



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura – PósLit
Mestrado em Literatura

WENDELL MENEZES DA SILVA

**O PINTOR DA VIDA MODERNA: CRÍTICA, ARTE E MODERNIDADE
EM CHARLES BAUDELAIRE**

Brasília,
outubro/2022

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura – PósLit
Mestrado em Literatura

WENDELL MENEZES DA SILVA

**O PINTOR DA VIDA MODERNA: CRÍTICA, ARTE E MODERNIDADE
EM CHARLES BAUDELAIRE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, do departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani

Brasília,
outubro/2022

SS586p Silva , Wendell Menezes da
O pintor da vida moderna: crítica, arte e modernidade em Charles Baudelaire / Wendell Menezes da Silva ; orientador Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani. -- Brasília, 2022.
85 p.

Dissertação (Mestrado em Literatura) -- Universidade de Brasília, 2022.

1. Modernidade . 2. Interartes. 3. Paris . 4. Literatura . 5. Pintura . I. Mantovani, Juliana Estanislau de Ataíde, orient. II. Título.

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura – PósLit
Mestrado em Literatura

DISSERTAÇÃO:

O PINTOR DA VIDA MODERNA: CRÍTICA, ARTE E MODERNIDADE EM CHARLES
BAUDELAIRE

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani (PósLit-UnB) – Presidente

Profa. Dra. Ana Paula Caixeta (PósLit-UnB) – Titular

Profa. Dra. Luciana Barreto Machado Rezende (Pesquisadora independente) – Titular

Prof. Dr. Sidney Barbosa (PósLit-UnB) – Suplente

Brasília,
outubro/ 2022

À Duda,
Que me guiou até aqui.

AGRADECIMENTOS

A menção aos nomes que aqui serão elencados ultrapassará os limites de uma simples formalidade, este é o espaço em que manifesto apreço e reconhecimento por todo o companheirismo durante o percurso de escrita desta dissertação e do mestrado. Para aqueles e aquelas que me fazem inteiro, destino essas palavras.

Em primeiro lugar, à minha mãe, Duda, por todo o companheirismo e amor dedicados e pelo cuidado diário.

À minha irmã, Letícia, pela cumplicidade.

À Eloá, pela alegria que me proporciona.

Ao Wenderson, meu irmão, por sempre esperar e desejar o meu melhor.

À Andressa, por fazer parte dessa caminhada.

Ao meu grande amigo, Everson, pela escuta atenta e pelas palavras acolhedoras.

Às companheiras da graduação, do mestrado e da vida, Fernanda, Gabriele e Camota, por serem suporte e afeto, em especial à Beatriz e à Stephanie, por me darem a mão.

À professora Juliana, minha orientadora, pela compreensão, pelo cuidado, pela leitura atenta e disposta e por ter acreditado em mim.

À professora Eneida, orientadora à época da graduação, pelas contribuições.

À professora Alessandra Querido e ao professor Rafael Batista, por terem acompanhado e contribuído com parte deste trabalho.

Aos professores da Universidade de Brasília com os quais cursei disciplinas, pelos conhecimentos e por fazerem parte desse processo.

Ao grupo de estudos LiterArtes e seus membros, pela partilha contínua.

À Universidade de Brasília, por ter sido meio de concretização dessa experiência acadêmica.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela bolsa concedida.

A todos minha gratidão eterna.

*Não sabemos como era a cabeça, que falta,
de pupilas amadurecidas. Porém
o torso arde ainda como um candelabro e tem,
só que meio apagada, a luz do olhar, que salta*

*e brilha. Se não fosse assim, a curva rara
do peito não deslumbraria, nem achar
caminho poderia um sorriso e baixar
da anca suave ao centro onde o sexo se alteara.*

*Não fosse assim, seria essa estátua uma mera
pedra, um desfigurado mármore, e nem já
resplandecera mais como pele de fera.*

*Seus limites não transporia desmedida
como uma estrela; pois ali ponto não há
que não te mire. Força é mudares de vida.*
(“Torso arcaico de Apolo”, Rainer Maria Rilke)

RESUMO

Esta dissertação propõe-se a compreender e a analisar as interferências e os diálogos da produção crítica de Charles Baudelaire em sua produção poética, principalmente no que diz respeito às artes visuais, notadamente à pintura. Para tanto, em um primeiro momento, foca-se nos novos caminhos do poeta na modernidade, condicionado pelas transformações da cidade de Paris no século XIX. Em seguida, parte-se para a compreensão dos reflexos da produção crítica na produção poética, com atenção à relação construída entre Baudelaire e Eugène Delacroix, e apoiamos-nos no soneto “A uma passante”, publicado em *As flores do mal*, de 1857, e no quadro *A liberdade guiando o povo*, de Eugène Delacroix, de 1830, para proceder tal compreensão. Por fim, tendo como ponto de partida o poema “Sobre Tasso na prisão, de Eugène Delacroix” e o quadro *Tasso na prisão dos loucos*, de 1839, também de autoria de Baudelaire e Delacroix, respectivamente, pretende-se construir uma interpretação das relações entre poesia e pintura, a partir do ponto de vista dos referidos artistas, bem como da situação do poeta na modernidade.

Palavras-chave: Modernidade. Interartes. Paris. Literatura. Pintura.

ABSTRACT

This dissertation proposes to understand and analyze the interferences and dialogues of Charles Baudelaire's critical production in his poetic production, especially with regard to the visual arts, notably painting. In order to do so, at first, it focuses on the poet's new paths in modernity, conditioned by the transformations of the city of Paris in the 19th century. Then, we start to understand the reflexes of critical production in poetic production, with attention to the relationship built between Baudelaire and Eugène Delacroix, and we rely on the sonnet “A uma passante” published in *As flores do mal*, 1857, and in the painting “A liberdade guiando o povo”, by Eugène Delacroix, 1830, to proceed such understanding. Finally, having as its starting point the poem “Sobre Tasso na prisão, de Eugène Delacroix” and the painting “Tasso na prisão dos loucos”, 1839, also authored by Baudelaire and Delacroix, respectively, we intend to build an interpretation of the relationship between poetry and painting, from the point of view of these artists, as well as the poet's situation in modernity.

Keywords: Modernity. Interarts. Paris. Literature. Painting.

DESCRITIVO DE IMAGENS

Capítulo 1.

| | |
|--|----|
| Figura 1 <i>Le Chiffonier, 1901, Eugène Atget</i> | 25 |
| Figura 2 <i>Alto da rua Champlain, 1877-78, Charles Marville</i> | 34 |
| Figura 3 <i>Artes e ofícios, 1864, Charles Marville</i> | 34 |
| Figura 4 <i>Canteiro de obras da rua d'Argenteuil, 1876, Charles Marville</i> | 35 |

Capítulo 2.

| | |
|---|----|
| Figura 5 <i>O banho turco, 1862, Jean Auguste Dominique Ingres</i> | 47 |
| Figura 6 <i>A Liberdade guiando o povo, 1830, Eugène Delacroix</i> | 54 |
| Figura 7 <i>Fotografia da Vênus de Milo, 1969, Dmitri Kessel</i> | 55 |
| Figura 8 <i>Desenho, 1855, Constantin Guys</i> | 60 |

Capítulo 3.

| | |
|---|----|
| Figura 9 <i>Tasso na prisão dos loucos, 1839, Eugène Delacroix</i> | 69 |
|---|----|

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 12 |
| Capítulo 1: Beleza autoirônica: os novos caminhos do poeta na modernidade | 16 |
| 1.1 O lugar da arte na modernidade..... | 20 |
| Capítulo 2: Arte e crítica: uma Iluminação recíproca | 40 |
| 2.1 Memória, imagem e imaginação em Baudelaire e Delacroix..... | 50 |
| 2.2 A contiguidade das máscaras..... | 58 |
| Capítulo 3: Tasso na prisão: do comentário de arte à transposição | 62 |
| 3.1 Correspondências: a transposição intersemiótica..... | 66 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 79 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 82 |

INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, nos propomos ao estudo do poeta parisiense Charles Baudelaire (1821-1867) e de suas diversas máscaras. E para esses estudos, nos é imposta como primeira tarefa lidar com um objeto fruto da literatura e cultura francesa. Logo, se faz pertinente ressaltar que para a elaboração deste trabalho, usamos como fonte de consulta as seguintes traduções de *As flores do mal*, de Charles Baudelaire: a proposta por Mário Laranjeira, publicada pela Editora Martin Claret, em 2011, uma proposta por Ivan Junqueira, publicada pela editora Nova Fronteira, e outra proposta por Júlio Castañon Guimarães, publicada pela editora Penguin, ambas publicadas em 2019.

Essa primeira ressalva nos leva a uma segunda, a de que, por não partirmos do texto escrito por Baudelaire, mas, sim, de uma tradução, nossa visão se constrói a partir da interpretação do tradutor, ou seja, de duas camadas interpretativas: a percepção do poeta Baudelaire e a interpretação do tradutor ao também se inscrever no texto no processo de tradução.

Ainda se faz pertinente falar sobre os poemas e as pinturas que aqui serão analisados e que contribuem para o cumprimento do objetivo geral de cada capítulo.

No que concerne aos sonetos selecionados da produção poética de Baudelaire, partiremos das edições já mencionadas de *As flores do mal*, no entanto, também temos os poemas em prosa publicados em *Spleen de Paris*: pequenos poemas em prosa, publicado pela primeira vez em 1869, cuja edição a que recorreremos aqui é a da Editora 34, publicada em 2020, e que traz traduções de Samuel Titan Júnior.

Já no que diz respeito aos textos teóricos também de autoria de Charles Baudelaire, empregaremos os *Salões*, porém nosso acesso a esses textos não é direto, sendo assim, consideraremos, em boa parte, as percepções de outros autores, principalmente as de Marshall Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar*: uma aventura da modernidade, publicado pela Companhia das Letras, em 2007, para edificarmos nossos prismas e para que façamos as aproximações que se mostrem necessárias no que concerne aos *Salões*.

Outro texto que precisa ser mencionado é o ensaio *O pintor da vida moderna*, publicado por Baudelaire em 1863. A edição que utilizamos é a da editora Nova Aguilar, de 2006. Esse texto nos é essencial principalmente no que diz respeito à máscara de *dândi* e às colocações de Baudelaire sobre Constantin Guys (1802-1892), sendo este eleito por aquele como o poeta capaz de captar e representar a vida moderna como ela é.

Para além da máscara de *dândi*, a partir dos estudos de Marcos Antônio Menezes, em “O poeta Baudelaire e suas máscaras: boêmio, dândi e flâneur”, de 2009, analisaremos as diversas faces que Baudelaire assume durante a vida, como *flâneur* e *boêmio*, nos cabendo, por consequência, identificar os momentos em que cada máscara assume o papel de protagonista ou que tipo de comparação é tecida entre a máscara e o próprio Baudelaire. Enxergaremos um Baudelaire que ora se assemelha ao Sol, ora à figura de um esgrimista, ora a um trapeiro, ora a um homem sentado em um café, ora a um cisne, ora a Tasso, ora a um poeta que perdeu seu halo etc. Dessa forma, buscamos compreender a produção do referido poeta em diálogo com a compreensão das diversas máscaras assumidas e suas respectivas influências.

Esta pesquisa também se propõe a tratar, para além dos textos literários e críticos de Baudelaire, sobre alguns quadros, dentre eles *A liberdade guiando o povo*, de 1830, e *Tasso na prisão dos loucos*, de 1839, ambos de Eugène Delacroix (1798-1863), sobre os quais teceremos algumas considerações, uma vez que ansiamos contribuir para a discussão amplamente abordada, desde 1766, com Lessing, em *Laokoon, ou os limites da pintura e da poesia*, e os desdobramentos das teorias que daí decorreram, que tanto buscam refutar ou corroborar com a perspectiva apresentada pelo autor.

Dessa forma, para abarcar o debate acerca das relações entre o texto verbal com o texto não verbal, nosso olhar parte, em boa parte, da publicação *Laokoon revisitado* (1994), de Aguinaldo José Gonçalves, e também do texto “Poéticas do visível: uma breve introdução”, de autoria da Márcia Arbex, no qual a autora tece considerações, de caráter mais panorâmico, sobre algumas questões que circundam as relações entre pintura e literatura.

Sendo assim, seguindo a tipologia de Liliane Louvel (2002), adiantamos que as relações que podem ser observadas nas análises que faremos, principalmente no que concerne ao terceiro capítulo, é a relação extratextual, já que a alusão de Baudelaire à pintura de Delacroix é feita de forma direta, desde o título do soneto analisado. Agora no que tange à tipologia de Bernard Vouilloux (1994), percebemos uma relação *in absentia*, ou seja, há uma referência clara de um texto no outro, mas eles se encontram em mídias distintas, separados.

Para um aprofundamento teórico das relações apresentadas, bem como para conduzir outras relações percebidas, utilizaremos textos de Claus Clüver e Leo H. Hoek, que constam na publicação *Poéticas do visível*, de 2006, organizado por Márcia Arbex. Ainda nessa temática, partiremos, também, de algumas discussões postas por Irina O. Rajewsky, publicado em *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*, organizado por Thais Flores, em 2012.

Passando para uma outra camada e abordando um outro estudo de Menezes, *As flores do mal de Baudelaire: história, literatura e espaço urbano*, de 2011, temos a caracterização do contexto histórico de produção do poeta aqui estudado:

Baudelaire produziu sua obra literária num período da história francesa em que a arte e a política estavam entrelaçadas; por isso, críticos, governo, todos tendiam a ver na arte uma forma engajada de expressão, o que fez cair sobre o mundo artístico forte censura e repressão. Os movimentos revolucionários da década de 1840 foram frutos da tradição política que, na França, remonta à grande Revolução de 1789. (MENEZES, 2011, p. 2)

Notamos, assim, que a Paris na qual Baudelaire se insere está passando por um grande processo de modernização, principalmente no período que diz respeito à administração de Georges-Eugène Haussmann, que compreende de 1853 a 1870. Desse modo, evidencia-se, portanto, a dimensão política da produção do poeta francês, não por uma pré-disposição para assumir tal papel, mas devido, sobretudo, às exigências da materialidade.

Nesse sentido, para abarcar igualmente essa dimensão, dedicaremos parte de nosso estudo à caracterização do contexto da Paris do século XIX, na qual Baudelaire estava inserido, para que seja possível compreender e nos aprofundar em algumas das posturas assumidas pelo poeta, tanto em relação às concepções poéticas quanto às considerações críticas. Tal discussão tem como fio condutor uma pergunta norteadora que busca enxergar como as mudanças construídas pela modernização intervêm no fazer artístico moderno e na poesia de Baudelaire. São essas as discussões com as quais nos ocuparemos a seguir, no primeiro capítulo deste trabalho.

O segundo passo consiste em perceber e descrever os reflexos recíprocos da produção poética na produção crítica de Baudelaire, a discussão terá como base as máscaras assumidas pelo poeta no decorrer de sua produção, ou seja, partimos das considerações de Baudelaire acerca das exposições de arte que visitou, como consta nos *Salões* e nos ensaios críticos, assim como a comparação entre uma obra literária, um soneto de Baudelaire, e uma pictórica, um quadro de Delacroix, discussão da qual nos ocuparemos no segundo capítulo desta dissertação.

Por fim, no terceiro capítulo, nos ocupamos dos quesitos que se referem diretamente à transposição intersemiótica, partindo, também, das obras dos dois artistas acima mencionados, visando enxergar certas homologias entre as produções artísticas de Baudelaire e Delacroix. No entanto, o ponto que difere o segundo e o terceiro capítulo, já que ambos visam construir

uma comparação entre Baudelaire e Delacroix, é que no segundo focamos nos reflexos de um no outro, já no terceiro nosso olhar se volta para as especificidades, assentados no desdobrar das teorias, do movimento de representação de um mesmo objeto, o poeta na modernidade, em um meio pictórico e outro verbal.

Capítulo 1

Beleza autoirônica: os novos caminhos do poeta na modernidade

*O brilho ilumina os detritos e ilumina as vidas sombrias das pessoas
a expensas das quais as luzes brilhantes resplandecem.*

(BERMAN, 2007, p. 183)

Charles Baudelaire (1821-1867) foi um poeta francês que alcançou notoriedade postumamente. Durante a vida, ocupou-se da escrita, no entanto, chegou a receber censuras e não era um escritor bem-visto socialmente. Esse poeta presenciou o surgimento do modelo de produção capitalista na Paris do século XIX, onde passou boa parte da vida, e é esse vislumbre, somado ao plano de fundo que esse cenário constitui, que perpassa todas as suas obras. Por estar no lugar e no tempo em que estava, presenciou algumas revoluções e as cantou em seus sonetos.

Pela vida que o poeta levava, teve a oportunidade de encontrar com alguns outros artistas da época, dentre eles, o pintor francês Eugène Delacroix (1798-1863). Esses encontros se davam, principalmente, devido às visitas de Baudelaire aos Salões. Entretanto, o encontro de Baudelaire com Delacroix ultrapassa o acaso: o poeta era um admirador do pintor. Vale ressaltar que as aproximações entre os dois artistas ressoam nas obras de ambos, e um dos nossos propósitos, inclusive, não neste, mas em outro capítulo, é o de nos aprofundar em determinadas aproximações.

Já a cidade de Paris, ao longo do século XIX, serviu de matéria aos artistas, pois passou por um intenso processo de reforma urbanística. Dessa forma, visamos enxergar os meandros sociais, políticos e econômicos dessa transformação agindo sobre o fazer poético e sobre o próprio artista, tendo como referência, aqui, Charles Baudelaire.

Resgatar a produção de Baudelaire se faz oportuno, uma vez que temos acesso a duas percepções distintas de um mesmo indivíduo, a de crítico e a de poeta. Nesse sentido, então, para além de entendermos a vida parisiense do século XIX, objetivamos, ainda, perceber como Baudelaire enxerga esse espaço em ascensão.

De início, tendo como base as considerações de Marshall Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade* (2007) sobre Baudelaire e o modernismo, ressaltamos a figura do *flâneur*, inaugurada na modernidade. Para tanto, será preciso, antes, descrever as condições que fundamentam o surgimento da *flânerie*.

Walter Benjamin (1994) descreve Baudelaire, em uma de suas principais produções sobre o poeta, como um “lírico no auge do capitalismo”. Essa descrição tem como fundo exatamente o cenário que aqui pretendemos traçar.

Benjamin (1994) situa seu ponto de partida na Paris do segundo império, período em que a cidade detinha o *status*, dentre outros, de centro mundial de produção artística e representava um grande foco de acontecimentos políticos. O seu auge artístico, inclusive, tem sua derrocada somente no século XX, a partir da década de 1950, com o advento do expressionismo abstrato. Já o centro político se concentra nessa capital que presenciou movimentos populares, como a Revolução Francesa, em 1789, a Revolução de Julho, em 1830, a Insurreição, em 1848, e a Comuna de Paris, em 1871.

Esse crítico começa sua análise citando a Boêmia, considerada uma classe de conspiradores, divididos pelo autor entre conspiradores de ocasião e conspiradores profissionais. Um dos marcos interessantes para se pensar a conspiração é a Insurreição de 1848, popularmente conhecida como Revolução de Fevereiro, movimento liderado por operários e que tinha como princípio diretor o direito ao trabalho e, também, o sufrágio universal. Essa Revolução terá desdobramentos importantes para a história de Paris, como a restituição da monarquia em 1851 a partir do golpe de Estado de Napoleão.

A Insurreição de 1848, em específico, visava um governo popular. Após os embates de fevereiro, o governo eleito toma caminhos conservadores, levando, assim, às Revoltas Operárias de Junho, que não lograram sucesso. A população do campo, guiada pelo medo do espectro comunista, ajuda Bonaparte a se eleger presidente até declarar-se monarca francês.

No entanto, retomando a Boêmia será possível compreender sua ligação com a *flânerie*. A Boêmia, como bem vimos, é uma classe que possui uma subdivisão: conspiradores profissionais e de ocasião. Uma questão interessante, e que se relaciona diretamente ao nome dessa subdivisão, é que os conspiradores profissionais vivem da conspiração, ou seja, dedicam todo o seu serviço a ela, enquanto os conspiradores de ocasião participam de maneira intermitente. Dessa forma, o *flâneur* é uma espécie de conspirador profissional, pois leva uma vida errante, sem recursos e guiada de maneira desregrada. Porém, a grande distinção está nas preocupações políticas do *flâneur*, que não excedem a visão de si mesmo; ele, no entanto, não se torna alheio à realidade.

A Paris do século XIX vive um processo de modernização que nasce também junto ao medo de uma ameaça revolucionária, principalmente no período de 1853 a 1870, que diz respeito à administração de Georges-Eugène Haussmann, prefeito de Paris escolhido por Napoleão III. Nesse período a cidade assiste à abertura dos bulevares, avenidas largas que

visavam facilitar a passagem das carroças e engrandecer o comércio, como os cafés, além de ser, assertivamente, um empecilho para formação de barricadas.

As barricadas estão presentes em um grande número das manifestações populares da França. De acordo com Menezes (2012), historiador cultural e professor da Universidade Federal do Goiás, elas fizeram parte das insurgências de 1827, 1830, 1832, 1834, 1848, 1849 e 1851. Ainda de acordo com o autor, as barricadas são signos da revolução não apenas pela eficácia combativa, mas também por sua dimensão simbólica, como processo de disputa pelo direito à cidade (MENEZES, 2012, p. 140). Portanto, representam toda forma de protesto e de objeção popular e por isso são muito temidas. Vale ressaltar o número de barricadas durante a Revolução de 1830, por exemplo, momento em que foram montadas cerca de quatro mil barricadas pela capital francesa.

Pensar na reforma urbanística, para além dos bulevares, também é pensar nas galerias. Sua principal função está relacionada ao comércio, uma espécie de *shopping* a céu aberto. No entanto, as galerias se transformaram, também, em um espaço fecundo para a *flânerie*; segundo Benjamin: “A *flânerie* dificilmente poderia ter se desenvolvido em toda plenitude sem as galerias” (1994, p. 35), exatamente por evocarem, assim como os bulevares, um dos principais signos da modernidade: a multidão.

Outra característica considerável das galerias é o advento da iluminação a gás. As galerias, parafraseando Benjamin (1994), funcionavam como o interior das casas nas ruas, por serem um ambiente fechado, mas, ao mesmo tempo, público. A iluminação a gás garante segurança para os transeuntes também durante à noite, tornando-se, por conseguinte, mais uma vez, o espaço ideal para a *flânerie*.

Em Baudelaire, a multidão aparece como algo totalmente intrínseco em sua produção, não havendo uma descrição direta desse fenômeno moderno, mas de aparição frequente em seus sonetos. Dessa forma, enquanto flâneur, Baudelaire era convertido em parte da multidão. Para Benjamin “Ele se faz seu cúmplice para, quase no mesmo instante, isolar-se dela. Mistura-se a ela intimamente, para, inopinadamente, arremessá-la no vazio com um olhar de desprezo” (BENJAMIN, 1994, p. 121). Desse modo, a multidão se coloca como signo de ambivalências, sendo fonte para a produção, matéria a ser reproduzida e meio artístico, no entanto, concomitantemente, vilipendiada, uma vez que é a multidão que o obriga, mais uma vez, a fazer parte da vida cotidiana e se distanciar um pouco mais de sua auréola.

É ainda pertinente traçar outro paralelo entre a modificação do espaço e as consequências sociais que essa transformação acarreta. A reforma urbanística também é marcada pelo êxodo, muitas pessoas são atraídas pelo trabalho da construção da nova Paris,

assim como pelo trabalho oferecido pela indústria em ascensão. Logo, o que temos é um aumento considerável da densidade demográfica parisiense. O *flâneur* baudelairiano, enfrentando e aproveitando o caráter inescapável da multidão, a coloca como plano de fundo em um dos sonetos de sua produção mais significativos sobre o tema, o poema “A uma passante”, publicado em *As Flores do Mal*.

Menezes (2012), em “*A comuna: mais uma flor de Paris*”, elabora uma análise do poema acima citado delineando especificamente as referências à Revolta de Fevereiro de 1848. O professor data a primeira publicação do soneto em 15 de outubro de 1860, doze anos após a Revolução. E, em seguida, aponta Baudelaire como parte constituinte da Revolução, integrante ativo das massas revolucionárias. Nessa perspectiva, o autor conclui que a referida multidão é a multidão das barricadas, que a “passante” é, como costumou-se a fazer na modernidade, a representação da liberdade e da jovem república, assim como Delacroix o faz na obra *A liberdade guiando o povo*, de 1830, com uma mulher como o centro da revolução.

Sobre esse mesmo soneto, Benjamin (1994) aponta que a multidão, por fim, não é um modo de subtrair o poeta e distanciá-lo daquilo que ele tanto almeja, a multidão se faz enquanto meio: “[...] só através desta lhe será entregue” (BENJAMIN, 1994, p. 42), seja a revolução ou a musa. Dessa forma, o que presenciamos é a inescapabilidade dos signos modernos: as transformações, a multidão e a revolução não podem ser transpassadas.

Menezes em um outro estudo, intitulado *O poeta Baudelaire e suas máscaras: boêmio, dândi, flâneur*, de 2009, afirma que Baudelaire soube se valer das três máscaras citadas. O poeta se assume como Boêmio, pois esse meio e seu grande teor político, assim como a presença em barricadas, serviram de adubo para o florescimento das *Flores do Mal*, nas palavras de Menezes (2009) Baudelaire revela-se igualmente *dândi*, na fase em que desacreditou das potencialidades de avanço que a burguesia representava para a superestrutura e depositou sua fé na poesia desvinculada da realidade. Já na condição de *flâneur*, o artista manifesta-se como sujeito que passou a entender a dinâmica moderna e passou a cantá-la como matéria requerida pela própria modernidade, entendendo, inclusive, os seus meandros e as suas consequências.

Logo, pode haver aqui uma aparente contradição: Baudelaire enquanto *flâneur*, sendo ser vagante, ou o Baudelaire revolucionário, politicamente engajado. Contudo, a resposta está no salto temporal efetuado. A representação do soneto em questão, “A uma passante”, segundo Menezes (2012), é de 1848, mesmo tendo sido escrito em 1860. Dessa forma, e aqui partindo para uma análise sobre o poeta, enfatiza-se que o que resta é um apego à memória e uma desilusão com o futuro. O teórico aponta para a síntese dessa situação:

As lembranças da revolução traída oprimem, como um pesadelo, o cérebro daqueles que dela participaram e que nela colocaram suas esperanças de ver a democracia reinar em um governo republicano. Naquele fevereiro de 1848, a república se coloca como uma bela e voluptuosa mulher que desfila os encantos diante de uma plateia extasiada e desejosa deles. Porém, aqueles jovens parecem ter ficado extáticos e sem forças diante de tamanha beleza, para, com a mão estendida, tirar a dama para uma contradança. Deixam-na à mercê dos velhos amantes, que a colocam de volta a seus afazeres domésticos. (MENEZES, 2012, p. 144).

Isto posto, é possível considerar, também, esse soneto – ao qual teremos a oportunidade de retornar mais adiante – como uma espécie de luta pela liberdade, desejosa e irrealizável, e como reflexo da desesperança permanente causada pela Revolução de Fevereiro. A desesperança parece ter fim somente em 1871 e esta Baudelaire já não pôde presenciar. A Comuna de Paris, ocorrida em março, é o respiro final das barricadas, momento de um efetivo governo popular, mas que dura apenas 72 dias.

1.1 O lugar da arte na modernidade

Todo esse contexto histórico tem algo em comum: a ascensão da classe e do Estado burgueses. Nelson Coutinho, em *Cultura e sociedade no Brasil* (2005), mesmo tratando da especificidade brasileira, traz considerações relevantes sobre a modernidade como um todo. Marcado pela burguesia, o modernismo repensa a função da arte e do artista. Sendo assim, temos a defesa da arte como livre, ou seja, desvinculada da realidade e, em seguida, a liberdade de criação estando totalmente pautada pela liberdade do artista, que é cheia de condicionamentos sociais. Dessa maneira, segundo o autor, o que temos é um “intimismo à sombra do poder”, pois há liberdade, mas não ao ponto de questionar as forças no poder.

Consideramos, assim, que o início das revoluções francesas foi pautado nos intentos da burguesia, que, após chegar ao poder, se apropria desse novo lugar social e passa a ser ameaça às massas populares, que encabeçam então as revoluções até o momento da Comuna, período em que se tenta pensar um novo modelo estatal. O que está desenhado é uma luta de classes, e o artista, aqui especificamente o poeta, assim como qualquer outro sujeito da sociedade capitalista, precisa lutar para garantir os seus próprios meios de subsistência. Dessa forma, chegamos ao ponto de perceber como o artista e a produção poética se inserem nesse contexto.

Baudelaire declarou, no *Salão* de 1845, o gosto que o espectador moderno tem sobre o esforço. Nesse sentido, o poeta realiza interessantes e produtivas comparações, que podemos

observar por exemplo no poema “O Sol”, em que há um vínculo tecido entre a figura do poeta e a do esgrimista. Vejamos:

LXXXVII

O Sol

Pelos velhos subúrbios onde nas moradas
Persianas acobertam lascívias veladas,
Quando o sol, cruel, castiga violento demais,
Na cidade e nos campos, tetos e trigais,
Vou, só, praticar minha singular esgrima,
A farejar em tudo os acasos da rima,
Tropeçando em palavras como num passeio,
Esbarrando nuns versos buscados com anseio.

Avesso às cloroses, o pai provedor
Desperta pelos campos o verme e a flor;
Dissipa as aflições em direção ao céu,
As colmeias e os cérebros enche de mel.
Os que andam de muletas é ele que os refaz,
E alegres, gentis como as meninas, os faz,
E às plantações ordena amadurecer
No imortal coração que só quer florescer!

Quando vai às cidades, tal como os poetas,
Enobrece o destino de coisas abjetas,
E entra como rei, sem ruído e sem serviçais,
Em todos os palácios e nos hospitais.

(BAUDELAIRE, 2019b, p. 291-292)

Nos versos “Vou, só, praticar minha singular esgrima/A farejar em tudo os acasos da rima” (BAUDELAIRE, 2019b, p. 291) essa relação esgrimista-poeta (“esgrima”/“rima”) se mostra bastante evidente. No entanto, o vínculo com a esgrima não se restringe à dificuldade da tarefa e do esforço que ela demanda, mas abrange algumas competências da esgrima em

específico, como o “esquivar-se”. O esquivar-se é fundamento básico para mover-se em multidões. Os encontrões ditam o ritmo dos bulevares, seja com pedestres, carroças ou automóveis.

Entretanto, o soneto não se limita a essa comparação. Nathaly Felipe Ferreira Alves, em estudo intitulado *Subjetividade lírica em Baudelaire: um estudo sobre alteridade e imagem*, de 2020, publicado pela revista Diadorim, compõe uma estrutura com vistas a aproximar a figura do poeta à figura do Sol, mas essa estrutura visa à compreensão do soneto tendo como plano diretor a noção de alteridade. Ou seja, o *eu* só existe porque existe um *outro*, temática também abordada por nós, porém sob um outro prisma, no terceiro capítulo desta dissertação. Ao que nos cabe agora, focaremos na comparação direta entre o poeta e o Sol e entre o poeta e o esgrimista, pois o mote deste capítulo é captar os símbolos que a luz delinea na produção poética de Baudelaire, funcionando, sobretudo, como uma das belezas autoirônicas da poética baudelaireana.

Sendo assim, Alves (2020) começa por caracterizar o Sol, que ocupa uma posição superior não apenas estruturalmente, por nomear o soneto, mas que paira por toda a parte: “A luz dos seus raios, portanto, atinge a tudo e a todos que compõem a cena poética instaurada [...]” (ALVES, 2020, p. 426). Há, ainda, a definição do momento de aparição do Sol, pois por estar em sua apoteose e uma vez que a autora pressupõe uma construção *in media res*, depreende-se o “centro do dia” (ALVES, 2020, p. 426). Contudo, apesar da aparição onipresente, o Sol é posto como: “[...] cruel, castiga violento demais.” (verso 3), havendo, ainda nessa primeira estrofe, o deslocamento da percepção do Sol para a figura do poeta (verso 5) e é a partir dessa comparação que conseguimos compreender a face violenta do sol e, conseqüentemente, a do poeta ao exercer a sua estranha esgrima: “[...] a luz cálida do Sol alveja tudo que toca e ao queimar [...] ou iluminar aquilo em que incide, imprime um caráter ambigüamente purificador à vida; sua violência, assim, é necessária à criação, tal como a ‘esgrima poética’ é inerente ao ato lógico-imaginativo do poema” (ALVES, 2020, p. 427).

Logo, a esgrima nasce a partir de uma nova necessidade contextual, já que o poeta encontra meios para dar cabo a sua produção artística, no entanto, o novo meio requer novos esforços e, aqui, mais uma vez, constrói-se a vinculação simbólica entre o poeta e o Sol:

Se, por um lado, solitária, a estrela diurna flutua soberana nos céus, por outro, o “eu” segue “tropeçando” e “esbarrando” (versos 7 e 8) pelos subúrbios tanto reais quanto imaginários, em que este sujeito, agora também poeta, precisa digladiar, aprendendo a conviver com o baixo (na verdade, apreciando-o), em contraposição ao sublime que

reside em uma ausência que nem mesmo a luz constelar (se possível fosse) pode liquidar. (ALVES, 2020, p. 427).

Por fim, a beleza autoirônica se encontra, então, em perceber que a luz solar é capaz de “Desperta[r] pelos campos o verme e a flor” (verso 9), revelando, por conseguinte e por extensão, uma vez que é onipresente, as duas frentes da realidade. Portanto: “Este deus solar cria tudo, até mesmo o indesejável, o desagradável, o sujo e o baixo, em que o sujeito-poeta luta, forjando, neste espaço, o seu fazer poético” (ALVES, 2020, p. 429).

Isso posto, retomemos, então, Marshall Berman (2007), que, ao falar sobre Baudelaire, faz uma divisão da obra do artista, tanto poética quanto crítica, em “visão pastoral” e “antipastoral”. A produção pastoral diz respeito às primeiras publicações de Baudelaire, quando escrevia com certa reverência à burguesia, porque entendia que os burgueses, além dos avanços tecnológicos e mercadológicos, ansiavam também por uma evolução espiritual através da arte: “A fé que Baudelaire deposita na burguesia põe de lado as sombrias potencialidades de seus movimentos políticos e econômicos - eis porque eu chamo de visão pastoral” (BERMAN, 2007, p. 164).

Já a visão antipastoral está relacionada com o desvelamento do mundo moderno, porquanto Baudelaire percebe que as pretensões da burguesia estão intimamente ligadas ao lucro e, conseqüentemente, o poeta começa a conceber o mundo material moderno como algo perdido e tenta desvincular a poesia dessa materialidade, pintando o poeta com ares de superioridade: “[...] a imagem antipastoral do mundo moderno gera uma visão notavelmente pastoral do artista moderno, que, intocado, flutua livre, acima de tudo isso” (BERMAN, 2007, p. 168), sendo esse momento apontado por Berman como o único no qual há a conciliação entre essas duas visões.

Acreditar na possibilidade de existência de uma arte que não esteja intimamente ligada a uma ideia de produção seria acreditar em uma visão pastoral da reprodução artística. Baudelaire entende que a modernidade pode oferecer muito pouco para que a vida espiritual extraia dela o belo: “[...] a realidade moderna é intrinsecamente repugnante, vazia não só de beleza, mas de qualquer potencial de beleza” (BERMAN, 2007, p. 168). Porém, ao mesmo tempo, quando esse poeta se dá conta do imbricamento da materialidade e da espiritualidade, menciona como a modernização da cidade (os bulevares, em seu caso) força a modernização da alma de seus cidadãos (BERMAN, 2007). E é aqui que chegamos a formular uma primeira questão que precisa ser investigada: de que modo as mudanças que a modernização dá à luz intervêm no fazer artístico moderno e na poesia de Baudelaire?

A primeira mudança que conseguimos vislumbrar é a dessacralização do poeta, que perde a sua aura de Ser superior, passa a ser um cidadão comum, um indivíduo assalariado, e para que produza poesia ele tem que ser esse cidadão comum. Para Baudelaire os poetas da modernidade “se tornarão mais profunda e autenticamente poéticos quanto mais se tornarem homens comuns” (BERMAN, 2007, p 191), ou seja, quanto mais inseridos na realidade moderna, mais dela poderão retirar o conteúdo e a forma poética que a modernidade exige. A realidade moderna reivindica dos artistas um conteúdo cotidiano, como também aponta Gyorg Lukács em seu ensaio “O romance como epopeia burguesa”, de 2011¹.

Porém, a própria modernidade gera contradições nesse fazer poético exigido por ela. A modernidade, e aqui também retomando Coutinho (2005), ao mesmo tempo que dá ao poeta a possibilidade de criar, também tolhe a sua liberdade de criação. O intelectual e o artista estando despidos de suas auréolas são trabalhadores da sociedade burguesa, homens que sovam o próprio esforço (BERMAN, 2007), só que, ao invés de alienar e colocar à venda sua força de trabalho, essas pessoas vendem suas ideias, vendem quem elas são e modulam toda essa matéria às imposições do capital: “Até mesmo o poeta passa a vender seus versos, devido ao processo de uma dupla metamorfose: da transformação da palavra em mercadoria e da transformação do poeta em um mero operário das letras” (MENEZES, 2004, p.10).

Walter Benjamin (1994) insere bem essa noção ao relacionar o tempo gasto por Baudelaire nos bulevares e o tempo de produção como determinante do valor de troca: “No bulevar, passava suas horas ociosas, exibindo-se às pessoas como parcela de seu horário de trabalho. Portava-se como se tivesse aprendido de Marx que o valor de cada bem é definido pelo tempo de trabalho socialmente necessário para a sua produção” (BENJAMIN, 1994, p. 25).

Baudelaire percebia essa dinâmica e, inclusive, tinha claro seu papel de vendedor de ideias. Chegava a dizer:

Por mais bela que seja uma casa, ela tem antes de tudo - e antes que nos detenhamos em sua beleza - tantos metros de altura e tantos metros de comprimento. Assim também é a literatura, que reproduz a substância mais difícil de se avaliar, antes de tudo um enchimento de linhas, e o arquiteto literário cujo simples nome não promete lucros tem de vender a qualquer preço. (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1994, p. 29)

¹ [...] o mundo do romance se limita cada vez mais à realidade cotidiana da vida burguesa e as grandes contradições motrizes do desenvolvimento histórico social são figuradas apenas na medida em que se manifestam de modo concreto e ativo nesta realidade cotidiana. (LUKÁCS, 2011, p. 218)

No entanto, essa lucidez tem certo limite, até mesmo por uma questão temporal, pois mesmo que se enxergasse enquanto mão de obra alienada, o poeta ainda não se enxergava enquanto proletário (BENJAMIN, 1994, p. 54). Durante toda sua vida, Baudelaire não alcançou grandes posições no mercado literário, tendo, por conseguinte, segundo relatos, uma vida repleta de dívidas e favores de colegas artistas. Para se ter uma ideia, de acordo com Benjamin (1994), entre os anos de 1842 e 1858, contam-se catorze endereços de Baudelaire em Paris.

Uma outra marca criada pela modernidade é a necessidade de se ter um herói, e Baudelaire se constituía e se colocava como esse herói em suas poesias. Como vimos no soneto “O Sol”, o poeta aponta o labor da escrita com o de um esgrimista: cheio de sobressaltos e desvios. Outra figura que se relaciona diretamente com o poeta é a figura do trapeiro, também abordado por Baudelaire em *As Flores do Mal*, no soneto “O vinho dos trapeiros”. O trapeiro, figura amplamente registrada em fotografias por Eugène Atget (1857-1927), é uma espécie de catador de restos, e Benjamin (1994) entende os dois, o trapeiro e o poeta, como realizadores da mesma função: se aproveitar dos restos deixados pela multidão.



Fig. 1 *Le Chiffonier*, 1901, Eugène Atget

Ademais, notemos que Baudelaire (2015), na mesma obra de publicação de “O vinho dos trapeiros”, constrói uma poética a partir da comparação entre o poeta e o cisne, ave cheia de simbologias. Transcrevemos aqui o poema:

LXXXIX

O cisne

Andrômaca, em ti penso! Um rio de menor
Porte, triste espelho onde outrora fulguraram
Em suma majestade a viúva e sua dor,
Falso Simóis, que teus prantos avolumaram,

Súbito fecundou minha memória aguda,
Quando eu atravessava o Carrossel atual.
Paris é outra (a forma das cidades muda
Mais rápido, bem mais, que um coração mortal);

Em espírito vejo os casebres, a enfiada
De capitéis, de fustes, o capim intruso,
O lajedo esverdeado pela água empoçada
E, a brilhar nas vidraças, o entulho confuso.

Ali houve um viveiro de aves outrora;
Ali certa manhã vi, quando, sob o céu frio,
Claro, o trabalho acorda e as ruas, a essa hora,
Lançam no ar silencioso um temporal sombrio,

Um cisne que fugira de seu cativo,
Com as patas esfregando o piso seco, incerto
Arrastar sua alvura pelo chão grosseiro.
Junto a um riacho sem água, o bicho, o bico aberto,

Banhava inquieto as asas na poeira do chão,
E dizia, imbuído do lago natal:

“Água, quando cairás? quando soarás trovão?”

Vejo esse infeliz, mito incomum e fatal,

Que, como o homem de Ovídio, a ávida cabeça

Arremete convulso para os céus, os céus

Irônicos e cruelmente azuis, e endereça

— É o que ao menos parece — censuras a Deus!

II

Paris muda! mas não minha melancolia!

Velhos bairros, palácios novos, quarteirões,

Andaimes, para mim tudo é alegoria,

E mais que rochas pesam-me as recordações.

Diante desse Louvre uma imagem que me oprime:

Penso em meu grande cisne e seus gestos sem senso,

Tal como os exilados, risível, sublime

E presa de desejo sem trégua! e em ti penso,

Sem os braços do esposo, Andrômaca, tornada

Sob o poder de Pirro um objeto qualquer,

Junto à tumba vazia em êxtase curvada;

De Heitor, viúva, a infeliz! e de Heleno, mulher!

Penso na negra, tísica e depauperada,

Que se arrasta na lama, e, com olhar de aflição,

Busca ausentes coqueiros da África estimada,

Por detrás da muralha ampla de cerração;

Em quem veio a perder o que não se há de achar!

Nos que sugam, como uma boa loba, a Dor

E que em prantos hão sempre de se abeberar!

Nos órfãos que, mirrados, secam como flor!

Velha Lembrança toca a trompa com alarido

nas brenhas onde o exílio à minha alma convém.
Penso no marinheiro numa ilha esquecido,
No preso, no vencido!...e em mais outros também.
(BAUDELAIRE, 2019b, p. 301-304)

No que diz respeito ao modelo pronominal utilizado no soneto, temos a criação de uma terceira pessoa fictícia, Andrômaca, como mediadora entre o eu lírico e o leitor. Esse modelo é vislumbrado na forma pelos vocativos utilizados em dois momentos do texto, o primeiro sendo empregado já no primeiro verso. Em diversos momentos do poema temos várias referências ao mito de Andrômaca, esposa de Heitor, e sobre isso é interessante apontar a questão do desenrolar-se no presente.

Bruno Anselmi Matangrano, ao fazer uma comparação entre Stéphane Mallarmé, Hans Christian Andersen e Baudelaire, em “Cisne isolado, sujeito deslocado” (2014), faz uma análise do poema “O cisne” de forma bastante profícua. O primeiro ponto levantado é a presença de Andrômaca que, de acordo com a mitologia grega, foi raptada por Aquiles após a morte de Heitor, seu marido e, a partir disso, essa figura passa a viver uma vida de exílio - “Sem os braços do esposo, Andrômaca, tornada/ Sob o poder de Pirro um objeto qualquer, /Junto à tumba vazia em êxtase curvada; / De Heitor, viúva, a infeliz! e de Heleno, mulher!” (BAUDELAIRE, 2019b, p. 304).

Passando para uma outra camada de significados, temos a comparação direta entre o cisne e Andrômaca - “Penso em meu grande cisne e seus gestos sem senso, /Tal como os exilados, risível, sublime /E presa de desejo sem trégua! e em ti penso, /Sem os braços do esposo, Andrômaca [...]”. O cisne, ainda de acordo com Matangrano, é pintado como um ser que está completamente deslocado na cidade de Paris e suas mudanças constantes, havendo contraste entre a alvura do cisne e o chão cinzento da cidade. Um outro aspecto de grande relevância é que, em francês, as palavras *signo* e *cisne* são homófonas, *signe* e *cygne* respectivamente. Portanto, além da alegoria que constrói uma relação direta entre o cisne e o poeta moderno há, ainda, a dimensão fonética enquanto elo de representação desses dois sujeitos.

Já Menezes em “Rememorando traumas e memórias esquecidas da derrota política: representações da Revolução Francesa de 1848 em O Cisne de Baudelaire”, de 2021, pormenoriza a alegoria do cisne e de Andrômaca no que se refere à figura do poeta. O ponto mais vultoso, ao nosso olhar, é a percepção do processo lento e indireto da censura e da privação. Dado ao contexto apresentado na cidade de Paris, a censura constitui-se

aparentemente e ambigualmente como uma autocensura, uma vez que o poeta que busca encontrar meios de se realizar na factualidade moderna. Sendo assim, se apresenta como a “[...] expressão radical do sentimento de transitoriedade” (MENEZES, 2021, p. 202). A partir do imperativo da transformação, o poeta se encontra na posição de um exilado, no sentido restrito da queda, como se banido da cidade (MENEZES, 2021, p. 205), fadado ao tempo que essa determina.

Dessa forma, chegamos a um outro ponto: o acontecimento se desenrolando no presente. O eu lírico fala com alguém que serve de mediador entre ele e sua audiência, o leitor fica como que na posição de alguém que escuta a conversa de outrem e, no fundo, o que eu lírico visa demonstrar é esse caráter inevitável da mudança, a situação inescapável que Andrômaca e o cisne se encontram. Então, nada melhor do que falar no tempo desse presente constante, como uma situação sem fim, representando, por conseguinte, a desesperança.

Em síntese, o cisne é o poeta e o poeta está fadado a cantar como a única forma que lhe resta para escapar da realidade. Benjamin, então, conclui: “O traço comum aos dois [Eu lírico e Andrômaca] é a desolação pelo que foi e a desesperança pelo que virá. Nessa debilidade, por último e mais profundamente, a modernidade se alia à antiguidade” (1994, p. 81). Retomando Menezes (2012) e suas colocações sobre “A uma passante”, percebemos como o fio permanece o mesmo: a desolação com a Insurgência de 1848 e a desesperança a partir de 1851, reforçando, ainda, o apego à memória como meio de atenuação.

É oportuno adiantar que o poeta Torquato Tasso (1544-1595), representado tanto através dos signos pictóricos quanto pelos linguísticos, por Delcroix e Baudelaire respectivamente, é também visto através dessa desesperança, desse fardo e dessa desolação. Ser representado pelos olhos dos artistas modernos faz com que Tasso seja o signo que também representa o ser artista na modernidade, uma vez que todas essas aflições estão transpostas no quadro e no soneto, como veremos no terceiro capítulo desta dissertação.

Há que se ressaltar, também, a dinâmica de duplicidade sempre levantada, tanto na poética quanto na vida de Baudelaire e, inclusive, no ser moderno. Em “O cisne” temos a duplicidade, como dito, da antiguidade/modernidade e do poeta/cisne, no entanto, é possível falarmos de uma duplicidade de realidades: a realidade formadora e a realidade condicionadora, como já observamos.

A realidade formadora é a que fornece as condições materiais para a produção artística, em síntese, o ponto de partida para a produção de significados, isso no que diz respeito à poética: “Velhos bairros, palácios novos, quarteirões,/ Andaimos, para mim tudo é alegoria,/ E mais que rochas pesam-me as recordações” (BAUDELAIRE, 2019b, p. 304). Assim, a

realidade das transformações, não importa como percebidas, são sentidas e mencionadas. Quando pensamos na realidade formadora, no que diz respeito ao artista, a enxergamos, também, enquanto base material, mas no sentido de fornecer as condições de sobrevivência do produtor de arte, mesmo que precárias.

Já a realidade condicionadora tem como mesmo princípio a realidade formadora, pois parte dos mesmos processos de transformação. Mas, nesse âmbito, a transformação é enxergada enquanto um processo de rebaixamento do artista, pois, como mencionamos, a modernidade inaugura o interesse pela vida cotidiana, a multidão é inescapável e as lutas sociais inevitáveis. Dessa forma, o poeta que, antes, escrevia sobre grandes batalhas, como Homero escreveu a *Odisseia*, ou escrevia sobre o inferno, o purgatório e o paraíso, como Dante em *A Divina Comédia*, agora se vê fadado ao dia a dia: “Diante desse Louvre uma imagem que me oprime:/Penso em meu grande cisne e seus gestos sem senso,/Tal como os exilados, risível, sublime” (BAUDELAIRE, 2019b, p. 303). Nesse sentido, o museu que representa a preservação da memória de um passado sublime, assim como o cisne e Andrômaca, é percebido como destinado à vulgaridade.

A partir disso, elencamos uma nova chave de interpretação da poesia baudelairiana: a desesperança. Nesse novo contexto, para Baudelaire, a lírica deixa de ser palatável ao público: “Baudelaire teve em mira leitores que se veem em dificuldade ante a leitura da poesia lírica” (BENJAMIN, 1994, p. 101), o que o faz voltar-se para a narração: “que é uma das formas mais antigas de comunicação” (BENJAMIN, 1994, p. 107), gerando, por conseguinte, e aqui mais uma vez sublinhada, a conexão entre modernidade e antiguidade.

Temos, então, a publicação de *O Spleen de Paris*: pequenos poemas em prosa, lançado postumamente, pela primeira vez, em 1869. Essa publicação compreende poemas que descrevem a nova Paris. Ressalta-se que Auerbach (2015) aponta que o próprio Baudelaire traduziu *Spleen* como “triste miséria”. Dessa obra, daremos especial destaque para o poema “Os olhos dos pobres”:

XXVI

Os olhos dos pobres

Ah! Então você quer saber por que a odeio hoje. Sem dúvida lhe será menos fácil compreendê-lo do que a mim explicá-lo; pois você é, acredito, o mais belo exemplo da impermeabilidade feminina que se possa encontrar. Tínhamos passado juntos um longo dia, que a mim pareceu curto. Tínhamos nos prometido que todos os nossos pensamentos seriam

compartilhados, que nossas duas almas, daqui em diante, seriam uma só; um sonho que nada tem de original, no fim das contas, exceto pelo fato de que, a despeito de ser sonhado por todos, jamais foi realizado por indivíduo algum. No fim do dia, um pouco cansada, você quis se sentar em um novo café na esquina de um novo bulevar, ainda sujo de restos de material de construção e já mostrando gloriosamente seus esplendores inacabados. O café resplandecia. O próprio gás espalhava ali todo o ardor de uma estreia e iluminava com todas as suas forças as paredes de brancura ofuscante, as superfícies faiscantes dos espelhos, o ouro das madeiras e cornijas, os pajens de bochechas rechonchudas puxados por cães em coleiras, as damas rindo para os falcões empoleirados em seus punhos, as ninfas e deusas carregando sobre suas cabeças os frutos, os patês e a caça, as Hebes e os Ganimedes estendendo uma pequena ânfora de bavaoise ou um obelisco bicolor de sorvetes matizados; toda a história e toda a mitologia a serviço da comilança. Plantado diante de nós, na calçada, estava um bravo homem com seus quarenta anos, de rosto cansado, barba grisalha, trazendo pela mão um menino e no outro braço um pequeno ser ainda muito frágil para caminhar. Ele desempenhava o ofício de babá e levava as crianças para tomarem o ar do fim de tarde. Todos em farrapos. Estes três rostos eram extraordinariamente sérios e os seis olhos contemplavam fixamente o novo café com a mesma admiração, mas nuançada de modos diferentes pela idade. Os olhos do pai diziam: “Como é bonito! Como é bonito! Parece que todo o ouro do pobre mundo veio parar nessas paredes.” – Os olhos do menino: “Como é bonito, como é bonito! Mas é uma casa onde só pode entrar gente que não é como nós.” – Quanto aos olhos do mais novo, estavam fascinados demais para exprimir outra coisa que não uma estúpida e profunda alegria. Diz o cancionero que o prazer torna a alma boa e amolece o coração. A canção popular fazia sentido naquele momento, pelo menos em relação a mim. Essa família de olhos não apenas me enternecia, mas fazia com que me sentisse um pouco envergonhado de nossos copos e garrafas, maiores que nossa sede. Voltei meus olhos para os seus, querido amor, para neles ler meus pensamentos; mergulhava em seus olhos tão belos e tão estranhamente doces, nos seus olhos verdes habitados pelo Capricho e inspirados pela Lua, quando você me disse: “Essa gente é insuportável com esses olhos abertos como passagens para carroças! Você não poderia pedir ao maître para tirá-los daqui?” Como é difícil nos entendermos, querido anjo, e como o pensamento é incomunicável mesmo entre pessoas que se amam! (BAUDELAIRE, 2020, p. 73)

Como podemos ver, o poema em prosa narra o encontro de um casal em um café parisiense, em um bulevar que acabara de ser construído, preservando, detalhadamente, a presença dos escombros: “No fim do dia, um pouco cansada, você quis se sentar em um novo

café na esquina de um novo bulevar, ainda sujo de restos de material de construção e já mostrando gloriosamente seus esplendores inacabados” (BAUDELAIRE, 2020, p. 73). Apenas a partir desse trecho, podemos perceber como a dialética entre o antigo e o moderno ressoa, assim como em “O Cisne”. A presença dos escombros desvela não só a presença constante dos desmoronamentos, mas a própria dinâmica moderna sintetizada por Marx: “Tudo que é sólido desmancha no ar, tudo que é sagrado será profanado, e os homens são finalmente forçados a enfrentar com sentidos mais sóbrios suas reais condições de vida e sua relação com outros homens” (ENGELS; MARX, 2005, p. 86).

De início, no nível do enredo, ressaltamos os escombros enquanto desvelamento do processo de diluição da solidez. Como a modernidade é formada a partir de dualidades que muitas vezes são contraditórias, a primeira que miramos é que o novo só se realiza a partir da destruição do antigo; no entanto, o que “Os olhos dos pobres” constrói é uma história de amor e desilusão como tantas outras, só que o que ela tem de novo é o cenário, o bulevar: “O que torna esse encontro particularmente moderno? O que o distingue de uma vasta quantidade de outras cenas parisienses que também falam de amor e luta de classes? A diferença está no espaço urbano em que acontece nossa cena” (BERMAN, 2007, p. 180). Dessa forma, nos leva a encarar a dissolução como característica fundante da permanência. O velho só permanece a partir das transformações requeridas pelo novo.

Passando para uma segunda camada da frase de Marx (2005), iremos assistir como os homens são levados a encarar “suas reais condições de vida e sua relação com outros homens”. O texto é narrado em primeira pessoa, logo, temos acesso aos pensamentos e questionamentos levantados por um dos amantes e suas percepções sobre a moça amada/odiada.

Quando defrontados pela família que os encara dentro do café, o que nos fica claro, em primeiro plano, é o desenvolvimento de uma luta de classes, contudo, essa luta não é travada entre a família e os amantes, mas entre o casal: “A fascinação dos pobres não tem qualquer conotação hostil, sua visão do abismo entre os dois mundos é sofrida, não militante, não ressentida, mas resignada” (BERMAN, 2007, p. 179). No entanto, a visão da moça sobre os pobres é carregada de hostilidade: “Essa gente é insuportável com esses olhos abertos como passagens para carroças! Você não pode pedir ao gerente tirá-los daqui?” (BAUDELAIRE, 2020, p. 73), e é aqui que o nosso narrador entrevê sua real relação com a amante.

De acordo com Berman (2007), o narrador, ao apresentar certo pesar pela condição da família que o encara – “Essa família de olhos não apenas me enternecia, mas fazia com que me sentisse um pouco envergonhado de nossos copos e garrafas maiores do que a nossa sede” (BAUDELAIRE, 2020, p. 73) – demonstra uma vibração que vai de encontro à esquerda

liberal, pois “Sob essa nova luz, sua felicidade pessoal aparece como privilégio de classe” (BERMAN, 2007, p. 184). No entanto, por outro lado, as afinidades da mulher parecem estar com a direita, sendo assim “[...] a distância entre os amantes não é apenas uma falha de comunicação, mas uma radical oposição ideológica e política” (BERMAN, 2007, p. 184).

Por fim, Berman (2007) traz um outro nível de significação: talvez não seja o fato de a mulher fazer o narrador perceber a realidade que o leve a odiá-la, o que o leva a esse sentimento é ele saber que, no fundo, o que ele também quer é que a família de olhos saia do seu campo de visão: “Talvez a maior divisão não se dê entre o narrador e sua amante, mas dentro do próprio homem. Se assim é, isso nos mostra como as contradições que animam a cidade moderna ressoam na vida interior do homem na rua” (BERMAN, 2007, p. 187).

Para que seja possível dar continuidade ao que até aqui vem sendo dito, antes precisaremos fazer uma breve retomada à questão do desenvolvimento da iluminação pública na cidade de Paris no século XIX. De acordo com Marcel Roncayolo (1999), o *Paris Guide* de 1867, por exemplo, classificava a modernização das cidades de acordo com a quantidade de gás utilizada, e Paris ocupava a terceira posição, ficando atrás somente de Londres e de Berlim. Isso se dá, pois Paris é a primeira cidade europeia a aderir à iluminação pública, no entanto, o intento primeiro dessa adesão é a redução da taxa de criminalidade da metrópole durante a noite, mas, com o passar do tempo, novos matizes vão sendo descobertos.

Baudelaire está inserido em um contexto que assiste ao implemento da iluminação a gás, por volta de 1830. Esse recurso que substitui a iluminação a óleo abre novos horizontes de interpretação e representação da luz. De acordo com Mariana Garcia Junqueira (2015), a luz, no campo da representação, não havia sido enxergada como objeto corporificado até esse momento. Posto isto, a partir de 1830, temos a luz como parte integrante das produções artísticas francesas, tanto pictóricas quanto verbais e fotográficas. Como exemplo de percepção emergente da luz, podemos citar o invento de Louis Daguerre, em 1835, o daguerreótipo e, em consequência, o surgimento da fotografia em 1839.

O fotógrafo Charles Marville (1813-1879), um dos responsáveis pelos registros das transformações urbanas do período de reforma urbanística orquestrada por Georges-Eugène Haussmann, também pode ser considerado um grande expoente da percepção da luz, pois produz uma série de fotografias dos postes parisienses, assim como também documentou a destruição de Paris por Haussmann:



Fig. 2 *Alto da rua Champlain*, 1877-78, Charles Marville.



Fig. 3 *Artes e ofícios*, 1864, Charles Marville.



Fig. 4 *Canteiro de obras da rua d'Argenteuil*, 1876, Charles Marville.

Ainda sobre a iluminação, o psicólogo alemão Rudolf Arnheim (2000) em sua obra intitulada *Arte e percepção visual*, de 2000, aponta que:

[...] sem luz os olhos não podem observar nem forma, nem cor, nem espaço ou movimento. Mas a luz é mais do que apenas causa física do que vemos. Mesmo psicologicamente ela continua sendo uma das experiências humanas mais fundamentais e poderosas, uma aparição compreensivelmente venerada, celebrada e solicitada [...]. Ela interpreta para os olhos o ciclo vital das horas e das estações. (ARNHEIM, 2000, p. 293).

Assim sendo, mais do que alterar a percepção sobre a própria luz, a iluminação altera toda a relação dos indivíduos com a cidade, principalmente no que diz respeito à percepção do dia e da noite, ao tempo de trabalho e, por fim, ao olhar sobre a cidade (RONCAYOLO, 1999), pois uma característica primordial da iluminação é a qualidade de guiar o olhar. Notemos sobre isso que Junqueira (2015), ao citar Juan Carlos Miguez (2005), coloca que:

A iluminação artificial das cidades desempenha um papel estrutural para o olhar, pois “orienta, destaca, esconde, transforma, integra ou isola” e, seu complemento, a sombra, “trabalha em sintonia, para melhor sublinhar ou ocultar, para melhor descobrir ou dissimular”

(MIGUEZ, 2005, p. 4). As emoções e sensações diferenciadas que alcançam o observador durante um percurso resultam desses contrastes visuais aos quais ele foi exposto ao percorrê-lo. (JUNQUEIRA, 2015, p. 41).

Dessa forma, além de dar relevância ao que a iluminação abre ao olhar, concomitantemente, é preciso pensar no que ela esconde. Os subúrbios de Paris, a partir da construção da “nova Paris” de Haussmann, foram destruídos, gerando um processo de gentrificação: “[...] eles iluminariam as habitações miseráveis e abririam ‘espaço livres’ em meio a camadas de escuridão e apertado congestionamento” (BERMAN, 2007, p. 180). Então, o que assistimos é o curso de um projeto que sabe exatamente o que quer iluminar e o que quer manter às escuras.

Nessa esteira, o que observamos em “Os olhos dos pobres”, de Baudelaire, é uma família de olhos que se volta para onde está o foco de luz: “O café resplandecia. O próprio gás espalhava ali todo o ardor de uma estréia e iluminava com todas as suas forças as paredes de brancura ofuscante [...]” (BAUDELAIRE, 2020, p. 73). Roncayolo, também apoiado na análise de um café, o café *La nuit à Bordeaux* (1896), expressa como esses estabelecimentos tinham o poder de iluminar os bulevares, mesmo sem a luz se concentrar na fachada. A densidade da luz dentro dos cafés tinha como intenção quebrar a dualidade dentro/fora; isso porque, “Graças à luz interna dos edifícios, o apagamento da ‘parede’ se realiza verdadeiramente, a separação entre dentro e fora desaparece [...]” (RONCAYOLO, 1999, p. 100). Dessa forma, transpassar os vidros a partir da iluminação era o que garantia ainda mais o engrandecimento desse tipo de comércio, podendo ser um dos motivos de o café ser a cenário ideal para o desenvolvimento narrativo de Baudelaire e, por conseguinte, criar novos parâmetros estéticos para a noite parisiense.

Outra ideia que parece ser reforçada por Baudelaire é que até mesmo o olhar, nesses novos moldes, passa por um recorte de classe. Quando praticado por aqueles que não têm o privilégio de ver, causa desconforto e, uma vez que a dualidade dentro/fora foi rompida, a distância entre os indivíduos, fisicamente, também aparenta ser cada vez menor. Berman (2007) frisa: “O problema não é que eles sejam famintos ou pedintes. O problema é que eles simplesmente não irão embora. Eles também querem um lugar sob a luz” (BERMAN, 2007, p. 183).

E, já que a modernidade se forma a partir das contradições, é aqui que começaremos a percebê-las no que diz respeito à iluminação. A construção dos bulevares, assim como representado por Baudelaire (2020), visava tirar os pobres do alcance dos olhos, no entanto,

acaba tendo um efeito diametralmente oposto, uma vez que as moradias são demolidas, muitas pessoas acabam ficando em situação de rua e “[...] à medida que eles veem, eles também são vistos” (BERMAN, 2007, p. 183). Em Baudelaire (2020), o modo de representar essa mesma dinâmica é colocar as luzes que iluminam o café como as mesmas que iluminam os escombros.

A próxima contradição a esse respeito tem como partida especificamente o brilho das luzes. O brilho do café só é possível após a destruição do subúrbio. Sendo assim, as luzes brilham e, inevitavelmente, também iluminam a miséria, mas, simultaneamente, elas só brilham por mostrar a miséria. É aqui que se encontra, especificamente, mais uma das belezas autoirônicas das luzes parisienses. Berman (2007) chega a indicar outros aspectos dessa contradição:

O empreendimento que torna toda essa humanidade urbana uma grande ‘família de olhos’, em expansão, também põe à mostra as crianças enjeitadas dessa família. As transformações físicas e sociais que haviam tirado os pobres do alcance da visão agora os trazem de volta diretamente à vista de cada um. [...] Os bulevares, abrindo formidáveis buracos nos bairros pobres, permitiram aos pobres caminhar através desses mesmos buracos, arrastando-se de suas vizinhas arruinadas, para descobrir, pela primeira vez em suas vidas, como era o resto da cidade e como era a outra espécie de vida que ali existia. (BERMAN, 2007, p. 183)

O que se depreende do início desse trecho é que o olhar deslumbrado não se restringe somente à família de olhos; a humanidade, como um todo, se transfigura na imagem do espectador deslumbrado pelo que surge enquanto novo e o próprio Baudelaire chega a ser refém desse olhar em sua fase pastoral. Sendo assim, partindo para um novo matiz da interpretação do referido poema em prosa, o desvelamento da visão que se tinha da amante, para além de representar um distanciamento político, pode ser representante do momento em que há a tomada de consciência da própria situação na qualidade de habitante da nova Paris, ou seja, a família de olhos, para o nosso narrador, não funciona apenas no sentido de causar desconforto ao observá-lo e ao fazê-lo questionar sua posição social e econômica, mas no de levá-lo a encarar a sua própria situação, assim o vidro que separa a família e o narrador tem efeito reflexivo.

Nesse sentido, a identificação acontece não sob o signo do distanciamento, mas sob o signo da proximidade. O que o nosso narrador percebe é que ele está mais próximo da família de olhos do que da própria amante, no entanto, o que o distancia dela é a tomada de consciência.

Ele passa a se enxergar como um expectante fascinado, assim como toda a humanidade passa a ser, pois a transformação e a novidade, como um todo, são geridas pelo fascínio.

Sendo o novo alcançado por meio da destruição, como exemplificado, podemos atingir, agora, uma outra camada da frase de Marx (2005) – “[...] tudo que é sagrado será profanado [...]” (p. 86) – para enxergar a dimensão do Baudelaire artista de forma mais detalhada. Como já pronunciado ao início desta seção, o que a modernidade inaugura é, também, o rebaixamento da posição do artista e da arte: a arte passa a ser concebida enquanto produto e o artista enquanto trabalhador. Como demonstrado, Baudelaire tinha, inclusive, consciência de sua condição.

Partindo da frase “A arte existe porque a vida não basta”, atribuída ao poeta brasileiro Ferreira Gullar (2010), temos a apresentação do sentido da arte como fuga da realidade, a arte como o refúgio da banalidade da vida. A vida é insuficiente, é pouca; por essa razão, se cria arte. No que diz respeito a Baudelaire, percebemos que o poeta se apresenta como aliado de sua liberdade e que, como no soneto “O cisne”, tenta resgatá-la através do canto. Porém, a forma da arte já se transformou por completo e cantar, a partir de agora, não é mais um refúgio, mas um fardo.

Dessa forma, mesmo que de maneira resumida, é preciso adentrar na concepção de liberdade, principalmente para Jean Paul Sartre (2004). Para o existencialista, não somos predestinados a nada, nascemos livres, temos sempre poder de escolha, embora estejamos sempre presos às consequências. E para que um escritor, por exemplo, atinja a plena excelência artística, ele deve gozar de plena liberdade.

Ou seja, o escritor precisa se colocar por completo em sua escrita, para que possa, então, comunicar a realidade através da sua obra. No entanto, lembremos que, mesmo tendo que se ver livre de qualquer doutrina ou classe, o escritor não se desprende de suas circunstâncias, tornando a liberdade, assim, algo cada vez mais desejável e inalcançável, e a realidade passa a ter ambivalências na modernidade.

Passando por Terry Eagleton (1978), ao também tratar sobre a produção artística, percebemos uma concepção da arte como sendo fruto da indústria. Ou seja, já que as editoras são empresas e os livros mercadorias, o escritor passa a ser, também, um trabalhador cuja função é fazer os livros serem vendidos. Claramente há uma leitura de conjuntura diferente em Eagleton e Baudelaire, já que Eagleton consegue entender o escritor como trabalhador assalariado, porém o intento de relacionar esses dois autores é demonstrar e comprovar o que Baudelaire começou a vislumbrar um século antes: a derrocada da arte na sociedade moderna.

À vista disso, o artista é profanado, pois passa a ser um trabalhador comum; a arte é profanada, pois deixa de atingir seus objetivos primeiros; e a realidade é profanada, pois deixa

de ser desejável para que possa ser representada. Desse modo, o que vemos surgir, então, é uma outra chave de interpretação da poética moderna, principalmente em Baudelaire: a fugacidade.

Mais adiante, essas chaves interpretativas, elencadas como meios de entender a poesia baudelairiana em alguns pontos, nos levarão à leitura do quadro *Tasso na prisão dos loucos*, de Delacroix (1839), e do soneto “Tasso na prisão dos loucos, de Delacroix”, de Baudelaire (2015), momento em que podemos enxergar o imbricamento de diversas visões: a primeira do pintor sobre o poeta, isto é, de Delacroix sobre Tasso; a segunda do poeta sobre o poeta, de Baudelaire sobre Tasso; e a terceira é a percepção do poeta sobre o poeta representado pelo pintor, ou seja, a visão de Baudelaire do quadro de Delacroix sobre Tasso, tendo em vista, também, os meandros representativos de cada meio e forma.

Capítulo 2

Arte e crítica: uma Iluminação recíproca

Nenhum astro, aliás, nem vestígios

De sol no horizonte se viam,

Para iluminar tais prodígios,

Que com fogo pessoal ardiam!

(“Sonho parisiense”, Charles Baudelaire)

Assim como a beleza autoirônica da cidade parisiense ilumina, simultaneamente, o belo e os escombros, a produção de Baudelaire conta com uma iluminação recíproca, ou seja, na mesma medida que a luminosidade da produção da crítica de arte recai sobre a produção poética desse artista, o lume da produção poética recai sobre a crítica por ele exercida. Dessa forma, buscaremos, neste capítulo, demonstrar os imbricamentos dessas duas posições ocupadas pelo poeta e, por consequência, sua indissociabilidade na prática artística-crítica de Baudelaire.

Como se sabe, Charles Baudelaire, em sua face crítica, é bastante conhecido por seus *Salões*, textos em que o autor tece críticas às exposições que visitou na Paris do século XIX. No entanto, no que tange a esta dissertação, os *Salões* não terão caráter primário; verificaremos, antes, a relevância da atividade crítica em relação à atividade poética, para tanto, partiremos do olhar de autores como Elder João Teixeira Mourão, em sua tese de doutorado, defendida em 2016, intitulada *A crítica de arte em Baudelaire*, e Marcos Antônio Menezes, também em tese de doutorado, defendida em 2004, intitulada *Um flâneur perdido na metrópole do século XIX: história e literatura em Baudelaire*, entre outros.

De início, se faz pertinente não esquecer que o caráter inescapável das transformações ocorridas na capital da França no século XIX afetam Baudelaire de forma contínua, integral e permanente. Sendo assim, sua face crítica não apenas passa por essas transformações, mas também é modulada por elas. Outro aspecto que merece menção são as máscaras assumidas por Baudelaire, ou seja, ora *flâneur*, ora *dândi*, ora boêmio etc. Nessa perspectiva, temos a crítica que parte de um ponto de vista mais politicamente engajado, quando se trata da assunção de um personagem boêmio; de uma percepção desinteressada, quando se trata de um *dândi*; e, por fim, de uma visão mais apegada aos espaços, ou suas transformações, quando se trata do *flâneur*.

À vista disso, acrescenta-se a própria formulação de Baudelaire constante no *Salão de 1846*, no qual o crítico/poeta institui que: “[...] para ter sua razão de ser, a crítica deve ser

parcial, apaixonada, política, isto é, feita a partir de um ponto de vista exclusivo, mas de um ponto de vista que abre o maior número de horizontes” (MENEZES, 2004, p. 123 apud BAUDELAIRE). Assim, fica claro que a crítica, para ser válida, do ponto de vista de Baudelaire, tem que estar intrinsecamente ligada às subjetividades do crítico, dessa forma, as especificidades das máscaras assumidas por Baudelaire transparecem a todo tempo em sua escrita.

Menezes (2004), ao criar um panorama das produções de Baudelaire, começa por citar *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre a literatura e a história da cultura*, de Walter Benjamin: “nunca houve um documento da cultura que não fosse também um documento da barbárie” (BENJAMIN, 1994 p. 225). Walter Benjamin, de modo geral, foi um dos principais críticos de Baudelaire, partindo dele, de acordo com Menezes (2004), é que temos a formulação da crise da arte na modernidade de Benjamin. Sendo assim, podemos depreender que Baudelaire, pelos olhos de Benjamin, é o poeta que melhor transparece a crise da modernidade em seu fazer poético, por ser, talvez, o poeta que vivenciou e experienciou o advento dessa nova realidade. Sendo assim, além de levar em consideração as máscaras assumidas, é preciso, ainda, pensar no caráter experimental dessa fase, o que também gera modulações.

Em um segundo plano, e nos apoiando no texto “A crítica de arte de Charles Baudelaire”, da autora Roberta Andrade do Nascimento, publicado em 2007, cabe ressaltar a compreensão do tempo na modernidade. Para esse fim, frisa-se a mudança do conceito de Arte, sendo assim, de acordo com a autora, a Arte passa a ser considerada uma ideia e a obra de arte em si como um produto, o que gera, conseqüentemente, uma alteração na crítica.

Antes de abarcar tal discussão, precisaremos discutir os conceitos de valor de culto e valor de exposição postos por Walter Benjamin (1987) para chegarmos às postulações de Baudelaire sobre a fotografia. De início, nos valem dos alertas feitos por Benjamin (1987) no começo do capítulo “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Benjamin (1987) sustenta que as postulações de Marx sobre o futuro do capitalismo se configuram em um prognóstico dada a relativa demora em relação à alteração da base econômica e da superestrutura: “Tendo em vista que a superestrutura se modifica mais lentamente que a base econômica, as mudanças ocorridas nas condições de produção precisaram mais de meio século para refletir-se em todos os setores da cultura” (BENJAMIN, 1969, p. 165). Dessa forma, nos valem desse alerta para acrescentar que as formulações de Baudelaire, tendo em vista o período histórico em que se encontra, se mostram muito mais enquanto um temor do que um fato, uma vez que a base econômica não estava suficientemente desenvolvida para alterar a superestrutura.

Benjamin (1987) anuncia o receio de Baudelaire: “Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível da palavra oral” (BENJAMIN, 1987, p. 167). O que Baudelaire via enquanto prognóstico era a substituição da pintura pela fotografia. Sendo assim, suas críticas recaem também sobre a figura do fotógrafo, sendo colocado como um não artista, logo, incapaz de produzir arte:

Entre nós, o pintor natural, como o poeta natural, é quase um monstro. O gosto exclusivo pelo Verdadeiro (tão nobre quando é limitado a suas verdadeiras aplicações) oprime aqui e abafa o gosto pelo Belo. Onde só se deveria ver o Belo (suponho uma bela pintura, e podemos facilmente adivinhar à qual me refiro), nosso público só busca o Verdadeiro. Ele não é artista, naturalmente artista; filósofo talvez, moralista, engenheiro, apreciador de anedotas instrutivas, tudo o que se quiser, mas nunca espontaneamente artista. (BAUDELAIRE, 1993, p. 89)

A grande questão sobre a fotografia ser ou não ser arte recai sobre a presença da aura, tema, inclusive, tratado por Baudelaire no poema em prosa “A perda da auréola”, publicado no *O Spleen de Paris*: pequenos poemas em prosa, de 1869. A aura da obra de arte se constitui a partir do “[...] aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (BENJAMIN, 1987, p. 167).

A partir do exposto, conseguimos traçar os conceitos de valor de culto e valor de exposição, uma vez que estão totalmente ligados à ideia da aura. Benjamin (1987), ao delinear uma breve história da arte, aponta para o fato de que a obra de arte, ao possuir valor de culto, estava restrita somente para algumas pessoas, pois era considerada sagrada, dotada de aura. Hoje, o valor é diametralmente oposto, já que passamos a considerar a exposição: o valor da obra se dá a partir do momento em que ela consegue ser exposta, ou seja, reproduzida. Como consequência dessa percepção, temos o desaparecimento paulatino das esculturas, já que não são facilmente reproduzidas, o surgimento do cinema, uma obra que só tem a sua razão de ser a partir da reprodução, e a dessacralização da obra do artista.

Já no poema “A perda da auréola”, narra-se o momento em que um poeta deixa cair sua auréola no lodaçal de macadame e há a sugestão de que ele anuncie a perda para tentar recuperá-la. A ironia que o poema em prosa constrói, mais para o fim, é sobre a possibilidade de algum indivíduo achar a auréola e usá-la como se artista fosse. A partir do que colocamos acima, fica clara a crítica, então, entre o que pode ser considerado arte e o que não, logo, também, quem pode ser considerado artista e quem não. Assim como a perda da aura retira da arte seu valor

de culto, a perda da aura pelo artista retira seu *status*, o tornando, na nova sociedade, um trabalhador qualquer: “E penso com alegria que algum mau poeta a apanhará e a meterá na cabeça descaradamente. Fazer alguém feliz, que alegria! e sobretudo uma pessoa feliz que me fará rir. Pense em X ou em Z. Hein? Como será engraçado” (BAUDELAIRE, 2020, p. 100).

Esse temor da substituição tem consequências: “a fotografia [...] levou a arte a presentir a proximidade de uma crise, que só fez aprofundar-se nos cem anos seguintes, ela reagiu ao perigo iminente com a doutrina da arte pela arte, que é no fundo uma teologia da arte” (BENJAMIN, 1987, p. 171). Logo, essa teologia corrobora para o aprofundamento da visão antipastoral da realidade e da visão pastoral da arte, dualismo que foi, segundo Berman (2007), ampliado por Baudelaire em seu ensaio “O público moderno e a fotografia”, presente no *Salão de 1859*. Inimiga mortal da arte, a reprodução fotográfica – “produto do progresso tecnológico” (BERMAN, 2007, p. 168) – representa a contramão da criação poética, o que leva o poeta a concluir que a fotografia deve ser uma serva das artes, ou seja, auxiliar na produção, mas nunca a substituir.

Numa perspectiva histórica, portanto, a arte também passa a ser enxergada a partir de outro prisma. Como Marshall Berman (2007) aponta, é o momento em que tudo é construído para, logo em seguida, ser posto abaixo. Sendo assim, esvaziada de sua longevidade, a arte deve pautar-se no presente, pois ele é sua matéria. No entanto, “Ela [a arte] não ignora a história, é sua consciência imediata, por isso seu objetivo maior é exaltar a atualidade, esse espaço em que se problematizam questões que ultrapassam os limites do campo estético” (NASCIMENTO, 2007, p. 2).

Contudo, Nascimento (2007), partindo dos escritos de Baudelaire, chega ao apontamento de que o homem moderno, ao perceber esse movimento cíclico de construção e destruição, usa a crítica e a arte como forma de objeção à permanência veemente do presente. Por conseguinte, nos defrontamos com mais uma das belezas autoirônicas da modernidade, a de pautar a arte no presente para resistir a ele:

[...] representar o presente constitui um paradoxo, pois significa conceber essa unidade do tempo como uma ausência, significa negá-la, afirmar que ela não existe, ratificar seu caráter fugidivo; significa, além disso, destruí-la e eternizá-la como forma. Envolvida por essa atmosfera, a crítica na modernidade é algo em perpétua formação, relevando-se a partir da destruição do seu próprio objeto de estudo e da reestruturação de seu aspecto formal. Essa atividade é caracterizada pela afirmação das diferenças e da pluralidade, passando a ser autodestruição criadora. (NASCIMENTO, 2007, p. 3)

Em vista disso, temos o seguinte contexto apresentado: um fundamento primeiro de que a arte, a partir do momento que se torna mercadoria, está condicionada a um presente perpétuo, pois perde seu valor de culto; no entanto, a representação desse presente se dá em forma, ainda, de oposição, com vistas a estabelecer certa perenidade, e a crítica como uma estratégia de refundamentação do fazer artístico.

A essa altura, cabe pautar o papel do crítico/artista e a trama de sua resistência. Segundo Nascimento (2007), a valorização do presente também é imbuída de um teor dúbio, já que o agora e o passado coexistem, o novo surge como uma atualização do antigo. Sendo assim, a memória tem papel determinante, pois “a rememoração de imagens guardadas na memória atualiza os momentos presentes e instaura uma nova forma de se relacionar com a obra, que ganha sentido a partir das interferências das épocas evocadas” (NASCIMENTO, 2007, p. 8). Um bom exemplo dessa tessitura entre o novo e o antigo é o poema “O Cisne”, de Charles Baudelaire, já analisado na primeira seção desta dissertação, pois o que temos é a comparação direta entre o cisne, representante do poeta na modernidade, e Andrômaca, figura da mitologia grega.

No que concerne à produção de Charles Baudelaire, iremos nos valer de suas máscaras para traçar sua percepção crítica. Começando pela caracterização do *flâneur*, Menezes (2004) o compreende como ser vagante e com olhar direcionado para as transformações, mas, ao mesmo tempo, ciente de sua atual situação: “[...] como *flâneur* ele se dirige à feira; pensa que é para olhar, mas, na verdade, já é para procurar um comprador” (MENEZES, 2004, p. 11). Isso se deve a um motivo previamente esboçado: o *flâneur*, por ter um caráter julgado como desinteressado, parece não ser politicamente engajado, no entanto, é um sujeito que sabe a sua posição econômica e política na nova realidade em que está inserido. Sendo assim, já podemos inferir que as colocações críticas de Baudelaire, no momento em que ele assume a máscara de *flâneur*, têm, também, uma dimensão política.

Porém, cabem aqui mais alguns esclarecimentos. Entende-se que todo texto, seja ele verbal ou não verbal, a partir do momento que é inscrito na realidade, passa a ter uma dimensão política, pois a relação entre emissor e receptor, para que a comunicação se dê com sucesso, pressupõe aspectos anteriores, uma vez que a linguagem é determinada socialmente. Nesse sentido, falar que a crítica baudelairiana, a partir dos olhos do *flâneur*, é política não recai em um pleonismo, visto que ela não tem apenas função social, ela tem igualmente consciência de sua dimensão.

Nesse contexto, retornaremos às proposições de Walter Benjamin, partindo agora de observações de Luigi Bordin e Marcos André Barros no artigo “Walter Benjamin e Bertolt

Brecht: para uma prática estética contra a barbárie e em defesa da vida” (2015). Segundo os autores, a crítica passa a ter uma nova função na modernidade:

[...] o intelectual (escritor, artista, etc.) se tinha tornado um empregado do sistema, perdendo sua característica de pensador livre e independente. Benjamin começou atribuir à crítica uma nova função. Não devia mais ser uma variável do mercado literário, nem somente um instrumento de avaliação estética, mas deveria servir, primeiro, para “organizar o pessimismo”, e, segundo, para levar à frente “a destruição dialética” das imagens falsas propagadas pela publicidade burguesa. Isto é, cabia ao intelectual crítico a tarefa de destruir a falsa consciência burguesa visando à transformação social. O crítico devia ser um “estrategista na luta literária”, tornando conscientes os grupos sociais marginalizados pelo sistema, (subproletariado e os intelectuais) de sua própria precária situação. (BARROS & BORDIN, 2015, p. 12)

Dessa maneira, destaca-se a proeminência política da crítica na sociedade moderna como um todo. No entanto, fazendo um paralelo com a definição de Menezes (2004), uma vez que esse pesquisador coloca a produção de Baudelaire sob o prisma de um uma “estética antiburguesa”, percebemos, ainda mais, as pretensões da crítica baudelairiana. Em decorrência disso, uma outra dimensão deve ser pressuposta, e, aqui, devemos retomar algumas questões já levantadas na primeira seção desta dissertação.

Como vimos, de acordo com Marshall Berman (2007), a produção de Baudelaire se divide em pastoral e antipastoral. Desse modo, sendo a visão do *flâneur* política, na acepção mencionada, ela abrange a produção designada por Berman (2007) como antipastoral, uma vez que passa a entender a dinâmica da cidade moderna. Por conseguinte, nos parece possível fazer aqui um recorte, ou seja, cabe colocar sobre o prisma da *flânerie* apenas a produção que se inicia na fase antipastoral de Baudelaire, que é, como dito, pronunciadamente antiburguesa, tendo em vista o desvelamento que ocorre com as pretensões da burguesia.

Sendo assim, partindo do pressuposto acima mencionado, conseguimos traçar alguns paralelos. O primeiro deles é a desilusão com a realidade e, por consequência, o apego ao que é imaginado. Gonçalves (1994) comenta sobre como Baudelaire tem uma preferência pelas obras que estão no campo da sugestão, isto é: “[...] temos o caráter altamente sugestivo da pintura, e nisto reside o grande entusiasmo de Baudelaire” (GONÇALVES, 1994, p. 117), assim como é possível verificar também no *Salão de 1859*, na seção “O poder da imaginação”.

Ademais, pode-se ainda notar que Baudelaire, ao criticar a obra dos pintores franceses Eugène Delacroix e Dominique Ingres, coloca-os em campos opostos: o primeiro guiado pelo

temperamento, pela cor, e o segundo guiado pelos métodos de imitação da natureza, pelo figurativismo (GONÇALVES, 1994, p. 121). Sobre tal oposição, é relevante destacar a preferência de Baudelaire pela obra pictórica de Delacroix, possivelmente levada pela percepção estética de Baudelaire, para quem o trabalho de criação a partir da cor, a partir dos matizes, requer uma imaginação mais verdadeira do que o trabalho de representação figurativa das referências.

Observa-se assim que, para Baudelaire, enquanto um, o figurativista, obedece à ordem vigente, que é a de copiar a natureza, o outro deseja que as coisas sejam iluminadas como seu espírito, refletindo-as em outros espíritos, guiado pela cor (BAUDELAIRE, 1995, p. 809). Consequentemente, “A crítica de arte baudelaireana traz em si **a extensão de sua sensibilidade poética**, tratando-se de sua própria estética. Não obstante, e fiel à sua postura de defesa da imaginação, a realidade fotográfica é veementemente criticada, pois ela empobrece o gênio artístico” (MOURÃO, 2016, p. 76, grifo nosso), uma vez que há em Baudelaire uma crença na arte “[..] acima e fora da imitação da coisa vista” (MOURÃO, 2016, p. 80).

Baudelaire chega a denominar alguns pintores como “pedantescos” e “pontilhosos” e, ao nominá-los nesses termos, tem como intenção ressaltar que a exigência de detalhes oculta as dificuldades de uma obra que aborda de forma rica e imaginativa o tema escolhido (MOURÃO, 2016, p. 81).

Essa crítica, porém, também carrega certa ironia. Baudelaire coloca Delacroix em uma posição hierárquica superior à de Ingres, por acreditar que a obra de arte deve, dentro dos limites da representação, escapar da realidade. Ou seja, o espírito da criação é maior do que o da cópia. No entanto, Roberto Calasso, em *A folie Baudelaire*, de 2012, ao fazer uma análise do quadro *O banho turco*, de Dominique Ingres, de 1862, pondera que “Todas as banhistas estão alheias ao mundo exterior, assim como Ingres em nome de sua pintura, encerrado em seu ateliê, o foi” (CALASSO, 2012, p. 124).



Fig. 5 - *O banho turco*, 1862, Jean Auguste Dominique Ingres.

Dessa forma, o que podemos entender é que Ingres, ao fazer-se alheio à realidade, também transfere esse alheamento para suas obras, e esse entendimento, mesmo tendo um cunho mais biográfico do que formal, demonstra certa contradição do poeta em análise nesta dissertação. Ingres é colocado na posição de quem entende o fazer artístico e conduz seu esforço para esse fim, assim como Delacroix o faz. No entanto, Delacroix, colocado do lado oposto por Baudelaire, é tido como formulador de um trabalho mais imaginativo. Ora, se retomamos o quadro *A liberdade guiando o povo*, de 1830, no qual Delacroix representa uma cena da Revolução Francesa, a contradição recairia sobre o fato de Ingres, embora evidenciado certo distanciamento social, ser posto como mais apegado à factualidade do que Delacroix, mesmo que este tenha representado acontecimentos históricos.

Essa autoironia aparente nos concede a possibilidade de enxergar, então, que a crítica de Baudelaire se concentra não no teor do que é representado, mas na técnica da representação. Assim, a estética antiburguesa, tanto adotada quanto cara a Baudelaire, se constitui a partir do como e não do que é representado. Sendo assim, o que constitui a beleza são as pinceladas de Delacroix, que, como dito, fogem das margens preestabelecidas; já em Ingres não devemos

olhar o que é mostrado, mas o modo como o cenário é enformado e rígido. O que se percebe, portanto, é como a imaginação consegue elevar o espírito a partir de uma produção vista como fruto de um trabalho efetivamente artístico e criativo, enquanto a reprodução simples recai na subserviência. Isto é, o método figurativista de representação recai, para Baudelaire, quase que no mesmo demérito da fotografia. Já com relação à imaginação:

essa atividade criadora do espírito não permite a imitação servil da natureza, afastando-nos do tédio da realidade e suas repetições vulgares e enfadonhas, trazendo-nos visões radiantes de um outro mundo, onde a função ativa e o impulso primário, direcionados pela razão, exprimem mais adequadamente a sua expressão, tornando-a “análise e síntese. [...] Foi a imaginação que ensinou ao homem o sentido moral da cor, do contorno, do som e do perfume” (BAUDELAIRE, 1995, p. 804). (MOURÃO, 2016, p. 50)

Por conseguinte, isso demonstra uma nova concepção de belo, pois, ao se considerar a representação do presente, constituída de ambiguidades, a apreensão da fugacidade e do instante se torna algo notório:

A declaração de Baudelaire sobre essa relação entre beleza e presente traz um aspecto novo, que é o de fazer da representação do agora uma outra forma diferente daquela tradicionalmente ligada à beleza. O belo, dentro dessa compreensão, é a essência da rapidez em que o movimento é captado, no instante mesmo em que ele acontece: “Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão freqüentes” (BAUDELAIRE, 1995, p. 860). O artista torna-se, então, o herói da vida moderna, pois, ao procurar representá-la no instante mesmo em que ela é, ele a eterniza antes que os aspectos fugazes que a constituem desapareçam. (MOURÃO, 2016, p. 141).

Portanto, a fuga do real de Ingres, mesmo quando Baudelaire anseia fugir da realidade, mais uma vez, é vista como menor, pois a fugacidade demanda um esforço maior do pintor, que a representa no tempo presente e a partir da materialidade presente. O valor da arte está, dessa maneira, vinculado ao instante, no momento em que é eternizado. Nesse sentido, o paralelo que deve ser feito entre Ingres e Delacroix, a partir das considerações de Baudelaire, é o da captação: “[...] o grande defeito de Ingres, em particular, é querer impor a cada tipo que posa diante de seus olhos um aperfeiçoamento mais ou menos compulsório, colhido no reportório das ideias clássicas” (BAUDELAIRE, 2006, p. 860).

Logo, se de um lado, para Baudelaire, “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE,

2006, p. 874), e de outro “O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e por um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão” (BAUDELAIRE, 2006, p. 852), podemos enxergar a associação de duas instâncias que, em um primeiro olhar, podem ser colocadas em polos totalmente distantes.

Baudelaire, em um primeiro momento, ao considerar a modernidade como a primeira metade da arte, imbuída do transitório e do efêmero, constata a permanência veemente do presente e sua fugacidade. Em um segundo momento, o poeta descreve a outra metade com adjetivos de durabilidade: eterno, imutável e invariável. Logo, podemos depreender que a transitório se constitui enquanto tese da obra de arte da modernidade, a invariabilidade como antítese e, por fim, na qualidade de síntese, temos a correlação do momentâneo e do perpétuo coadunados na caracterização de um mesmo objeto, a obra de arte.

Dessa forma, buscando compreender como essa correlação se concretiza, podemos sugerir que a representação na obra de arte está completamente atrelada ao presente, o que equivale à metade que abarca o momentâneo. Já a outra metade, do eterno e do imutável, essa equivaleria à memória e à imaginação.

O artista plástico, por exemplo, ao ser colocado diante de um cenário completamente transitório, mesmo com pinceladas rápidas, como as de Delacroix, não conseguiria representar toda a cena no momento em que ela acontece, por isso é preciso um trabalho de criação, a partir da memória adquirida, para a completude do objeto. Logo, a memória, como representante do passado, é capaz de finalizar o que foi externamente posto, assim como a imaginação, uma vez que: “A dinâmica da memória atua como o princípio ativo dessa montagem, ela investiga as correlações e os diálogos existentes entre os tempos presentes da/na obra, entrelaçando seus fios” (NASCIMENTO, 2005, p. 50-51).

É a memória, nem sempre apegada a um acontecimento recente, que permite, conseqüentemente, o entrecruzamento de um passado mais distante, representado, por vezes, de forma alegórica na modernidade. Roberta Andrade Nascimento, em “Charles Baudelaire e a arte da memória”, de 2005, nomeia, a partir dos estudos de Didi-Huberman (2000), essa possibilidade de “anacronismo”, pois é o anacronismo que assente, de acordo com o exposto pela autora, a tensão entre os diversos modelos de tempo. Nascimento (2005) indica que em cada presente podem coexistir várias dimensões temporais e que em cada obra há a fusão de diversos tempos (NASCIMENTO, 2005, p. 51).

2.1 - Memória, imagem e imaginação em Baudelaire e Delacroix

Tendo o acima exposto como fundamento, propomos, a seguir, duas análises do poema “A uma passante”, também de *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire:

A uma passante

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! "nunca" talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!

(BAUDELAIRE, 2019a, p. 345)

A primeira delas concerne à discussão aqui presente. A passante, seria, dentro do contexto apresentado, a representação da fugacidade, do momento presente. Como dito aqui e por alguns autores, a multidão está presente na obra de Baudelaire de forma implícita, sendo assim, o primeiro verso, “A rua em torno era um frenético alarido” (BAUDELAIRE, 2019a, p. 345), nos remete a essa multidão, origem do barulho. Dessa forma, o cenário está posto: a passante se encontra em meio a uma multidão.

Sendo a passante um ser em meio a vários, de acordo com Nascimento (2005), ela é a representação, por meio de analogia, da sobreposição de imagens inerentes ao momento

presente. A autora sustenta que o anacronismo se constrói como uma espécie de mosaico, e isso transparece na produção artística moderna, já que o artista, não podendo captar a totalidade, pois a realidade o extasia de informações/imagens, capta o que é possível e a representação dessa captação se dá de forma fragmentária, como podemos perceber em “A uma passante”: Que luz...a noite após! — Efêmera beldade/Cujo olhos me fazem nascer outra vez,/Não mais hei de ter senão na eternidade? (BAUDELAIRE, 2019a, p. 323). Aqui temos a sobreposição da imagem de um raio, seguida da presença da noite, e logo a percepção do eu lírico se volta para a passante, com foco em sua beleza, passando para o seu olhar e, por fim, com a indagação interna do reencontro, sendo esse questionamento o complemento interno da realidade exterior.

Essa sobreposição de imagens seria, então, a representação formal da fugacidade e da memória, pois: “Como passantes, elas [as imagens] se substituem veloz e infinitamente; o poeta trabalha, pois, com imagens múltiplas em um campo paradoxal porque une eterno e transitório no mesmo espaço” (NASCIMENTO, 2005, p. 52). Sendo assim, resta ao artista/*flâneur* selecionar a que imagens se apegar, através da experiência, da imaginação e da memória, assim como a quem se apegar diante de uma multidão.

O que temos nessa primeira análise é a representação alegórica das diversas imagens da modernidade enquanto multidão, uma multidão de imagens. Essa leitura demonstra que o trabalho do artista na modernidade, aqui o de um poeta, é o da criação de uma imagem pela sobreposição de diversas outras, criando, por fim: “uma imagem não acabada – a memória do presente” (NASCIMENTO, 2005, p. 56). Sendo uma obra que não acaba, ela sempre estará fadada ao presente e, paradoxalmente, eterna.

Em um segundo olhar, ainda no mesmo prisma, passaremos para um outro nível da interpretação, para tanto utilizaremos a análise feita por Júnior Vilarino, professor da Universidade Federal de Viçosa, no artigo ““A uma passante”” de Charles Baudelaire: os três tempos da imagem”, publicado em 2022, no qual o autor estabelece uma interpretação do soneto em questão com base na sobreposição das imagens, assim como Nascimento (2005) chega a mencionar. No entanto, Nascimento (2005) tece considerações mais atreladas ao tempo, já Vilarino (2022) foca na questão imagética.

Vilarino (2022) começa por tratar da relação entre Baudelaire e o gosto pela imagem. Nessa esteira, o autor nos abre duas possibilidades para enxergarmos a imagem na produção de Baudelaire. A primeira delas sendo o culto à imagem um dos preceitos da criação antimimética-imaginativa, ou seja, para que haja uma representação que se distancie da realidade dada é necessário certo apego à imagem, essa funcionando como ponto de partida,

meio e fim para a produção, por isso antimimética e por isso imaginativa, noção que ficará mais clara ao tratarmos dos níveis de tratamento da imagem logo a seguir. A segunda se refere a uma ênfase na visualidade do texto, em como ele se constrói objetivando, em certa medida, ser visível, imagético (VILARINO, 2022, p. 22). Pelos rumos desta dissertação, assim como Vilarino (2022), nos apegaremos à primeira possibilidade.

Nessa esteira, o autor elenca três níveis de tratamento da imagem por Baudelaire: o primeiro deles sendo a captação da imagem, o segundo o delineamento da forma, ou seja, a focalização em algo que é visto, e, por fim, o terceiro sendo a reflexão sobre a duração da impressão causada pela imagem (VILARINO, 2022, p. 23).

No que concerne ao poema em questão, temos, no primeiro quarteto, a caracterização da cena: uma mulher toda de preto em uma multidão, mas que chama atenção por passar balançando a barra do vestido. No segundo quarteto, temos a admiração estupefata apresentada pelo eu lírico. No primeiro terceto, surge o questionamento sobre o reencontro, aparentemente impossível. Por fim, no segundo terceto, a constatação angustiada da impossibilidade. Assim, conseguimos visualizar, de forma panorâmica, os três níveis apresentados por Vilarino (2022): a captação da imagem é a multidão em si, a focalização/delineamento da imagem é a caracterização da passante e a duração da impressão causada gera a noção de inviabilidade.

Olhando os pormenores, é possível perceber que a construção da visualidade começa como algo amplo, geral, não identificável: “A rua em torno era um frenético alarido” (BAUDELAIRE, 2019a, p. 345), passando ao nível da especificidade, com o olhar voltado para a passante, mas, mais atentamente, aos detalhes dessa personagem: “Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,/Uma mulher passou, com sua mão suntuosa/Erguendo e sacudindo a barra do vestido./Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina” (BAUDELAIRE, 2019a, p. 345). O que o professor da Universidade Federal de Viçosa sustenta, então, é que cada um desses momentos corresponde a um trato com a imagem realizado pelo eu lírico:

A captura ótica (primeiro momento), tem a duração de um relance, expressa pela finitude da ação verbal do pretérito perfeito, em uma frase graficamente isolada, iniciando a terceira estrofe do primeiro quarteto: “Uma mulher passou”. A anotação eufrástica (segundo momento) sobrevém já no segundo verso, com o emprego de adjetivos (alta e sutil), na descrição do todo, e de substantivos (a barra do vestido, pernas de estátua), na descrição partitiva. (VILARINO, 2022, p. 32-33)

Alinhando os estudos de Nascimento (2005) e Vilarino (2022) temos, portanto, que os dois momentos descritos acima dizem respeito ao presente da imagem, ou seja, ao momento

em que o eu lírico se defronta com ela: “Os três tempos conjugados nos dois quartetos referem-se ao relato do instante em que o sujeito havia deparado a passante” (VILARINO, 2022, p. 34) e “[...] que estamos diante de um presente que não cessa de se restabelecer pela experiência dialética do olhar” (NASCIMENTO, 2005, p. 49). Vilarino (2022) trata em seu texto, também, sobre a *écfrase*, e chega a estabelecer que a descrição da imagem por Baudelaire tem tons ecfrásticos, pois, a partir da leitura de Liliane Louvel (2006), o que há é uma referência *in absentia*, tema que antecipamos na introdução desta dissertação.

Partindo para o terceiro momento de tratamento da imagem, temos as indagações feitas pelo eu lírico sobre a exposição que teve, sendo essa questão relacionada à finitude do momento e à capacidade da memória: “Não mais hei de te ver senão na eternidade?/Longe daqui! tarde demais! "nunca" talvez!/Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,/Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!” (BAUDELAIRE, 2019a, p. 345).

Nesse terceiro momento, evocando, novamente, os estudos de Nascimento (2005), observa-se o emprego dos advérbios de tempo, como: tarde demais, nunca, talvez. Esses empregos nos remetem diretamente a uma percepção anacrônica, de algo que não tem um tempo definido. Logo, o que fica é o tempo presente, o tempo da imagem, o após não goza de cronologia para se concretizar.

Sendo assim, o que tentou-se fazer nessa primeira análise foi a percepção do espaço e do tempo na poética de Baudelaire. Como dito no início da seção, ao contrapormos Ingres e Delacroix, percebeu-se o porquê da preferência pelo segundo por parte de Baudelaire. Dessa forma, o que notamos é que o mesmo motivo que faz com que Baudelaire aprecie Delacroix, a partir de um ponto de vista enquanto crítico, é o mesmo que ele internaliza no soneto analisado, “A uma passante”. Entendemos, assim, que o seu olhar crítico parametriza o seu fazer poético, na tentativa de “[...] extrair o eterno do transitório” (BAUDELAIRE, 2006, p. 859), configurando, por fim, o que chamamos, aqui, de iluminação recíproca, nesse caso entre as atividades crítica e poética.

Seguindo para a segunda análise, propomos uma relação entre o poema “A uma passante” e o quadro *A liberdade guiando o povo*, de 1830, de Eugène Delacroix, assim como prenunciado na primeira seção. Para tanto, retomaremos, agora de forma mais panorâmica, as ideias de Menezes (2012) e Benjamin (1994).

O quadro *A liberdade guiando o povo*, de Eugène Delacroix (1830), possui as dimensões de 2,6m por 3,25m, podendo ser visitado, hoje, no *Museu do Louvre*, em Paris. O quadro representa a revolução que aconteceu no mesmo ano na cidade em que o quadro se

encontra exposto, nos dias 27, 28 e 29 de julho. A revolução em questão, assim como a de 1789, foi fundamentada nos lemas da liberdade, igualdade e fraternidade.



Fig. 6 *A Liberdade guiando o povo*, Eugène Delacroix, 1830.

Aprofundando as características alegóricas, intrinsecamente construídas, poderemos notar a relação do quadro de Delacroix com o poema de Baudelaire. Menezes (2012) esboça uma relação direta entre a figura da passante, apresentada por Baudelaire, com a liberdade e a revolução. Já no quadro, temos a mesma referência, a mulher enquanto representante da jovem república. Sendo assim, tanto no poema quanto no quadro, o que é posto é uma figura feminina, que, de forma simbólica, dentro do contexto histórico da representação, corresponde à revolução, ou seja, ao desejo de liberdade.

De acordo com Benjamin (1994), o elo entre os dois artistas é posto pela figura da multidão e seu caráter duplo, servindo de fonte e empecilho, concomitantemente. Construindo certa alusão às barricadas, entendemos que somente através delas que a revolução será possível. Nesse sentido, como predito, sob esse ponto de vista, a multidão que envolve a passante é a multidão das barricadas.

Em um primeiro momento, no campo da imagem, notam-se as pinceladas rápidas e a utilização de cores mais escuras, como marrom e preto e tons terrosos; no entanto, há um destaque para as cores vermelho, branco e azul, em alusão à bandeira da França. No que diz respeito ao foco e ao jogo de luz e sombra, percebemos a jovem que empunha o mastro com a bandeira e a baioneta como centro da imagem. A focalização se dá, para além dessas questões, pela posição superior em que ela se encontra em relação às demais figuras.

Nesse tocante, retomamos a relação entre o antigo e moderno, a mesma construída entre Andrômaca e o cisne. A figura da mulher posta em uma posição mais elevada e com o busto desnudo remonta às esculturas gregas, como a Vênus de Milo, de 100/190 a.C, o que leva ao diálogo entre o antigo transfigurado como novo e à reatualização constante da modernidade. No soneto, essa montagem se dá a partir da caracterização da passante, uma vez que é descrita com: “Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina” (BAUDELAIRE, 2019a, p. 345).



Fig. 7 Fotografia da Vênus de Milo, de Dmitri Kessel, 1969.

Menezes (2012) chega a elencar significados possíveis para o busto desnudo. De acordo com o autor, o seio à mostra representa a possibilidade de, assim como uma mãe que oferece o seio ao filho, oferecer o alimento da liberdade para a república. Dito de outro modo, a mulher, tanto a do quadro de Baudelaire quanto a do poema de Delacroix, passa a ser vista como alguém para nutrir ou gerar a república pós-revolução (MENEZES, 2012, p. 16).

Mas, no que diz respeito a “A uma passante”, o foco descrito por Baudelaire, através das palavras, é o mesmo tecido por Delacroix a partir das cores. A passante se encontra, de igual maneira, em meio a uma multidão. Menezes (2012) aponta um motivo para essa questão:

Ao reunir elementos antigos e modernos, a obra de Delacroix busca uma linguagem capaz não só de ser entendida por eruditos, como também pelo homem comum. A pintura está integrada à tradição que retrata os acontecimentos de 1830: mostra o ato de bravura do povo francês que responde com um levante popular aos ataques do rei Carlos X contra a democracia. (MENEZES, 2012, p. 29).

Todavia, há um salto representacional entre as duas mulheres, enquanto a liberdade de Delacroix está envolta na revolução de 1830, a de Baudelaire remonta à revolução de 1848, à da revolta operária:

A bela mulher que avança sobre mortos e destroços carregando a bandeira tricolor – símbolo da República Francesa – passa, mais uma vez, ante os olhos dos revolucionários, em 1848, e reaparece diante do poeta nas ruas convulsas da Paris de 1860, ano em que foi escrito o poema. Aquele jovem à esquerda da mulher que empunhava as duas pistolas e os outros combatentes estão, doze anos depois, a lamentar o fracasso de uma promessa: a da liberdade. (MENEZES, 2012, p. 16)

Nessa perspectiva, reforça-se que a passante e a mulher que empunha a bandeira são, semelhantemente, representantes da liberdade. Porém, a partir das colocações de Menezes (2012), conseguimos enxergar o porquê do luto: a liberdade batalhada há muito encontra o fardo da irrealização em 1860, ano de publicação do soneto.

Sendo, dessa forma, a passante a representação da liberdade, o que o eu lírico do soneto constata não é simplesmente o sentimento de impossibilidade, mas o sentimento de impossibilidade da liberdade no contexto histórico presente e, mais uma vez, cabe destacar o uso dos advérbios de tempo empregados.

Por fim, é relevante relacionar as duas análises apresentadas. Na primeira, podemos notar o tom mais formal, uma vez que a ênfase recai atentamente para como o soneto se constrói e suas implicações para o debate sobre o tempo, sobre o imaginário, sobre a captação e sobre a

memória. Já na segunda análise, há uma percepção mais alegórica do texto, mais relacionada ao conteúdo, tendo em vista que se evidencia a simbologia que envolve a figura feminina nas obras aqui visualizadas. Elas se interrelacionam na medida em que o tempo é percebido e tem um valor de relevância para ambas. A sobreposição das imagens, por conseguinte, é o que possibilita a alegorização da mulher representada, pois pela descrição feita montamos a personagem, o que também acontece com o quadro.

A esse respeito, uma outra característica que deve ser notada em relação à crítica de arte em Baudelaire é a posição do receptor. A partir das colocações do autor de *As Flores do Mal*, percebemos que a pintura figurativa, bem enformada, no que se refere à imaginação, concede pouco espaço ao apreciador, pois tudo já se encontra posto, mas, em contrapartida, a pintura que se constrói por matizes, como a de Delacroix e Constantin Guys, abre espaço para a inscrição do espectador na obra vista. Sobre essa percepção baudelairiana, Mourão acrescenta que:

Aqui, o crítico encontra o campo fértil para, mais uma vez, exaltar a atividade criadora proporcionada pela imaginação, só que a do espectador, impulsionada pela admiração atenta da obra de arte. Essa observação atenta da obra leva em consideração um elemento fundamental de ordem poética na crítica de arte – o devaneio. (MOURÃO, 2016, p. 168).

Alcançando, então, a crítica elaborada por Baudelaire a respeito das obras de Delacroix, que o *Salão de 1846* tem como foco, podemos associar algumas prognoses. A primeira delas é a relação direta entre a permanência do passado e a resistência do presente em relação à crítica à produção do pintor Eugène Delacroix:

[...] Baudelaire reafirma sobre a obra do pintor um princípio que está presente em todas as questões estéticas, que é a vinculação entre vanguarda e tradição, revelador do estudo incansável de mestres predecessores para a obtenção de novas obras, que podem indicar um processo de desenvolvimento artístico e as respectivas influências recebidas: “É por esta qualidade tão moderna e tão nova que Delacroix é a última expressão do progresso na arte. Herdeiro de uma grande tradição” (BAUDELAIRE, 1995, p. 690). (MOURÃO, 2016, p. 89).

Em outros termos, o que torna Delacroix grande aos olhos de Baudelaire, para além do trabalho imaginativo, é, mais uma vez, o desempenho em conciliar presente e passado, pressupostos de relevância da arte na modernidade, pois “[..] a pintura de Delacroix é formada de muitas referências, inclusive clássicas, mas profundamente alteradas em busca de uma

expressividade que a distancia das convenções de seu tempo” (MOURÃO, 2016, p. 94). Ademais, em um segundo nível, há o mérito aos olhos de Baudelaire de se deixar espaço para o receptor na obra vista, o que acontece tanto no poema quanto na pintura.

2.2 - A contiguidade das máscaras

Até aqui, vimos a construção da crítica e da produção poética de Baudelaire principalmente no que se refere à máscara de *flâneur*, momento notadamente antipastoral, reflexivo e consciente da realidade ao redor. Com isso, foi possível perceber as interseções e os diálogos entre a crítica e a poética a partir de observações gerais sobre a questão temporal, até chegarmos em dois objetos: o quadro *A liberdade guiando o povo*, de Delacroix, e o soneto “A uma passante”, de Baudelaire.

Antes de darmos prosseguimento, porém, cabe esclarecer que a constatação das máscaras de Baudelaire não está pautada e nem se encerra cronologicamente, ressalva feita, inclusive, tanto por Menezes (2009) quanto por Berman (2007). Dessa forma, pautar as produções aqui mencionadas dentro de cada uma das máscaras seria um trabalho um tanto árduo e fora do escopo desta dissertação. Com isso em mente, o que nos cabe, então, é associar os conteúdos com as percepções, levando em consideração o contexto de produção, mas não nos restringindo a ele.

Partindo para a máscara de *dândi* e utilizando o mesmo recorte utilizado para caracterizar o *flâneur*, podemos intuir que essa máscara está sob o prisma da visão pastoral da arte – a arte pela arte – e da visão antipastoral da realidade, prisma parecido com a visão do *flâneur*. No entanto, a situação fica um tanto mais complexa, porquanto a visão pastoral da arte consiste em colocar a arte enquanto uma instância alheia à realidade, já que visão antipastoral da realidade leva a considerar que a realidade, imbuída de valores modernos, se encontra em estado de decadência.

Na produção crítica e poética da máscara de *flâneur*, por sua consciência ao assumir uma estética antiburguesa, percebemos certa contestação da realidade posta, como foi possível perceber na análise do soneto “A uma passante”, ao fazer referência à revolução de julho de 1848, apesar das desilusões apresentadas. Sendo assim, no que concerne a essa máscara, pelo contexto histórico da produção, a proeminência política é ressaltada. Já como *dândi*, percebemos certa complacência com as potencialidades da burguesia na sociedade moderna, já que a esperança de um governo popular deixa de existir. Logo, enquanto a visão antipastoral

da realidade do *flâneur* se centra na negação e na crítica direta ao contexto posto, a visão antipastoral da realidade do *dândi* se centra apenas na negação.

Para falarmos do *dândi*, o texto teórico que mais se encaixa nessa percepção é *O pintor da vida moderna*, publicado pela primeira vez em 1863. Nesse ensaio, o crítico elenca Constantin Guys – C. G (1802-1892) como o pintor capaz de representar a vida moderna em toda a sua potencialidade. No entanto, para compreendermos esse texto, é preciso lembrar o processo constante de transformação do Baudelaire crítico e poeta. De início, Baudelaire caracteriza C.G não como um artista, mas como um homem do mundo, no entanto, ele mesmo ressalta a percepção reducionista dessa afirmação:

Entende-se aqui, por favor, a palavra artista num sentido restrito, e a expressão homem do mundo num sentido mais amplo [...] homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes; artista, isto é, especialista, homem subordinado à sua palheta, como servo à gleba. (BAUDELAIRE, 2006, p. 855).

Por conseguinte, o que vemos é o reconhecimento das produções artísticas de C.G, mas, em contrapartida, sem o reconhecer como artista, pois caracterizá-lo como artista seria uma forma de limitar as potencialidades desse pintor. Dessa forma, já é possível estabelecer mais um contraponto entre a visão do *flâneur* e a do *dândi*: enquanto o *flâneur* percebe a perda da aura como algo prejudicial ao artista, aqui lembrando o poema em prosa “A perda da auréola”, ou seja, a simbologia que representa o rebaixamento do artista a um trabalhador assalariado; a máscara do *dândi* concede certo teor poético ao não ser artista, principalmente no que se refere a C.G.

Ademais, é possível perceber, também, as semelhanças das duas máscaras. A valorização de C. G por Baudelaire tem como precedente, em partes, o mesmo motivo de apreciação de Delacroix, a captação: “Ele desenha de memória, e não a partir do modelo, salvo em casos [...] em que há a necessidade urgente de tomar notas imediatas, rápidas e de fixar as linhas principais de um tema” (BAUDELAIRE, 2006, p. 862).

A partir desse comentário crítico de Baudelaire, temos, novamente, no mesmo ensaio, a contraposição com Ingres tendo por base os mesmos parâmetros postos na comparação com Delacroix. Por conseguinte, pode-se concluir que no nível da forma, pelos olhos de Baudelaire, C.G e Delacroix são apreciados pelos mesmos motivos: pelo lugar deixado ao espectador e pelo modo de uso sugestivo das cores e das pinceladas. Dessa forma, resta claro que a desilusão

com a realidade leva à apreciação de outros conteúdos, a uma nova máscara, a uma nova crítica e a uma nova produção artística.



Fig. 8 *Desenho*, Constantin Guys, 1855.

No entanto, há, ainda, um ponto que deve ser considerado. Baudelaire (2006) caracteriza o *dândi* como um homem rico e ocioso que não faz outra coisa, senão procurar a felicidade, um homem cuja profissão é parecer elegante (BAUDELAIRE, 2006, p. 870). Já Menezes (2009), ao tratar dessa mesma máscara, começa por pontuar o encontro entre Baudelaire e Théophile Gautier, no qual este reconhece a aparência de *dândi* de Baudelaire.

Há um salto temporal entre as duas visões, a de Baudelaire sobre C. G e a de Gautier sobre Baudelaire. A primeira se encontra no texto que serviu de base sobre o dandismo nesta dissertação, *O pintor da vida moderna*, publicado originalmente em 1863, no *Jornal Figaro*; já a segunda centra-se na juventude de Baudelaire, época em que ele estava com 28 anos e gozava da herança deixada por seu pai: “Em meados do ano 1849, vi Baudelaire pela primeira vez. Foi no Hotel Pimodán, onde eu havia alugado um quarto suntuoso [...]”² (BAUDELAIRE e GAUTIER, 1974, p. 5, tradução nossa). Sabe-se que Baudelaire encerrou a vida endividado;

² No original: “A mediados del año 1849 vi por primera vez a Baudelaire. Fue en el Hotel Pimodán, donde yo había alquilado una habitación suntuosa [...]”.

manter o dandismo fica, conseqüentemente, inviável, o que decerto abriu margens para a assunção de outras máscaras.

A esta altura, cabe reafirmar que Baudelaire foi tomado por alguns teóricos e artistas, como Walter Benjamin (1994) e Berman (2007), bem como por Menezes (2012) e Mourão (2016), como um homem do seu tempo. Dessa maneira, é um indivíduo que carrega o sofrimento do advento da modernidade e todas as suas mazelas, assim como lida com a tarefa de ser poeta nessa nova dinâmica. Essa realidade justifica as diversas máscaras assumidas, pois a cada momento, a cada novidade e mudança de percepção, Baudelaire se transpõem em um novo ser dado às circunstâncias impostas pela modernização.

Logo, em resumo, pode-se afirmar que: “Baudelaire é um poeta bifronte, ambíguo, contraditório, sua poesia apresenta tensões e instâncias opostas, que não se resolvem em nenhuma síntese” (HOTT, 2018, p. 184). Nos restando, conseqüentemente, o trabalho de buscar compreendê-lo sem limitá-lo.

Capítulo 3

Tasso na prisão: do comentário de arte à transposição

*Tais como longos ecos que ao longe se escondem
Em uma tenebrosa e profunda unidade,
Tão vasta como a noite e como a claridade,
As cores, os perfumes e os sons se respondem*
(“Correspondências”, Baudelaire)

Neste último capítulo, busca-se traçar uma análise entre a pintura *Tasso na prisão de loucos*, de Eugène Delacroix, de 1839, e o poema “Sobre Tasso na prisão”, de Charles Baudelaire, publicado em *As flores do mal*. Para tal leitura, buscaremos elaborar uma análise que abarque a percepção que Baudelaire tem sobre as obras de Eugène Delacroix, abordadas por Baudelaire na publicação *Salões*, de 1846. Nossa escolha se justifica por esses dois artistas abordarem temáticas em comum, como a condição do poeta, ora construindo os significados através dos signos linguísticos ora através dos signos pictóricos, além do diálogo constante que esses estabelecem entre si no que concerne aos intentos desta dissertação.

Como vimos no capítulo anterior, a iluminação recíproca ressoa em todos os aspectos da produção de Charles Baudelaire, aparecendo, assim como a multidão, implicitamente, mas de presença constante. Dessa forma, ao elaborarmos a proposta de analisar as obras supracitadas, nos propomos, mais uma vez, à tarefa de verificar tal diálogo, mas este capítulo se difere do anterior pelo enfoque dado à condição do poeta e pelas especificidades que os conceitos que serão levantados requerem.

Para tanto, ressaltamos que Aguinaldo José Gonçalves, buscando tratar das relações entre palavra e imagem, em *Laokoon revisitado* (1994), divide sua obra em duas partes: a primeira trata da problemática histórica, proposta desde Horácio com *ut pictura poesis*, em 20 a.C., e a segunda é construída a partir de algumas análises interartísticas.

Importa-nos inicialmente que, na primeira parte do livro, intitulada “Ut pictura poesis: a evolução do tópos”, o autor começa destacando que alguns artistas e teóricos nos séculos XVI, XVII e XVIII já colocavam em voga a relação entre as artes, porém ainda tinham como ideal de representação a arte clássica, totalmente ligada à ideia de *mimesis* apresentada por Aristóteles em *A poética*, em 335 a.C. Dessa forma, a ideia do belo nas artes estava ligada à apreensão do real.

Uma das reflexões feitas pelo pesquisador em seu livro, passando por dois teóricos com pontos de vista diferentes, diz respeito exatamente a essa noção do belo. No subcapítulo “Lessing e Wincklemann: a dor de Laokoon”, a partir de estudos de Lessing e Wincklemann

sobre o grupo escultórico Laocoonte, de Atenodoro, Polidoro e Agesandro, de 50 a.C., que retrata Laokoon tentando livrar-se e livrar os seus dois filhos de uma serpente, nos é apresentado o porquê da feição de Laokoon: mesmo com tamanha dor ao ser picado e apertado por duas cobras, sua face não expressa nem grito nem tensão. Isso porque, segundo Winckelmann, a alma dos gregos é sempre serena, mesmo com tamanhas provações e, diante da dor representada no corpo, o rosto guarda a serenidade da alma, por isso não se desfigura. Lessing rebate tal constatação apontando que o grito e a dor são, sim, permitidos à alma dos gregos, exemplificando através de Homero, que representava seus guerreiros gritando, e conclui que:

Se é certo que os gritos derivados de uma dor física, segundo o antigo modo de pensar dos gregos, harmoniza-se com uma alma grande, então, a necessidade de expressar esta grandeza não pode ser o motivo que haja impedido o artista de reproduzir no mármore a ação de gritar; melhor, deve ter obedecido a outra razão, para separar-se, neste ponto, o poeta de seu êmulo, que, com fundadas razões, expressou esse mesmo grito. (LESSING, 1776 apud GONÇALVES, 1994, p. 39).

De acordo com Gonçalves (1994, p. 35), ao apontar tal equívoco de Winckelmann, não sobre a escultura, mas sobre as relações que ele faz da escultura com *Eneida*, de Virgílio, e o modo como ele conduz tal análise, Lessing contribui com a crítica ao constatar uma necessidade de divisão das artes e dos gêneros que compõem cada uma delas, bem como ao reconhecer o(s) limite(s) para essa divisão. Dessa forma, no grupo escultórico Laokoon e seus dois filhos, segundo Lessing, temos a escolha da não representação da dor na face de Laokoon, porque às artes plásticas não é dada a possibilidade de “enfeiar-se”, o que seria afastar-se demais de seu êmulo, os poetas.

Ademais, Lessing propôs uma separação entre as artes em artes do tempo e artes do espaço. De acordo com o autor, a arte do tempo se preocupa com as palavras e com os sons, uma vez que se trata de uma imitação progressiva, que se desenvolve. Já a arte do espaço se encontra limitada à representação dos corpos no espaço, a um momento único, estático. Essa discussão é aprofundada por Gonçalves (1994) no capítulo “Reacendendo as chamas: as artes temporais e as artes espaciais”.

Levando em consideração o ponto de vista apresentado, percebemos que as colocações de Lessing visam estabelecer uma relação entre as artes, mas a partir das diferenças, as distanciando. Sendo assim, em uma perspectiva teórica, buscamos nos separar de Lessing no que tange à separação das artes a partir de um estudo interartístico entre poesia e pintura,

historicamente separadas, propondo um diálogo entre Baudelaire e Delacroix a partir das proximidades que estabelecem.

Para tanto, temos como ponto de partida também o texto “Poéticas do visível: uma breve introdução”, de autoria da Márcia Arbex, no qual a autora monta um panorama mais geral de algumas questões que circundam as relações entre pintura e literatura. A primeira questão levantada por Arbex compreende a origem icônica da escrita e a importância da superfície nesse processo. Em tais discussões, a pesquisadora evoca a teoria de Anne-Marie Christin, em *A imagem escrita ou a desrazão gráfica*, obra na qual Christin sustenta que a escrita tem a função de dar visibilidade ao signo: “A linguagem oral não é referência absoluta da escrita [...] a escrita deve ser compreendida ‘no sentido restrito de veículo gráfico de uma palavra’ ou seja, a escrita não reproduz a palavra, mas a torna visível” (CHRISTIN apud ARBEX, 2006, p. 17).

Partindo desse argumento primeiro, temos que considerar um outro: assumir a origem icônica da escrita faz ressaltar a importância da superfície em sua gênese. Christin nos coloca que na retaguarda da criação da escrita temos que considerar a descoberta da superfície, do campo plano, da tela, e, tendo isso em mente, se faz fundamental destacar a importância também dos espaços em branco, dos entremeios e do modo como essa noção do espaço pode ter sido decisiva no desenvolvimento do signo, uma vez que é a única relação que as figuras rupestres mantêm com o alfabeto hoje: “[...] o espaço é o único dado formal que permanece idêntico em cada uma delas, como se fosse ele que constituísse o princípio comum a ambas e que até mesmo a redução da figura em signo se devesse a ele” (CHRISTIN apud ARBEX, 2006, p. 20).

Para desenvolver melhor esse argumento, podemos considerar o poema do poeta francês Stéphane Mallarmé *Un coup dés jamais n’abolira le hasard* (Um golpe de dados nunca abolirá o acaso), no qual o autor faz uso dos espaços em branco das páginas a fim de representar o silêncio necessário para envolver o texto tanto no que diz respeito à forma quanto ao conteúdo de sua poética (ARBEX, 2006).

Mais à frente em seu texto, Arbex apresenta algumas tipologias que buscam abarcar os tipos de relações que a linguagem verbal pode tecer com a não-verbal e vice-versa. A primeira tipologia apresentada é a de Liliane Louvel (2002), que é definida pelos termos “relação intratextual” e “relação extratextual”. A primeira se dá quando o texto e a imagem são concebidos juntos, como na ilustração, podendo ser uma ilustração homogênea, quando concebida pelo mesmo autor do texto, ou heterogênea, quando por outrem. A segunda se refere às imagens fora do texto, citadas diretamente ou através de alusões (ARBEX, 2006, p. 49-50). Já a tipologia desenvolvida por Bernard Vouilloux (1994) parte do mesmo ponto de vista, ou

seja, da relação da imagem que está fora ou dentro do texto. Quando a imagem está contida materialmente no texto, trata-se de uma relação *in praesentia* e, quando não, temos uma relação *in absentia* (ARBEX, 2006, p. 52-53). Para finalizar, a autora aponta para a relação em aberto existente entre a palavra e a imagem e para os limites totalmente permeáveis onde elas se encontram ou se desencontram.

Irina O. Rajewsky em capítulo publicado em *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*, organizado por Thaís Flores, em 2012, intitulado “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”, trata de algumas problemáticas que circundam os estudos sobre a intermedialidade. Para começar, a teórica trata da possibilidade de delimitar as relações intermídias de maneira sincrônica ou diacrônica. No primeiro modo de tratamento do tema, nas suas relações sincrônicas, visa-se investigar as ocorrências de intermedialidade mais específicas, em sentido restrito, enquanto nas diacrônicas, investiga-se a intermedialidade no viés da genealogia das mídias (RAJEWSKY, 2012, p. 19).

Isto posto, e tendo também em mente o processo de interferências e diálogos do trabalho crítico de Baudelaire em sua poesia, podemos entender que, tanto do ponto de vista da forma quanto do conteúdo, no processo de criação do que se aprecia, também é preciso que se internalize aquilo que não se aprecia, para, assim, saber o que se quer ser; em outras palavras, o que *é só é* a partir do confronto com aquilo que *não é*, mesma percepção apontada por Alves (2020) ao falar sobre alteridade e propor um confronto entre subjetividades no que se refere ao soneto “O Sol”, de Baudelaire, que coloca em um embate direto a figura do esgrimista com os outros, abarcando tanto o sentido denotativo, do confronto direto estabelecido entre o esgrimista e seus oponentes, quanto conotativo, tendo o poeta assumido o papel do esgrimista e os transeuntes da cidade moderna como seus oponentes diretos. Dessa forma, a partir da perspectiva que aqui assumimos, nos guiamos pela percepção diacrônica da intermedialidade, como aponta Rajewsky (2012), que entende que uma mídia só é criada a partir das relações que estabelece com as outras.

Ademais, verifica-se o confronto direto entre as figuras dos dois poetas aqui analisados, Tasso e Baudelaire, construindo uma interrelação entre essas subjetividades e aprofundando, por conseguinte, a perspectiva de que o soneto que analisaremos, bem como o quadro, reúne vários aspectos a serem considerados, uma vez que podemos partir de leituras distintas: a primeira levando em consideração estritamente a transposição, a segunda o lendo como um comentário de arte propriamente dito, e, por fim, uma terceira leitura que pode ser guiada pela percepção crítica da situação do poeta na modernidade.

Luís Otávio Hott, em “Baudelaire e a condição humana”, artigo publicado em 2018 pela revista do Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte da Universidade Federal de Ouro Preto, a partir de uma comparação entre os estudos de Benjamin e Auerbach no que tange às análises que tecem sobre a produção de Baudelaire, realça uma das percepções que trataremos neste capítulo, já que “[...] entende que a obra literária é uma espécie de condensação da maneira como nos vemos e como vemos o mundo” (HOTT, 2018, p. 183). Logo, fica implícito, mais uma vez, as diversas camadas que as obras aqui analisadas podem avocar.

Essa conceituação de Hott (2018), ao partir, especificamente, dos estudos de Auerbach, nos toca principalmente no ponto da terceira leitura proposta ao poema de Baudelaire, pois sendo a obra de arte uma maneira de representar como nos vemos, reforça o caráter reflexivo de representar a figura do poeta Torquato Tasso, como um alegoria de si mesmo e, inclusive, dos demais poetas, por se tratar de uma condição comum, a condição humana do poeta na modernidade, pois “As análises de Auerbach em conjunção com as de Benjamin traçam o panorama de um homem de seu tempo, exemplo da condição humana no início da modernidade, cujo sofrimento é o da própria espécie humana” (HOTT, 2018, p. 184).

Evidenciamos Baudelaire, como pontuado em momentos anteriores, como consciente de sua situação, apesar das marcações dos condicionamentos materiais e históricos de sua percepção, mas, nessa toada, Hott (2018) corrobora com nossa colocação, pois Baudelaire, ao ser um poeta sem halo, se coloca em uma instância niveladora com todos os homens na modernidade, visto que todos são iguais, irmãos, estão todos inseridos nas mesmas instâncias da vida econômica do mercado (HOTT, 2018, p. 185).

Trazer essa consideração à tona novamente remonta o questionamento apresentado implicitamente no primeiro capítulo: “Há lugar para a arte na modernidade?”, mas, nesta seção, nossa pergunta se transfigura um pouco: “Há lugar para o poeta na modernidade?”, sem aqui estabelecer o compromisso de responder essa pergunta objetivamente, no entanto, levando-a como um dos fios condutores das considerações que serão tecidas.

3.1 - Correspondências: a transposição intersemiótica

Um dos principais argumentos da teoria de Lessing em *Laocoon ou sobre os limites da pintura e da poesia*, de 1776, é a divisão das artes entre artes do tempo e artes do espaço. Para o autor, a arte do tempo, a poesia, por ter um campo de trabalho mais amplo, a palavra, é dada a possibilidade de alcançar todos os matizes do indivíduo ou da coisa representada: o exterior,

o estado de espírito, a dor etc. Já as artes do espaço, as artes plásticas, só podem abarcar o exterior, ou seja, a superfície do que busca representar:

Para ele, a poesia possui um campo mais amplo que as artes plásticas e isso favorece e estende as suas possibilidades de imitação. A beleza física, “capa visível dos corpos”, torna-se apenas um dos meios mais pobres no universo aberto as suas representações. Com essa visão, eleva a importância das ações na poesia em detrimento dos traços visíveis, próprios dos corpos dispostos no espaço, atributo legítimo das artes plásticas. (GONÇALVES, 1994, p. 41).

No que diz respeito a esse aspecto, trataremos da questão da transposição intersemiótica, que é o processo de transpor um texto para um outro tipo de linguagem, da pictórica para a verbal, no nosso caso, e tentar perceber, antes da relação em conjunto, como as obras se constroem autonomamente, quais os ganhos e as perdas no transpor e quais as implicações das escolhas feitas nesse processo, nos distanciando, por conseguinte, da separação cunhada por Lessing (1776).

Tendo em vista que representar o poeta moderno é representá-lo em meio à efemeridade, tanto no nível arquitetônico quanto cultural, e por Baudelaire ser um poeta que escreve sobre seu próprio tempo, uma vez que “O pintor da vida moderna (ou romancista ou filósofo) é aquele que concentra sua visão e energia [...] no ‘instante que passa e (em) todas as sugestões de eternidade que ele contém’” (BERMAN, 2007, p. 162), sua poesia representa e internaliza essa problemática de inserção do indivíduo na dinâmica moderna, como esboçamos nos capítulos anteriores.

Dessa forma, para além da transposição, visamos verificar como Baudelaire dá forma literária em sua poesia às percepções críticas relativas aos traços pictóricos, à modernidade e à condição do poeta (ou do artista) nesse espaço, e como Delacroix constrói significados dando forma pictórica à essas mesmas questões.

Considerando, assim, que uma das leituras levantadas é a de que Baudelaire recria e transpõe para a linguagem verbal o que o pintor Eugène Delacroix cria através dos signos pictóricos, será o conceito de transposição intersemiótica que regerá parte desta discussão. Para tanto, utilizaremos os capítulos de Claus Clüver e Leo H. Hoek, que constam na publicação *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*, de 2006, organizada por Márcia Arbex.

Partindo para a ideia da transposição, temos que refletir, como aponta Claus Clüver em “Da transposição intersemiótica” (2006), sobre o horizonte de tradução e de interpretação que

tal processo implica, pois para que se crie uma nova forma é preciso traduzir o signo, e toda tradução é, em último termo, uma interpretação.

Sendo assim, além de levar em consideração o processo de transposição e suas implicações, no sentido restrito da passagem do pictórico para o linguístico, é imprescindível ter em mente que essa nova representação passou antes pela apreciação e pela interpretação do autor que transpõe a obra. E é justamente tendo isso em vista que nos permite concluir que o poema de Baudelaire é, também, uma crítica à situação do poeta na modernidade, uma vez que em seu texto o autor constrói os sentidos enfocando e circundando esse tema, como poderá ficar mais claro na análise que faremos a seguir.

Ademais, especificamente no nosso caso, é válido destacar o cuidado que o trabalho com um texto fruto de uma transposição e, além disso, traduzido do francês para o português requer: reconhecer que há duas camadas nessa interpretação, uma do poeta que transpõe e uma do tradutor, nos parece fundamental nesta análise.

Clüver (2006) apresenta uma possibilidade mais provável para o rumo que o estudo comparativo entre poesia e pintura pode seguir, tratando da transposição do poema para a pintura, análise que aqui fazemos no sentido inverso. Ele indica que:

[...] ao explorar essa possibilidade, é mais provável que iríamos prosseguir a partir da fonte para ver se todos os detalhes do texto verbal conciso foram transpostos e como eles, assim como o poema em si, foram reconstituídos no quadro. Tal processo atribuirá aos signos visuais um significado específico que não seria assumido necessariamente numa leitura mais aberta. Além do mais, uma vez que isso tenha acontecido, é extremamente difícil restaurar à obra sua qualidade potencialmente aberta. (CLÜVER, 2006, p. 146)

Com isso em mente, entendemos que, pelo fato de a transposição ser uma interpretação realizada em outro signo, o texto alvo, o poema de Baudelaire, é um texto autônomo no sentido da relação que mantém com o texto fonte, o quadro de Delacroix. Sendo assim, nossa análise se pauta no processo de transposição sem com isso abandonar o sentido emancipado e independente que cada obra evoca.

Seguindo para a análise, nos cabe começar pela pintura *Le Tasse à l'hôpital des fous* (*Tasso na prisão dos loucos*), que foi pintada em 1839, por Eugène Delacroix, e exposta, pela primeira vez, em 1844, no Bazar *Bonne Nouvelle*. Esse quadro possui a dimensão de 32cm por 25cm e atualmente se encontra exposto no *Museum of Fine Arts*, de Boston.



Fig. 9 *Tasso na prisão dos loucos*, Eugène Delacroix, 1839.

Na dimensão formal do quadro, há uma construção bem marcada de oposição entre o claro e o escuro, onde o poeta, Tasso, é o ponto de luz do quadro e, portanto, o seu foco. É possível, ainda, assinalar a presença de um foco de luz que vem de fora da cela e que permite distinguir-se uma figura feminina. Nesse sentido, como bem apontou Gonçalves (1994) sobre o jogo de cores na pintura de Delacroix, temos uma representação que se dá através dos matizes e de linhas pouco delimitadas, o que gera a impressão de “simbiose”, de “fusão” dos outros personagens com o espaço, já que, pela nuance mais clara e pelo foco de luz lançado sobre sua camisa e em seu rosto, o poeta se diferencia do restante dos personagens, aparentemente outros encarcerados como ele.

Ainda sobre a composição formal, se traçarmos uma linha na diagonal, cortando o quadro ao meio da ponta superior direita à ponta inferior esquerda, a ideia de oposição entre

Tasso e os outros personagens, separados por uma grade, fica ainda mais demarcada, uma vez que, também nessa perspectiva, eles se encontram em posições opostas na construção da pintura – ao contraste de tons e à contraposição luz e sombra somam-se as oposições: dentro e fora (do espaço da cela); e diagonal inferior e superior (no espaço da tela). Podemos entender essas escolhas como um processo de tornar visível o sentimento de não pertencimento e de inadequação do ponto de vista do lugar social do poeta em relação ao espaço onde se encontra, o manicômio.

Lessing (1776), no momento em que advoga por uma divisão entre as artes do tempo, a poesia, e as artes do espaço, as artes plásticas, aponta que o que distancia as duas é a impossibilidade de as artes espaciais representarem algo para além dos corpos no espaço, para além da superfície, enquanto às artes da palavra é dada essa possibilidade. Aqui nos distanciamos, pois, de sua argumentação, tendo em vista que para nós há formas pictóricas que conseguem ir além da representação do visível e, por isso, sustentamos que é isso que Delacroix faz ao representar Tasso do modo simbólico como o faz.

Na dimensão do conteúdo, há a representação do poeta italiano do século XVI, Torquato Tasso (1544-1595), que esteve, durante um período da vida, preso em conventos e manicômios, já que era considerado perigoso para conviver em sociedade. Reconhecemos como elementos que o identificam os manuscritos espalhados pelo espaço representado e até apontados (ou quem sabe almejados) por um dos personagens no enquadramento, além do título do quadro propriamente. Sobre esse aspecto, notamos ainda que há uma outra identificação da figura do personagem apresentado com a poesia, dois elementos ligados pictoricamente também pela tonalidade, porquanto é perceptível uma associação criada entre o papel sobre a cama e camisa do personagem Tasso, retratados com quase a mesma cor por Delacroix, quase como se fossem equivalentes.

Deise Quintiliano, em “Metapoesia pictórica: Baudelacroix”, de 2010, ao fazer a análise dos mesmos objetos que aqui pontuamos, traz uma outra questão: a existência de um manuscrito do poema de Baudelaire. Segundo os apontamentos dessa pesquisadora:

*Sobre o Tasso na prisão é um exemplo particularmente interessante que demonstra a preocupação de Baudelaire em “corrigir” um poema, com o fito de tornar a transposição da arte mais fiel e o trabalho mais claro. Delacroix pintara, em 1839 e expusera, em 1844, no Bazar Bonne Nouvelle, uma tela intitulada *Le Tasse à l’hôpital des fous, O Tasso na prisão dos loucos*. Desde essa data, o quadro inspirava o poeta a elaborar um soneto, do qual um manuscrito foi preservado. (QUINTILIANO, 2010, p. 72).*

Segundo a autora, a diferença entre o manuscrito e o soneto publicado está em “apagar” certas características que, para Quintiliano, “falseavam” o quadro, buscando, assim, uma representação mais fiel do que tinha sido visto por Baudelaire na imagem da pintura (QUINTILIANO, 2010, p. 75). A autora aponta, ainda, para o modo como se dá a representação do poeta Tasso no manuscrito e no poema que lemos hoje na obra baudelairiana. Tais modificações talvez, mais do que visarem à retirada de imprecisões descritivas ou à “correção” de seu comentário sobre o quadro observado, representem uma nova tomada de consciência – uma nova interpretação em todo caso – do poeta diante das figuras que ele revê e do tema que ele reavalia. Tarefa que extrapola os intentos deste capítulo.

Quanto aos temas do não pertencimento e da inadequação mencionados anteriormente, é possível verificar, ainda, trazendo essa temática para o campo do conteúdo do quadro, que a face do poeta representa e passa na imagem, não o sentimento de medo, mas o de angústia (QUINTILIANO, 2010, p. 74) e, como essa palavra mesmo denota: isolamento, estreitamento e clausura. Do ponto de vista de Baudelaire (1996), para quem o poeta é aquele que escreve sobre o seu próprio tempo, nada mais danoso do que torná-lo alheio à sua própria existência, cego ao mundo exterior, impossibilitando, por conseguinte, o trabalho de escrita.

Partindo para a análise do poema, podemos ressaltar que se trata de um soneto, tendo duas estrofes de quatro versos cada, quartetos, e duas estrofes com três versos cada, tercetos. O poema também faz parte da publicação *As flores do mal*, de Charles Baudelaire, de 1857.

Sobre *O Tasso na prisão* de Eugène Delacroix

O poeta na masmorra, nu e adoentado.
Rolando um manuscrito sob o pé agitado,
Mede com um olhar a que o terror inflama
A escada de vertigem em que se perde a alma.

Os risos inebriantes que enchem a prisão
Para o estranho e o absurdo chamem a razão;
A Dúvida ao redor e o Medo ridículo
Horrendo e multiforme, à sua volta faz círculo.

Esse gênio encerrado em tugúrio malsão,
Essas caretas, gritos espectros vão

Turbilhonando, atrás de sua orelha em alerta,

Sonhador que o horror de seu antro desperta

Eis aí teu emblema, Alma em sonhos escuros,

Que o Real afoga entre seus quatro muros!

(BAUDELAIRE, 2011, p. 211)

Por ter como base a pintura em questão, o que é evidente desde o título, em que se vê a referência ao quadro e ao pintor - ao que se pode somar a preposição “sobre”-, em alguns versos o soneto assume um caráter mais descritivo, conforme se pode notar na primeira e na terceira estrofe; já nas demais estrofes temos um caráter mais interpretativo do poeta sobre a pintura vista. Vale ressaltar, no entanto, que essas categorias se cruzam e, assim como a tradução e a transposição, a descrição também pode ser considerada um tipo de interpretação, uma vez que é construída a partir de um ponto de vista, como se pode notar pela adjetivação subjetiva usada por Baudelaire também ao descrever o poeta e o ambiente: “adoentado” (verso 1), “se perde a alma” (verso 4), “encerrado” (verso 9). Isso porque, lembremos que este poema reflete a visão de um poeta que olha e vê um quadro e nele encontra outro poeta, este pintado pelas mãos de Delacroix. Essas diversas camadas descritivas e interpretativas de ambos os artistas sem dúvida se interpenetram.

Entretanto, por uma facilidade metodológica, passaremos a atribuir essa distinção para fins desta análise, na qual consideramos como predominantemente descritivos os versos ligados às descrições espacial e da figura do poeta propriamente ditas e como predominantemente interpretativos aqueles que nos parecem representar as percepções que Baudelaire teve daquela atmosfera e que agora tenta reconstruir na busca por escrever seu soneto.

A partir de um estudo sobre os *Salões*, Berman (2007) aponta como a visão de Baudelaire sobre a modernidade foi se alterando e, em alguns momentos, era até mesmo contraditória e excluía ele próprio dessa concepção. Berman (2007) faz as seguintes análises: sobre o *Salão* de 1845, menciona que Baudelaire chama a atenção para o heroísmo da vida moderna e para a necessidade de os artistas se atentarem para essa nova dinâmica social que está surgindo; no *Salão* de 1846, nos é apontado o começo da visão pastoral da burguesia; em um ensaio de 1855, a visão antipastoral é notada; e no ensaio de 1859 destaca-se o aprofundamento da visão pastoral da arte e a colocação polêmica de Baudelaire sobre a fotografia.

Com isto posto, é imprescindível notar ainda que o momento da publicação do poema aqui analisado, 1857, se encontra mais próximo da publicação do ensaio de 1859 e do *Salão* de 1855, ano em que, segundo Quintiliano (2010), Baudelaire revê o quadro de Delacroix na Exposição Universal de 1855 e tem a oportunidade de revisitar seu texto, gerando a publicação do poema como o conhecemos hoje. Nesses textos, como podemos apontar, é patente o aprofundamento da visão pastoral da arte. A partir de tais considerações, podemos entender a seguir mais alguns aspectos da relação de Baudelaire com Delacroix e também um pouco mais sobre o soneto.

Gonçalves (1994) aponta sobre como Baudelaire tem uma preferência pelas obras que estão no campo da sugestão: “[...] temos o caráter altamente sugestivo da pintura, e nisto reside o grande entusiasmo de Baudelaire” (GONÇALVES, 1994, p. 117), ou seja, retomando a nossa leitura acerca da pintura em questão, o jogo de claro e escuro sugere a simbiose, a inadequação e a angústia.

Já com o soneto, começando pela análise das estrofes interpretativas, podemos notar que elas funcionam no sentido de constituir uma atmosfera para o texto. O eu lírico do poema, que aparece como uma entidade externa à cena, envolve o protagonista, o poeta, em um ambiente de “risos inebriantes que enchem a prisão” (verso 5) e “Horrendo e multiforme, à sua volta faz círculo” (verso 8). Observa-se o uso das construções “à sua volta” (verso 7) e “faz círculo” (verso 8) nessa segunda estrofe, transmitindo a ideia, assim como no quadro, de centralização do eu que é representado.

A isso podemos ainda acrescentar que a oposição de tons (claro e escuro) já verificada na imagem do quadro, reaparece aqui na (re)construção linguística do ambiente que cerca o poeta centralizado na imagem. O poeta, agora na interpretação e recriação baudelairiana, está centralizado e rodeado de “risos inebriantes” e de um enredo “horrendo”. Essa oposição lexical (risos e horrendo), que se vê também em “absurdo” e “razão” (verso 6) e em “Medo ridículo” (verso 7) – e que será retomada na estrofe final, em “que o horror de seu antro desperta” (verso 12) –, estabelece para nós uma possibilidade de “visualização” verbal que *corresponde* (para usar um verbo caro a este poeta) aos traços vistos e interpretados por Baudelaire na pintura de Delacroix.

Leo H. Hoek (2006), em “A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática”, trata de algumas relações entre imagem e texto no sentido de buscar uma classificação para essas ocorrências. Hoek (2006) começa seu texto citando o soneto que compõe nossa análise e já o classifica como uma “poesia pictural”. O autor faz uma divisão entre “literatura de arte” e “comentário de arte”. A partir da argumentação até aqui

desenvolvida, parece ser evidente que Baudelaire se encontra nesses dois campos, tendo em vista que esse poema, além de ser uma poesia visual, já é por si só um *comentário crítico sobre o quadro*, isto é, um “comentário de arte” em forma de poema. Contudo, como nosso foco neste capítulo recai sobre a relação de recriação pelo poema, ficaremos no campo da “literatura de arte”, que nos auxiliará a abarcar o movimento da transposição. Nessa perspectiva, o autor define a poesia que nasce de um quadro como “poesia transposicional”, uma poesia que:

buscaria transferir a imagem para a escrita; ela se serve dos mesmos temas que a arte para imitá-la e, mais comumente, para rivalizar com ela. Em geral, a poesia se esforça em exprimir verbalmente as mesmas emoções provocadas pela obra de arte. (HOEK, 2006, p. 172)

Dessa forma, é possível verificar os pontos de proximidade e de distância entre essas duas obras de arte. Começando pela primeira estrofe do poema, de cunho mais descritivo sobretudo nos dois primeiros versos, Baudelaire aborda aqui o modo como o poeta se encontra: em uma masmorra, nu e adoentado (verso 1) e com um manuscrito sob o pé agitado (verso 2). Nos dois versos seguintes da mesma estrofe temos uma percepção também de cunho descritivista, mas que funciona agora no sentido de passar a impressão daquele poeta da imagem sobre o espaço em que ele se encontra, “mede com um olhar a que o terror inflama” (verso 3), “vertigem” e “perde a alma” (verso 4).

No primeiro verso do primeiro terceto (verso 9), o tom descritivo permanece, ao que se cruza, como já destacamos, a percepção do espaço a partir da avaliação do eu lírico, conforme ressaltamos, por exemplo, pelo emprego “tugúrio malsão”, que transmite um tom valorativo do eu lírico sobre o espaço. Nos versos seguintes do mesmo terceto, insere-se a presença dos outros personagens na cena, mas como aqueles que atormentam o poeta. Na construção do soneto, o espaço – tugúrio malsão – é retratado constantemente como opressor e prejudicial ao poeta, o que nos leva a entender que retratar essas personagens como agentes de degradação do próprio espaço influenciando sobre o poeta pode ser a possibilidade de dar forma verbal àquela instância representada na imagem a partir da luz e da sombra e dos matizes difusos e linhas pouco delimitadas, (re)compondo, assim, as ideias de simbiose, inadequação e angústia sugeridas pela imagem.

Há o fechamento do soneto com o verso: “Que o Real afoga entre seus quatro muros” (BAUDELAIRE, 2011, p. 211), ou seja, para o eu lírico do poema a realidade atua como algo que enclausura o poeta, o angustia. Sendo assim, e agora olhando pelos olhos de Baudelaire,

temos novamente a representação da realidade em seu papel dúplice em relação ao artista: fornece o material criador, mas ao mesmo tempo o tolhe, o cerceia, uma vez que a realidade moderna também age sobre o poeta e muda seu *status* social. Tasso e o cisne se encontram fadados à mesma angústia. Ressalta-se nesse tocante o uso da letra maiúscula no começo da palavra “Real” empregada no verso, no sentido de destacar a importância desse conceito, já que estar na masmorra é o que a realidade proporcionou a Tasso.

Leo H. Hoek (2006) faz outras divisões conceituais e uma delas é a diferença entre a relação de sucessividade entre as artes, ou seja, da imagem cuja produção é anterior ao texto e vice-versa, o que aqui abordamos, e a relação de simultaneidade, isto é, quando o texto está situado na imagem ou a imagem situada no texto. Explicitar essa relação, assim como a asserção de Deise Quintiliano (2010) sobre como rever o quadro altera a produção poética de Baudelaire, nos parece reforçar o argumento aqui construído acerca da interferência e do diálogo entre as artes.

Outra noção importante apresentada pelo teórico Hoek é o conceito de separabilidade: “o signo visual e o signo verbal pertencem a sistemas significantes diferentes e se deixam isolar um em relação ao outro” (HOEK, 2006, p. 185). No nosso caso, entendemos que o texto evoca significados por si só, embora permaneça sempre vinculado à imagem, o que não o impede de construir significados autonomamente.

Na tipologia de Leo H. Hoek (2006), é possível concluir que a relação que se estabelece entre nossos objetos de análise é a de “transposição intersemiótica autônoma” (HOEK, 2006, p. 178). Agora tendo como ponto de partida os argumentos de Clüver (2006), podemos lembrar que há também uma aproximação da transposição (ou tradução intersemiótica) em relação à tradução interlingual, ou seja, aquela que se dá entre signos linguístico de línguas distintas, conforme já percebida como uma “recriação” por Roman Jakobson (CLÜVER, 2006). Clüver considera, ademais, que “Mesmo se fosse possível estabelecer uma equivalência semântica entre cores e fonemas, por exemplo, o sistema articulado da língua verbal não conseguiria combinar todas as possibilidades infinitas do denso sistema de cores” (CLÜVER, 2006, p. 114). E é exatamente nesses termos que podemos dizer que toda tradução ou transposição passa a ser considerada a materialização de uma interpretação do autor do texto alvo, uma vez que a ação de transpor exige escolhas.

Para Irina O. Rajewsky, conforme suas conceituações (2012), se assumirmos que há uma relação intermediática e que há uma “transformação de um determinado produto de mídia (texto, um filme, etc.) ou seu substrato em outra mídia” (RAJEWSKY, 2012, p. 24), o poema aqui analisado se enquadraria no campo da *transposição midiática*. Sobre isso a autora

argumenta que nos processos de evocação de uma mídia por outra, é necessário, antes de tudo, uma referência explícita ao texto fonte, já que nem sempre o espectador (ou leitor) fará as associações necessárias (RAJEWSKY, 2012, p. 29-30). Clüver (2006), por sua vez, faz afirmações análogas no que concerne à transposição intersemiótica em sua análise do poema “The Starry Night”, de Anne Sexton, em relação ao quadro “Noite estrelada”, de Van Gogh, caso em que a relação já se estabelece desde o título do poema, o que também ocorre no exemplo aqui analisado.

Gonçalves (1994) indica ainda a percepção de Baudelaire sobre a relação que as artes, a pintura e a poesia, estabelecem entre si. Para o autor, Baudelaire não coloca as artes em uma relação de hierarquia: “As suas comparações são sempre baseadas nas correspondências de procedimentos, e consegue encontrar nas artes o seu valor, sua expressividade e suas complexidades dentro do seu meio específico” (GONÇALVES, 1994, p. 116). Esse crítico mais à frente sustenta que esse foi também um dos seus objetivos na construção de seu texto:

[Baudelaire] Ao dizer, em determinado momento, que a pintura se assemelha à poesia, do mesmo modo que esta desperta no leitor as idéias da pintura, definia que o que se pode considerar a base do que tenho tentado conduzir neste estudo: a autonomia dos vários sistemas artísticos, sem hierarquização, baseados nas articulações profundas de seus meios próprios, apreendendo dos sistemas vizinhos procedimentos estéticos e jamais o apoio servil ou a desmesurada rivalidade. (GONÇALVES, 1994, p. 125)

Desse modo, pode-se dizer que Gonçalves (1994) entende que as obras interartísticas nascem sobretudo do meio de produção não hierarquizado, ou seja, somente ao se perceber que cada obra constrói sentidos a seu modo sem necessariamente haver um meio de representação superior, torna-se viável representar um mesmo tema, mas não com e da mesma forma, atingindo, então, as correspondências entre os signos.

Tendo em mente as correspondências, os diálogos e as interferências da relação entre as artes, é possível dizer que não só por ser uma transposição, mas também pelas influências de seu trabalho enquanto crítico em sua criação poética, e lembrando a perspectiva diacrônica das relações intermédias e a iluminação recíproca, Baudelaire internaliza o fazer pictórico de Delacroix em seu fazer poético, criando, através dos verbos, respostas à linguagem pictural. A realidade material criou a percepção estética de Baudelaire, e sua percepção estética construiu e alterou o seu fazer poético.

A análise que aqui construímos levou em consideração as argumentações de teóricos com percepções diversas sobre os mesmos fatos: a transposição intersemiótica e a relação entre

as artes. A respeito da transposição, entendemos que nossa compreensão se aproxima mais da tipologia de Leo H. Hoek (2006), pois este teórico tem um trabalho mais pautado na noção de signo e não de mídia, como sustenta Irina Rajewsky (2012). No entanto, em relação à argumentação dessa autora ressalta-se a percepção diacrônica entre as artes, fio que conduziu boa parte da nossa análise.

Ao contrastarmos as ideias de Hoek e Clüver (2006), nos pareceu que Claus Clüver, que igualmente trabalha com a ideia de signos e tem o mérito de encabeçar grandes debates acerca das relações intermediáticas, por vezes tende a descrever a relação entre os textos de maneira mais restrita, o que poderia sugerir que a qualidade efetiva de uma transposição esteja em transmitir da maneira mais fiel possível o texto fonte. Esse e outros aspectos teóricos, no entanto, requerem uma reflexão mais detida, o que extrapola os objetivos aqui desenhados.

Clüver (2006) também trabalha com a ideia de signos, mas entende a relação entre os textos de maneira mais fechada, como se a qualidade efetiva de uma transposição estivesse em transmitir da maneira mais fiel possível o texto fonte. Gonçalves (1994) trata dos aspectos mais amplos das relações entre as artes, tendo como partida a argumentação de Lessing (1776), no sentido de se distanciar, do ponto de vista teórico, do que é posto, mas também reconhecendo as contribuições e os acertos do teórico, caminho que aqui também buscamos seguir.

Importa-nos ainda destacar que, assim como Gonçalves (1994), que trata dos aspectos mais amplos das relações entre as artes, tendo como partida a argumentação de Lessing (1776), no sentido de se distanciar dessa perspectiva do ponto de vista teórico, mas também reconhecendo as contribuições e os acertos de Lessing, foi esse também o caminho que aqui buscamos seguir.

No que concerne ao quadro, nossa análise nos permitiu perceber que há um jogo de cores em oposição de luz e sombra e nos auxiliou a focalizar a nossa percepção na situação do poeta representado, Torquato Tasso. Sobre essa questão, se faz necessário ressaltar, por fim, que mesmo sendo um poeta renascentista, ele é representado pelo olhar dos artistas modernos, criando uma nova visão e apreensão da realidade histórica e social da vida desse poeta.

Para fins de análise do soneto, decidimos por separar as estrofes e buscamos demonstrar um certo predomínio da descrição do quadro pelo poeta francês, na primeira e na terceira estrofe, e uma interpretação mais acentuada – em que se podem ver com mais evidência as percepções de Baudelaire sobre a imagem – na segunda e na quarta estrofe. Como o texto verbal nasce da imagem pictural, foi a partir dele que investigamos as associações e correspondências que para nós demonstraram a transposição intersemiótica, ressaltando as aproximações e os distanciamentos entre as obras de artes.

O poema analisado nos possibilita demonstrar a capacidade de recriação verbal da imagem pictórica por Baudelaire, ao passo que também deixa transparecer ao leitor atento a concepção estética baudelairiana, bem como suas reflexões e críticas sobre arte e sua autopercepção como poeta diante da modernidade.

A principal questão a que pudemos chegar após esse encadeamento teórico, nos revelou, no entanto, que a internalização da produção de Delacroix por parte de Baudelaire perpassa a escrita do poema analisado, mas decerto vai além da transposição que se pode “ver” nesses versos.

Ademais, a partir dos apontamentos de Berman (2007), acentua-se a análise feita dos *Salões* de Baudelaire e também de seus ensaios críticos. Partir dessa análise nos ajudou a organizar e entender as modulações do ponto de vista de Baudelaire, divididas entre pastoral e antipastoral pelo autor, em relação à modernidade, ponto de vista esse que influía diretamente em sua percepção estética de arte.

Nessa perspectiva, é possível pautar o momento de produção do soneto na fase em que Baudelaire passa a ter uma visão antipastoral da realidade e uma visão pastoral da arte, como desvinculada do mundo material. Isso nos deu a possibilidade de entender que a preferência de Baudelaire por Delacroix se constrói porque o anseio daquele momento era fugir da realidade posta, fechando uma das chaves interpretativas da estética baudelairiana apontada no primeiro capítulo, a fugacidade, ou seja, na compreensão baudelairiana as obras sugestivas e com teor inventivo mais acentuado eram percebidas com mais valor em comparação com o teor mimético, típico do figurativismo e da fotografia, por exemplo.

O ponto crucial deste capítulo, e que só foi possível após o transcurso dos demais capítulos que compõem esta dissertação, se deu pela percepção da internalização da produção plástica de Delacroix por Baudelaire, que, para além da transposição, atinge, no momento em que a produção dos textos analisados se encontra, todos os meandros da produção desse artista e crítico que foi Charles Baudelaire.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção poética moderna tem as suas especificidades e alguns autores, como o que aqui abordamos, Charles Baudelaire, conseguem transpor, de forma mais clara, até por contar com uma vasta produção crítica para além da poética, as características internas que levam a um novo fazer literário na modernidade.

As chaves de interpretação que utilizamos nesta dissertação tocam vários matizes da produção poética e crítica de Baudelaire. A primeira delas é a ficcionalização da voz poética, utilizada na análise do soneto “O cisne”, assim como a noção de endereçamento lírico e quais os seus significados. Para conseguir abarcar tal complexidade, partimos da publicação *Monólogo dramático e outras formas de ficcionalização da voz poética*, organizada por Alexandre Pilati *et al* e publicada pela Pontes Editores, em 2020.

O primeiro ensaio presente na publicação supracitada, de autoria de Fábio César Alves e Vagner Camilo, “Monólogo dramático e ficcionalização da voz poética: pressupostos teóricos”, propõe uma discussão inicial, a partir de um ponto de vista teórico, sobre como os termos monólogo dramático e ficcionalização da voz poética foram assimilados e desenvolvidos por determinados autores.

O primeiro elencado é T. S. Eliot (1991) e seu estudo sobre as três vozes da poesia: a que se dirige ao público, a do poeta em meditação silenciosa e da persona dramática (o eu do poema) criado pelo poeta. A partir desse estudo, também temos as colocações de W. Ralph Johnson (1982), que define três modelos pronominais: a) o eu se dirigindo a uma terceira pessoa, real ou fictícia, como mediadora entre o poeta e seus leitores; b) o eu se dirige a si mesmo ou a seres abstratos; c) onde o poema se constrói como diálogo, no qual vozes são apresentadas, mas não há a presença explícita do poeta, o que podemos entender, também, como o monólogo dramático.

Passando para um debate mais contemporâneo sobre o tema, Camilo (2020) aponta as colocações de Ina Beth Sessions (1974), partindo do texto “Uma introdução ao monólogo dramático”, de Roche-Jacques, que ao tratar sobre a dimensão semântica de “dramático” na adjetivação do monólogo entende que podemos partir para dois caminhos: 1) dramático como o modo de narração, o tempo presente. 2) referência a algum acontecimento dramático propriamente.

Tendo o exposto até aqui em mente e estabelecendo uma relação com o poema analisado, “O cisne”, de acordo com a nomenclatura de T. S. Eliot (1991), tem-se a voz do eu dramático criado pelo poeta, agora passando para as postulações de W. Ralph Johnson (1982)

temos o primeiro modelo pronominal, ou seja, o eu se dirigindo a uma terceira pessoa e, por fim, no que diz respeito às colocações de Sessions (1974) entenderíamos o dramático, aqui nesse poema, como um acontecimento que se desenrola no presente, levando em consideração todo o debate estabelecido no segundo capítulo.

Uma outra questão que diz respeito a esse ponto é o que aparece no texto de Roche-Jacques (2020) como primordial em um monólogo dramático que é a “[...] tensão criada entre simpatia e julgamento do leitor em relação ao falante” (2020, pág. 25) e, dessa forma, uma poesia que empregue um falante em primeira pessoa será a que, de maneira mais direta, conseguirá captar e provocar essas sensações no leitor, como a poesia analisada, na qual “[...] ‘o sujeito lírico’ não existe, ele se cria” (COMBE, 1996, pág. 28).

Compreender a criação desses diversos sujeitos nos facilita a vinculação do poeta, ser real, Baudelaire, com as figuras que constrói em sua poética. Uma outra chave interpretativa levantada ainda no primeiro capítulo foi a da fugacidade. A captação dessa chave nos leva às considerações tecidas sobre o poema em prosa “Os olhos dos pobres”, no qual constata-se a problemática do reflexo. Entendemos que o narrador, ao perceber a distância entre ele e amante, é imbuído de um momento epifânico em que se percebe, também, na condição de espectador, vislumbrando as luzes e as transformações da modernidade.

Esse movimento reflexivo também acontece em relação a Baudelaire e Tasso, assim como Baudelaire é o expectante, tal qual o narrador, ele também é o poeta na masmorra, tal qual Tasso. Vinculamos a possibilidade de estabelecer esse jogo de espelhos pela colocação pronominal utilizada nos dois sonetos e também por esse movimento cíclico de simpatia e julgamento. Já a fugacidade entra na dimensão da necessidade do exílio, simbolizada pelo canto do cisne, ou na negação imediata do que conhecido como amor, ou ainda, na resignação por estar preso.

Nesta altura, se nos é permitido fazer um paralelo, principalmente no que concerne ao poema em prosa “Os olhos dos pobres”, é possível perceber que o personagem que o Baudelaire alegoriza como uma extensão de si próprio, o narrador do referido do poema, é o mesmo personagem que podemos ver transposto nos homens do nosso tempo.

Ou seja, o desconforto que o confronto entre os sujeitos gera, o da família desabrigada com o nosso narrador, que causa o momento epifânico de também enxergar a si mesmo, atualmente é modificado pela falta da compreensão do outro como extensão de si ou, ainda mais, modificado pela falta do reconhecimento de sua própria classe, de sua própria condição.

Baudelaire, como bem vimos, foi um sujeito que se compreendia enquanto um indivíduo que aliena a sua força de trabalho, assim como tantos outros trabalhadores. Logo,

reconhecer a própria condição é o ponto de partida para a mudança ou união, já que eu e o outro temos o mesmo papel. A modernização da cidade e a modernização dos sujeitos afastaram, paulatinamente, os sujeitos da possibilidade de verem seu próprio reflexo da forma como o narrador do poema em prosa se ver na família de olhos através dos vidros que cercam o café, tornando cada vez mais remotas as chances de uma transformação, como almejava o poeta em foco nesta dissertação.

No que concerne ao desenvolvimento metodológico da pesquisa, de forma geral, dividimos o estudo em três partes.

Para começar, nos voltamos para o contexto social, político e econômico da Paris do século XIX, com o objetivo de pensar o lugar do poeta e da arte na modernidade.

No segundo capítulo, partimos para os textos críticos de Baudelaire, nos quais ele tece suas considerações acerca de algumas exposições de arte que visitou, como nos *Salões*, ou em seus ensaios críticos, dos quais lançamos mão, bem como verificamos a influência mútua da produção poética na produção crítica.

Por fim, em um terceiro momento, partiu-se para o estudo das homologias presentes na poesia de Baudelaire e na pintura de Delacroix, para tanto, nos voltamos para o soneto “Sobre Tasso na prisão” (1864) e para a pintura *Tasso na prisão de loucos* (1839), a fim de verificar como se constrói a representação do poeta na poesia de Baudelaire, e de que modo as mudanças geográficas concernentes à modernização das capitais influem no fazer poético.

Em síntese, o que tentamos delinear neste espaço foi o processo de transformação histórica do artista Baudelaire e do seu fazer crítico e poético a partir de condicionamentos políticos, sociais e econômicos e de suas relações com a produção dos demais artistas de seu tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Nathaly Felipe Ferreira. Subjetividade lírica em Baudelaire: um estudo sobre alteridade e imagem. In: *Diadorim*. Rio de Janeiro. vol. 22, n. 1, p. 423-433, 2020. Disponível: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/31774>. Acesso em: 8 março 2022.

ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Rudolf Arnheim / Tradução: Ivone Terezinha de Faria. 13. ed. São Paulo: Pioneira, 2000.

ARBEX, Márcia. (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos literários. Faculdade de Letras. UFMG, 2006.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019a.

_____. *As flores do mal*. Tradução Julio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019b.

_____. *As flores do mal*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2011.

_____. *Escritos sobre arte*. Org. e tradução Plínio Augusto Coelho. São Paulo. Imaginário, 1998.

_____. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *O Spleen de Paris*. São Paulo: Editora, 2020.

_____. *Poesia e prosa: volume único*. Organização de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAUDELAIRE, Charles & GAUTIER, Théophile. *Baudelaire por Gautier & Gautier por Baudelaire: duas biografias românticas*. Tradução de Sérgio del Valle & F.J. Solero. Espanha: Titivillus, 1974.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização de Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira: Olgária Chain Feres Matos. Tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. 1ª ed.

São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORDIN, Luigi; BARROS, André. Walter Benjamin e Bertolt Brecht: para uma prática estética contra a barbárie e em defesa da vida. In: *Marxismo 21*. São Paulo, 2015. Disponível em: <https://marxismo21.org/marxismo-e-cultura/>. Acesso em: 13 julho 2022.

CALASSO, Roberto. *A folie Baudelaire*. Tradução de Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil*. São Paulo: DP&A, 3ªEd, 2005.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon Revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1994.

JUNQUEIRA, Mariana Garcia. *A iluminação artificial como instrumento de leitura da paisagem urbana*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico, Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade, Florianópolis, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/159651>. Acesso em: 13 fev. 2022.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 47-70.

MARX & ENGELS. *O manifesto comunista*. 1ªEd, 4ª reimpressão. Org. Osvaldo Coggiola. São Paulo: Boitempo, 2005.

MATANGRANO, Bruno Anselmi. Cisne isolado, sujeito deslocado: Marllamé em diálogo com Apolo, Baudelaire, Andersen e Eduardo Guimaraes. In: *Aletria: Revista de estudos de literatura*. São Paulo, 24(3), 127-141. Disponível em: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.24.3.127-141>. Acesso em: 14 janeiro 2022.

MENEZES, Marcos Antonio de. Pintura e poesia em Baudelaire: leitura de textos de estética a partir de Les Fleurs du mal. In: *Revista Territórios & Fronteiras*, Cuiabá, vol. n.2, p. 194-211, 2017. Disponível em: <http://www.ppghis.com/territorios&fronteiras/index.php/v03n02/article/view/610>. Acesso em: 29 março 2019.

_____. *Um flâneur perdido da metrópole do século XIX*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004. Disponível em: <http://www.poshistoria.ufpr.br/documentos/2004/Marcosantoniodemenezes.pdf>. Acesso em: 12 abril 2019.

_____. O poeta Baudelaire e suas máscaras: boêmio, dândi e flâneur. In: *Revista fato&versões*, Uberlândia, vol. 1 n. 1, p. 64-81, 2009. Disponível em: www.catolicaonline.com.br/fatoeversoes. Acesso em: 18 junho de 2021.

_____. A Comuna: mais uma flor de Paris - doi: 10.5216/hr.v16i2.18144. *História Revista*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 137–150, 2012. DOI: 10.5216/hr.v16i2.18144. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/historia/article/view/18144>. Acesso em: 19 set. 2021.

_____. Rememorando traumas e memórias esquecidas da derrota política: representações da Revolução Francesa de 1848 em O Cisne de Baudelaire. *História Revista*, Goiânia, v. 26, n. 2, p. 198–217, 2021. DOI: 10.5216/hr.v26i2.68281. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/historia/article/view/68281>. Acesso em: 22 maio 2022.

_____. As flores do mal de Baudelaire: história, literatura e espaço urbano. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo*, julho 2011. Disponível em: <https://www.snh2011.anpuh.org/>. Acesso em: 10 dez 2020.

NASCIMENTO, Roberta Andrade do. A crítica de arte de Charles Baudelaire. In: *Fragmentos*, Florianópolis, n. 33, p. 71-81, jul - dez de 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/8595>. Acesso em: 23 jul 2022.

_____. Charles Baudelaire e a arte da memória. In: *Alea*, São Paulo, vol. 7 n. 1, p. 49-63, jan - jul de 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/SV8LCGLxd9hPzvxtMMvxzMq/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 7 maio 2022.

MOURÃO, Elder João Teixeira. *A crítica de arte em Charles Baudelaire*. Tese de doutorado - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura, outras artes e mídias. Minas Gerais, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/LETR-AHXHYW>. Acesso em: 21 maio 2022.

PILATI, Alexandre (Org). *Monólogo dramático e outras formas de ficcionalização da voz poética*. Campinas – SP. Pontes Editora, 2020.

QUINTILIANO, Deise. Metapoesia pictórica: Baudelacroix. In: *Matraga*, v. 17, n. 27, Rio de Janeiro, 2010. p. 71-83.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-46.

RIBEIRO, Cláudia Gonçalves. A cidade pelos olhos de Baudelaire e Mário de Andrade. In: *Cadernos do CNLF*, Vol XV nº 5, t. 2, Rio de Janeiro, CiFEFiL, p. 1087-1097, 2011. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xv_cnlf/tomo_2/92.pdf. Acesso em: 15 maio 2020.

RONCAYOLO, Marcel. *La ville et ses territoires*. Paris: Gallimard, 1990.

_____. Transfigurações noturnas da cidade: O império das luzes artificiais. Trad. Eveline Boutieller Kavakama. In: *Proj. História*, n. 18, São Paulo, 1999.

SARTRE. *Que é a literatura?*. São Paulo: ed. Ática, 2004.

VILARINO, J. “*A Uma Passante*” de Charles Baudelaire: os três tempos da imagem. *Texto Poético*, [S. l.], v. 18, n. 35, p. 21–45, 2022. DOI: 10.25094/rtp.2022n35a850. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/850>. Acesso em: 19 set. 2021.

Sites usados para consultas fotográficas:

<https://www.metmuseum.org> (Site The Metropolitan Museum of Art)

<https://www.moma.org> (Site The Museum of Modern Art)

<http://www.carnavalet.paris.fr> (Site Musée Carnavalet)