105-134. A moralidade, para Kant, é assunto da arte e não da natureza; resolve assim, dialecticamente, a rousseauiana contradição entre espécie animal (a obra de Deus equivale ao bem) e espécie moral (a obra do homem equivale à liberdade e ao mal).

¹⁷ Preparada por Sade, para quem o crime está de acordo com o espírito da natureza; por De Maistre, para quem o pecado original implica uma natureza feia e má; por Chateaubriand, para quem o belo e a moral são uma «natureza corrigida», o que implica a reflexão sentimental: sentir o ideal de beleza na negação do presente; por Hegel, que exclui o belo natural, só admitindo a beleza artística, «nascida do espírito e por ele reconhecida», o que implica o fim do princípio clássico de imitação da natureza; por Baudelaire, para quem o conceito de artificial é nuclear – escreve, aliás, numa carta a Fernand Desnoyers [OC, p. 102]: «Sempre pensei que a natureza que floresce e se renova encerra em si algo de impúdico e de nojento» – pelo que o poeta moderno não pode nem deve produzir a sua obra *segundo* a natureza nem como a natureza; preparada por todos estes nomes, a modernidade pós-romântica expulsa a natureza da estética, operando uma despotencialização da natureza cósmica e um descentramento do sujeito humano. É, aliás, o fim da natureza cósmica (da "natura naturata") e do conceito teleológico de natureza (da "natura naturans") que abre o caminho à teoria da evolução das espécies de Darwin. Daí a recusa, por parte de Baudelaire, da natureza de Rousseau, do sujeito lírico autoconsciente e do simbolismo platonizante de um romantismo acabado, ao qual opõe a estética de uma concepção sobrenatural da poesia moderna. Por outro lado, a descoberta da nova poesia da indústria, que substitui a velha poesia da natureza, abrindo as vias de um debate futuro sobre a industrialização da arte e, ao mesmo tempo, sobre a estetização da produção industrial, é visível em Baudelaire. Por isso, Baudelaire procede à desmontagem do belo natural e à retirada do sublime; opera o regresso de uma natureza já não imitada mas desenhada – e preludia, assim, a estética do século XX. Ora, Jauss – cf. supra nota 16 – tira as conseqüências desta «visão de uma despotencialização poética da natureza orgânica» (p. 119): «renúncia à idealidade da natureza na sua última configuração estética: a etapa da transformação do belo em sublime»; «recusa da antítese rousseauiana de natureza e civilização, da convicção de que o homem é bom por natureza e só se torna mau pela socialização»; «renúncia à correspondência sentimental e romântica do sujeito e da natureza, da experiência sensível e da supra-sensível».

ainda que num outro modo de ser?; ou, então, pairando sobre os salões dos independentes e sobre as exposições universais, as inevitáveis consequências de uma mutação na hierarquia de valores, donde uma alteração do tecido económico, social, político e cultural? Serão esses sons de algo que se desmorona para, acto contínuo, dar origem a algo de novo – sons suspensos, contidos, tão vibráteis como as cordas em tensão de um instrumento musical – que Baudelaire ouve e nos dá a ouvir? Será a sua poética feita de escombros? E o seu ensaísmo, caso, entre tantos outros, de *Le peintre de la vie moderne*, é feito de quê?

Deixemos falar o próprio texto. Concedámos-lhe a possibilidade de se dar a ver, a escutar, a sentir, a interrogar. Só assim, quem sabe, algures na dobra da escrita, surja algo de surpreendente, de fascinante.

Le peintre de la vie moderne começa na primeira secção (1. *Le beau, la mode et le bonheur*) por uma visita ao museu do Louvre e à literatura de Bossuet e Racine. Entremos, pois, no Louvre, guiados por Baudelaire. Aí, a multidão¹⁸ «passa rapidamente, e sem lhes conceder um olhar, perante uma multidão de quadros muito interessantes, ainda que de *segunda ordem*»,¹⁹ para parar «sonhadora» diante de um Ticiano ou de um Rafael, aqueles que foram popularizados pelas gravuras. E, saindo «satisfeita», exclama: «Conheço o meu museu». Comenta Baudelaire: também aqueles que conhecem a obra literária de Bossuet ou de Racine pensam «possuir» a história da literatura.

Este início do ensaio merece, desde já, algumas considerações. Deixando de lado o título – sobre ele debruçar-nos-emos detalhadamente mais adiante –, encontramos aqui o tema da multidão e do seu olhar, mais valorativo do que crítico. Por um lado, aquilo de que a multidão gosta é do que já conhece, do que já teve ocasião de valorar – atribuindo-lhe, eventualmente, mais um valer do que um valor – por via das gravuras, da reprodutibilidade, para usar um conceito caro a Benjamin. E, como tal, o que

¹⁸ Cf. Baudelaire, OC, secção 3. *L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant*, pp. 550-553.

¹⁹ Baudelaire, OC, p. 547. Todas as palavras, expressões ou frases entre aspas e sem indicação de nota de rodapé que se encontrem ao longo deste estudo, remetem para a secção 1. *Le beau, la mode et le bonheur*, OC, pp. 547-550 [a tradução é nossa].

é estranho à multidão, o que ainda não foi por si valorado, é-lhe indiferente. Mas, note-se, esse gostar provém de uma circulação em segunda mão: as gravuras. Ou seja: a multidão parte para o museu do Louvre à procura do que conhece – e não à procura de se deixar seduzir por uma qualquer obra de «*seconde ordre*», como ironicamente Baudelaire faz questão de sublinhar. Há, assim, por parte da multidão, uma tática mais de reconhecimento do que de conhecimento. Por isso mesmo, tal como acontece com uns quantos que lêem Bossuet ou Racine e julgam «possuir» a história da literatura, a multidão sai do Louvre dizendo: «Je connais mon musée». Um conhecimento que não é crítico mas, pelo contrário, que decorre de um acto de posse, seja essa posse erótica ou económica. Um conhecimento que é criteriosamente da ordem do desejo, dos fantasmas que este pode convocar. Um conhecimento que é, afinal, um mero jogo de espelhos: os espectadores vêm o que desejam ver – revêem-se «sonhadores» para saírem do museu e de si próprios «satisfeitos». A analogia que Baudelaire deixa, em suspenso, com a esfera do sexual é evidente.

Mas, adverte Baudelaire, apesar de se «amar a beleza geral, que é expressa pelos poetas e artistas clássicos», não devemos esquecer «a beleza particular, a beleza de circunstância», a que remete para os costumes. Por isso mesmo, escreve ele, é que o público começou a gostar das gravuras de costumes do século XVIII e começou a comprá-las. Só que essas gravuras representam o passado – e «é à pintura de costumes do presente que quero prender-me hoje», porque o «passado é interessante não só pela beleza que os artistas, para quem ele era o presente, souberam extrair mas, também, como passado, pelo seu valor histórico. Acontece o mesmo com o presente. O prazer que retiramos da representação do presente remete não só para a beleza de que ele está revestido mas, também, para a sua qualidade essencial de presente».

Está aqui bem patente uma das ideias nucleares que atravessa toda a obra de Baudelaire. Se o passado tem um «valor histórico», o presente também o tem. Se o passado tem uma «moral e estética do tempo», o presente também a tem. E a imagem que Baudelaire emprega para reforçar esta ideia é fulgurante: «L'idée que l'homme se fait du beau s'imprime dans tout son ajustement, chiffonne ou raidit son habit, arrondie ou aligne son geste, et

même pénètre subtilement, à la longue, les traits de son visage. L'homme fini par ressembler à ce qu'il voudrait être». Repare-se bem: à semelhança do sonho de Baudelaire (o único, aliás, que ele passou a escrito) que Butor²⁰ analisa, o belo insinua-se e cola-se à roupa, sobe pelos gestos e pode vir a mudar o rosto, fazendo com que o homem pareça «o que queria ser». Como se o belo fosse uma serpente – quem sabe se aquela que tentou Eva. Mas, também, como se o belo fosse a outra face de Deus - aquela que, indizível, nos habita. Belo e moda, símbolos da paixão que atravessa o espírito finissecular e, em particular, o de Baudelaire, são o rosto incontornável das flores do mal. Capazes de num processo alquímico,²¹ próximo do *Fausto de Goethe*, nos encaminham para a conquista do que se deseja, do que se ambiciona – não esqueçamos que a tentação de Fausto se consubstancia na onisciência, enquanto que a tentação para Baudelaire se consubstancia na beleza. Todavia, num e noutro, é do absoluto que se trata. E, uma vez transpostas as fronteiras do absoluto, a singularidade do homem tem um outro peso, o peso do demasiado trágico.

No parágrafo seguinte desta primeira secção do seu ensaio, Baudelaire fala, aparentemente de modo inesperado, das mulheres. Em função das gravuras que tem diante de si e que vão da Revolução até ao Consulado, diz que as mulheres se parecem «mais ou menos» umas às outras, conforme «o grau de poesia ou de vulgaridade com que elas estavam marcadas». E, apesar de se centrar no papel da «imaginação do espectador», que pode fazer mover os vestidos das mulheres – abrindo, assim, o caminho para uma erótica falsamente velada –, apesar de se centrar na rápida

²⁰ Michel Butor, *Histoire extraordinaire. Essai sur un rêve de Baudelaire*, col. Folio/Essais, Gallimard, Paris, 1988. A tese central do ensaio de Butor é a seguinte: Baudelaire contamina Jeanne Duval, a amante, e contamina a multidão; em contrapartida, Edgar Poe é para ele um duplo – daí a circulação entre uma obra e a outra e, incluso, certos decalques operados por Baudelaire –, como o tenta demonstrar a análise que Butor faz também do papel da mãe e da mulher de Poe em relação a Baudelaire.

²¹ Escreve Baudelaire: «Anges revêtus d'or, de pourpre et d'hyacinthe,/O vous, soyez témoins que j'ai fait mon devoir/Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte./Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence./Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or.», V. *Projet d'épilogue pour la seconde édition des «Fleurs du mal»*, OC, p. 129. Para o estudo das ressonâncias barrocas na obra de Baudelaire cf. Christine Buciglucksmann, *La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, col. Débats, Galilée, Paris, 1984.

distinção entre as roupas do seu tempo – «de uma natureza mais moral e espiritual» – e as roupas do tempo dos seus pais, há uma frase que ressoa aqui com visíveis acentos de arrependimento e de compaixão: «Un de ces jours, peut-être, un drame paraîtra sur un théâtre quelconque, où nous verrons la résurrection de ces costumes sous lesquels nos pères se trouvaient tout aussi enchanteurs que nous-mêmes dans nos pauvres vêtements (lesquels ont aussi leur grâce, il est vrai, mais d'une nature plutôt morale et spirituelle), et s'ils sont portés et animés par des comédiennes et des comédiens intelligents, nous nous étonnerons d'en avoir pu rire si étourdiment».

Onde quererá chegar Baudelaire? À primeira vista, confronta a moda do seu tempo com a do tempo dos seus pais – daí, justamente, o título desta secção de *Le peintre de la vie moderne*: «O belo, a moda e a felicidade». Mas, se lermos com mais atenção, as coisas mudam de figura – e o que até há pouco parecia ser uma interpretação plausível, ganha outras tonalidades, outras sonoridades, como acontece com o homem moderno amante da beleza, que acaba por «se parecer com o que queria ser».

Para começar, procure-se nesta primeira secção do ensaio uma definição do conceito de felicidade. Indo com reservas ao encontro de Stendhal, «espírito impertinente, travesso, repugnante mesmo, mas cujas impertinências provocam com utilidade a meditação», Baudelaire constata que Stendhal «se aproximou da verdade, mais do que muitos outros, dizendo que o *Belo não é senão a promessa da felicidade*. E, ainda que esta definição «submeta o belo ao ideal infinitamente variável da felicidade» e o despoje «do seu carácter aristocrático», tem, apesar de tudo, «o grande mérito de se afastar decididamente do erro dos académicos».

Por outro lado, o que é o belo para Baudelaire? Eis a sua «teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo único e absoluto»: «O belo é composto por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se se quiser, etapa a etapa ou em conjunto, a época, a moda, a moral e a paixão». Ainda que a impressão que o belo produz seja uma só, este segundo elemento é «l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau» e o primeiro elemento «indigestible, inap-

préciable, non adapté et non approprié à la nature humaine». ²² Por isso, a «dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade do homem. Considerem, se isso vos apraz, a parte que subsiste eternamente como a alma da arte, e o elemento variável como o seu corpo».

Assim, o texto atrás citado, que trata da distinção entre as roupas do tempo dos seus pais e as roupas do seu tempo, e que fala, também, das mulheres e da erótica que lhes está subjacente, tem a ver com a moda. Estamos, pois, no cerne do belo, da moda e da felicidade, título da primeira secção do ensaio, conduzidos pelo rigor perfeitamente cartesiano de Baudelaire. Pura ilusão, no entanto.

O texto que deixamos para trás, em suspenso – e que fala de «um drama que um destes dias, quem sabe, há-de aparecer num teatro qualquer, e onde assistiremos à ressurreição dos trajos ²³ sob os quais os nossos pais estavam tão encantadores como nós próprios nas nossas pobres roupas ²⁴ (as quais têm também a sua graça, é verdade, mas duma natureza mais moral e espiritual), e que se forem vestidos e animados pelas comediantes e pelos comediantes inteligentes, havemos de nos espantar por ter rido tão estouvadamente» — aparece subitamente, e de forma algo estranha, como um texto críptico, em código, à semelhança daquele enigmático M. C. G. ou M. G. que surge na terceira secção de *Le peintre de la vie moderne*.

Se enquadrarmos este texto na primeira secção do ensaio, a que ele, aliás, pertence, ele parece apontar não só para a temática da moda como, também, para a temática do belo. De facto, o belo tem «um elemento eterno e invariável» e «um elemento relativo, circunstancial», que pode tanto ser a época, a moda, a moral ou a paixão isoladas ou em conjunto. Mais: doseando o alcance da asserção de Stendhal, Baudelaire concorda que o belo implica em certa medida a «promessa de felicidade». Mas, como interpretar o texto a esta luz?

Pode ser uma maneira de demonstrar a evolução da moda, em que «o imortal apetite do belo encontrou sempre a sua satis-

²² Repare-se nos jogos sonoros de uma e outra frase: a primeira apela à abertura, a segunda ao fechamento.

²³ No original: «costumes».

²⁴ No original: «vêtements».

fação». Há, contudo, uma outra interpretação, mais arrojada à primeira vista, é certo, e que surge diluída, disfarçada, incógnita na dobra do texto, tal como M. C. G. ou M. G., «grande amante da multidão e do incógnito»,²⁵ «que empurra a originalidade até à modéstia».²⁶ Como o demonstra Yves Bonnefoy,²⁷ partindo de dois poemas de *Les fleurs du mal*, dois poemas sem título e que pertencem à secção *Tableaux parisiens*, «Je n'ai pas oublié, voisine de la ville»²⁸ e «La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse»,²⁹ Baudelaire tem remorsos do esquecimento a que votou o seu pai; por outro lado, apesar da sexualidade espiritualizada que dedica à mãe, Caroline – mulher linda, verdadeira dandy, e que ficou viúva quando Baudelaire era ainda menino, vindo a casar pouco depois com o chefe de batalhão Jacques Aupick –, também esta teria sido votada ao esquecimento por Baudelaire, tal como a criada, Mariette, ou num outro registo a amante, Jeanne Duval.³⁰ Talvez não seja preciso de momento, ao contrário do que faz – e bem – Bonnefoy, convocar outros poemas de *Les fleurs du mal*, para se sentir o peso dos remorsos. Não estarão arrependimento e compaixão sob esta frase: «(...) onde assistiremos à ressurreição dos trajos sob os quais os nossos pais estavam tão encantadores (...)»? Que pais são estes, compelidos a ressuscitar? Caroline e Joseph-François Baudelaire, sem dúvida. E

²⁵ Baudelaire, OC, secção 3. *L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant*, p. 550 [a tradução é nossa].

²⁶ Baudelaire, OC, secção 3., p. 550 [a tradução é nossa].

²⁷ Yves Bonnefoy, *Baudelaire: la tentation de l'oubli*, col. Conférences del Duca, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 2000.

²⁸ Baudelaire, OC, p. 104.

²⁹ Baudelaire, OC, p. 104.

³⁰ Seguindo as pistas que Bonnefoy abre – cf. supra nota 27 –, podemos, contudo, tentar ir mais longe. Se é a partir da imagem de Caroline (prenúncio, para Bonnefoy, do conceito de «Idéal» em *Les fleurs du mal*) que Baudelaire foi construindo a sua poética num jogo cifrado, esse jogo joga-se em torno do fantasma da mãe - num primeiro momento é a volatilização de uma ausência e num segundo momento é a petrificação dessa mesma ausência. Mais: se Caroline é a dandy por excelência para o poeta, é também daí que deriva o desprezo de Baudelaire pelo natural, o seu gosto pelo artificial, caso, por exemplo, das «biches», das lésbicas enquanto símbolo da infertilidade do natural, as quais compara aos poetas que ainda não publicaram. Não se esqueça, como lembra Butor – cf. supra nota 20 –, que *Les fleurs du mal* tiveram, por esta ordem, os seguintes títulos provisórios: *Lesbiennes e Limbes*. Cf. também Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, col. Conférences, essais et leçons du Collège de France, Julliard, Paris, 1989.

nesta ressurreição, perante o olhar do poeta, tão encantador nas suas «pobres roupas», opera-se o retorno do recalcado – só que agora racionalizado, como o confirma estoutra afirmação: as «nos-sas pobres roupas (...) têm também a sua graça (...), mas duma natureza mais moral e espiritual». ³¹ Por isso mesmo é que, só agora, justamente no processo de racionalização, havemos «de nos espantar por ter rido tão estouvadamente». Baudelaire, contudo, riu-se estouvadamente de quê? A resposta volta a ser enigmática: «O passado, guardando sempre o picante do fantasma, retomarà a luz e o movimento da vida, e far-se-á presente», escreve Baudelaire no final deste parágrafo. Como se os pais – alegoria do passado e do belo, da moda que atravessou esse tempo – viessem juntar-se-lhe em vida para lhe restituírem a aura. ³²

«Eh! quoi! vous ici, mon cher? Vous dans un mauvais lieu! vous, le buveur de quintessences! vous, le mangeur d'ambroisie! En vérité, il y a de quoi me surprendre.» – e esta fala gritada mas,

³¹ Baudelaire fala aqui, não interessa agora se em sentido real, se em sentido figurado, de «pobres roupas». Acontece que a vida de Baudelaire não foi fácil depois da morte do pai, sobretudo com o segundo casamento da mãe. Neste turbilhão de acontecimentos, que deixaram feridas em aberto, Baudelaire acaba por ficar fora do alcance do poder de Aupick, o padrastrô. E começa a gastar dinheiro a rodos. A família resolve, então, colocar os bens que ele herdara por morte do pai sob a alçada de um tutor judicial, Ancelle. Para um retrato romaneado – é de um romance que se trata e não de um estudo - da vida de Baudelaire cf. Bernard-Henri Lévy, *Os últimos dias de Charles Baudelaire*, trad. António Guerreiro, Quetzal editores, Lisboa, 1989.

³² Cf. Baudelaire, OC, *Petits poèmes en prose, Perte d'auréole*, p. 180. A questão da perda de aura é nuclear em Walter Benjamin – cf. supra notas 2 e 4. A reprodução mecânica da obra de arte, caso da arte cinematográfica para Benjamin, retira-a da tradição, fornecendo-lhe uma existência em série, actualizando o reproduzido. Ora, se a obra de arte implica, por um lado, um ritual e um valor de culto que lhe conferem autenticidade e, por outro, implica uma grande narrativa cosmológica fundadora, ou seja, a aura, sucede que com a reprodutibilidade, com a imagem da arte há mais um valor de exposição do que um valor de culto. Daí ir Benjamin falar de uma primeira e de uma segunda técnicas; a primeira técnica implica o sacrifício humano, o dominar a natureza, os "valores eternos", a eternidade; em contrapartida, a segunda técnica é como um avião pilotado à distância: o homem distancia-se da natureza. Por isso, a pintura equivale ao papel desempenhado pelo mago; já o cinema equivale ao papel desempenhado pelo cirurgião. Diz Benjamin: com o público desaparece a aura da obra de arte. E sublinha a oposição entre recolhimento e distração, entre imagem piedosa e imagem publicitária. Ora, é justamente com o cinema, segundo Benjamin, que desaparece a diferença entre trabalho manual e intelectual. Cf. Walter Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* [1936] in *Écrits français*, Bibliothèque des Idées, Gallimard, Paris, 1997, pp. 115-192. Cf. a análise que Hans Robert Jauss faz de *Perte d'auréole* – cf. supra nota 16.

também, ondulante, perversamente doce, pontuada de exclamações e de interrogações, dilacera o início de *Perte d'auréole*, um dos *Petits poèmes en prose*.³³ Quem enuncia esta fala? Que a enuncia com malícia, com desdém, com fanfarronice, até, percebemo-lo nós. Mas quem a enuncia? *Perte d'auréole* é um diálogo. Pelo menos, tem as suas regras internas. Terá mesmo? Onde o travessão que devia abrir para a primeira fala? Foi lapso, uma falha tipográfica? É uma questão de estilo? Ou é um monólogo? Repare-se, aliás, que todo o texto está entre aspas. Qual é o papel das aspas? Eventualmente alguém, o narrador, transcreve um diálogo ou um monólogo que ocorreu. É, de facto, um processo usual noutros *Petits poèmes en prose*. Tal como é um processo usual nos *Petits poèmes en prose* o primeiro diálogo ou fala não ser aberto por um travessão. Restam, todavia, duas questões não totalmente esclarecidas. Primeira questão: quem enuncia a primeira fala de *Perte d'auréole*? Daqui decorre a segunda questão: é um diálogo ou um monólogo? A estas questões só o texto pode responder.

«— Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser. J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os. Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez!».

³³ Para que não haja falsas pistas, confrontemos datas. *Perte d'auréole* foi recusado pela *Revue nationale* em 1865, sendo publicado postumamente. A primeira edição de *Les fleurs du mal* surge em junho de 1857; a segunda edição é de fevereiro de 1861. Quer «Je n'ai pas oublié, voisine de la ville», quer «La servente au grand coeur dont vous étiez jalouse» aparecem na primeira edição de *Les fleurs du mal*. *Le peintre de la vie moderne* foi publicado, conforme já indicamos, a 26 e 28 de novembro e a 3 de dezembro de 1863 em le Figaro. Donde, os dois poemas são publicados – e talvez escritos – antes de *Le peintre de la vie moderne* e de *Perte d'auréole*, respectivamente.

Há, aqui, um evidente jogo de espelhos: «Eis-me, totalmente parecido consigo, como você vê!». Mas, parecido porque simples mortal. Porque, note-se, não teve a «coragem» de apanhar a aura que tinha caído. Donde, quem produz o primeiro enunciado, atrás transcrito, é um simples mortal sem coragem.

Acontece, todavia, que essa situação de simples mortal sem coragem é uma consequência da perda da aura. E, por outro lado, a perda da aura é uma consequência do «terror dos cavalos e dos carros», de atravessar uma avenida precipitadamente, saltitando na lama, talvez para a evitar. Por causa disto, e porque «a morte chega a galope de todos os lados ao mesmo tempo» «neste caos em movimento», eis que «um movimento brusco» precipita a aura «para a lama do alcatrão». Não tem «coragem de apanhar». E é com resignação que constata que era bem melhor perder as insígnias do que partir os ossos, que há males que vêm por bem.

Nestas linhas retrata-se o lado exterior, visível de uma metrópole finissecular, que vive sob a com a constante ameaça da morte, mas, também, o lado interior, invisível de quem a habita, do homem das multidões: «Posso agora passear-me incógnito, cometer actos baixos, ser crápula, como os simples mortais». E a moral dos mais fracos, a moral do rebanho do Nietzsche de *Para a genealogia da moral* aparece aqui, subitamente iluminada pelo homem nobre – que, *tendo perdido a sua aura por falta de coragem, se identifica com o rebanho, a multidão.*

«– Vous devriez au moins faire afficher cette auréole, ou la faire réclamer par le commissaire.», palavras sensatas e retrato da época (pôr um anúncio, a polícia deve investigar), saídas da boca do homem comum, daquele que dá valor às coisas – e, dando-lhes valor, dá-lhes, também, um valer, como os espectadores, a multidão do museu do Louvre perante um Ticiano ou um Rafael no princípio da primeira secção de *Le peintre de la vie moderne*.

«– Ma foi! non. Je me trouve bien ici. Vous seul, vous m'avez reconnu. D'ailleurs la dignité m'ennuie. Ensuite je pense avec joie que quelque mauvais poète la ramassera e s'en coiffera impudemment. Faire un heureux, quelle jouissance! Et surtout un hereux qui me fera rire! Pensez à X, ou à Z! Hein! comme ce sera drôle!».

É o final de *Perte d'auréole*. Que tinha começado com uma fala carregada de insolência: «Você, num lugar de má fama! você

o bebedor de quintessências! você, o comedor de ambrosia!». Ora, é justamente na última fala que vem a resposta: «Estou bem aqui». Mas, com esta resposta – onde ecoa, ainda, a moral do homem nobre nietzscheano –, vem, também, a *questão não do conhecimento mas do reconhecimento* («Você, só você me reconheceu.»), como o homem das multidões que reconhece um Ticiano ou um Rafael por causa da divulgação operada pelas gravuras. E uma vez mais a primeira secção de *Le peintre de la vie moderne* é convocada. Tal como Nietzsche, o de Para a genealogia da moral, é convocado: «Aliás, a dignidade aborrece-me.», causa-lhe tédio, *spleen*. Como diz Nietzsche da dignidade socrática e do cristianismo.

Acontece, por outro lado, que a última fala dá a conhecer que o seu locutor é poeta. A aura pertence, pois, a um poeta. E, caso algum «mau poeta» apanhe essa aura, que perversa felicidade para o locutor: «Fazer alguém feliz, que prazer! e sobretudo alguém feliz que me há-de fazer rir!». Há, aqui, nesta frase um outro jogo de espelhos: o «prazer» – no original: «jouissance» – é da ordem dos sentidos, sexual mesmo; por outro lado, «Fazer alguém feliz, que prazer! e sobretudo alguém feliz que me há-de fazer rir!», remete inquestionavelmente para *La fausse monnaie*, outro dos *Petits poèmes en prose*, publicado em *L'artiste* a 1 de novembro de 1864, ou seja, anterior a *Perte d'auréole*.³⁴ Tudo gira aí em torno do acto de dar «la pièce fausse». Também há aí duas personagens, o narrador e o amigo, aquele que dá a falsa moeda a um mendigo. E que diz ao narrador, que fica, entretanto, embrenhado na análise das consequências da acção do amigo – vale a pena citar o parágrafo todo: «Mais celui-ci rompit brusquement ma rêverie en reprenant mes propres paroles: "Oui, vous avez raison; il n'est pas de plaisir plus doux que de surprendre un homme en lui donnant plus qu'il n'espère."». E este «não há prazer mais doce do que surpreender um homem dando-lhe mais do que ele espera», de *La*

³⁴ Baudelaire, OC, pp. 168-9. Cf. Jacques Derrida, *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*, col. La philosophie en effet, Galilée, Paris, 1991, em particular 3. *La fausse monnaie, I. Poétique du tabac (Baudelaire, peintre de la vie moderne)*, p. 95 sq, e 4. *La fausse monnaie, II. Don et contre-don, l'excuse et le pardon (Baudelaire et l'histoire de la dédicace)*, p. 139 sq. Cf. também Jacques Derrida, *Donner la mort in L'éthique du don. Jacques Derrida et la pensée du don*, colloque de Royaumont, Métailié-Transition, Paris, 1992, em particular p. 102 sq, onde Derrida analisa o ensaio de Baudelaire intitulado *L'école païenne*.

Fausse monnaie, tem o seu reflexo neste «Em seguida eu penso com alegria que um qualquer mau poeta a há-de apanhar [à aura] e embelezar-se-á impudicamente», de *Perte d'auréole*. Só que neste poema em prosa o satanismo de «Fazer alguém feliz, que prazer! e sobretudo alguém feliz que me há-de fazer rir!» tem o reverso em *La fausse monnaie*: «Nunca se é desculpado por ser mau, mas há algum mérito em saber-se que o somos; e o mais irreparável dos vícios é fazer o mal por estupidez³⁵». Por outras palavras: o narrador de *La fausse monnaie* sabia que a acção do amigo era contraditória – «ele quisera, ao mesmo tempo, praticar a caridade e fazer um bom negócio; ganhar quarenta soldos e o coração de Deus; alcançar o paraíso economicamente»; em contrapartida, o narrador de *Perte d'auréole* sabe que, apesar de ser ocasionada por falta de coragem, a sua acção será diabolicamente consequente: transformar um «mau poeta». Mas, transformar um «mau poeta» em quê?

A elipse, neste poema em prosa de Baudelaire, é fulgurante. Por antinomia, somos tentados a dizer que a aura perdida pertence a um poeta – apenas a um poeta, sem qualquer adjectivação valorativa. A aura perdida pertence a um poeta finissecular, moderno, como se pode depreender do próprio poema. Pertence a um poeta satânico, transbordante de *spleen*, como também se pode depreender do próprio poema. A aura perdida pertence, afinal, a Baudelaire, que é o narrador. E o amigo? Será ficcionalmente uma personagem outra face ao narrador? Ou será a imagem cáustica do narrador, o espelho da sua melancolia? Ora, é o próprio texto que decifra o enigma. Diz aí o narrador, preto no branco, repetindo a palavra você, como quem fala consigo mesmo ao espelho: «Vous seul, vous m'avez reconnu.» – «Você, só você me reconheceu.»; e acrescenta: «num lugar de má fama». Há também aí, preto no branco, um outro enunciado do narrador que corrobora esta confissão (a confissão é, evidentemente, «Você, só você me reconheceu.»): «Eis-me, totalmente parecido consigo, como você vê!». E este «você vê» está do outro lado do espelho, como escreve Baudelaire em *Les fous*: «O poeta goza deste incomparável privilégio, que é à sua maneira poder ser ele

³⁵ No original: «bêtise».

próprio e outro. Como essas almas errantes que procuram um corpo, ele entra, quando quer, na personagem de qualquer um»³⁶. E o narrador de *Perte d'auréole*, que é poeta, que é Baudelaire, surge, então, aos nossos olhos como alguém desamparado na sua própria queda, na queda da sua aura. *Perte d'auréole* é, pois, um monólogo a duas vozes. Um feroz monólogo – «fantasque escreme»³⁷ – a duas vozes, que se tentam calar, silenciar – como acontece com os «simples mortais», o homem da multidão, «incognito», apanhado pela morte que «chega a galope de todos os lados ao mesmo tempo». A perda da aura, consequência directa do esboroar de um ideal e da garra apertada do spleen, é, afinal, a conquista do silêncio, a sua petrificação na morte.³⁸

Sucedede que essa petrificação na morte chega depois de várias experiências e vivências. Depois do estudo do belo – «O estudo do belo é um duelo em que o artista grita aterrorizado antes de ser vencido»³⁹ – e da escrita poética, «ma fantasque escreme». Depois de andar por entre a multidão – «fruir⁴⁰ a multidão é uma arte», é «o gosto do travestimento e da máscara, ódio do domicílio e a paixão da viagem». ⁴¹ Depois de olhar, olhos nos olhos, «un soleil noir», esse símbolo supremo da melancolia – «Há mulheres que inspiram o desejo de as vencer e de tirar prazer delas; mas esta dá o desejo de morrer lentamente sob o seu olhar». ⁴²

Quem é esta mulher que torna «talvez infeliz o homem, mas feliz o artista que o desejo dilacera»? ⁴³ Quem é esta mulher que, tal Salomé, é capaz de convocar – para si unicamente – uma cabeça decepada, perante a impossibilidade de possuir o corpo desejado, aquele sexo preciso? Quem é esta mulher que, tal Medusa, é capaz de cegar, de petrificar o olhar de quem a vê?

³⁶ Baudelaire, OC, *Petits poèmes en prose, Les foules*, p. 155 [a tradução é nossa].

³⁷ Baudelaire, OC, *Les fleurs du mal, Le soleil*, p. 95. Este poema pertence à secção *Tableaux parisiens*.

³⁸ *Spleen et Idéal* é uma das secções de *Les fleurs du mal*.

³⁹ Baudelaire, OC, *Petits poèmes en prose, Le confiteur de l'artiste*, p. 149 [a tradução é nossa].

⁴⁰ No original: «jouir». A conotação sexual é, uma vez mais, evidente.

⁴¹ Baudelaire, OC, *Petits poèmes en prose, Les foules*, p. 155 [a tradução é nossa].

⁴² Baudelaire, OC, *Petits poèmes en prose, Le désir de peindre*, p. 175 [a tradução é nossa].

⁴³ Id., *ibid.*

Quem é esta mulher capaz de sustentar uma tão apaixonada e dilacerada «razão barroca»,⁴⁴ a de Baudelaire, «razão barroca» essa eternamente suspensa em si mesma, incapaz do gesto da posse, da consumação do desejo?

Caroline, evidentemente. Fulgurante neste belíssimo *Le désir de peindre*, tal como aparece fulgurante numa série de poemas de *Les fleurs du mal*. Caroline, a mãe sedutora e eternamente seduzida. A miragem inalcançável que habitou a vida e a obra (poética, ensaística) de Baudelaire. Caroline, o espelho da sua melancolia.

Então «um drama que um destes dias, quem sabe, há-de aparecer num teatro qualquer, e onde assistiremos à ressurreição dos trajos sob os quais os nossos pais estavam tão encantadores como nós próprios nas nossas pobres roupas (as quais têm também a sua graça, é verdade, mas duma natureza mais moral e espiritual), e que se forem vestidos e animados pelas comediantes e pelos comediantes inteligentes, havemos de nos espantar por ter rido tão estouvadamente» soa a voz de além-túmulo, a voz de alguém que «morre lentamente sob o seu olhar», o olhar de Caroline. E, dado que os comediantes são «inteligentes», e não «simples mortais» como em *Perte d'auréole*, «havemos de nos espantar por ter rido tão estouvadamente» *ao olhar para a imagem dos pais*. Note-se bem: dos pais, no plural, de Caroline e de Joseph-François. Este já tinha morrido, é certo. Mas, Caroline em 1863 estava viva. O que quererá sugerir Baudelaire? Repare-se com atenção: «onde assistiremos à ressurreição dos trajos sob os quais os nossos pais estavam [a forma verbal indica o passado] tão encantadores como nós próprios nas nossas pobres roupas». E o que surge do texto é o nosso espanto: falta uma forma verbal. Não sabemos se é «como nós próprios <estávamos> nas nossas pobres roupas», ou se é «como nós próprios <estamos> nas nossas pobres roupas». Voltando a ler atentamente o texto, constatamos que é um nós que há-de vir a assistir [«assistiremos» – a forma verbal indica o futuro] a esse «drama». Como se o presente abrisse para o futuro para resgatar o passado, nas palavras de Benjamin. Ou nas palavras de Baudelaire, o presente fosse o único capaz de resgatar o passado (volte-se a ler a tal resposta

⁴⁴ A expressão é de Christine Buci-Glucksmann, cf. supra nota 21.

enigmática: «O passado, guardando sempre o picante do fantasma, retomará a luz e o movimento da vida, e far-se-á presente») – e, nesse gesto fulgurante, resgatar a imagem dos pais, trazer a imagem deles à sua presença. Quer a imagem do pai, entretanto morto, quer a imagem inalcançável da mãe. E, trazendo estas imagens à sua presença, Baudelaire racionaliza-as, despe-as do remorso e da compaixão – mas, fundamentalmente, do desejo. Por isso, acto contínuo, é capaz de uma apreciação: essas imagens são de uma natureza menos moral e espiritual do que a sua imagem – que é «duma natureza mais moral e espiritual». Uma constatação que remete para uma poética da modernidade, como é a de Baudelaire. Uma constatação que resume, afinal, essa poética da modernidade, «duma natureza mais moral e espiritual» do que o romantismo.⁴⁵ Por isso mesmo, *Le peintre de la vie moderne*, muito mais do que um ensaio em torno de M. C. G. ou M. G., monsieur Constantin Guys ou monsieur Guys, e dos seus desenhos e aguarelas, é um ensaio sobre a modernidade de que Baudelaire – e ele sabe-o muitíssimo bem, tem sobre isso uma nítida intuição – é um protagonista axial. Daí, pois, em Baudelaire, este constante jogo de espelhos de obra para obra, à semelhança da multidão que anda de um sítio para outro. Daí, ainda, esse supremo espelho da sua melancolia, Caroline, lugar de impossível desejo – a não ser literário...

José Fernando Guimarães

⁴⁵ Cf. supra nota 17.

