



Universidade de Brasília

Programa de pós-graduação em História

Artificialidades do paraíso moderno: ideações da embriaguez em Baudelaire

Camila de Deus Pereira

Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-graduação em História

Artificialidades do paraíso moderno: ideações da embriaguez em Baudelaire

Camila de Deus Pereira

Orientador: Prof. Dr. Daniel Barbosa Andrade de Faria (UnB)

Leitores:

Prof. Dr. André Fabiano Voigt (UFU)

Prof. Dr. José Otávio Nogueira Guimarães (UnB)

Prof. Dr. Marcelo Balaban (UnB)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Mestre em História.

Brasília, 12 de fevereiro de 2011

Agradecimentos

É tão bom poder agradecer. Eu não entendo como tantas pessoas têm dificuldade com isso. Porque se não for por altruísmo, humildade ou desapego, que seja por egocentrismo mesmo, afinal de contas se você está agradecendo, é porque conseguiu algo. Ponto pra você! (risos)

Brincadeiras à parte, tenho tanto a agradecer e a tantas pessoas que resolvi começar pelo clichê que não deixa de ser verdadeiro: minha família. Primeiro eu falo da família tradicional: papai, mamãe, irmã, irmão e cunhada. Eu acredito que ganhar na loteria é o equivalente a metade da sorte que eu tenho por vocês serem meus. Obrigada por tudo, principalmente por conviverem com as minhas diferenças e não deixarem de me amar.

Tem também a família dos amigos, aqueles que ouviram tantas vezes “eu tiro no braço” ou outras frases do gênero. O carinho de vocês me deixou forte e me fez resistir as pancadas que essa dissertação e a Academia me deram. Tenho certeza que vou cometer injustiças, mas lá vai: Vinicius Andrade, Morena e Ricardo por estarem sempre comigo e dividirem as experiências mais psicodélicas da minha vida e que me permitiram ver o mundo com um pouquinho menos de preconceito e mais leveza. Eduardo Combi, Alessandra, Jânio, Mariana, Ellen Ferraz e Vinicius Castro pelas conversas de sempre. Luiz Henrique, Michelle, Salatiel, Teca e Tiaguinho por deixarem a Academia mais legal (e a minha vida também). Zé Otávio pelo incentivo inicial. Renato e Paulo por me aceitar e gostar de mim (pelo menos eu acho).

Um parágrafo especial àqueles que me apresentaram Baudelaire e depois me fizeram ficar apaixonada por ele. O meu professor de francês, Eric, é uma daquelas pessoas que, quando você conhece, volta a acreditar que o mundo e as pessoas valem a pena. Meu muito obrigado por ele ter sido o cupido entre mim e o nosso sonhador. Ele foi o cupido, mas quem promoveu meu encontro com Baudelaire continua comigo até hoje: Daniel Faria, o melhor orientador que alguém poderia ter. Obrigada pelo carinho, dedicação e coragem. Você é um exemplo pra mim.

Tem uma pessoa que participa das minhas duas famílias e forma comigo uma terceira. Ele é meu amigo, meu companheiro, é quem me irrita, mas logo em seguida está me fazendo desabar de rir e deixa a minha vida mais bonita. Ele é chato, mas é legal: *mon mari. Je t'aime.*

Obrigada a todos vocês!

Resumo

Essa dissertação visa discutir como a modernidade de Baudelaire traz consigo um ideal firmado no artificial. A natureza deixou de ser o lugar idealizado como havia sido para os românticos. O conceito de beleza vinculou-se ao de arte enquanto produção humana, concedendo ao homem autonomia para atingir a *elevação*. Um dos caminhos para alcançar essa transcendência moderna foi a embriaguez. O vinho, o ópio e o haxixe permitiram a transfiguração de realidades e a *ascensão* a um mundo em que cada entorpecente criava mecanismos singulares de convívio, ação e compreensão do real.

Palavras-chave: artificial, Baudelaire, embriaguez, ideal, modernidade.

Abstract

This dissertation examines Baudelaire's notion of modernity as inseparable of an artificially constructed ideal. Nature is no longer the idealized place it used to be in Romanticism. The idea of beauty is now linked to a man-made art, which allowed mankind autonomy to *ascend*. One method to attain this modern transcendence was intoxication. Wine, opium, and hashish allowed the transfiguration of realities and the *ascension* to a world where each toxic created diverse means of social interaction, action, and understanding of reality.

Key-words: artificial, Baudelaire, ideal, intoxication, modernity.

Sumário

Introdução	I
I. Idealidade, arte e artificialidade	12
O artista, a multidão e a cidade	30
II. Embriaguez e transcendência	40
O deus engarrafado.....	43
Divinamente humano	54
A chave do paraíso.....	66
Conclusão	84
Bibliografia	89

Introdução.

Foucault, em ‘O que são as Luzes?’, afirmou que Baudelaire é “uma das consciências mais aguçadas do século XIX”.¹ Hoje é praticamente impossível pensar no ser moderno sem se referir a esse fenomenal poeta, observador e crítico de sua época.

Ele é um ícone da forma de pensar oitocentista, um teórico do que ele mesmo denominou como modernidade. Foi poeta, crítico de arte, pensador das relações sociais e interpessoais do século XIX e analisou os quadros psicológicos dos habitantes da cidade oitocentista. Baudelaire se dedicou a entender a dinâmica moderna e sua direta relação com o estabelecimento de novos conceitos.

É interessante pensar que todo homem traz consigo as marcas do tempo. Mesmo ao afrontá-lo, desdizê-lo, ter a fuga de seu meio como ideal de vida, ele o tem marcado em sua pele como uma cicatriz ou um sinal de nascença; mesmo para criticá-lo ou renegá-lo é preciso tê-lo como referência. Hannah Arendt defende a ideia de que não há homens à frente de seu tempo, uma vez que a história não é “uma pista de corrida onde alguns competidores corressem tão rápidos que simplesmente desapareceriam do campo de visão do espectador”.² Baudelaire não foge a essa premissa. Ele vive as angústias e expectativas do momento do qual é integrante. O poeta francês mostrou-se como parte do período em que viveu e também, como personagem criado por esse momento, sendo ambos criadores e criaturas um do outro, além de serem reflexos correspondentes e simultâneos.

É possível entender a modernidade por intermédio de Baudelaire, não apenas por ser um teórico ou um pensador desse momento, mas também por poder associar a ele a

¹ Foucault, *Qu'est-ce que les lumières?*, p. 72.

² Arendt, *Homens em tempos sombrios*, p. 134.

noção de *mônada*, concepção pensada por Leibniz e ricamente explorada por Walter Benjamin.

A *mônada*, nesse caso, é uma espécie de condensação das características modernas no sujeito Baudelaire. É pensar o todo por meio de uma reflexão centrada na parte, ver o geral no abreviado. O efêmero e a transitoriedade – símbolos do que é considerado moderno – são perceptíveis na vida e na obra desse poeta. Olhar para Baudelaire seria ver a modernidade numa escala menor.

A ideia é *mônada* – Quanto mais alta a ordem das idéias, mais completa a representação nelas contida. (...) isto significa, em suma, que cada ideia contém a imagem do mundo. A representação da idéia impõe como tarefa, portanto, nada menos que a descrição dessa imagem abreviada do mundo.³

No entanto, a relação simbólica estabelecida entre o todo (modernidade) e a parte (Baudelaire) não é estática ou passiva. Não é um caso de possessão do espírito moderno no receptáculo Baudelaire e nem tampouco um resumo das ações humanas num só ser desprovido de singularidades. Ernst Cassirer lembra que “a *mônada* só existe na medida em que é ativa, e sua atividade consiste em passar para estados sempre novos e em desenvolvê-los incessantemente de seu próprio fundo. ‘A natureza da *mônada* é ser *fecunda* e gerar uma diversidade sempre nova”⁴.

Logo, a noção de *mônada* enquadra, mas não restringe. Baudelaire não foi uma miniatura da modernidade, mas, sim, um ser que viveu nesse ambiente e que se embriagou com essa realidade a ponto de criar sonhos embebidos da atmosfera moderna. Ele possibilitou novos entendimentos e percepções do real. Hugo Friedrich aponta que:

³ Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, p. 70.

⁴ Cassirer, *A filosofia do Iluminismo*, p. 53.

Entre os nomes que Baudelaire dá a essa capacidade de transformação e desrealização do real, há dois que se repetem com insistência: *rêve* e *imagination*.⁵

O sonho e a fantasia interferiam diretamente não apenas na percepção do real para o poeta, mas nas possibilidades de interação com esse real e, conseqüentemente, na forma de retratar o que se via, se sentia e se pensava ver e sentir:

Deſta fantáſtica paisagem,
que ninguém viu jamais um dia,
eſta manhã ainda a imagem,
vaga e longínqua, me extasia.

O ſono engendra aſſombros vários!
Por um capricho ſingular,
banira eu já deſſes cenários
o vegetal irregular,

e, artiſta cõſcio do que cria,
eu ſaboreava em minha tela
a pertinaz monotonia
do metal, do óleo e da aquarela.

Babel de umbrais e colunatas,
era um palácio ilimitado,
cheio de fontes e cascatas
ſobre ouro foſco ou cinzelado;

e cataratas vagaroſas,
como cortinas de criſtal,
ſe deſpenhavam, luminoſas,
pelas muralhas de metal.

Colunas (árvores, jamais)
os tanques quietos circundavam,
onde náíades colossoais,
como donzelas, ſe miravam;

⁵ Friedrich, *Eſtrutura da lírica moderna*, p. 53.

[...]

Demiurgo de ébrias fantasias,
fazia eu mesmo, ao meu agrado,
sob um túnel de pedrarias,
correr um mar enclausurado;

[...]

E sobre tais sonhos vividos
pairava (hedionda novidade
não aos olhos, mas aos ouvidos!)
uma mudez de eternidade.

Quando meus olhos eu reabri,
o horror surgiu numa visão,
e na minha alma eis que senti
o gume agudo da aflição;

funéreo pêndulo anunciava
em dobre atroz o meio-dia,
e o céu as trevas derramava
sobre este mundo em agonia.⁶

⁶ Baudelaire, 'Sonho parisiense' [Rêve parisien], vv. 1-24, 37-40, 49-60: "De ce terrible paysage, / tel que jamais mortel t'en vit, / ce matin encore l'image, / vague et lointaine, me ravit. // Le sommeil est plein de miracles ! / Par un caprice singulier, / j'avais banni de ces spectacles / le végétal irrégulier, // et, peintre fier de mon génie, / je savourais dans mon tableau / l'enivrante monotonie / du métal, du marbre et de l'eau. // Babel d'escaliers et d'arcades, / c'était un palais infini, / plein de bassins et de cascades / tombant dans l'or mat ou bruni ; // et des cataractes pesantes, / comme des rideaux de cristal, / se suspendaient, éblouissantes, / à des murailles de métal. // Non d'arbres, mais de colonnades / les étangs dormants s'entouraient, / où de gigantesques naïades, / comme des femmes, se miraient. // [...] // Architecte de mes féeries, / je faisais, à ma volonté, sou un tunnel de pierreries / passer un océan dompté ; // [...] // Et sur ces mouvantes merveilles / planait (terrible nouveauté ! / tout pour l'œil, rien pour les oreilles !) / un silence d'éternité. // En rouvrant mes yeux pleins de flamme / j'ai vu l'horreur de mon taudis, / et senti, rentrant dans mon âme, / la pointe des soucis maudits ; // la pendule aux accents funèbres / sonnait brutalement midi, / et le ciel versait des ténèbres / sur le triste monde engourdi." Em: *As flores do mal*, pp. 367-371. O texto original dos poemas de Baudelaire está de acordo com a

Esse trecho da poesia de Baudelaire dá o tom de suas angústias e de suas pretensões. O sonho e a fantasia serviam como artifício para a transfiguração de um real que ele julgava como sombrio e opressor. O refúgio que ele criara não era natural, com árvores e vegetação irregular. Não, o lugar idealizado fora construído com metal, óleo e aquarela, e quem o fez foi o próprio sonhador. As belezas desse espaço idílico não eram encontradas, concedidas ou herdadas de uma força externa, mas, sim, arquitetadas por esforços pessoais.

Hoje, no século XXI, parece um paradigma ultrapassado a relação maniqueísta entre real e imaginação ou verdadeiro e falso, mas, por diversas vezes, esse ainda é o norte de inúmeras questões e mesmo de vários posicionamentos políticos e intelectuais. Perceber a necessidade de um discurso múltiplo e relativo torna-se mais fácil quando as questões são alheias às crenças pessoais dos interlocutores. Foucault nos lembra que a eterna busca pela verdade é um instrumento de exclusão e regulamentação social promovido pelo poder institucionalizado:

Certamente, se nos situamos no nível de uma proposição, no interior de um discurso, a separação entre o verdadeiro e o falso não é nem arbitrária, nem modificável, nem institucional, nem violenta. Mas se nos situamos em outra escala, se levantamos a questão de saber qual foi, qual é constantemente, através de nossos discursos, essa vontade de verdade que atravessou tantos séculos de nossa história, ou qual é, em sua forma muito geral, o tipo de separação que rege nossa vontade de saber, então é talvez algo como um sistema de exclusão (sistema histórico, institucionalmente constrangedor) que vemos desenhar-se.⁷

Ressalto isso para não deixar esquecer que todos os homens, sejam eles contemporâneos de Baudelaire ou do período histórico que é chamado de pós-modernidade (ou

edição das *Œuvres complètes* da *Bibliothèque de la Pléiade* (ver referência completa na bibliografia, onde encontra-se, também, a indicação das traduções).

⁷ Foucault, *A ordem do discurso*, p. 14.

modernidade tardia, chamem como quiserem), são habitantes de *palácios imaginários*, cenários de aparência sólida e inerte, formados pelas normas e regras nas quais cada sociedade estabelece suas diretrizes e verdades, que são tidas como imutáveis e transcendentais. É como se elas sempre tivessem existido e tivessem sido criadas por uma ‘força extra-humana’ ou metafísica. Há uma sensação de atemporalidade e condicionamento do real. Toda e qualquer forma de percepção e expressão que não condiz com os limites pré-determinados é considerada falsa.

Nenhum desses palácios, enfim, é obra de um partidário da arquitetura funcional; ou melhor, nada será mais variável que a concepção que terão, da nacionalidade, os sucessivos arquitetos, nem haverá nada mais imutável que a ilusão pela qual cada palácio passará por apropriado à realidade, pois cada estado de fato será tomado pela verdade das coisas. A ilusão de verdade fará com que cada palácio passe por se encontrar plenamente instalado dentro das fronteiras da razão.⁸

Paul Veyne diz que “uma vez que estamos dentro de um desses aquários, é preciso gênio para dele sairmos e inovarmos”.⁹ Com outras roupagens, as normatizações e limitações à criatividade continuam a erigir novas construções; não há isentos nessa dinâmica.

O destino da busca baudelairiana era o alcance dos *paraísos artificiais*. O meu é a possibilidade de relacionar essa empreitada com formas de percepção e relatos sociais no século XIX.

Acredito que a pesquisa histórica é e sempre será recheada por lacunas. Mas, é importante ressaltar que as brechas e os vazios deixados – ou criados – na feitura da história não são acidentais. São fruto de questões políticas, sociais, regionais, de posicionamentos intelectuais, temporais, ou seja, de toda a bagagem pessoal de quem faz a história e de quando se faz. Posso assim dizer que a história é feita numa das torres do

⁸ Veyne, *Acreditaram os gregos nos seus mitos?*, p. 144.

⁹ Veyne, *Acreditaram os gregos nos seus mitos?*, p. 140.

palácio. No entanto, as ruínas do passado, dos castelos construídos anteriormente, não são invisíveis aos olhos do historiador.

Essa ambígua condição, de estar alicerçada num determinado regime de verdade e ter de analisar fatos que ocorreram sob outras formas de entendimento do mundo, faz com que a história se encontre numa encruzilhada, na qual é preciso estar aberta a novas possibilidades e ao auxílio de outros campos do saber. Michel de Certeau reflete sobre a marginalidade da pesquisa que não mais pretende seguir caminhos convencionais e se permite caminhar pelas encoastas:

O historiador não é mais o homem capaz de construir um império. Não visa mais o paraíso de uma história global. Circula em torno das racionalizações adquiridas. Trabalha nas margens. Deste ponto de vista se transforma num vagabundo. Numa sociedade devotada à generalização, dotada de poderosos meios centralizadores, ele se dirige para as Marcas das grandes regiões exploradas. ‘faz um desvio’ para a feitiçaria, a loucura, a festa, a literatura popular, o mundo esquecido dos camponeses, a Ocitânia, etc., todas elas zonas silenciosas.¹⁰

Pois bem, sinto-me esse vagabundo que abriu mão de seguir um percurso seguro para tentar dar voz a uma dessas zonas silenciosas e poder mostrar que o desvio também é parte do caminho. O real e suas transfigurações (todas, caminho e desvio) são elementos determinantes para a compreensão e a expressão da sociedade na qual vivia Baudelaire. Captar as alterações propiciadas pelos alucinógenos é uma maneira de entender o movimento cambiante dessas sensações e impressões: “como Paul Valéry observava, o próprio ritmo da modernidade lembrava o da intoxicação: tinha-se que aumentar a dose ou mudar de veneno”.¹¹ Baudelaire, não alheio a essa dinâmica, se permitiu transitar por vários entorpecentes usados no século XIX.

¹⁰ De Certeau, *A escrita da história*, p. 87.

¹¹ Weber, *França fin-de-siècle*, p. 47.

Ao considerar essas questões, o uso de alucinógenos no século XIX e a sua direta interferência tanto na criação de mundos reais como no rompimento de suas fronteiras (acredito que De Certeau não imaginava que o termo ‘vagabundo’ aludiria tão bem a possíveis concepções sociais e acadêmicas de uma pesquisa histórica), piso num terreno pantanoso. Afinal são temas carregados de valores sociais e morais que tendem ao preconceito. No entanto, optei por não me abster dessa discussão e da possibilidade de outra compreensão das formas de se contar e de se fazer a História, que, por serem outras, não deixam de responder às premissas da pesquisa histórica.

Quando, hoje, mesmo, voltamo-nos para os nossos horizontes (por exemplo: a literatura, que queremos inventar, a crítica, que desejamos melhor definir), quando escolhemos os nossos objetos, quando procuramos apreendê-los com uma ciência mais viva e mais alegre, não podemos fazer mais do que permitem os nossos meios. Esses meios – linguagem e pensamento, conceitos e métodos – que são eles? São ‘objetos’ do passado, que se tornaram nossos através da interpretação dos que nos precederam, e de que somos hoje os herdeiros mais ou menos satisfeitos. Por maior que seja a liberdade com que pretendemos escolher os nossos objetos e os nossos métodos, só o podemos fazer recorrendo à linguagem e aos instrumentos que nos transmitiu a história. Cabe-nos preservá-los, na medida em que queremos continuar civilizados; cabe-nos também aperfeiçoá-los, na medida em que acreditamos na justificação do progresso.¹²

No primeiro capítulo, vou relacionar a artificialidade com a forma de sentimento e de expressão do poeta Baudelaire. A modernidade baudelairiana é mais do que apenas um recorte temporal; trata-se de uma atitude diante da vida e de uma forma de agir e de se sentir. Imbuído dessa concepção, Baudelaire elege como ideal o que é humanamente construído e que escapa da ‘naturalidade’.

¹² Starobinski, ‘A literatura’, pp. 142-143.

O mundo oitocentista, as relações interpessoais, o conceito de beleza, o paraíso idealizado, entre outros tantos temas encontrados na obra de Baudelaire são perfeitamente passíveis de associação com a eterna tentativa de alternância de realidades proposta pelo autor, o que permite uma nova percepção da relação do ‘eu’ com o ‘outro’. Além do mais, o entendimento do mundo oitocentista de Baudelaire tornou-se fundamental para a compreensão do que concebemos por modernidade. Falar de Baudelaire é falar da Paris oitocentista segundo a percepção aguçada do poeta. No segundo capítulo, usarei como base o livro *Paraísos artificiais*, que inclui um artigo publicado inicialmente sob o título ‘Sobre o ideal artificial’, o que já nos aponta a relação entre o lugar idealizado da modernidade e o artificial.¹³

A embriaguez será discutida como promotora da artificialidade na construção de uma idealidade moderna e de um paraíso artificial. O vinho, o haxixe e o ópio desencadeavam sensações singulares e proporcionavam reações específicas em seus usuários. Fraternidade, isolamento, sentimento de superioridade e a necessidade forçada de convivência são suprimidas ou realçadas dependendo do estado de espírito e do entorpecente ingerido.

Verás neste quadro um passeante sombrio e solitário, mergulhado na onda movediça das multidões, e enviando o seu coração e o seu pensamento a uma Electra distante que lhe limpava ainda não há muito a fronte banhada em suor e lhe refrescava os *lábios pergaminhados* pela febre; e adivinharás a gratidão de um outro Orestes

¹³ *Paraísos artificiais* foi uma compilação de textos de Baudelaire sobre suas experiências com alucinógenos, incluindo o ‘Poema do haxixe’, ‘Um comedor de ópio’, suas observações sobre *Confissões de um comedor de ópio*, de Thomas de Quincey, e os ensaios reunidos em ‘Do vinho e do haxixe’, publicados sob o título ‘Sobre o ideal artificial’ na *Revue contemporaine* em 1858. Publicado em 1860, não alcançou à época o sucesso de público de De Quincey, mas hoje é, ao lado de *As portas da percepção*, de Aldous Huxley, a mais popular obra sobre drogas com várias edições nas mais diversas línguas do mundo.

cujos pesadelos tantas vezes vigiaste, e a quem dissipavas, com mão leve e maternal, o sono horrível.¹⁴

Perceber como o uso dessas substâncias influenciou a dinâmica da vida moderna e suas expectativas e projeções é a meta dessa pesquisa, que só se tornou possível não porque “a história não é mais representada realisticamente, mas sim porque as concepções de ambos – história e realismo – têm mudado”.¹⁵ É apenas por acreditar nessa premissa que me dediquei a esse tema.

¹⁴ Baudelaire, ‘Paraísos artificiais’. Em: *Poesia e prosa*, p. 368. Grifo do autor. Esse é o último parágrafo da dedicatória da edição de 1860. Até hoje não há uma explicação plausível para quem seja a pessoa homenageada.

¹⁵ White, ‘Enredo e verdade na escrita da história’, p. 205.

Quem se atreveria a atribuir à arte a função estéril de imitar a natureza?¹⁶

¹⁶ Baudelaire, *Sobre a modernidade*, p. 65

I. Idealidade, arte e artificialidade

Numa de suas reflexões sobre a modernidade, Baudelaire afirmou que “a maior parte dos erros relativos ao belo nasce da falsa concepção do século XVIII relativa à moral”.¹⁷ Essa afirmativa dá o tom da discordância entre a estética romântica e a baudelaireana. Ao se referir ao século XVIII, Baudelaire, que não era um historiador das ideias, referia-se ao modo de pensar romântico e não diretamente ao do Setecentos. No romantismo, o padrão estético ideal era aquele ditado pela Natureza. O *belo* era aquilo que remetia ao *natural*. Como ideal de uma ordem superior independente das forças humanas, a Natureza era condicionante dos padrões artísticos.

Não obstante, é preciso ressaltar que “houve tantos romantismos quanto românticos”.¹⁸ Baudelaire, em ‘O que é o romantismo?’, associa essa variação às também múltiplas formas de se encontrar a beleza: “para mim, o romantismo é a expressão mais recente e mais atual do belo. Há tantas belezas quanto maneiras habituais de procurar a felicidade”.¹⁹

Entre as muitas visões românticas, Baudelaire, ainda no mesmo texto, descreve a vertente do que ele chama de ‘Le Midi’ como *naturalista*; aquela segundo a qual o homem não conseguiria criar nada mais belo do que era produzido naturalmente.²⁰ Nessa concepção, a Natureza tornava-se um caminho para a *elevação*. Segundo Benedito Nunes:

Para o poeta romântico, as formas naturais com que ele dialoga, e que falam à sua alma, falam-lhe de alguma outra coisa, ao mesmo tempo

¹⁷ Baudelaire, *Sobre a modernidade*, p. 61.

¹⁸ Guinsburg, ‘Romantismo, historicismo e história’, p. 14.

¹⁹ Baudelaire, ‘Salon de 1846’. Em: *Œuvres complètes*, vol. II, p. 420.

²⁰ Cf. Baudelaire, ‘Salon de 1846’. Em: *Œuvres complètes*, vol. II, p. 421. ‘Le Midi’ é a região sul da Europa, que engloba Itália, Espanha e França, e opõe-se ao Norte (Alemanha e Inglaterra).

signos visíveis e obras sensíveis, atestando, de maneira eloquente, a existência onipresente do invisível e do supra-sensível. A Natureza transforma-se numa teofania. Os bosques, as florestas, o vento, os rios, o amanhecer e o anoitecer, os ruídos, os murmúrios, as sombras, as luzes – de tudo o que não é humano e se constitui em espetáculo para o homem, Chateaubriand, em *Le génie du christianisme*, extrai o testemunho da imensidade de Deus.²¹

A busca pela *elevação* era uma mostra de descontentamento com a realidade e a tentativa de encontrar um refúgio daquilo que os desagradava. “Desse ponto de vista, o romântico é aquele cuja insatisfação com o real se transmuda em literatura ou em teoria estética”.²² No entanto, a ascensão não é uma condição que poderia ser alcançada por meios considerados artificiais; o lugar ideal era fruto da engenhosidade da Natureza. Em 1827, Victor Hugo escreveu o drama *Cromwell*. Para muitos, o prefácio dessa obra é considerado o manifesto do ‘movimento’ romântico. No trecho abaixo, ele se refere à relação do homem romântico e de sua arte com a natureza:

Não há nem regras nem modelos; sobretudo, não há outras regras que as leis gerais da natureza, que pairam sobre a arte por inteiro e as leis especiais que, para cada composição, resultam das condições de existência próprias a cada assunto. [...] O poeta, insistamos sobre esse ponto, deve, portanto, apenas se aconselhar com a natureza, a verdade e a inspiração, que é também uma verdade e uma natureza.²³

²¹ Nunes, ‘A visão romântica’, p. 65.

²² Nunes, ‘A visão romântica’, p. 55.

²³ Hugo, *Cromwell*, pp. xxxvi-xxxvii. Não foi por acaso que escolhi um trecho de Victor Hugo para exemplificar as premissas românticas. Ele e Baudelaire alimentaram uma relação conturbada de admiração e discordância no campo literário que se estendeu para a esfera pessoal. Em seu diário íntimo, Baudelaire disse que “Hugo pensa muitas vezes em Prometeu. Ele aplica um abutre imaginário sobre um peito que não é lancinado senão pelas mochas da vaidade [...]. Esse homem é tão pouco elegíaco, tão pouco etéreo, que encheria de horror até a um notário. Hugo, sacerdote, tem a frente sempre pendida, muito pendida, para não ver nada, exceto o próprio umbigo” (*Meu coração desnudado*, pp. 43-44).

A poesia assumia a função de exaltar e no máximo tentar imitar sem grande sucesso e fidedignidade a natureza; o homem era condicionado a uma subordinação ante a força maior do natural. Nesse sentido, a arte tinha a função de exaltar a essência da natureza e tirá-la o *status* de comum e corriqueira, transformando a idealidade romântica num modelo natural, ou melhor, “artificialista na superfície, naturalista na profundidade”.²⁴ O refúgio para os românticos estava ao alcance dos olhos:

Enquanto vivida num sentimento de proximidade e de união, a Natureza benéfica e luminosa, consolando o homem das penas e fadigas da existência, propicia a quietude e o silêncio que permitem à alma voar ‘através de campos quietos / como se voasse para casa’ (Einchendorff, *Mondnacht*).²⁵

A estética baudelairiana destituiu a natureza da posição de padrão ideal para o de matéria-prima e o homem assumiu o papel de ‘melhorador’ do natural e confeccionista do belo. A beleza não estava mais subjugada à exaltação da natureza e limitada a uma tentativa de imitação. A partir de então, o que era produzido humanamente possibilitava um aprimoramento do que já estava dado naturalmente e isso libertava as práticas artísticas do papel de coadjuvantes e de meras reprodutoras.

Poder-se-ia considerar, efetivamente, que a desmistificação da ideia de natureza só foi possível a partir dos tempos modernos; isto é, a partir do momento em que as forças naturais deixaram progressivamente de aparecer como indomáveis e inimitáveis, e quando começou a se impor a ideia de que a natureza nunca deixou de ser aquilo que a faziam ser, ao longo de um processo em que o homem podia muito convenientemente desempenhar o papel do ‘se’.²⁶

O artificialismo de Baudelaire não negava a existência de uma ‘força natural’. Ao contrário, ela existia e desfrutava de grande importância e poder. No entanto, o poeta

²⁴ Rosset, *A antinatureza*, p. 58.

²⁵ Nunes, ‘A visão romântica’, p. 66.

²⁶ Rosset, *A antinatureza*, p. 62.

defendia a capacidade humana de aperfeiçoá-la. O homem não era mero coadjuvante na trama natural, ou então, aquele que possuía um papel importante por compreender seus meandros e ter a capacidade de tentar reproduzi-los. Não, o homem era mais que qualquer ideia superficial de dependência com a Natureza.

A complexa relação de pertença e distanciamento tornava-se possível graças à crença de que o homem podia transcender. Ele fazia parte do mundo natural, mas com o intermédio de alguns artificios poderia se elevar, mascarando sua naturalidade e concedendo-se uma posição distinta. Em ‘Correspondências’, o homem e a natureza se encontram e se observam, porém, apesar de toda a beleza que essa conjunção possa conceder, o verdadeiro êxtase vem dos sentidos e do espírito.

A Natureza é um templo onde vivos pilares
deixam filtrar não raro insólitos enredos;
o homem o cruza em meio a um bosque de segredos
que ali o espreitam com seus olhos familiares.

Como ecos longos que à distância se matizam
numa vertiginosa e lúgubre unidade,
tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.

Há aromas frescos como a carne dos infantes,
doces como o oboé, verdes como a campina,
e outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,
com a fluidez daquilo que jamais termina,
como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,
que a glória exaltam dos sentidos e da mente.²⁷

²⁷ Baudelaire, ‘Correspondências’ [Correspondances]: “La Nature est un temple où de vivants piliers / laissent parfois sortir de confuses paroles ; / l’homme y passe à travers des forêts de symboles / qui l’observent avec des regards familiers. // Comme de longs échos qui de loin se confondent / dans une ténébreuse et profonde unité, / vaste comme la nuit et comme la clarté, / les parfums, les couleurs et les sons se répondent. // Il est des parfums frais comme des chairs d’enfants, / doux comme les hautbois, verts comme les prairies, / – et d’autres, corrompus, riches

Baudelaire cultuava a “majeſtade superlativa das formas artificiais”. Para ele, o que era realmente sublime transcendia o natural. O poeta aconselhava “colher em todas as artes os meios para elevar-se acima da natureza para melhor subjugar os corações e surpreender os espíritos”.²⁸ Nesse cenário, o “artifício designa toda produção cuja realização transcende (e transgride) os efeitos de uma natureza”.²⁹

No pequeno poema em prosa intitulado ‘Convite à viagem’, Baudelaire idealiza um país que reúne singulares belezas que não são encontradas em qualquer região no mundo. Esse lugar reúne imagens e sensações construídas por seu sonhador e são concretizadas em forma de poesia, quando então esse país passa a existir:

Há um país soberbo, um país de Cocanha, dizem, que eu sonho visitar em companhia de uma velha amiga. País singular, mergulhado nas brumas do nosso Norte, e a que poderíamos chamar o Oriente do Ocidente, a China da Europa, de tal maneira nele se esprou a ardente e caprichosa fantasia, de tal maneira ela o ilustrou, paciente e obstinada, com suas sábias e delicadas vegetações.

Verdadeiro país de Cocanha, onde tudo é belo, rico, tranquilo, harmonioso; onde o luxo se compraz em mirar-se na ordem; onde a vida é fácil e doce de respirar; onde não se conhece a desordem, a turbulência e o imprevisão; onde a felicidade se casa ao silêncio; onde até a cozinha é poética, farta e excitante ao mesmo tempo; onde tudo se parece contigo, meu querido anjo.

[...]

Em luzentes painéis, ou em couros dourados e de uma riqueza sombria, vivem discretamente pinturas beatas, calmas e profundas, como a alma dos artistas que as idearam. Os poentes, que tão ricamente colorem a sala de jantar ou a de visitas, são coados por belos

et triomphants, // ayant l’expansion des choses infinies, / comme l’ambre, le musc, le benjoin et l’encens, / qui chantent les transports de l’esprit et des sens.” Em: *As flores do mal*, p. 115.

²⁸ Baudelaire, *Sobre a modernidade*, pp. 63, 64.

²⁹ Rosset, *A antinatureza*, p. 53.

estofos, ou por essas altas janelas trabalhadas que o chumbo divide em numerosos compartimentos. Os móveis são vastos, curiosos, estranhos, armados de fechaduras e segredos como almas requintadas. Os espelhos, os metais, os estofos, os ouros e as faianças executam para os olhos uma sinfonia muda e misteriosa; e de todas as coisas, de todos os recantos, das frestas das gavetas e das pregas dos estofos, exala-se um perfume singular, uma *saudade* de Sumatra, que é como que a alma do apartamento.

Verdadeiro país de Cocanha, digo-te eu, onde tudo é rico, asseado e rebrilhante, como uma bela consciência, uma suntuosa bateria de cozinha, uma ourivesaria esplêndida, uma joalheria multicolor! Para ele afluem os tesouros do mundo, como para a casa de um homem laborioso e que fez jus à gratidão do mundo inteiro. País singular, superior aos outros, como a Arte à Natureza; onde esta é reformada pelo sonho, retocada, embelezada, refundida.

[...]

Sonhos! sempre sonhos! e quanto mais ambiciosa e fina é a alma, tanto mais os sonhos a afastam do possível. Cada homem traz em si a sua dose de ópio natural, incessantemente segregada e renovada; e, do nascimento à morte, quantas horas podemos contar preenchidas pelo verdadeiro prazer, pela ação feliz e resoluta? Viveremos jamais, conheceremos algum dia esse quadro que o meu espírito pintou, esse quadro que se parece contigo?

Esses tesouros, esses móveis, esse luxo, essa ordem, esses perfumes, essas flores miraculosas, tudo isso és tu. És tu, ainda, aqueles grandes rios e aqueles canais sossegados. Os enormes navios que eles carregam, atestados de riquezas, e donde sobem os monótonos cantos da manobra, são os meus pensamentos que dormem ou que rolam sobre teu seio. Docemente os conduzes para o mar que é o Infinito, a refletir as profundezas do céu na limpidez de tua bela alma; e quando, fatigados do marulhar das ondas e repletos dos produtos do Oriente,

eles reentram no porto natal, são ainda os meus pensamentos enriquecidos que do Infinito volvem para ti.³⁰

³⁰ Baudelaire, 'Convite à viagem' [L'invitation au voyage], §§ 1-2, 6-7, 10-11: "Il est un pays superbe, un pays de Cocagne, dit-on, que je rêve de visiter avec une vieille amie. Pays singulier, noyé dans les brumes de notre Nord, et qu'on pourrait appeler l'Orient de l'Occident, la Chine de l'Europe, tant la chaude et capricieuse fantaisie s'y est donné carrière, tant elle l'a patiemment et opiniâtrement illustré de ses savantes et délicater végétations. [§] Un vrai pays de Cocagne, où tout est beau, riche, tranquille, honnête ; où le luxe a plaisir à se mirer dans l'ordre ; où la vie est grasse et douce à respirer ; d'où le désordre, la turbulence et l'imprévu sont exclus ; où le bonheur est marié au silence ; où la cuisine elle-même est poétique, grasse et excitante à la fois ; où tout vous ressemble, mon cher ange. [§] [...] [§] Sur des panneaux luisants, ou sur des cuirs dorés et d'une richesse sombre, vivent discrètement des peintures béates, calmes et profondes, comme les âmes des artistes qui les créèrent. Les soleils couchants, qui colorent si richement la salle à manger ou le salon, sont tamisés par de belles étoffes ou par ces hautes fenêtres ouvragées que le plomb divise en nombreux compartiments. Les meubles sont vastes, curieux, bizarres, armés de serrures et de secrets comme des âmes raffinées. Les miroirs, les métaux, les étoffes, l'orfèvrerie et faïence y jouent pour les yeux une symphonie muette et mystérieuse ; et de toutes choses, de tous les coins, des fissures des tiroirs et des plis des étoffes s'échappe un parfum singulier, un *revenez-y* de Sumatra, qui est comme l'âme de l'appartement. [§] Un vrai pays de Cocagne, te dis-je, où tout est riche, propre et luisant, comme une belle conscience, comme une magnifique batterie de cuisine, comme une splendide orfèvrerie, comme une bijouterie bariolée ! Les trésors du monde y affluent, comme dans la maison d'un homme laborieux et qui a bien mérité du monde entier. Pays singulier, supérieur aux autres, comme l'Art est à la Nature, où celle-ci est réformée par le rêve, où elle est corrigée, embellie, refondue. [§] [...] [§] Des rêves ! toujours des rêves ! et plus l'âme est ambitieuse et délicate, plus les rêves l'éloignent du possible. Chaque homme porte en lui sa dose d'opium naturel, incessamment sécrétée et renouvelée, et, de la naissance à la mort, combien comptons-nous d'heures remplies par la jouissance positive, par l'action réussie et décidée ? Vivrons-nous jamais, passerons-nous jamais dans ce tableau qu'a peint mon esprit, ce tableau qui te ressemble ? [§] Ces trésors, ces meubles, ce luxe, cet ordre, ces parfums, ces fleurs miraculeuses, c'est toi. C'est encore toi, ces grands fleuves et ces canaux tranquilles. Ces énormes navires qu'ils charrient, tout chargés de richesses, et d'où montent les chants monotones de la manœuvre, ce sont mes pensées qui dorment ou qui roulent sur ton sein. Tu les conduis doucement vers la mer qui est l'Infini, tout en réfléchissant les profondeurs du ciel dans la limpidité de ta belle âme ; – et quand, fatigués par la houle et gorgés des produits de l'Orient, ils rentrent au port natal, ce sont encore mes pensées enrichies que reviennent de l'Infini vers toi." Em: *Pequenos poemas em prosa*, pp. 57-59. Grifo do autor.

Os “pensamentos enriquecidos” transformaram a natureza comum e limitada em algo soberano, permitindo que o artifício assumira a função de “arrancar do cotidiano, da modernidade, da natureza, da vida” o que é admirável para levar a outra realidade.³¹

Na Idade Média, a Cocanha apareceu como um ‘paraíso alternativo’ ao da Igreja cristã. Lugar onde abundavam comida e prazer, onde o trabalho não era uma obrigação e vivia-se no ócio. *Le pays de Cocagne* era um lugar idílico que só podia ser atingido em sonho e que aliviava o fardo da pesada busca pelo paraíso celeste e, mais, amenizava as aflições do cotidiano do medievo.³²

A Cocanha moderna de Baudelaire trazia uma ‘natureza aperfeiçoada’ em que persistiam os sentimentos de liberdade e bonança, de satisfação e permissividade. Porém, esse lugar era ornado por elementos artificiais e a sua beleza seguia padrões estéticos construídos pela arte, em que a natureza “é reformada pelo sonho, retocada, embelezada, refundida”.

Se no modelo original havia rios de vinhos, o baudelairiano aumenta a oferta e concede a cada homem uma dose natural de ópio para fomentar os sonhos e permitir que estes alcancem de forma independente seu ‘éden particular’. O ‘Convite à viagem’ transmite a ideia de protagonismo na empreitada de alcançar esse lugar idealizado, onde cada homem poderia encontrar o espaço que ele mesmo fabricara. No poema homônimo de *As flores do mal*, os caminhos a Cocanha são acessíveis e próximos. Mesmo que o destino fosse o “Oriente do Ocidente” ou a “China da Europa”; todos os paraísos estavam ao alcance do sonhador:

³¹ Rosset, *A antinatureza*, p. 90.

³² Cf. Macedo, ‘Imagário carnavalesco, riso e utopia nos fabliaux medievais’. O termo do francês medieval *Cocaigne* provém de um pequeno bolo vendido às crianças nas feiras e, por extensão, significava ‘fartura’. São derivados o inglês *Cockayne* e o italiano *Cuccagna*, e equivalentes o alemão *Schlaraffenland* (‘terra do leite e do mel’) e o holandês *Luilekkerland* (‘terra da preguiça açucarada/deliciosa’).

Vê sobre os canais
dormir junto aos cais
barcos de humor vagabundo;
é para atender
teu menor prazer
que eles vêm do fim do mundo.
– Os sanguíneos poentes
banham as vertentes,
os canais, toda a cidade,
e em seu ouro os tece;
o mundo adormece
na tépida luz que o invade.

Lá, tudo é só ordem e beatitude,
luxo, calma e volúpia.³³

A artificialidade, aqui, não assume a roupagem de algo forjado ou falso, mas do que foi criado humanamente. Para Baudelaire esse era o lugar a ser alcançado, onde o belo e o nobre não eram encontrados “ao natural”, mas seriam “resultado da razão e do cálculo”.³⁴ Esse reduto magnífico recebeu o nome de *paraíso*.³⁵

Quero ressaltar que as diferenças com os padrões naturalistas de verdade não denotam a necessidade de uma organização hierárquica entre natural e artificial ao se pensar essa dinâmica atualmente. O presente trabalho não tem a intenção de eleger uma concepção

³³ Baudelaire, ‘Convite à viagem’ [L’invitation au voyage], vv. 29-42: “Vois sur ces canaux / dormir ces vaisseaux / dont l’humeur est vagabonde ; / c’est pour assouvir / ton moindre désir / qu’ils viennent du bout du monde. / – Les soleils couchants / revêtent les champs, / les canaux, la ville entière, / d’hyacinthe et d’or ; / le monde s’endort / dans une chaude lumière. // Là, tout n’est qu’ordre et beauté, / luxe, calme et volupté.” Em: *As flores do mal*, p. 237. Neste poema, segui a tradução de Ivan Junqueira como de hábito (para a referência completa, ver a bibliografia), mas preferi traduzir os dois últimos versos literalmente.

³⁴ ‘Natural’, aqui, é usado no sentido de algo vindo da natureza; o que não é fruto do esforço humano. Ver Baudelaire, *Modernidade*, p. 62.

³⁵ A palavra ‘paraíso’ deriva do termo avéstico *pairi-daeza* (uma área/jardim murada), composto por *pairi* (ao redor), cognato do grego *peri-* (proximidade, em torno de), e *-diz* (criar, fazer). Uma palavra associada é o sânscrito *paradesha*, que literalmente significa ‘país supremo’.

‘vitoriosa’. Não se trata de um enaltecimento da visão artificialista em relação ao naturalismo. Os românticos primavam pela natureza e Baudelaire pela artificialidade.

as emergências do artifício dissolvem a ilusão naturalista, sem propor em troca uma verdade: o real que assinalam não é tão indiscreto que integre uma nova interpretação intelectual. “Cai a máscara, permanece a realidade”, escreveu Lucrécio, só resta a coisa (*res*) que, nesses instantes delicados, não se assenhora de qualquer significação que possibilite falar de verdade ou erro.³⁶

Ao contrário do que afirma Hugo Friedrich, a idealidade baudelaireana não era vazia. O autor diz que, por diversas vezes em seus escritos, Baudelaire aborda termos cristãos como ascensão ou elevação, mas não descreve a qual lugar essas ações irão levar e nem se há uma real intenção de transcendência. O poema ‘Elevação’ é usado para corroborar sua tese de que o lugar a ser alcançado é uma abstração:

Justamente porque a poesia concorda tanto com o esquema místico, torna-se visível o que lhe falta para uma concordância plena: ou seja, o final da ascensão e, até mesmo, a vontade de chegar a ele. [...] Em Baudelaire, a chegada é apenas uma possibilidade que, embora conhecida, não lhe será concedida pessoalmente, como mostram as estrofes finais [do poema *Elevação*]. [...] os dois polos, tanto o mal satânico quanto a idealidade vazia, têm o sentido de desvelar aquela excitação que possibilita a fuga do mundo banal. Porém, a fuga é sem meta, não vai além da excitação dissonante.³⁷

Valho-me das mesmas últimas estrofes de ‘Elevação’ para afirmar que Baudelaire possui sim uma meta, um paraíso, um lugar a ser alcançado após a ‘ascensão’ e é ele o *artificial*. Ao escrever que “Aquele que, ao pensar, qual pássaro veloz, / de manhã rumo aos céus liberto se distende, / que paira sobre a vida e sem esforço entende / a linguagem da flor e

³⁶ Rosset, *A antinatureza*, p. 81.

³⁷ Friedrich, *Estrutura da lírica moderna*, pp. 48-49.

das coisas sem voz!”³⁸ Baudelaire defende nesse poema que o lugar é ideal por proporcionar a transfiguração, a recriação e, portanto, a artificialização da natureza. O paraíso é a desnaturalização do natural. É o espaço em que a natureza é submetida a um refinamento e reelaboração, não um grande vazio:

É verdade que Baudelaire, assim como os românticos antes dele, foi influenciado pelas imagens e ideias cristãs e medievais. Também é verdade que Baudelaire tinha a mente de um místico; no mundo dos sentidos ele buscava o sobrenatural, e acabou encontrando um segundo mundo sensorial que era sobrenatural, demoníaco, artificial e hostil à natureza.³⁹

Ao analisar ‘Elevação’, Benjamin associa o *novo* a um outro estado de consciência. Mas ele utiliza o adjetivo ‘falsa’: ‘falsa aparência’ e ‘falsa consciência’.⁴⁰ Acredito que, por serem outras, a aparência e a consciência não assumem o papel de falsas, mas, sim, ganham a propriedade do que Baudelaire nomeou *novo*. E esse *novo* não é ‘real’ nem ‘falso’. É *artificial* e esse artificial não tem sentido pejorativo, tem o sentido de ‘não natural’.

Essa ideia ganha força com a descrição de Baudelaire de como o artista moderno retrata suas percepções após um dia de voyeurismo em meio à multidão:

E as coisas renascem no papel, naturais e, mais do que naturais, belas; mais do que belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor. A fantasmagoria foi extraída da natureza. Todos os materiais atravancados na memória classificam-se, ordenam-se, harmonizam-se e sofrem essa idealização forçada [...] ⁴¹

³⁸ Baudelaire, ‘Elevação’ [Élévation], vv. 17-20: “[...] / celui dont les pensées, comme des alouettes, / vers les cieux le matin prennent un libre essor, / – qui plane sur la vie, et comprend sans effort / le langage des fleurs et des choses muettes !” Em: *As flores do mal*, p. 113.

³⁹ Auerbach, ‘*As flores do mal* e o sublime’, p. 322.

⁴⁰ Benjamin, ‘Paris, capital do século XIX’, p. 40.

⁴¹ Baudelaire, *Sobre a modernidade*, p. 24.

A natureza é ressignificada sob o crivo das personalidades de quem a vê e a escreve, pois, apenas num lugar onde há liberdade de criação, as flores (seres convencionalmente inanimados) possuem uma linguagem verbal. E mais do que isso, elas podem ser compreendidas pelos pássaros. Essa é a ‘idealização forçada’ feita por um artista que acredita ser uma estátua “um ser divino e superior” e a natureza “apenas voz de nosso interesse”.⁴² Para Baudelaire, a natureza é um dicionário,⁴³ uma fonte de inspiração.

Outra poesia usada por Friedrich para corroborar sua tese é ‘A viagem’. Ele acredita que, mais uma vez, numa das suas tentativas de transformação do real, Baudelaire tem por destino o nada. A solução encontrada pelo poeta para escapar ao tédio e à descrença proporcionados pela vida é a morte e Friedrich interpreta isso como uma desistência e vê a morte descrita no poema com um olhar simplório, o da negatividade. E o *novo*, resultado pretendido com o fim da vida, é tido por indefinível e vazio:

A última poesia de *Les fleurs du mal*, ‘Le voyage’, que analisa todas as tentativas de evasão, termina com o decidir-se pela morte. A poesia ignora o que a morte traz consigo. Mas esta atrai, pois é a possibilidade de conduzir ao ‘novo’. E o novo? É o indefinível, a vazia contraposição à desolação do real. No ápice da idealidade baudelaireana, apresenta-se conceito da morte, transformado em totalmente negativo e destituído de conteúdo.⁴⁴

Mais uma vez discordo de Friedrich. Seguem as duas últimas estrofes do referido poema para que eu possa, *a posteriori*, tecer minha argumentação.

Ó Morte, velho capitão, é tempo! Às velas!
Este país enfara, ó Morte! Para frente!
Se o mar e o céu recobre o luto das procelas,
em nossos corações brilha uma chama ardente!

⁴² Baudelaire, *Sobre a modernidade*, pp. 64, 62.

⁴³ Cf. Baudelaire, ‘A obra e a vida de Eugène Delacroix’, em: *Escritos sobre arte*, p. 90.

⁴⁴ Friedrich, *Estrutura da lírica moderna*, p. 49.

Verte-nos teu veneno, ele é o que nos conforta!
Queremos, tal o cérebro nos arde em fogo,
ir ao fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa?
Para encontrar no Ignoto o que ele tem de novo!⁴⁵

A morte, nesse caso, não se fantasia de desistência, mas sim de esperança e, ainda, de insistência em transfigurar o real. O corpo da poesia se desenha com o relato de um viajante que se lança ao mar em busca de uma Icária.⁴⁶ Mas, apesar de percorrer os mais singulares e diferentes lugares do mundo, não consegue encontrar o lugar idealizado. Ao aclamar a Morte ele mostra sua intenção de continuar essa procura. O fim da vida era a possibilidade de encontrar no novo, no desconhecido, aquilo que não era possível alcançar enquanto vagava neste mundo.

Baudelaire fala que há nos corações uma chama ardente e que o veneno da morte pode confortá-los, ou seja, é a possibilidade de continuar a criar e essa criação é humana e não divina. Se o destino é o Abismo ou as Alturas, recompensa ou punição, tranquilidade ou tormenta, não é a questão. O importante é ter um porvir como horizonte.

Ao contrário do que pensa Friedrich, percebo uma positividade nessa poesia. Já que o mundo, e os artificios por ele cedidos – numa das estrofes ele fala do uso do ópio e de sua ineficiência em ajudá-lo a alcançar o destino pretendido – não conseguiram apresentar-lhe o objetivo que procurava, ele não se intimidou com a possibilidade de encontrá-lo na morte, no *novum*.

⁴⁵ Baudelaire, 'A viagem' [Le voyage], vv. 137-144: "Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre ! / Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons ! / Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre, / Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons ! // Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte ! / Nous voulons, tant ce feu nous vrûle le cerveau, / plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* !" Em: *As flores do mal*, p. 453. Grifo do autor.

⁴⁶ Ilha grega do mar Egeu. Baudelaire alude aqui à *Voyage em Icarie* (1842), romance utópico em que Étienne Cabet, teórico do comunismo, expõe um sistema de felicidade idealizada.

Diante desse cenário, é possível perceber que a idealidade baudelaireana não é vazia, ela apenas não é a idealidade cristã a qual Friedrich se refere. Em outro trecho de ‘A viagem’ é possível encontrar referência a essa ideia:

Diversas religiões em tudo iguais à nossa,
todas galgando o céu; a vocação divina,
como um donzel que em meio às plumas se alvoraça,
em busca da volúpia entre os pregos e a crina;

a humanidade, ébria da própria fantasia,
e hoje tão louca quanto o foi no tempo antigo,
clamando a Deus em sua ríspida agonia:
ó mestre, ó semelhante a mim, eu te maldigo!⁴⁷

Para grande parte dos místicos há um mundo em outra dimensão que é regido por forças metafísicas e por divindades. O paraíso tradicionalmente almejado pela maioria dos cristãos⁴⁸ é uma criação que independe dos esforços humanos para sua concepção. O homem poderá alcançá-lo ou não dependendo da sua conduta enquanto esteve em vida, mas ele não o conceberá. O Céu é um projeto sagrado e por Deus foi planejado e executado. Os homens o imaginam e até o desejam, mas esse lugar já está pronto e foi idealizado por uma força superior a eles.

Nesse poema, especificamente, Baudelaire ridiculariza a esperança humana de alcançar o *paraíso* inumano, assim como também classifica como loucas as sociedades antigas que acreditavam numa outra dimensão sobrenatural, referindo-se principalmente aos gregos e romanos. Há um tom de negatividade e desesperança, mas esses sentimentos não são

⁴⁷ Baudelaire, ‘A viagem’ [Le voyage], vv. 97-104: “Plusieurs religions semblables à la nôtre, / toutes escaladant le ciel ; la Sainteté, / comme en un lit de plume un délicat se vautre, / dans les clous et le crin cherchant la volupté ; // l’humanité bavarde, ivre de son génie, / et, folle maintenant comme elle était jadis, / criant à Dieu, dans sa furibonde agonie : / « Ô mon semblable, ô mon maître, je te maudis ! »”. Em: *As flores do mal*, p. 449.

⁴⁸ Desde o século IV o cristianismo vem sendo a religião oficial do Ocidente. No século XIX, contemporaneamente a Baudelaire, ainda o é. Logo, quando o poema se refere a ‘nossa’ religião está se remetendo a ele.

relacionados à morte ou ao que vem depois dela e sim ao lugar comum daqueles que acreditam numa ‘elevação celestial’.

Baudelaire não desacreditava da possibilidade de alcançar um lugar ideal. A diferença é que esse lugar não era sobre-humano e o alcance desse destino não era passivo ou condicionado ao merecimento ou recompensa por uma condizente conduta moral. Afinal de contas, como poderia ser diferente o *paraíso* para alguém que percebe uma estátua como um ser divino?⁴⁹

No poema ‘Any where out of the world’, Baudelaire pergunta para sua alma para onde ela gostaria de se mudar e reflete como seria esse lugar idílico. Ele acaba por concluir que não existe nenhum espaço pronto ou de existência natural que sirva como destino para saciar os desejos de seu espírito.

[...]

Tenho a impressão de que estaria sempre bem lá onde não estou, e este problema de mudança é um dos que eu discuto incessantemente com a minha alma.

– Dize-me, ó minha alma, pobre alma arrefecida, gostarias de habitar Lisboa? Lá deve fazer calor, e tu te refestelarias como um lagarto. É uma cidade à beira da água; dizem ser construída de mármore, e que seu povo odeia tanto o vegetal que arranca todas as árvores. Eis aí uma paisagem conforme ao teu gosto; paisagem feita com a luz e o mineral, e o líquido para refleti-los!

Minha alma não responde.

– Viisto que és tão amiga do repouso, com o espetáculo do movimento, queres vir habitar a Holanda, essa terra de bem-aventurança? [...]

⁴⁹ É bem verdade que os cristãos possuem a prática de associar imagens divinas a representações materiais. No entanto, essa ação ganha outro *status*. Baudelaire entende que o sentido da estátua se encerra nela mesma e não em substituir uma ausência. A imagem de um santo é a personificação desse santo, enquanto a estátua, na análise baudelairiana, é um elemento artístico construído pelo homem e sem referências celestes, mas apenas mundanas.

Nem uma palavra. Minha alma estaria morta?

– Então chegaste a um grau de entorpecimento em que só te comprazes com o teu próprio mal? Se assim é, fuja para as terras que são as analogias da Morte... já sei o que nos serve, pobre alma! [...]

Por fim, minha alma explode, e sabiamente me grita: – Seja onde for! seja onde for! contanto que seja fora deste mundo!⁵⁰

No texto *O que são as Luzes?*, Foucault nos ajuda a entender o lugar que Baudelaire estabelece para a realidade e para a fuga do real. Segundo o filósofo, que se baseia nas palavras do poeta para ilustrar suas teses, a Modernidade não é limitada a um período da história. É, mais do que isso, “uma atitude [...], enfim, uma maneira de pensar e sentir”.⁵¹

A modernidade baudelaireana é um exercício onde a extrema atenção ao real é confrontada à prática de uma liberdade que repetidamente respeita esse real e o viola.

[...] esse jogo da liberdade com o real para sua transfiguração, essa elaboração ascética de si, Baudelaire não concebe que eles possam ter seus lugares na própria sociedade ou no corpo político. Eles não

⁵⁰ Baudelaire, ‘Any where out of the world – em qualquer parte fora do mundo’ [Any where out of the world – n’importe où hors du monde], §§ 2-5, 8-9, 10: “[...] [§] Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas, et cette question de déménagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme. [§] ‘Dis-moi, mon âme, pauvre âme refroidie, que penserais-tu d’habiter Lisbonne ? Il doit y faire chaud, et tu t’y ragaillardirais comme un lézard. Cette ville est au bord de l’eau ; on dit qu’elle est bâtie en marbre, et que le peuple y a une telle haine du végétal, qu’il arrache tous les arbres. Voilà un paysage selon ton goût ; un paysage fait avec la lumière et le minéral, et le liquide pour les réfléchir !’ [§] Mon âme ne répond pas. [§] ‘Puisque tu aimes tant le repos, avec le spectacle du mouvement, veux-tu venir habiter la Hollande, cette terre béatifiante ? [...] [§] Pas un mot. – Mon âme serait-elle morte ? [§] ‘En es-tu donc venue à ce point d’engourdissement que tu ne te plaises que dans ton mal ? S’il en est ainsi, fuyons vers les pays qui sont les analogies de la Mort. – Je tiens notre affaire, pauvre âme ! [...]’ [§] Enfin, mon âme fait explosion, et sagement elle me crie : « N’importe où ! n’importe où ! pourvu que ce soit hors de ce monde ! »” Em: *Pequenos poemas em prosa*, pp. 141-142.

⁵¹ Foucault, *Qu’est-ce que les lumières?*, p. 72.

podem ocorrer em outro lugar que não seja no que Baudelaire chama de arte.⁵²

No soneto ‘O ideal’ – título icônico para este trabalho –, personagens e elementos artísticos são os meios que propiciam o alcance da redenção pelo poeta. Observemos seus tercetos:

O que me falta ao coração e o que o redime
sois vós, ó Lady Macbeth, alma afeita ao crime,
sonho de Ésquilo exposto ao agulhão dos ventos;

ou tu, Noite, por Miguel Ângelo engendrada,
que em paz retorces numa pose inusitada
teus encantos ao gosto dos Titãs sedentos!⁵³

A arte é o lugar da elevação para Baudelaire. O real é refigurado por intervenção humana. O *paraíso* baudelairiano não é natural e nem único. Eles são vários e artificiais, assim como são as artes.

Em Baudelaire, a arte não é apenas sensível, ela é exata, precisa e racionalizada. Por diversas vezes ela se assemelha – e é assemelhada pelo poeta – à matemática,⁵⁴ por tamanha ser a sua demanda por cálculos e seriedade com a forma. Não só a poesia era ritmada pela métrica, mas a arte como um todo não deveria ser escravizada pelas emoções. No artigo ‘A arte filosófica’, Baudelaire defende que “todo o espírito profundamente sensível e bem-dotado para as artes (não se deve confundir a sensibilidade da imaginação com a do coração) sentirá como eu que toda arte deve se bastar a si mesma [...]”,⁵⁵ diferentemente de várias gerações e escolas, algumas inclusive

⁵² Foucault, *Qu'est-ce que les lumières?*, pp. 75, 76.

⁵³ Baudelaire, ‘O ideal’ [L'idéal], vv. 9-14: “Ce qu'il faut à ce cœur profond comme un abîme, / c'est vous, Lady Macbeth, âme puissante au crime, / rêve d'Eschyle éclos au climat des autans ; // ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange, / qui tors paisiblement dans une pose étrange / tes appas façonnés aux bouches des Titans !” Em: *As flores do mal*, p. 24.

⁵⁴ Cf. Baudelaire, ‘A obra e a vida de Eugène Delacroix’. Em: *Escritos sobre arte*, p. 92.

⁵⁵ Baudelaire, ‘A arte filosófica’. Em: *Escritos sobre arte*, pp. 81-82.

pós-baudelairianas, em que a arte tinha como papel primordial a exaltação da natureza e a revelação de sentimentos e essências. É interessante como o próprio Friedrich, numa passagem do mesmo livro no qual ele afirma que a idealidade baudelairiana é vazia, corrobora essa teoria ao afirmar que “assim como a poesia separou-se do coração, também a forma separa-se do conteúdo. [...] Baudelaire exprimiu muitas vezes o conceito de salvação através das formas”.⁵⁶

O poeta de *As flores do mal* odiava a realidade do tempo em que viveu; desprezava suas tendências, o progresso e a prosperidade, a liberdade e a igualdade; recuava diante de seus prazeres; odiava as forças vivas e cambiantes da natureza; odiava o amor no que este continha de ‘natural’. [...] Invocou as forças da fé e da transcendência apenas quando estas podiam ser usadas como armas contra a vida, ou como símbolos de fuga; ou ainda quando podiam servir à sua adoração exclusiva e ciumenta pelo que realmente amou e perseguiu com toda a força que lhe restava depois de tanta resistência desesperada: a criação poética absoluta, o artifício absoluto e sua própria pessoa de criador artificioso.⁵⁷

A premissa de não aceitar as emoções em estado bruto e valorizar a forma é perfeitamente compreensível se considerarmos que os sentimentos são expressões do que há de natural no homem e, conseqüentemente, o que o tornaria menor por fazer parte da natureza. A forma é o que o redime dessa condição e o eleva ao mundo artificial:

Veremos que a natureza não ensina nada, ou quase nada, que ela obriga o homem a dormir, a beber, a comer e a defender-se, bem ou mal, contra as hostilidades da atmosfera. É ela igualmente que leva o homem a matar seu semelhante, a devorá-lo, a seqüestrá-lo; pois mal saímos da ordem das necessidades e das obrigações para entrarmos na do luxo e dos prazeres, vemos que a natureza só pode incentivar apenas o crime.

⁵⁶ Friedrich, *Estrutura da lírica moderna*, p. 40.

⁵⁷ Auerbach, ‘*As flores do mal* e o sublime’, pp. 325-326.

[...] A virtude, ao contrário, é *artificial*, sobrenatural [...]. O mal é praticado sem esforço, naturalmente, por fatalidade; o bem é sempre o produto de uma arte.⁵⁸

Há aqui uma inversão de algumas tradições teológicas em que premissas como bondade e amor ao próximo são colocadas por Deus no coração do homem, e são concedidas naturalmente. No paraíso cristão originário – o Jardim do Éden – a única proibição a seus habitantes era que eles não podiam comer o fruto da sabedoria que permitiria o conhecimento do bem e do mal.

A arte, onde se encontram os *paraísos artificiais* da modernidade é, ao contrário, fruto de um processo reflexivo. O artista precisa perceber-se ante ao mundo e perceber o mundo que está diante dele. Baudelaire, ao se perguntar “o que é a arte pura na concepção moderna”, responde que “é criar uma magia sugestiva contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista”.⁵⁹

O artista, a multidão e a cidade

Na prática da arte baudelaireana, o *artista* é deslocado conceitual e funcionalmente. Ele não ocupa mais o *status* de excepcionalidade que alcançou no romantismo, quando se acreditava que, por esse personagem possuir uma ‘genialidade’ para entender o mundo e uma sensibilidade aguçada que o direcionava a uma condição elevada, ele não comungaria do mesmo espaço que os reles mortais:

Baudelaire não está em busca de humildade, mas de orgulho. Claro, ele degrada a si mesmo e a toda a vida terrestre, mas, em meio à sua degradação, faz o possível para preservar seu orgulho. [...] A ideia que os impregna [aos versos] é a da própria apoteose do poeta; apartando-

⁵⁸ Baudelaire, *Sobre a modernidade*, p. 62.

⁵⁹ Baudelaire, ‘A arte filosófica’. Em: *Escritos sobre arte*, p. 73.

se da estirpe desprezível dos homens, ele se mostra diante da face de Deus.⁶⁰

O *artista* moderno, por outro lado, opta pela possibilidade de estar incógnito. Ele desce do seu patamar e assume a condição de ser mais um habitante da metrópole. Benjamin fala da perda da aura da obra de arte quando esta se tornou reproduzível, entendendo aura como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”.⁶¹ Se considerarmos que a aura, símbolo de unicidade e singularidade, confere ao objeto um caráter ritualístico e a sua perda o libera dessa condição e o faz, de certa forma, mais mundano,⁶² é possível afirmar que o artista moderno também perde sua aura. Baudelaire diz que abandona a categoria de um simples *artista* e se torna um *homem do mundo*,⁶³ atingindo essa posição por não limitar seu espaço a um inalcançável isolamento. O mundo todo é seu *habitat*:

Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais [...]. É um *eu* insaciável do *não-eu*, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia.⁶⁴

A perda da aura pelo artista moderno vai ajudá-lo a sentir e perceber emoções reveladas apenas àqueles que se ocupam com o banal e com o corriqueiro e, não obstante, produzem arte a partir desses fenômenos. O poema intitulado providencialmente de

⁶⁰ Auerbach, ‘*As flores do mal* e o sublime’, p. 324.

⁶¹ Benjamin, ‘A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica’, p. 170.

⁶² Cf. Benjamin, ‘A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica’, pp. 169-172.

⁶³ Cf. Baudelaire, *Sobre a modernidade*, p. 17.

⁶⁴ Baudelaire, *Sobre a modernidade*, p. 21.

‘Perda de auréola’ alude à mudança de *status* sofrida por um artista, a sua reação diante da nova situação e ao desenrolar de acontecimentos que levaram a esse quadro:

– Mas o quê? Você por aqui, meu caro? Você em tão mau lugar! Você, o bebedor de quinta-essências! Você, o comedor de ambrosia! Francamente, é de surpreender.

– Meu caro, você bem conhece o meu pavor dos cavalos e das carruagens. Ainda há pouco, quando atravessava a toda a pressa o bulevar, saltitando na lama, através desse caos movediço onde a morte surge a galope de todos os lados a um só tempo, a minha auréola, num movimento precipitado, escorregou-me da cabeça e caiu no lodo do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder as minhas insígnias do que ter os ossos rebentados. De resto, disse com os meus botões, há males que vêm para bem. Agora posso passear incógnito, praticar ações vis e entregarme à crápula, como os simples mortais. E aqui estou, inteiramente igual a você, como está vendo!

– Você deveria ao menos por um anúncio, ou comunicar a perda ao comissário.

– Ah! Não. Estou bem assim. Somente você me reconheceu. Aliás, a dignidade me entedia. Depois, alegra-me pensar que talvez algum mau poeta encontre a auréola e com ela impudentemente se adorne. Fazer alguém feliz, que prazer! E sobretudo um feliz que me fará rir! Pense no X., ou no Z.! Xi! Como será engraçado!⁶⁵

⁶⁵ Baudelaire, ‘Perda de auréola’ [Perte d’auréole]: “Eh ! quoi ! vous ici, mon cher ? Vous, dans un mauvais lieu ! vous, le buveur de quintessences ! vous, le mangeur d’ambrosie ! En vérité, il y a là de quoi me surprendre. [§] – Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l’heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n’ai pas eu le courage de la ramasser. J’ai jugé moins de s’agréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os. Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez ! [§] – Vous devriez au moins faire afficher cette auréole, ou la faire réclamer par le commissaire. [§] – Ma foi ! non. Je me trouve

A descida de patamar do artista, apesar de encaminhá-lo para o tumulto da multidão, misturá-lo com estranhos e torná-lo parte da paisagem no burburinho urbano, não significa classificá-lo como um ‘homem comum’, ele não se vê assim. No poema acima e em tantas outras obras que aparecerão no decorrer deste trabalho, existe um sentimento de excepcionalidade. Ele se iguala ao homem comum especialmente, cotidianamente e até vive as mesmas situações de qualquer habitante da cidade oitocentista, mas ele não acredita percebê-las como os demais homens. A aproximação que se estabelece é de âmbito social e não intelectual ou sensível. O artista moderno não possui um lugar social especial. Nesse contexto, sim, ele se sente mais um na multidão. Para Benjamin, “em Baudelaire, a massa é de tal forma intrínseca que em vão buscamos nele sua descrição”.⁶⁶ Mas ao mesmo tempo, ele acredita estabelecer significações tão singulares para as relações que são estabelecidas nos domínios desse espaço que é levado a crer que atingiu uma *elevação*. E, como falei anteriormente, a elevação para o moderno é propiciada pelo *artificial*, é fruto da interferência humana no natural, em Baudelaire. De acordo com algumas tradições românticas a convivência humana é um evento natural. O artista moderno, no entanto, a fantasia, a artificializa, cria enredos e personagens, desnaturaliza o banal e cria um universo particular. No meu poema em prosa preferido, essa trama assume o palco:

Aquele que olha, da rua, através de uma janela aberta, jamais vê tantas coisas como quem olha para uma janela fechada. Nada existe mais profundo, mais misterioso, mais fecundo, mais tenebroso, mais deslumbrante, que uma janela iluminada por uma lamparina. O que se pode ver ao sol nunca é tão interessante como o que acontece por trás

bien ici. Vous seul, vous m’avez reconnu. D’ailleurs la dignité m’ennuie. Ensuite je pense avec joie que quelque mauvais poète la ramassera et s’en coiffera impudemment. Faire un heureux, quelle jouissance ! et surtout un heureux qui me fera rire ! Pensez à X, ou à Z ! Hein ! comme ce sera drôle !” Em: *Pequenos poemas em prosa*, p. 136.

⁶⁶ Benjamin, *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 115.

de uma vidraça. Naquele quartinho negro ou luminoso a vida palpita, a vida sonha, a vida sofre.

Para além das ondas de telhados, diviso uma mulher já madura, enrugada, pobre, sempre debruçada sobre alguma coisa e que nunca sai de casa. Pela sua fisionomia, pelas suas vestes, por um gesto seu, por um quase-nada, reconstitui a história dessa mulher, ou antes, a sua lenda, que às vezes conto a mim próprio a chorar.

Se fosse um pobre velho, eu lhe haveria reconstruído a história com a mesma facilidade.

E vou-me deitar, orgulhoso de ter vivido e sofrido em outras criaturas.

Haveis de perguntar-me agora: – “estás certo de que essa história seja a verdadeira?” Que importa o que venha a ser a realidade colocada fora de mim, se ela me ajudou a viver, a sentir que sou e o que sou?⁶⁷

A relação interpessoal que ocorre nesse poema é explicitamente idealizada. O poeta não precisou sair de sua solidão para interagir com o *outro*. As imagens disformes olhadas pela vidraça permitem criar um real que é originário da imaginação de quem as vê, mas que nem por isso se tornou menos verdadeiro. O olhar é desnaturalizado. O enredo não passa diante do espectador, mas em sua mente. O vínculo com o natural é apenas a abertura para a formulação da história. Assemelhá-la com o que é considerado realidade

⁶⁷ Baudelaire, ‘As janelas’ [Les fenêtres]: “Celui que regarde au dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde un fenêtre fermée. Il n’est pas d’objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu’une fenêtre éclairée d’une chandelle. Ce qu’on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie. [§] Par-delà des vagues des toits, j’aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j’ai refait l’histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant. [§] Si c’eût été un pauvre vieux homme, j’aurais refait la sienne tout aussi aisément. [§] Et je me couche, fier d’avoir vécu et souffert dans d’autres que moi-même. [§] Peut-être me direz-vous : « Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ? » Qu’importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m’a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis ?” Em: *Pequenos poemas em prosa*, p. 111.

não é uma preocupação. A única pretensão é criar um ambiente ideal e uma vida ideal que o elevem e o façam chorar.

A configuração das relações interpessoais como algo indireto permite que os sentimentos não sejam expostos. Simmel afirma que “o homem pautado puramente pelo entendimento é indiferente a tudo que é propriamente individual, pois do individual originam-se relações e reações que não se deixam esgotar com o entendimento lógico”.⁶⁸

Baudelaire não foi um “homem pautado puramente pelo entendimento”, mas também não o preteriu. Assim, expor-se a relações diretas e reações imprevisíveis abre a possibilidade de não se conseguir domesticar a ‘naturalidade’ que era considerada inferior. Mostrar-se a estranhos era um processo diário no cotidiano citadino, logo, restringir o contato ao campo visual era uma tática para que o outro não pudesse perceber sua personalidade e, com isso, restringir à potencialidade criativa a efetivação dessas relações. Não havia uma explícita confirmação do que as pessoas pensavam ou sentiam. Isso era apenas deduzido e o veredito dessa confirmação era dado pela imaginação.

Assim como um ator tocava os sentimentos das pessoas sem lhes revelar a própria personalidade fora do palco, os mesmos códigos de credibilidade serviam à sua plateia para uma finalidade semelhante: despertavam o sentimento uns dos outros, sem terem de tentar se definir uns para os outros.⁶⁹

Para que as *relações ideais* pudessem ser estabelecidas, o silêncio e a observação tornaram-se parte de uma conduta moral nas cidades oitocentistas em que a discrição era fundamental para não se deixar ser notado e para notar o outro. Há, nesse momento, um certo espírito detetivesco nos habitantes da esfera urbana. Para adquirir material para suas construções mentais, era preciso ficar atento aos detalhes, ver nas sutilezas o

⁶⁸ Simmel, ‘As grandes cidades e a vida do espírito’, p. 579.

⁶⁹ Sennett, *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*, p. 88.

expressar da personalidade omitida. Em ‘A uma mendiga ruiva’, essa prática aparece. Baudelaire decodifica uma moça por seus trejeitos e sua vestimenta e cria um relacionamento idealizado.

Moça de ruivo cabelo,
cuja roupa em desmazelo
deixa ver tanto a pobreza
quanto a beleza,

para mim, poeta sem viço,
teu jovem corpo enfermiço,
cheio de sardas e agruras,
tem só doçuras.

Calças com pés mais ligeiros
os teus tamancos grosseiros
do que essas damas tão finas
suas botinas.

[...]

Em teu leito contarias
menos lírios do que orgias
e a teus pés mais de um Valois
Sempre haverá!⁷⁰

É na cidade moderna, que oferece um banquete aos olhos de quem procura por singularidades, que o poeta encontra diariamente em suas ruas um *teatro de multidões*. Pessoas que se confrontam com a experiência da solidão, convívio, exposição e anonimato constroem simultaneamente uma complexa e paradoxal relação de convívio tanto com os demais quanto consigo e com o espaço urbano.

⁷⁰ Baudelaire, ‘A uma mendiga ruiva’ [À une mendiante rousse], vv. 1-12, 41-44: “Blanche fille aux cheveux roux, / dont la robe par ses trous / laisse voir la pauvreté / et la beauté, // pour moi, poète chétif, / ton jeune corps maladif, / plein de taches de rousseur, a sa douceur. // Tu portes plus galamment / qu’une reine de roman / ses cothurnes de velours / tes sabots lourds. // [...] // Tu compterais dans tes lits / plus de baisers que de lis / et rangerais sous tes lois / plus d’un Valois !” Em: *As flores do mal*, pp. 321-323.

Definir a cidade apenas como palco dessa trama é negar ou esquecer o seu papel de sujeito interventor na dinâmica moderna. Ela foi o agente promotor de encontros, sensações e pensamentos que contribuíram para a formação de uma *idealidade*. A própria relação entre o homem e a percepção do tempo foi alterada. O trabalho nas fábricas, a agitação nas ruas, a necessidade de se conseguir dinheiro e progresso vão estabelecer uma nova dinâmica temporal e por consequência um novo entendimento do real.

A cidade é o símbolo da *artificialidade*. As relações humanas, como disse antes, são artificiais e o espaço físico também é artificial. Penso não haver nada mais simbólico para expressar o tamanho da artificialidade urbana do que o uso da iluminação não-natural. Com isso, a vida social na noite torna-se possível e abrem-se novas possibilidades de sensações e estilos de vida. Uma delas é a boemia, da qual Baudelaire se tornaria adepto. Benjamin conta que “as galerias são o cenário das primeiras iluminações a gás”. Além disso, “com o ferro aparece, pela primeira vez na história da arquitetura, um material artificial” e, “simultaneamente, se amplia o campo da aplicação arquitetônica no vidro”.⁷¹

A cidade era o lugar onde Baudelaire almejava alcançar o seu *paraíso artificial*, ou seja, “montar na cidade empírica a cidade sonhada, para obter uma cidade messiânica, isto é, humana”.⁷² No entanto, é preciso lembrar que o *lugar ideal* da modernidade não é apenas espacial; ele é, também, um estado de espírito. A cidade oitocentista como espaço habitável não é por si só esse lugar, mas, sim, um caminho ou uma porta de acesso para o êxtase do espírito.

Encontrar esse estado de êxtase era uma das principais angústias do nosso poeta, visto que o *paraíso* não era um lugar materializado que estava fora de quem o procurava, mas, ao contrário, estava dentro de si. Essa familiaridade desencadeava uma inquietante busca

⁷¹ Benjamin, ‘Paris, capital do século XIX’, pp. 31-32.

⁷² Rouanet, ‘É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?’, p. 72.

pela *transcendência* e pela *elevação*. Em ‘O gosto do infinito’, introdução ao ‘Poema do haxixe’, Baudelaire fez a seguinte reflexão:

É uma espécie de obsessão, mas uma obsessão intermitente, da qual deveríamos tirar, se fôssemos sábios, a certeza de uma existência melhor e a esperança de alcançá-la pelo exercício diário de nossa vontade. Esta acuidade de pensamento, este entusiasmo dos sentidos e do espírito devem ter, em todos os tempos, aparecido ao homem como o primeiro dos bens; eis por que, considerando apenas a volúpia imediata, sem se preocupar em violar as leis de sua constituição, buscou na ciência física, na farmacêutica, nos mais grosseiros líquidos, nos perfumes mais sutis, em todos os climas e em todos os tempos, os meios de escapar, mesmo que por algumas horas, à sua morada de lobo e, como disse o autor de *Lazare*: “tomar o paraíso de um só golpe”.⁷³

Na tentativa de elevar-se, de fugir para “qualquer parte fora do mundo”, Baudelaire criou sonhos e se quis distante do natural. Mundos particulares foram confeccionados e os sentimentos do poeta foram cada vez mais exasperados com a tarefa de lidar com as diversas realidades. A possibilidade de apenas um mundo, uma verdade, um paraíso, eram estagnantes demais para um homem moderno, de alma vasta. Ele não apenas alcançou como criou seus lugares ideais e neles se abrigou das tempestades da Paris do século XIX, das querelas amorosas, das confusões familiares, da solidão e do convívio, das frustrações políticas, da decadência econômica, das paixões mal resolvidas, da vida. Era passividade em excesso esperar a morte para alcançar um paraíso; ainda vivo ele criou os seus paraísos que eram feitos de tudo o que o fez pedir abrigo, eram humanos e eram artificiais.

⁷³ Baudelaire, ‘Poema do haxixe’. Em: *Paraísos artificiais*, p. 13.

Um capítulo sobre a indestrutível, eterna, universal e engenhosa
ferocidade humana.

Do amor do sangue.

Da embriaguez do sangue.

Da embriaguez das multidões.

Da embriaguez do supliciado (Damiens).⁷⁴

⁷⁴ Baudelaire, *Meu coração desnudado*, p. 98.

II. Embriaguez e transcendência

Baudelaire tecia de forma paradoxal uma relação intensa de dependência e repulsa pela atmosfera na qual se via inserido. O tédio e o êxtase dividiam espaços proporcionais nas angústias e reflexões do poeta.

O turbilhão de acontecimentos da cidade oitocentista despertava por vezes uma paixão desmedida naquele que transitava por suas ruas e tirava deles o combustível não só para sua poesia, mas, também, para direcionar a forma como ele via e sentia o mundo. No entanto, o mesmo lugar que proporcionava sentimentos entusiasmados e que gerava sede de convívio com uma multidão de *outros* era o que despertava tormento e tristeza induzindo ao isolamento no *eu*.

Transcender era uma tentativa recorrente àquele que sofria com os infortúnios do *ennui* ou do *spleen* de Paris.⁷⁵ Sair de uma realidade enfadonha para alcançar outras em que as desilusões e as mazelas fossem substituídas por beatitude, virtude e volúpia. Mas como seria esse *lugar ideal*?

O *paraíso* baudelairiano era o retrato da paixão que envolvia o poeta em mecanismos de convívio e isolamento, de estar entre o aqui e o alheio e de ser “um eu insaciável do não-

⁷⁵ *Ennui* e *spleen* são expressões usadas por Baudelaire para representar o tédio e o fastio presentes na Paris oitocentista. Mas ambas significam mais. Sobre *ennui*, George Steiner fez a seguinte observação: “‘Tédio’ não é uma tradução adequada, nem *langweile*, salvo, talvez, no modo como Schopenhauer a emprega; *la noia* está mais perto. Tenho em mente múltiplos processos de frustração, de *désœuvrement* (inação) cumulativo. Energias corroídas até tornarem-se rotina, à medida que aumenta a entropia. O movimento repetido ou a inatividade, se suficientemente prolongados, segregam um veneno no sangue, um torpor ácido. Letargia febril; a náusea sonolenta (descrita com tanta precisão por Coleridge na *Biographia literaria*) de um homem que dá um passo em falso em uma escada escura – existem muitos termos e imagens que se aproximam. O uso que Baudelaire faz do *spleen* é o que chega mais perto: transmite a afinidade, a simultaneidade de uma espera vaga, exasperada – mas de que? – e de lassidão cinzenta” (*No castelo do barba azul*, p. 20).

eu”.⁷⁶ O estado de *elevação* conduzia a esferas em que as relações interpessoais e intrapessoais eram alteradas, mas as molduras dessas outras realidades eram as ânsias humanas e os cenários eram humanamente artificiais.

A transcendência moderna permitia ao homem fabricar o lugar onde ele se refugiaria do tédio sufocante. Baudelaire via a embriaguez como instrumento de libertação e artifício criativo para alcançar o *ideal*. No poema ‘Embriagai-vos’, o conselho é de que o leitor mantenha-se constantemente ébrio para escapar das amarras da vida sóbria e das limitações sensoriais e temporais:

É necessário estar sempre bêbedo. Tudo se reduz a isto; eis o único problema. Para não sentirdes o fardo horrível do Tempo, que vos abate e vos faz pender para a terra, é preciso que vos embriagueis sem tréguas.

Mas – de quê? De vinho, de poesia ou de virtude, como achardes melhor. Contanto que vos embriagueis.

E, se algumas vezes, sobre os degraus de um palácio, sobre a verde relva de um fosso, na desolada solidão do vosso quarto, despertardes com a embriaguez já atenuada ou desaparecida, perguntai ao vento, à vaga, à estrela, ao pássaro, ao relógio, a tudo o que foge, a tudo o que geme, a tudo o que rola, a tudo o que canta, a tudo o que fala, perguntai-lhes que horas são; e o vento, e a vaga, e a estrela, e o pássaro, e o relógio hão de vos responder:

– É a hora da embriaguez! Para não serdes os martirizados escravos do Tempo, embriagai-vos; embriagai-vos sem cessar! De vinho, de poesia ou de virtude, como achardes melhor.⁷⁷

⁷⁶ Baudelaire, *Sobre a modernidade*, p. 21.

⁷⁷ Baudelaire, ‘Embriagai-vos’ [Enivrez-vous]: “Il faut être toujours ivre. Tout est là : c’est l’unique question. Pour ne pas sentir l’horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve. [§] Mais de quoi ? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous. [§] Et si quelquefois, sur les marches d’un palais, sur l’herbe verte d’un fossé, dans la solitude morne de votre chambre, vous vous réveillez, l’ivresse déjà diminuée ou disparue, demandez au vent, à la vague, à l’étoile, à l’oiseau, à l’horloge, à tout ce qui fuit, à tout

O vinho, o haxixe e o ópio foram meios utilizados para chegar a essa embriaguez e, conseqüentemente, à *elevação*. Tais substâncias permitiram a criação de um *paraíso* em que as divindades e as regras são mundanas, onde as relações estabelecidas consigo e com os *outros* são ressignificadas e a dinâmica da vida ganha lógicas próprias, suscetíveis às particularidades de cada substância e de cada usuário. Tanto os entorpecentes quanto o lugar ideal são temas recorrentes na obra baudelairiana. Quando não são citados diretamente, são identificáveis pelas formas de abordagem e por tramas estabelecidas.

Baudelaire possui uma obra inteira dedicada a essa temática que foi intitulada de *Paraísos artificiais*. Trata-se de uma compilação que inclui os ensaios reunidos em ‘Do vinho e do haxixe’ (escritos em 1851, foram publicados sob o título ‘Sobre o ideal artificial’ na *Revue contemporaine* em 1858), o ‘Poema do haxixe’ (1858) e ‘Um comedor de ópio’, seus comentários sobre *Confissões de um comedor de ópio*, de Thomas de Quincey (publicadas anonimamente em 1821 e reeditadas em 1856). *Paraísos artificiais* foi publicado em 1860, mas não alcançou à época o sucesso de público que De Quincey lograra. Hoje, no entanto, é, ao lado de *As portas da percepção*, de Aldous Huxley (1954), a mais popular obra sobre drogas, com várias edições nas mais diversas línguas.

Em seu texto sobre Delacroix, Baudelaire disse que

o tigre, atento à presa, tem menos brilho nos olhos e estremecimentos impacientes nos músculos do que deixava ver nosso grande pintor, quando toda sua alma estava lançada sobre uma ideia ou queria se apoderar de um sonho.⁷⁸

Essas palavras poderiam referir-se perfeitamente ao nosso poeta e a sua relação com o mundo dos sonhos, o lugar das ideias: o paraíso moderno.

ce qui gémit, à tout ce qui roule, à tout ce qui chante, à tout ce qui parle, demandez quelle heure il est ; et le vent, la vague, l'étoile, l'oiseau, l'horloge, vou répondront : « Il est l'heure de s'enivrer ! pour n'être pas les esclaves martyrisés du Temps, enivrez-vous ; enivrez-vous sans cesse ! De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. » Em: *Pequenos poemas em prosa*, p. 105.

⁷⁸ Baudelaire, ‘A vida e a obra de Eugene Delacroix’. Em: *Escritos sobre arte*, p. 107.

O deus engarrafado

Sabe o vinho vestir o ambiente mais espúrio
com seu luxo prodigioso,
e engendra mais de um pórtico miraculoso
no ouro de um vapor purpúreo,
como um sol que se põe no ocaso nebuloso.⁷⁹

O poema acima expressa a interferência sensitiva no real proporcionada pelo vinho. O entorpecente aparece como um ‘embelezador’ do que é visto. Os relatos das cenas cotidianas e das inquietações oitocentistas são ornados pela sensibilidade ébria que o vinho oferece. É interessante perceber que o vinho para Baudelaire é tanto o do solitário como o dos trapeiros, o do assassino, o dos amantes... É o símbolo da universalização de sentimentos e amenizador de fronteiras sociais.

Em Paraísos artificiais, a ‘desfronteirização’ social fruto da embriaguez alcoólica é descrita em várias passagens. O poeta afirma que a ingestão de tal bebida é motivada por sentimentos que condicionam todos os homens, definindo-a como algo “profundamente humano”,⁸⁰ um mecanismo de sociabilização.

Quem quer que tenha tido um remorso a apaziguar, uma recordação a evocar, uma dor a afogar, um castelo em Espanha a construir, vos invocaram, deus misterioso escondido nas fibras da vinha.⁸¹

A convivência fraterna é, segundo Baudelaire, uma consequência da embriaguez pelo vinho. A vida fica mais bela, as pessoas se tornam mais interessantes, os problemas cotidianos ficam menores, o fardo da vida fica mais leve... enfim, o vinho mostra-se como um ‘mediador’ das relações humanas. O tédio de alguns e a exaustão de outros –

⁷⁹ Baudelaire, ‘O veneno’ [Le poison], vv. 1-5: “Le vin sait revêtir le plus sordide bouge / d’un luxe miraculeux, / et fait surgir plus d’un portique fabuleux / dans l’or de sa vapeur rouge, / comme un soleil couchant dans un ciel nébuleux.” Em: *As flores do mal*, p. 223.

⁸⁰ Baudelaire, ‘Do vinho e do haxixe’, em: *Poesia e prosa*, p. 359.

⁸¹ Baudelaire. ‘Do vinho e do haxixe’, em: *Poesia e prosa*, p. 353.

ambos frutos do ritmo acelerado de um dia na cidade – são superados e o tempo ganha uma dinâmica que não é mais a do relógio. Realmente, propiciar todas essas sensações só pode ser obra de um ‘deus misterioso’. A ‘libertação’ propiciada por essa bebida é um precioso mecanismo de troca de realidade.

Muitas vezes, à luz de um lampião sonolento,
do qual a chama e o vidro estalam sob o vento,
num antigo arrabalde, informe labirinto,
onde fervilha o povo anônimo e indistinto,

vê-se um trapeiro cambaleante, a fronte inquieta,
rente às paredes a esgueirar-se como um poeta,
e, alheio aos guardas e alcaguetes mais abjetos,
abrir seu coração em gloriosos projetos.

Juramentos profere e dita leis sublimes,
derruba os maus, perdoa as vítimas dos crimes,
e sob o azul do céu, como um dossel suspenso,
embriaga-se na luz de seu talento imenso.⁸²

O pensador francês associa o ébrio a uma atmosfera de alegria e confraternização. O esquecimento ou a lembrança são consequências positivas. O velho tem sua juventude devolvida e o jovem suas forças renovadas. O catador de lixo que é “castigado pelas tristezas do cotidiano” está “moído por quarenta anos de trabalho e caminhadas. A idade

⁸² Baudelaire. ‘O vinho dos trapeiros’ [Le vin des chiffonniers], vv. 1-12: “Souvent, à la clarté rouge d’un réverbère / dont le vent bat la flamme et tourmente le verre, / au cœur d’un vieux faubourg, labyrinthe fangeux / où l’humanité grouille en ferments orageux, // on voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête, / butant, et se cognant aux murs comme un poète, / et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets, / épanche tout son cœur en glorieux projets. / Il prête des serments, dicte des lois sublimes, / terrasse les méchants, relève les victimes, / et sous le firmament comme un dais suspendu / s’enivre des splendeurs de sa propre vertu.” Em: *As flores do mal*, p. 379.

o atormenta. Mas o vinho, como um novo Pactolo, atravessa a humanidade enfraquecida como um ouro intelectual”.⁸³

No poema ‘O vinho do assassino’, a bebida não é relacionada a um estado de espírito feliz e fraternal. A morte dá o tom dessa embriaguez. A culpa e a tristeza assumem o controle de um homem que assassinou sua companheira. No entanto, durante a oitava estrofe ele admite ser essa finalidade causa de estranhamento para aqueles que procuravam a garrafa com outras pretensões.

Ninguém me entende. Algum canalha,
dentre esses ébrios enfadonhos,
conceberia em seus maus sonhos
fazer do vinho uma mortalha?⁸⁴

A imagem passada pelo vinho é a de companhia. Ao relatar a passagem de dois amigos tão embriagados que atraíam a atenção daqueles que passavam pela rua, Baudelaire associa essa irmandade ao “hipersublime” que existe na embriaguez, que, segundo ele, é para além da razoabilidade porque é belo demais. Para aqueles dois só haveria sentido em encontrar a felicidade se ela pudesse ser dividida.

Decerto não podia suportar a ideia de navegar sozinho e de sozinho correr atrás da felicidade; para isso vinha buscar seu amigo de carruagem. A carruagem é uma corda. [...] O outro dá um nó; depois enceta o passo, como um cavalo manso e discreto, e arrasta o amigo ao encontro com a felicidade. [...] A multidão ficou estupefata; porque o que é demasiado belo, o que excede as forças poéticas do homem, causa mais espanto que comoção.⁸⁵

⁸³ Baudelaire, ‘Do vinho e do haxixe’. Em: *Paraísos artificiais*, p. 189. Pactolo é o rio onde, segundo as antigas histórias, o rei Midas teria se lavado para perder seu ‘toque de ouro’.

⁸⁴ Baudelaire, ‘O vinho do assassino’ [Le vin de l’assassin], vv. 29-32: “Nul me peut me comprendre. Un seul / parmi ces ivrognes stupides / songea-t-il dans ses nuits morbides / à faire du vin un linceul ?” Em: *As flores do mal*, p. 383.

⁸⁵ Baudelaire, ‘Do vinho e do haxixe’. Em: *Poesia e prosa*, p. 356.

O vinho era mais que um proporcionador de amizades. Além de aproximar pessoas e ser um amenizador na esfera social, era também um companheiro. Ele causava bons sentimentos até em relação a si mesmo. Baudelaire lembra que “o vinho é conhecido por todos; é amado por todos”.⁸⁶ Ele poderia ser denominado como uma ‘entidade popular’. Por ter se tornado passível de tantos adjetivos e predicados, o vinho foi imbuído de certa ‘personalidade’. E essa forma personificada é companheira da espécie humana, a qual dispensa sentimentos semelhantes aos que são dirigidos aos seus iguais. “O vinho é como o homem: não se saberá nunca até que ponto podemos estima-lo ou desprezá-lo,amá-lo ou odiá-lo, nem de quantos atos sublimes ou perversidades monstruosas ele é capaz”.⁸⁷ Ou seja, tudo que é sentido quando se trata de um grande amigo.

Em ‘O vinho do solitário’, o desejo de se afastar de pessoas e sensações não é, necessariamente, algo que conduzirá à solidão. Irá se estabelecer com a “garrafa profunda” uma nova parceria que renderá frutos não alcançáveis em outras circunstâncias.

Tu lhe dás a esperança, a juventude, a vida
– e o orgulho, essa riqueza aos pobres concedida,
que os torna heroicos e mais próximos de Deus!⁸⁸

Cria-se uma cumplicidade entre a bebida e o bebedor, uma verdadeira relação de complementaridade. Não era só o homem quem usufruía das propriedades fraternas do vinho; ele, também, preferia o convívio com seu parceiro à solidão das adegas.

A alma do vinho, certa tarde, nas garrafas
cantava: “homem, elevo a ti, que me és tão caro,
no cárcere de vidro e lacre em que me abafas,

⁸⁶ Baudelaire, ‘Do vinho e do haxixe’. Em: *Paraísos artificiais*, p. 196.

⁸⁷ Baudelaire, ‘Do vinho e do haxixe’. Em: *Paraísos artificiais*, p. 186.

⁸⁸ Baudelaire, ‘O vinho do solitário’ [Le vin du solitaire], vv. 12-14: “tu lui verses l’espoir, la jeunesse et la vie, / – et l’orgueil, ce trésor de toute gueuserie, / qui nous rend triomphants et semblables aux Dieux !” Em: *As flores do mal*, p. 387.

um cântico de luz e de fraterno amparo!

Bem sei quanto custou, na tórrida montanha
de causticante sol, de suor e de mal trato
para forjar-me a vida e enfim a alma ter ganha.

Mas não serei jamais perverso nem ingrato,

pois sinto uma alegria imensa quando desço
pela goela de quem ao trabalho se entrega,
e seu tépido peito é a tumba onde me aqueço
e onde me agrada mais estar do que na adegas.

[...]”⁸⁹

A densa junção entre dois seres ávidos por comunhão gerava, segundo Baudelaire, uma terceira pessoa. O ébrio não era apenas um homem, era mais do que isso, era um ser superior despido das limitações sensitivas e expressivas da humanidade. O poeta parisiense estabelece um paralelo entre esse trio e a Santíssima Trindade, em que o homem assume o papel de Cristo, o vinho o de Deus e o ébrio seria o Espírito Santo. “Operação mística, em que o homem natural e o vinho, o deus animal e o deus vegetal, desempenham o papel do Pai e do Filho da Trindade, engendram um Espírito Santo, que é o homem superior, o qual procede igualmente dos dois”.⁹⁰

A associação do homem a Cristo é muito pertinente por ser Jesus aquele que se misturou com a humanidade. Foi quem se tornou homem e sentiu as aflições e as angústias terrestres. Além disso, precisou lidar com as regras sociais e a necessidade de

⁸⁹ Baudelaire. ‘A alma do vinho’ [L’âme du vin], vv. 1-12: “Un soir, l’âme du vin chantait dans les bouteilles : / « homme, vers toi je pousse, ô cher déshérité, / sous ma prison de verre et mes cires vermeilles, / un chant plein de lumière et de fraternité ! // Je sais combien il faut, sur la colline en flamme, / de peine, de sueur et de soleil cuisant / pour engendrer ma vie et pour me donner l’âme ; / mais je ne serai point ingrat ni malfaisant, / car j’éprouve une joie immense quand je tombe / dans le gosier d’un homme usé par ses travaux, / et sa chaude poitrine est une douce tombe / où je me plais bien mieux que dans mes froids caveaux. [...] »” Em: *As flores do mal*, p. 377.

⁹⁰ Baudelaire, ‘Do vinho e do haxixe’. Em: *Poesia e prosa*, p. 358.

enquadramento e adequação, com os sentimentos e tentações e, talvez por tudo isso, transformou a água em vinho.

O “deus vegetal” “é profundamente humano e ousaria quase a dizer homem de ação”.⁹¹ Esse “deus mundano” também era criador, mas, no entanto, os *paraísos* que ele criava eram *artificiais*.

O espaço hoje esplende de vida!
livres de esporas, freio ou brida,
cavalguemos no vinho: adiante
se abre um céu puro e fulgurante!

Como dois anjos que tortura
uma implacável calentura,
no límpido azul da paisagem
sigamos a fugaz miragem!

Embalados no íntimo anelo
de um lúcido e febril afã,
qual num delírio paralelo,
lado a lado nadando, irmã,
chegaremos enfim, risonhos,
ao paraíso de meus sonhos!⁹²

Ao pensar dessa forma, o ébrio era a divindade criada pela união entre as duas outras: o homem e o vinho. Assim como o Espírito Santo tem como antecedentes o Filho e o Pai. Baudelaire faz uma interessante análise do poder exercido pelo vinho no descanso e na fuga do cotidiano. Para o poeta, ele resolve uma questão que foi intensificada com a

⁹¹ Baudelaire, ‘Do vinho e do haxixe’. Em: *Paraísos artificiais*, p. 197.

⁹² Baudelaire. ‘O vinho dos amantes’ [Le vin des amants]: “Aujourd’hui l’espace est splendide ! / Sans mors, sans éperons, sans bride, / partons à cheval sur le vin / pour un ciel féérique et divin ! // Comme deux anges que torture / une implacable calenture, / dans le bleu cristal du matin / suivons le mirage lointain ! // Mollement balancés sur l’aile / du tourbillon intelligent, / dans un délire parallèle, // ma sœur, côte à côte nageant, / nous fuirons sans repos ni trêves / vers le paradis de mes rêves !” Em: *As flores do mal*, p. 387.

dinâmica da vida moderna para qual as soluções dadas por Deus já não bastavam. O autor acredita que “há sobre o globo terrestre uma vasta multidão sem nome cujo sono não basta para adormecer os sofrimentos. O vinho torna-se para ela cantos e poemas”.⁹³

As camadas mais pobres, ou, como são chamados em ‘Do vinho e do haxixe’, “os dejetos das grandes cidades”,⁹⁴ encontravam no vinho alívio para suas dores. Em ‘O vinho dos trapeiros’, é possível perceber essa ideia.

Assim é que através da ingênua raça humana
o vinho, esplêndido Paçtolo, do ouro emana;
pela garganta do homem canta ele os seus feitos
e reina por seus dons tal como os reis perfeitos.

E para o ódio afogar e o ócio ir entretendo
desses malditos que em silêncio vão morrendo,
em seu remorso Deus o sono havia criado;
o Homem o vinho fez, do Sol filho sagrado!⁹⁵

Baudelaire, com isso, não prega o esquecimento das diferenças sociais. Ao contrário, ele espera que haja uma verdadeira revolução promovida por um “redentor satânico da humanidade escravizada”.⁹⁶ Suas armas para esse fim são diferentes daquelas utilizadas por quem pratica, segundo Oehler, uma “choradeira social barata”.⁹⁷

A redenção satânica ou o satanismo baudelaireano é uma proposta de mudança que se baseia na destruição da ordem social vigente. Baudelaire não prima por um espírito

⁹³ Baudelaire, ‘Do vinho e do haxixe’. Em: *Paraísos artificiais*, p. 190.

⁹⁴ Baudelaire, ‘Do vinho e do haxixe’. Em: *Paraísos artificiais*, p. 188.

⁹⁵ Baudelaire, ‘O vinho dos trapeiros’ [Le vin des chiffonniers], vv. 25-32: “C’est ainsi qu’à travers l’Humanité frivole / le vin roule de l’or, éblouissant Paçtole ; par le gosier de l’homme il chante ses exploits / et règne par ses dons ainsi que les vrais rois. // Pour noyer la rancœur et bercer l’indolence / de tous ces vieux maudits qui meurent en silence, / Dieu, touche de remords, avait fait le sommeil ; l’homme ajouta le Vin, fils sacré du Soleil !” Em: *As flores do mal*, p. 381.

⁹⁶ Oehler, *Quadros parisienses*, p. 165.

⁹⁷ Oehler, *O velho mundo desce aos infernos*, p. 294.

amenizador como oferecido pelo vinho; ele propõe uma reformulação e não um reajuste nas esferas sociais. Uma verdadeira política de choque é pregada contra a submissão e o conformismo das classes mais baixas.

A proposta social de Baudelaire não era de uma reforma, mas sim de uma total transformação. Seu projeto não era nem o de uma esquerda que pregava o ‘endeusamento’ do proletariado, nem a de uma direita que os subestimava e os colocava numa posição inferior a dos burgueses, os quais, por existirem nessa condição superior, deveriam dispensar piedade aos menos abastados. Ele não acreditava que essas posturas poderiam levar a uma verdadeira fraternidade social e política. A agressividade, a destruição e o mal eram suas armas para tanto.

O satanismo de Baudelaire é sobretudo uma resposta ao discurso contemporâneo de consciência limpa, ao cinismo inconsciente, à mentira cândida do ‘homem de bem’ [...]

Quando os personagens de Baudelaire fazem o mal, isso não se dá, como em Bataille, pelo simples prazer da transgressão e do misticismo exótico, mas como protesto objetivo contra o mal banalizado do cotidiano burguês e como sua rememoração.⁹⁸

O vinho, no entanto, cria um lugar de exceção. A ‘batalha’ social é deixada de lado e a amizade é a nova doutrina. Quando Baudelaire propõe o estado constante de embriaguez no poema ‘Embriagai-vos’, acredito que não se tratasse de um convite à inação ou ao esquecimento, mas sim da proposta de um momento de trégua e, quem sabe, trégua para si mesmo.

Aliás, passividade não foi um símbolo de Baudelaire. Ele não se limitou a reflexões sobre como o mundo era ou poderia ser. Por diversas vezes, o poeta pôs em ação as suas crenças. Em 1848, durante a guerra civil, o poeta foi às ruas e participou ativamente dos levantes, “tomando parte mesmo das violentas jornadas de junho, que seriam, de acordo

⁹⁸ Oehler, *O velho mundo desce aos infernos*, pp. 292, 293.

com a interpretação proposta por Marx, a primeira aparição do proletariado como agente histórico autônomo. Assim, Baudelaire, em 1848, estaria ao lado dos grupos políticos mais radicais da França, os quais incluíam os socialistas ditos utópicos”.⁹⁹ O poeta não era apenas um comentador, era também um agente: “a poesia de Baudelaire também tinha como intuito despertar o demônio da ação em leitores entorpecidos pelo excesso de lirismo”.¹⁰⁰

Um *dândi proletário*, esse é o lugar social ocupado por Baudelaire. Por mais contraditório que possa parecer, penso ser esse o melhor enquadramento que é possível dar a uma pessoa que, assim como o dândi, cultua a estética, o ócio, a ética e o pudor aristocrático, porém é desprovido de dinheiro, mora em lugares pobres e precisa trabalhar para sobreviver. O conflito social não está apenas nas ruas de Paris, mas, também, no próprio Baudelaire: “a situação do próprio poeta também é radicalmente diversa em Baudelaire: para ele os bairros pobres não são mais uma lenda cujo relato é ouvido com calafrios; a necessidade o fez conhecê-los em pessoa”.¹⁰¹

Apesar de cultivar hábitos de um dândi, Baudelaire vive numa adversa conjuntura econômica. Ele escreveu em 1846 que “a literatura, que produz a substância mais difícil de avaliar, antes de tudo um enchimento de linhas, e o arquiteto literário cujo simples nome não promete lucros tem de vender a qualquer preço”.¹⁰² E qual será o preço que é possível dar à subjetividade de alguém? Baudelaire morreu procurando a resposta.

No poema ‘Espanquemos os pobres’, a tendência destruidora da política social de Baudelaire ganha o palco. O mal assume o papel de libertador. O pobre velho que é espancado só alcança o status de semelhante ao reagir contra a violência que está

⁹⁹ Faria, ‘Quando os poetas se despediram da felicidade’, pp. 81-82.

¹⁰⁰ Faria, ‘Quando os poetas se despediram da felicidade’, p. 72.

¹⁰¹ Oehler, *O velho mundo desce aos infernos*, p. 295.

¹⁰² Baudelaire, ‘Conseils aux jeunes littérateurs’. Em: *Œuvres complètes*, vol. II, pp. 14-15.

sofrendo. A teoria que prega a agressão como caminho e a reação como meta é o que faz essa história se desenrolar. O agressor age com impetuosidade por seguir os conselhos do seu demônio, que, segundo ele, é o demônio da ação e não um demônio proibidor:

Ora a sua voz cochichava isto:

– Só é igual a outro aquele que disso dá prova, e só é digno da liberdade aquele que sabe conquistá-la.

Imediatamente me atirei sobre o meu mendigo. Com um só murro lhe fechei um dos olhos [...]. Quebrei uma das unhas rebentando-lhe dois dentes [...] e, apoderando-me de um grosso galho de árvore que se arrastava pelo chão, fustiguei-o com a energia obstinada dos cozinheiros que querem amolecer um bifešteque.

Súbito – ó milagre! ó alegria do filósofo que comprova a excelência de sua teoria! – vi aquela velha carcaça voltar-se, endireitar-se com um vigor que eu jamais teria presumido em máquina tão singularmente desconjuntada, e, com um olhar de ódio que se afirmou de bom augúrio, o malandrim decrépito investiu contra mim, contundiu-me os dois olhos, quebrou-me quatro dentes, e com o mesmo galho de árvore me bateu de rijo. Com a minha enérgica medicação eu lhe restituirá o orgulho e a vida.¹⁰³

O dândi espera que, ao agredir ao pobre, possa ele também ser agredido e, dessa forma, configura-se uma espécie de autopunição. Se o evento for observado por outro foco é

¹⁰³ Baudelaire, 'Espanquemos os pobres' [Assomons les pauvres !], §§ 7-8, 9-10: "Or, sa voix me chuchotait ceci : « celui-là seul est l'égal d'un autre, qui le prouve, et celui-là seul est digne de la liberté, qui sait la conquérir. » [§] Immédiatement, je sautai sur mon mendiant. D'un seul coup de poing, je lui bouchai un œil [...]. Je cassai un de mes ongles à lui briser deux dents [...] [§] [...] je me saisis d'une grosse branche d'arbre qui traînait à terre, et je le battis avec l'énergie obstinée des cuisiniers qui veulent attendrir un beefsteack. [§] Tout à coup, - ô miracle ! ô jouissance du philosophe qui vérifie l'excellence de sa théorie ! – je vis cette antique carcasse se retourner, se redresser avec une énergie que je n'aurais jamais soupçonnée dans une machine si singulièrement détraquée, et, avec un regard de haine qui me parut de *bon augure*, le malandrin décrépit se jeta sur moi, me pocha les deux yeux, me cassa quatre dents, et avec la même branche d'arbre me battit dru comme plâtre. – Par mon énergique médication, je lui avais donc rendu l'orgueil et la vie." Em: *Pequenos poemas em prosa*, p. 146. Grifo do autor.

possível perceber que o agressor é também o agredido e que em nenhum momento qualquer dos personagens assume apenas o aspecto passivo. São ambos agentes da revolta.

Nesse contexto, Baudelaire pode encarnar os dois personagens. O dândi que, por estar numa posição superior, busca também a condição de agredido e o pobre que ao alcançar o status de agressor se iguala ao dândi. Mais do que um conflito social esse enfrentamento é psicológico. É a evidência da falta de um lugar em que o poeta possa se encaixar social e existencialmente.

Em *Meu coração desnudado*, uma das anotações de Baudelaire exerce um duplo papel. No primeiro ela corrobora a ideia de ambiguidade existencial e a sua alternância de posições comportamentais. O segundo dá o tom de “experimento” a suas práticas sociais e revolucionárias. Ele diz:

Compreendo que se abandone uma causa para saber o que se experimentará em servir a outra causa. Seria agradável talvez, ser alternativamente vítima e carrasco.¹⁰⁴

Por diversas vezes Baudelaire propõe que se mergulhe na realidade para que dela se possa sair. A ideia é usar uma dose do veneno com antídoto. Assim, “a pressão do sofrimento imposto pela realidade só precisa ser intensa o bastante para liberar, mesmo nos mais fracos, reservas de indignação capazes de alterar, de um golpe, sua situação – e a realidade”.¹⁰⁵ No poema ‘O bolo’, a disputa de um pedaço de pão por “selvagensinhos” é a dose necessária de realidade para entorpecê-lo:

Esse espetáculo me enevoara a paisagem, e a serena alegria em que minha alma se espraiava antes de ter visto aqueles pequeninos homens apagara-se de todo; então, cheio de tristeza, pus-me a repetir incessantemente: – Sim senhor! há um país magnífico onde o pão tem

¹⁰⁴ Baudelaire, *Meu coração desnudado*, p. 53.

¹⁰⁵ Oehler, *O velho mundo desce aos infernos*, p. 300.

o nome de bolo, guloseima tão rara que basta provocar uma guerra perfeitamente fratricida!¹⁰⁶

A embriaguez alcóolica não impede esse mergulho. Ao contrário, para Baudelaire, tanto o vinho quanto o haxixe são “meios artificiais pelos quais o homem, exasperando a sua personalidade, cria, por assim dizer, em si uma espécie de divindade”.¹⁰⁷ A terceira pessoa que é criada da união entre o homem e o vinho tem sua personalidade fraternal condicionada a características do bebedor. Os padrões de relacionamentos, segundo o pensador parisiense, correspondem ao resultado de uma intensificação comportamental. “Há bêbados maus; são pessoas naturalmente más. O homem maldoso torna-se execrável, como o bom se torna excelente”.¹⁰⁸

O conflito social e existencial vivido por Baudelaire é perceptível nas várias formas que ele encontra para ver o mundo, criar e trocar de realidade. O dândi, ao mesmo tempo em que é um agente da revolução, não se esquece de uma de suas premissas, que é, segundo Stendhal, que seu estilo de vida é apenas para os *happy few*. O haxixe é o alucinógeno que reforça ou preserva essa ideia de superioridade.

Divinamente humano

A eterna busca pela felicidade era o que levava ao uso do haxixe. A opressão, o tédio e os desgastes da vida moderna não eram um privilégio dos pobres e trabalhadores. A aristocracia também queria escapar de sua realidade e procurar um lugar alcançável no

¹⁰⁶ Baudelaire, ‘O bolo’ [Le gâteau], § 4: “Ce spectacle m’avait embrumé le paysage, et la joie calme où s’ébaudissait mon âme avant d’avoir vu ces petits hommes avait totalement disparu ; j’en restai triste assez longtemps, me répétant sans cesse : « Il y a donc un pays superbe où le pain s’appelle du *gâteau*, friandise si rare qu’elle suffit pour engendrer une guerre parfaitement fratricide ! »” Em: *Pequenos poemas em prosa*, pp. 49-50. Grifo do autor.

¹⁰⁷ Baudelaire, ‘Do vinho e do haxixe’. Em: *Poesia e prosa*, p. 359.

¹⁰⁸ Baudelaire, ‘Do vinho e do haxixe’. Em: *Poesia e prosa*, p. 359.

mundo dos sonhos. Mas, tanto o caminho quanto o destino esperado foram opostos aos proporcionados pelo vinho.

Assim como na embriaguez alcoólica, para Baudelaire, o entorpecimento pelo haxixe exasperava a personalidade do ébrio. Segundo ele, “o homem não escapará à fatalidade de seu temperamento físico e moral: o haxixe será, para as impressões e os pensamentos familiares do homem, um espelho que aumenta, mas um simples espelho”.¹⁰⁹

O espelho de Baudelaire não refletia apenas um. O proletário que bebia no vinho a volúpia fraternal não escondia o dândi altivo que encontrava no haxixe o distanciamento aristocrático e a seleção de suas parcerias. O veneno “antissocial”¹¹⁰ criava uma particular dinâmica de sentimentos dispensados aos *outros*. Superioridade e benevolência se misturam criando uma singular atmosfera de isolamento.

Há em vós qualquer coisa que diz: “és superiores a todos os homens, ninguém compreende o que pensas, o que agora sentes por eles”. São mesmo incapazes de compreender o imenso amor que sentes por eles. Mas não deve odiá-los por isso; há que ter piedade deles. Uma imensidão de felicidade e de virtude se abre diante de ti. Ninguém saberá jamais a que grau de virtude e de inteligência chegastes. Vive na solidão do teu pensamento e evita afligires o homem.¹¹¹

O *outro* era inferior. O usuário de haxixe¹¹² acreditava que as demais pessoas não possuíam a mesma capacidade de compreensão da realidade que ele. O sentimento resultante era de pena e a felicidade não poderia ser alcançada nesses parâmetros.

¹⁰⁹ Baudelaire, ‘Poema do haxixe’. Em: *Paraísos artificiais*, p. 23.

¹¹⁰ Baudelaire, ‘Du vin et du hachisch’. Em: *Œuvres complètes*, vol. I, p. 388.

¹¹¹ Baudelaire, ‘Do vinho e do haxixe’. Em: *Poesia e prosa*, p. 364.

¹¹² Baudelaire esclarece que “nas pessoas de temperamento e educação análogos há uma espécie de unidade na variedade” (‘Poema do haxixe’. Em: *Paraísos artificiais*, p. 20). O que nos permite usar generalizações como ‘o usuário de haxixe’.

Importunar esses seres menores significava não possuir a benevolência característica daqueles que ostentam soberania.

Para compartilhar do momento de *elevação* eram convidados apenas os pares sociais e intelectuais. Alguém que pudesse compreender esse outro universo de alcance restrito e transcendente. O haxixe não era para todos e nem para qualquer lugar. Essa era uma prática nobre que pedia um ambiente agradável que proporcionasse paz de espírito, visto que não só as personalidades eram acentuadas, mas as angústias e sensações também o eram. Uma circunstância ou um recinto que suscitasse desconforto e inquietação poderiam causar grandes infortúnios a quem fizesse uso do veneno.

[...] O haxixe é impróprio à ação. Não consola como o vinho; apenas desenvolve sobremodo a personalidade humana nas circunstâncias reais às quais é transportada. Na medida do possível, é preciso um belo apartamento ou uma bela paisagem. Um espírito livre e desimpedido e alguns cúmplices cujo talento intelectual se aproxime do seu; um pouco de música, também, se possível.¹¹³

Apesar de não possuir uma posição social superior, o artista se vê detentor de uma excepcionalidade sensível que era acentuada com o uso do haxixe. Numa passagem de *Meu coração desnudado* é possível perceber que não era apenas o uso do alucinógeno que induziria a um distanciamento intelectual. A embriaguez ressaltava o que Baudelaire sentia como aristocrata e também como artista: “[...] eu tenho algumas convicções, num sentido mais elevado e que os homens do meu tempo não podem compreender”.¹¹⁴

Era mais aprazível estar só ou em companhia de um grupo seletivo que compartilhava opiniões e posicionamentos a interagir com a massa ‘inferior’. Era preferível exercer o que Baudelaire chamou de “concentração do eu”¹¹⁵ a partilhar sua personalidade com

¹¹³ Baudelaire, ‘Do vinho e do haxixe’. Em: *Paraisos artificiais*, p. 200.

¹¹⁴ Baudelaire, *Meu coração desnudado*, p. 62.

¹¹⁵ “Da vaporização e da concentração do eu. Nisso se resume tudo. De uma certa fruição sensual na sociedade dos extravagantes” (Baudelaire, *Meu coração desnudado*, p. 51).

outros. Sentimentos que contribuíram para imensa *solidão* tantas vezes citada pelo poeta em suas obras e confissões. No entanto, essa *solidão* não era causada apenas por questões numéricas, mas, principalmente, pela ausência de cúmplices nas formas de entender o mundo que o circundava. No poema inicial de *Flores do mal*, o distanciamento sofrido pelo poeta e a incompreensão de suas ânsias e percepções pelos demais é para ele uma dádiva celeste, privilégio de poucos que alcançaram a benção de sentir o mundo de forma particular:

[...]

Ao Céu, de onde ele vê de um trono a incandescência,
o poeta ergue sereno as suas mãos piedosas,
e o fulgurante brilho de sua vidência
ofusca-lhe o perfil das multidões furiosas:

“bendito vós, Senhor, que dai o sofrimento,
esse óleo puro que nos purga as imundícias
como o melhor, o mais divino sacramento
e que prepara os fortes às santas delícias!

Eu sei que reservais um lugar para o Poeta
nas radiantes fileiras das santas Legiões,
e que o convidareis à comunhão secreta
dos Tronos, das Virtudes, das Dominações.

Bem sei que a dor é nossa dádiva suprema,
aos pés da qual o inferno e a terra estão dispersos,
e que, para talhar-me um místico diadema,
forçoso é lhes impor os tempos e universos.

Mas nem as joias que em Palmira reluziam,
as pérolas do mar, o mais raro diamante,
engastados por vós, ofuscar poderiam
este belo diadema etéreo e cintilante;

pois que ela apenas será feita de luz pura,
arrancada à matriz dos raios primitivos,
de que os olhos mortais, radiantes de ventura,

nada mais são que espelhos turvos e cativos!”¹¹⁶

A *elevação* concedida pelo haxixe não se limitava às relações humanas. O distanciamento e o sentimento de superioridade eram dirigidos à materialidade como um todo. Numa das passagens de ‘Do vinho e do haxixe’, Baudelaire confessa que “encontramo-nos de tal maneira acima das coisas materiais que preferiríamos certamente deixar deitado o corpo no fundo de seu *paraíso intelectual*”.¹¹⁷

O deus desse lugar era o homem; o ser sublime; maior que as coisas e criaturas; o idealizador do *paraíso*; aquele que elegia quem e o que poderia adentrar o reino dos sonhos, fruto de sua própria criação.

No *paraíso intelectual* criado pelo usuário de haxixe havia uma dinâmica temporal e espacial própria. O relógio e o apito das fábricas deixavam de ser os ditadores das ações modernas. O tempo ganhava vida e sentido próprios e estar num lugar não excluía a possibilidade de estar em tantos outros, em diferentes épocas e com diversas identidades. No poema ‘O relógio’, Baudelaire elege os olhos da bela felina como um marcador temporal que determina uma cadência diferente das marcações convencionais:

¹¹⁶ Baudelaire, ‘Benção’ [Bénédiction], vv. 53-76: “Vers le Ciel, où son œil voit un trône splendide, / le Poète serein lève ses bras pieux, / et les vastes éclairs de son esprit lucide / lui dérobent l’aspect des peuples furieux : // – « Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance / comme un divin remède à nos impuretés / et comme la meilleure et la plus pure essence / qui prépare les forts aux saintes voluptés ! // Je sais que vous gardez une place au Poète / dans les rangs bienheureux des saintes Légions, / et que vous l’invitez à l’éternelle fête / des Trônes, de Vertus, des Dominations. // Je sais que la douleur est la noblesse unique / où ne mordront jamais la terre et les enfers, / et qu’il faut pour tresser ma couronne mystique / imposer tous les temps et tous les univers. // Mais les bijoux perdus de l’antique Palmyre, / les métaux inconnus, les perles de la mer, / par votre main montés, ne pourraient pas suffire / à ce beau diadème éblouissant et clair ; // cair il ne sera fait que de pure lumière, / puisée au foyer saint des rayons primitifs, / et dont les yeux mortels, dans leur splendeur entière, / ne sont que des miroirs obscurcis et plaintifs !” Em: *As flores do mal*, pp. 109-111.

¹¹⁷ Baudelaire, ‘Do vinho e do haxixe’. Em: *Paraísos artificiais*, p. 206.

[...] quer de noite, quer de dia, em plena luz ou sombra opaca, no fundo de seus olhos adoráveis vejo sempre, nitidamente, a hora, sempre a mesma, uma hora vasta, solene, grande como o espaço, sem divisões de minuto nem segundos, uma hora imóvel que não é marcada nos relógios e todavia leve como um suspiro, rápida como um olhar.¹¹⁸

O tempo flui com uma velocidade díspar daquela imposta pelo ritmo do progresso, por vezes de forma extremamente lenta em que minutos se assemelham a horas e em outras uma noite é capaz de comportar vários séculos. Nessa montanha russa de sensibilidade temporal os personagens dessas alucinações assumem uma infinidade de personalidades e vidas que não se restringem às de seres humanos. Não são apenas as pessoas que emprestam suas realidades e sentimentos a quem se serve do entorpecente; os objetos, as paisagens e os seres inanimados de uma maneira geral passam tanto a dialogar com o sonhador como também passam a ser o sonhador e vice-versa. Em uma das reflexões de seu diário íntimo – compostas, algumas vezes, por frases soltas –, Baudelaire diz o seguinte: “Panteísmo. Eu sou todos, todos sou eu”.¹¹⁹ Em *Paraísos artificiais*, ele conta que

acontece, às vezes, de desaparecer a personalidade e a objetividade que é própria aos poetas panteístas, desenvolve-se de modo tão anormal que a contemplação dos objetos externos faz com que você esqueça a sua própria existência e confunda-se, em seguida, com eles.¹²⁰

¹¹⁸ Baudelaire, ‘O relógio’ [L’horloge], § 3: “[...] que ce soit la nuit, que ce soit le jour, dans la pleine lumière ou dans l’ombre opaque, au fond de ses yeux adorables je vois toujours l’heure distinctement, toujours la même, une heure vaste, solennelle, grande comme l’espace, sans divisions de minutes ni de secondes, – une heure immobile qui n’est pas marquée sur les horloges, et cependant légère comme un soupir, rapide comme un coup d’œil.” Em: *Pequenos poemas em prosa*, p. 51.

¹¹⁹ Baudelaire, *Meu coração desnudado*, p. 15.

¹²⁰ Baudelaire, ‘O poema do haxixe’. Em: *Paraísos artificiais*, p. 37.

Há nessa relação uma espécie de transferência de personalidade em que é possível ser *outro* sem sair de si; a concretização máxima do “eu insaciável do não-eu”. Baudelaire ilustra que “você empresta à árvore as suas paixões, seus desejos ou sua melancolia; os gemidos e as oscilações tornam-se seus e, logo, você é a árvore”.¹²¹ O historiador suíço Jean Starobinski, em seus estudos sobre a melancolia, afirmou que “a melancolia alegorizada, no passado, não animou somente as figuras antropomorfas, ela se inscrevia também nos objetos, nos aspectos do mundo”.¹²²

No sonho causado pelo haxixe a pessoa pode se transformar na coisa, não obstante, os objetos ao interagirem com as pessoas tornam-se também *outros*; ficar só não é mais sinônimo de *solidão*. As palavras também são personificadas e há uma fusão entre o emissor e a mensagem. “A gramática, a própria árida gramática torna-se algo como uma feitiçaria evocadora, as palavras ressuscitam revestidas de carne e osso [...]”.¹²³

O usuário de haxixe encontrava companhia mesmo estando desacompanhado. As cortinas, cadeiras, cachimbos... tornavam-se uma multidão de *outros*. No entanto, esses outros são frutos de uma alucinação pessoal, o que os transforma em parte do *eu* e redimensiona a concepção de convívio e isolamento.

Você está sentado e fuma; acredita estar sentado dentro de seu cachimbo e é a você que seu cachimbo fuma; é você que você exala sob a forma de nuvens azuladas.

Você gosta de estar aí e apenas uma coisa o preocupa e o inquieta. Como fará para sair de seu cachimbo? Essa imaginação dura uma eternidade. Um intervalo de lucidez com grande esforço permite-lhe observar o pêndulo. A eternidade durou um minuto. Você é levado por uma outra corrente de idéias; ela o levará por um minuto em seu turbilhão vivo e este minuto será mais uma vez uma eternidade. As

¹²¹ Baudelaire, ‘O poema do haxixe’. Em: *Paraísos artificiais*, p. 37.

¹²² Starobinski, *La mélancolie au miroir*, p. 20.

¹²³ Baudelaire, ‘O poema do haxixe’. Em: *Paraísos artificiais*, p. 53.

proporções do tempo e do ser são alteradas pela multidão inumerável e pela intensidade de sensações e idéias. Vive-se várias vidas de homens no espaço de uma hora.¹²⁴

Benjamin disse sobre o haxixe que “o efeito típico é uma constante alternância entre sonho e vigília, um vaivém continuado e que acaba levando a exaustão entre dois universos de consciência plenamente distintos”.¹²⁵ Esse fenômeno é retratado no poema ‘Quarto duplo’, onde há uma troca de sensações e percepções acentuada entre esses universos. No mundo ideal, as cores e os objetos são agentes construtores de sentidos e possuem vida. É onde se encontra, segundo Baudelaire, a felicidade absoluta.¹²⁶ Lá, todas as coisas conduzem ao prazer; os sentimentos adversos assumem uma roupagem benéfica e o deus desse reino, o homem, alcança o *status* de ser supremo. O poeta chama esse lugar de “um quarto verdadeiramente espiritual”.

[...] Nele a alma toma um banho de preguiça, aromatizado pelo arrependimento e pelo desejo. É algo crepuscular, azulado e tenuemente cor-de-rosa; um sonho de volúpia durante um eclipse.

Os móveis possuem formas alongadas, desfalecidas, enlanguescidas. Dão a impressão de estar sonhando; dir-se-iam dotados de uma vida sonambúlica, tal como o vegetal e o mineral. Falam os estofos uma língua muda, como as flores, como os céus, como os poentes.

Nas paredes, nenhuma abominação artística. Relativamente ao sonho puro, à impressão não analisada, a arte definida, a arte positiva é uma blasfêmia. Aqui, há em tudo a suficiente claridade e a deliciosa obscuridade da harmonia.

Um aroma infinitesimal, da mais requintada escolha, ao qual se mistura leve toque de umidade, flutua nesta atmosfera, onde o espírito dormitante é embalado por sensações cálidas de estufa.

¹²⁴ Baudelaire, ‘Do vinho e do haxixe’. Em: *Paraísos artificiais*, pp. 204-205.

¹²⁵ Benjamin, *Haxixe*, p. 27.

¹²⁶ Cf. Baudelaire, ‘Do vinho e do haxixe’. Em: *Poesia e prosa*, p. 363.

Chove copiosamente a musselina diante das janelas e do leito; derrama-se em cascatas nevadas. No leito jaz o Ídolo, a soberana dos sonhos. Mas como veio ter aqui? Quem a trouxe? Que mágico poder a instalou sobre este trono de fantasia e de volúpia? Que importa! Ei-la! Reconheço-a.

São aqueles os olhos cuja flama atravessa o crepúsculo; aqueles sutis e terríveis *mirantes*, que eu reconheço na sua terrível maldade! Eles atraem, subjagam, devoram o olhar do incauto que os contempla. Estudei-as muitas vezes, a essa estrelas negras que impõem curiosidade e admiração.

A que demônio amigo devo eu o estar assim cercado de mistério, de silêncio, de paz e de perfumes? Ó beatitude! aquilo a que geralmente chamamos a vida nada tem de comum, mesmo na mais feliz de suas expansões, com esta vida suprema que eu agora conheço e que saboreio minuto a minuto, segundo a segundo! [...] ¹²⁷

¹²⁷ Baudelaire, 'O quarto duplo' [La chambre double], §§ 2-8: "[...] [§] L'âme y prend un bain de paresse, aromatisé par le regret et le désir. – C'est quelque chose de crépusculaire, de bleuâtre et de rosâtre ; un rêve de volupté pendant une éclipse. [§] Les meubles ont des formes allongées, prostrées, alanguies. Les meubles ont l'air de rêver ; on les dirait doués d'une vie somnambulique, comme le végétal et le minéral. Les étoffes parlent une langue muette, comme les fleurs, comme les ciels, comme les soleils couchants. [§] Sur les murs nulle abomination artistique. Relativement au rêve pur, à l'impression non analysée, l'art défini, l'art positif est un blasphème. Ici, tout a la suffisante clarté et la délicieuse obscurité de l'harmonie. [§] Une senteur infinitésimale du choix le plus exquis, à laquelle se mêle une très légère humidité, nage dans cette atmosphère, où l'esprit sommeillant est bercé par des sensations de serre chaude. [§] La mousseline pleut abondamment devant les fenêtres et devant le lit ; elle s'épanche en cascades neigeuses. Sur ce lit est couchée l'Idole, la souveraine des rêves. Mais comment est-elle ici ? Qui l'a amenée ? quel pouvoir magique l'a installée sur ce trône de rêverie et de volupté ? Qu'importe ? la voilà ! je la reconnais. [§] Voilà bien ces yeux dont la flamme traverse le crépuscule ; ces subtiles et terribles *mirettes*, que je reconnais à leur effrayante malice ! Elles attirent, elles subjagent, elles dévorent le regard de l'imprudent qui les contemple. Je les ai souvent étudiées, ces étoiles noires qui commandent la curiosité et l'admiration. [§] À quel démon bienveillant dois-je d'être ainsi entouré de mystère, de silence, de paix et de parfums ? Ô beatitude ! ce que nous nommons généralement la vie, même dans son expansion la plus heureuse, n'a rien de commun avec cette vie suprême dont j'ai maintenant connaissance et que je

Baudelaire associa essas sensações a uma verdadeira “orgia espiritual”, que permite entrar em contato com “sua própria natureza corrigida e idealizada”,¹²⁸ em que há uma condução para a sublimidade. Ao transcender, o sonhador adquire a sensação de completude, na qual ele possui dignidade, virtude e caridade ideais. Nem mesmo a culpa por sentir-se superior a tudo e todos pode atingi-lo, afinal, ele é o admirável ser supremo que acredita serem até as falhas próprias da sua condição humana um caminho para atingir a *elevação*.

No entanto, a estupefação desse universo de consciência é assolada pela interferência de seu estado paralelo. A magnitude é substituída pelo rotineiro *ennui*. Os objetos perdem seu aspecto sobrenatural, o sonhador é destronado do paraíso que ele mesmo criou e a sua queda o devolve para o lugar de onde tentava fugir.

[...] Mas um golpe terrível, pesado, ressoou à porta, e, como nos sonhos infernais, pareceu-me receber uma picaretada no estômago.

E depois entrou um Espectro. É um meirinho que me vem torturar em nome da lei; uma infame concubina que vem chorar miséria e acrescentar às dores da minha vida as trivialidades da sua; ou o contínuo de um diretor de jornal que reclama a continuação do manuscrito.

O quarto paradisíaco, o Ídolo, a soberana dos sonhos, a *Silfide*, como dizia o grande René, toda essa magia desapareceu ao golpe brutal vibrado pelo Espectro.

Horror! Bem me lembro! bem me lembro! Sim, esta pocilga, esta morada do eterno tédio, é bem a minha. Eis aqui os móveis estúpidos, poentos, esbeiçados; o fogão sem chama e sem brasa, sujo de escarros; as tristes janelas onde a chuva abriu sulcos na poeira; os manuscritos

savoure minute par minute, seconde par seconde !” Em: *Pequenos poemas em prosa*, pp. 16-17. Grifo do autor.

¹²⁸ Baudelaire, ‘O poema do haxixe’. Em: *Poesia e prosa*, pp. 394-395.

riscados ou incompletos; o almanaque onde o lápis assinalou as datas sinistras!

E àquele perfume de outro mundo, de que eu me embriagava com sensibilidade aprimorada – ai! –, sucedeu um fétido cheiro de tabaco, mesclado a um vago e nauseante mofo. Respira-se aqui, agora, o bafo da desolação. [...] ¹²⁹

A sensação temporal era o indicador de em qual mundo as ações e sensações se situavam. Quando se refere ao mundo ideal no ‘Quarto duplo’, Baudelaire diz que “Não! Já não há minutos, já não há segundos! O tempo desapareceu; é a Eternidade que reina, uma eternidade feita de delícias”.¹³⁰ Mas o retorno do tédio e da rotina trazem junto consigo a antiga marcação ditada pelo relógio em que a beatitude é suprimida por condicionamentos da vida moderna e conflitos financeiros e existenciais do burguês aristocrático do proletariado. As marcas de sua humanidade não são floreadas nem lhe trazem bons sentimentos, também não o transportam à posição de um ser elevado.

¹²⁹ Baudelaire, ‘O quarto duplo’ [La chambre double], §§ 10-14: “[...] [§] Mas un coup terrible, lourd, a retenti à la porte, et, comme dans les rêves infernaux, il m’a semblé que je recevais un coup de pioche dans l’estomac. [§] Et puis un Spectre est entré. C’est un huissier qui vient me torturer au nom de la loi ; une infâme concubine qui vient crier misère et ajouter les trivialités de sa vie aux douleurs de la mienne ; ou bien le saute-ruisseau d’un directeur de journal qui réclame la suite du manuscrit. [§] La chambre paradisiaque, l’idole, la souveraine des rêves, la *Sylphide*, comme disait le grand René, toute cette magie a disparu au coup brutal frappé par le Spectre. [§] Horreur ! je me souviens ! je me souviens ! Oui ! ce taudis, ce séjour de l’éternel ennui, est bien le mien. Voici les meubles sots, poudreux, écornés ; la cheminée sans flamme et sans braise, souillée de crachats ; les tristes fenêtres où la pluie a tracé des sillons dans la poussière ; les manuscrits, raturés ou incomplets ; l’almanach où le crayon a marqué les dates sinistres ! [§] Et ce parfum d’un autre monde, dont je m’enivrais avec une sensibilité perfectionnée, hélas ! il est remplacé par une fétide odeur de tabac mêlée à je ne sais quelle nauséabonde moisissure. On respire ici maintenant le ranci de la désolation. [...]” Em: *Pequenos poemas em prosa*, p. 17. Grifo do autor.

¹³⁰ Baudelaire, ‘O quarto duplo’ [La chambre double], § 9: “Non ! il n’est plus de minutes, il n’est plus de secondes ! Le temps a disparu ; c’est l’Éternité qui règne, une éternité de délices !”. Em: *Pequenos poemas em prosa*, p. 17.

[...] Oh, sim! ressurgiu o Tempo: o Tempo agora reina como soberano; e com o horrendo velho retornou todo o seu cotejo demoníaco de Lembranças, de Pesares, de Espasmos, de Terrores, de Angústias, de Pesadelos, de Cóleras e de Neuroses.

Eu vos assevero que os segundos, agora, são forte e solenemente assinalados, e cada um deles, jorrando do pêndulo diz: – “Eu sou a Vida, a insuportável, a implacável Vida!”

Em toda a vida humana só há um segundo que tem a missão de anunciar uma boa-nova, a *boa-nova* que a todos causa o inexplicável medo.

Sim! reina o Tempo; reassumiu a sua brutal ditadura. E acossa-me, como se eu fosse um boi, com o seu ferrão: – “Upa, burro! Sua, escravo! Vive, condenado!”¹³¹

A ideia de ser a realidade uma expressão imaginativa é associável a esse poema. A alternância dos dois universos de consciência não é sinônimo de oscilação entre a realidade e uma não-realidade. As percepções obtidas durante o transe não são menos verdadeiras do que aquelas alcançadas enquanto sóbrio. O haxixe é um possibilitador de experiências cognitivas, uma ferramenta para a construção de um outro lugar, um lugar projetado e construído mentalmente, onde a noção temporal é redimensionada, assim como as relações interpessoais e intrapessoais são direcionadas para a construção de um *paraíso intelectual*. Numa das experiências alucinógenas relatadas por Baudelaire, a

¹³¹ Baudelaire, ‘O quarto duplo’ [La chambre double], §§ 16-19: “Oh ! oui ! le Temps a reparu ; le Temps règne en souverain maintenant ; et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d’Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses. [§] Je vous assure que les secondes maintenant son fortement et solennellement accentuées, et chacune, en jaillissant de la pendule, dit : – « Je suis la Vie, l’insupportable, l’implacable Vie ! » [§] Il n’y a qu’une Seconde dans la vie humaine qui ait mission d’annoncer une bonne nouvelle, la *bonne nouvelle* qui cause à chacun une inexplicable peur. [§] Oui ! le Temps règne ; il a repris sa brutale dictature. Et il me pousse, comme si j’étais un bœuf, avec son double aiguillon. – « Et hue donc ! bourrique ! Sue donc, esclave ! Vis donc, damné ! » Em: *Pequenos poemas em prosa*, pp. 17-18. Grifo do autor.

usuária conta que “quanto mais a olhava, mais a magia aumentava, tomava vida, transparência e despótica realidade”.¹³²

O poeta francês afirmou que “o haxixe pertence à classe dos prazeres solitários”,¹³³ no entanto, ele também proporciona uma reformulação dos conceitos de isolamento e companhia. O solitário não irá necessariamente padecer de solidão e também não precisará de pessoas para estar acompanhado.

Enquanto o paraíso do vinho é governado por uma trindade, o do haxixe só tem um ser supremo, um deus: o homem. A comunhão é estabelecida entre as várias identidades que ocupam a mesma pessoa e que dá vida aos seres inanimados que a cercam. Não há necessidade, como no vinho, de interações amistosas entre os humanos, já que cada um comporta em si uma multidão superior a de todos os outros.

A chave do paraíso

Em *Paraísos artificiais*, a parte dedicada ao ópio é uma análise da obra de Thomas de Quincey intitulada *Confissões de um comedor de ópio*. Há quem diga que Baudelaire tenha feito apenas uma tradução desse texto. No entanto, acredito que seja algo mais. A versão baudelaireana é uma trama tecida com recortes dos relatos de De Quincey que dialogam com as angústias do poeta francês. Não é o caso de uma tradução literal e completa, mas sim de uma variação. Baudelaire não traduz apenas as inquietudes de De Quincey, ele as entrelaça com as suas, criando uma nova obra em que suas perguntas, sua valoração moral, suas opiniões e interpretações do que foi lido são incorporadas ao texto.

Há aqui uma dissonância, mais filosófica do que comportamental, entre os dois pensadores. Enquanto Baudelaire, ao longo de sua obra, enaltece a altivez e a distância

¹³² Baudelaire, ‘Poema do haxixe’. Em: *Paraísos artificiais*, p. 41.

¹³³ Baudelaire, ‘Do vinho e do haxixe’. Em: *Paraísos artificiais*, p. 210.

aristocrática do dândi, De Quincey critica esse *homem do mundo* e ressalta a importância moral para um filósofo de misturar-se com os comuns e tê-los como iguais.¹³⁴

Os homens, como havia ressaltado anteriormente, não são seres isolados ou imunes às marcas de seus tempos, lugares e convivências. As premissas ideológicas ou filosóficas não surgem do nada, de uma simples iluminação. Tanto Baudelaire quanto De Quincey são prova disso. As posturas adotadas por ambos são fruto tanto de seus passados como de seus presentes.

As reminiscências da infância criaram caminhos para as formas de lidar com a vida e as possíveis realidades. De Quincey fez uma longa descrição de sua infância, adolescência e de seus dias como morador de rua. Ao comentar essas passagens em ‘O gênio menino’, Baudelaire percebe como as personalidades são cruciais para se entender a obra de um artista:

É nas notas relativas à infância que encontraremos o germe dos estranhos sonhos do homem adulto, e, digamos melhor, do seu gênio. Todos os biógrafos compreenderam, de uma maneira mais ou menos completa, a importância dos casos ligados à infância de um escritor ou de um artista. Mas penso que esta importância nunca foi suficientemente afirmada. Muitas vezes, contemplando obras de arte, não na sua materialidade facilmente apreensível, nos hieróglifos demasiado claros dos contornos ou no sentido evidente dos temas, mas na alma de que são dotadas, na impressão atmosférica que comportam, na luz ou nas trevas espirituais que vertem sobre as nossas almas, senti entrar em mim como que uma visão da infância dos seus autores.¹³⁵

De Quincey não era filho de nobres. Como ele mesmo se descreve, era “filho de um modesto mercador inglês, estimado em vida por sua grande integridade e fortemente atraído por propósitos literários (na verdade, era um escritor anônimo)”.¹³⁶ Mesmo

¹³⁴ De Quincey, *Confissões de um comedor de ópio*, p. 50.

¹³⁵ Baudelaire, ‘Um comedor de ópio’, em: *Poesia e prosa*, p. 441.

¹³⁶ De Quincey, *Confissões de um comedor de ópio*, p. 66.

assim, ele teve uma infância sem grandes problemas financeiros, foi bem educado e não conviveu diretamente com as mazelas da pobreza. No entanto, o contato com a miséria se deu após a fuga do colégio em que era mantido por tutores. Após um curto espaço de tempo, o dinheiro reservado para tal empreitada acabou e iniciou-se uma vida de privações e miséria. A fome e alguns personagens das ruas tornaram-se seus únicos companheiros.

Talvez por sua origem e, mais tarde, por laços de amizade, ele tenha alimentado uma dívida moral com os menos abastados e, quando retomou uma condição financeira favorável, não se comportou como um ser superior e, por vezes, se forçou a estabelecer um convívio com essas pessoas.

Baudelaire também perdeu o *status* social na infância – sua origem, no entanto, ao contrário de De Quincey, era nobre. Seu pai, Joseph-François Baudelaire, vivia nos círculos aristocráticos, foi preceptor dos filhos do duque de Choiseul-Praslin, além de ter estudado filosofia e teologia na Universidade de Paris. Mais tarde, durante o período imperial, foi chefe dos escritórios do Senado. Ou seja, as influências da infância de Baudelaire não o condicionavam a nenhuma empatia com os pobres. Futuramente, ele iria cultivar os hábitos, a postura e a conduta da aristocracia. O dândi era a personificação desse sentimento e o reflexo das origens de Baudelaire.

O convívio do poeta francês com as massas não se explica por uma dívida moral, mas sim, por uma nova condição financeira. Com a morte de seu pai, ele gastou toda a herança e condicionou-se a viver na pobreza e, forçosamente, a conviver com a escassez e o tumulto das ruas parisienses.

Os caminhos que levaram ambos ao seio das multidões das cidades oitocentistas foram opostos, mas culminaram em um mesmo destino. Apesar das concordâncias e discordâncias ideológicas entre os dois pensadores, as relações travadas com o *outro* e os

conflitos internos do *eu* percorreram não apenas as ruas de Paris ou de Londres, mas também suas obras, sonhos, crenças e realidades.

O ópio é uma circunstância que engloba De Quincey e Baudelaire numa mesma esfera – e que será o foco das próximas páginas. Na verdade, penso ser mais que uma circunstância, era uma condição, um estado, *a priori* efêmero, mas que causou marcas perenes. Tão forte que foi capaz de trazer à tona e fazer presentes lembranças da infância. Ou melhor, fazer uma mescla entre essas lembranças, pensamentos soltos de outrora, e o tempo presente e transformá-los em uma nova realidade. De fato, Baudelaire e De Quincey foram os *comedores de ópio*, uma nação contemplativa perdida no seio da nação ativa.¹³⁷

Baudelaire se valeu das declarações de De Quincey para contar a sua ‘versão do ópio’. Não foram raras as vezes em que ele citou tal substância em seus escritos. Ora de forma entusiasmada, ora melancolicamente. Variações que também se associavam aos seus sentimentos em relação às demais pessoas. Ora amor pela multidão, ora ânsia pela solidão. Assim como o vinho e o haxixe, o ópio foi, também, um condicionador das relações inter e intrapessoais.

Ainda no meu curso de francês, quando nem fazia ideia de que Baudelaire seria meu objeto de pesquisa em um mestrado acadêmico, a dualidade exacerbada entre convívio e isolamento em algumas obras do poeta francês me chamou a atenção. Se por vezes ele dizia que “gozar da multidão é uma arte; e só pode fazer, à custa do gênero humano, uma farta refeição de vitalidade, aquele em quem uma fada insufflou, no berço, o gosto do disfarce e da máscara, o horror ao domicílio e a paixão da viagem”,¹³⁸ outras tantas ele

¹³⁷ Baudelaire, ‘Um comedor de ópio’. Em: *Paraisos artificiais*, p. 75.

¹³⁸ Baudelaire, ‘As multidões’ [Les foules], § 1: “jouir de la foule est un art ; et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflée dans son berceau le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage.” Em: *Pequenos poemas em prosa*, p. 36.

afirmou: “Enfim! Sozinho! [...] Por algumas horas possuiremos o silêncio, se não o repouso! Enfim! Desapareceu a tirania do semblante humano, e agora todos os sofrimentos virão apenas de mim mesmo”.¹³⁹

A dual relação entre o *só* e o *juntos* que foi moldada pelo vinho e seu espírito fraterno, pelo haxixe e pela redefinição dos conceitos de solidão e convívio, ganhou contornos singulares com o advento do ópio, pois este serviu como um intensificador ou uma lente de aumento para os sentimentos gerados por essa relação:

O ópio dilata o que contornos não tem mais,
aprofunda o ilimitado,
alonga o tempo, escava a volúpia e o pecado,
e de prazeres sensuais
enche a alma para além do que conter lhe é dado.¹⁴⁰

Assim como o vinho, o ópio interferia nas angústias sociais, mas, no entanto, esse alucinógeno agia mais incisivamente em questões individuais, ou seja, o ópio era um exponenciador na esfera pessoal. De Quincey começou a ter visões ainda na infância, com a morte de sua irmãzinha. Baudelaire acreditava que o “destino lançara a semente. O ópio a fez frutificar, e a transformou em vegetações estranhas e abundantes”.¹⁴¹

A necessidade de aproximação ou distanciamento com uma classe diferente daquela de origem não derivava de um condicionador que lhe cederia uma condição de igualdade ou superioridade, mas sim de uma substância que, segundo Baudelaire, trazia lucidez para o que o homem sente:

¹³⁹ Baudelaire, ‘À uma da manhã’ [À une heure du matin], § 1: “Enfin ! seul ! [...] Pendant quelques heures, nous posséderons le silence, sinon le repos. Enfin ! la tyrannie de la face humaine a disparu, et je ne souffrirai plus que par moi-même.” Em: *Pequenos poemas em prosa*, p. 31.

¹⁴⁰ Baudelaire, ‘O veneno’ [Le poison], vv 6-10: “L’opium agrandit ce qui n’a pas de bornes, / allonge l’illimité, / approfondit le temps, creuse la volupté, / et de plaisirs noirs et mornes / remplit l’âme au-delà de sa capacité.” Em: *As flores do mal*, p. 223.

¹⁴¹ Baudelaire, ‘Um comedor de ópio’. Em: *Paraisos artificiais*, p. 161.

Os homens embriagados de vinho juram-se amizade eterna, dão-se as mãos e vertem lágrimas sem que ninguém possa compreender por quê, a parte sensual do homem é evidentemente levada ao seu apogeu. Mas a expansão dos sentimentos benevolentes causada pelo ópio não é um acesso de febre; trata-se ao contrário do homem primitivamente bom e justo, restaurado e reintegrado ao seu estado natural, desembaraçado de todas as amarguras que ocasionalmente corromperam seu nobre temperamento.¹⁴²

A referida lucidez trazida pelo ópio dá parte do tom dicotômico entre isolamento e convívio que é visto tanto na obra de De Quincey quanto na de Baudelaire. Os diferentes posicionamentos quanto à relação de igualdade entre os homens não os impediram de dividir a sensação de estranheza e familiaridade com o *outro*.

Algumas expressões bem representativas se encontram na escrita dos dois pensadores e mostram como foi intensa a polarização de sentimentos dispensados à *multidão*. Por vezes, ambos fizeram alusão a um “banho de multidão”, a “misturar-se” a ela e não muito adiante se referiam a uma “tirania da face humana”.¹⁴³ O prazer e a agonia molduram o mesmo quadro.

[...] O antigo estudante quer rever essa vida dos humildes; quer mergulhar no seio da multidão dos deserdados, e tal como o nadador abraça o mar e entra assim em contato mais direto com a natureza, ele aspira a tomar, por assim dizer, um banho de multidão.

[...] Parecia-me que pela primeira vez me mantinha à distância e fora do tumulto da vida; que o ruído, a febre e a luta estavam suspensos; que uma pausa fora concedida às secretas opressões do meu coração, um repouso de feriado; uma libertação de todo o trabalho humano.¹⁴⁴

¹⁴² Baudelaire, ‘Um comedor de ópio’. Em: *Paraísos artificiais*, p. 106.

¹⁴³ Baudelaire, ‘Um comedor de ópio’. Em: *Poesia e prosa*, pp. 419 e 430; De Quincey, *Confissões de um comedor de ópio*, pp. 92, 93 e 134.

¹⁴⁴ Baudelaire, ‘Um comedor de ópio’. Em: *Poesia e prosa*, pp. 419 e 421.

Para Baudelaire, a necessidade de interação com a humanidade tida por De Quincey foi fruto do espírito taciturno oriundo dos sofrimentos de sua juventude e infância. O ópio serviria como uma injeção de coragem e de ânimo para tentar resolver as questões mal resolvidas consigo e que continuavam a afligi-lo. O ópio não era a condição para essa interação, mas, na verdade, o meio.

De Quincey admitia ter uma grande tendência à melancolia e o ópio era um dos remédios que ele procurava para viver em sociedade.¹⁴⁵ No entanto, o tamanho da dose determinaria o ‘efeito social’ desse entorpecente. Definiria se ele era mesmo um remédio ou se se tornaria um veneno. O excesso afastava o britânico das pessoas, mas a quantidade ‘certa’ traria benevolência e complacência pelo próximo.

O poeta francês preferia associar o gosto pela solidão a um processo de amadurecimento e resolução dos problemas internos. Seria uma volta a sua essência. Para ele, o tumulto da multidão não poderia ser algo apazível a um comedor de ópio e De Quincey só se forçava a essa prática por questões morais e angústias existenciais.

A multidão exerce então sobre ele uma espécie de opressão, mesmo a música adquire um caráter sensual e grosseiro. Ele busca mais a solidão e o silêncio [...]. Se a princípio o autor dessas *Confissões* jogou-se na multidão e na correnteza humana, foi para reagir contra um pendor muito vivo ao devaneio e a uma negra melancolia. [...] Mais tarde, quando sua verdadeira natureza foi reestabelecida, e quando as trevas das antigas tormentas foram dissipadas, acreditou poder se entregar, sem perigo, ao seu gosto por uma vida solitária.¹⁴⁶

Melancólico solitário ou filósofo altruísta? Se o ópio apenas intensificava personalidades e dilatava contornos, quais destas era a ‘verdadeira natureza’ para a qual o comedor de ópio voltaria? Acredito que essa visão maniqueísta extingue a possibilidade de percepção da multiplicidade existencial que comporta um ser. A criança abalada pela morte de

¹⁴⁵ De Quincey, *Confissões de um comedor de ópio*, p. 95.

¹⁴⁶ Baudelaire, ‘Um comedor de ópio’. Em: *Paraisos artificiais*, pp. 112-113.

entes queridos, o jovem letrado que sabia grego tão bem, o morador de rua que conheceu a fome, o jovem estudante que se deliciava com os prazeres dos pobres e com a ópera requintada, o homem solitário que recuperara o prazer de sua própria companhia, o velho que sofria os efeitos dos usos e abusos do ópio ao longo da vida eram todos a verdadeira natureza para onde é transportado o nosso sonhador.

As sensações de toda uma vida foram redimensionadas e se tornam maiores. Não eram apenas as experiências ou sentimentos recentes que passaram pela lente de aumento. Até mesmo as aflições infantis foram retomadas. Em *Meu coração desnudado*, Baudelaire expõe a dualidade que alimentava pela vida desde garoto: “bem menino, senti em minha alma dois sentimentos contraditórios: o horror da vida e o êxtase da vida”.¹⁴⁷ A solidão também não foi um privilégio de sua vida adulta: “Sentimento de solidão, desde a minha infância. Apesar da família, e no meio dos camaradas, sobretudo, – sentimento de destino eternamente solitário. Contudo, gosto vivíssimo da vida e do prazer”.¹⁴⁸

O ópio não fabricava sentimentos, o que ele criava eram caminhos para alcançá-los e, então, dar a eles uma nova amplitude. Não se pretendia, com isso, passar a ideia de uma verdade originária; as sensações eram e são constantemente renovadas e criadas. Não obstante, era ressaltado o papel das individualidades e das bagagens pessoais no efeito desse alucinógeno e, conseqüentemente, na produção literária de seus usuários, a qual, por sua vez, influenciou a fabricação de sentimentos tanto por quem a produziu quanto por quem a leu.

Um dos carros chefe da obra de De Quincey – e que Baudelaire transfere também para a sua – foi defender o ópio do lugar comum que ele ocupava na sociedade oitocentista. Para o escritor britânico, a maioria dos homens se esconde na sobriedade e não na

¹⁴⁷ Baudelaire, *Meu coração desnudado*, p. 63.

¹⁴⁸ Baudelaire, *Meu coração desnudado*, p. 63.

embriaguez.¹⁴⁹ Para Baudelaire, o ímpeto esclarecedor dos efeitos desse alucinógeno era cerceado pelos limites morais da mesma sociedade que De Quincey julgava ignorante a esse respeito. Ele afirma ser *Confissões de um comedor de ópio* um livro sem desfecho não somente pelas limitações físicas e psíquicas de seu autor, mas, principalmente, “em favor de um certo *canto* britânico”.¹⁵⁰

Os defensores da sobriedade e dos bons costumes ditaram as regras comportamentais até na versão dos relatos do comedor de ópio. Mas o uso do ópio não era uma exclusividade de apenas um setor social. Não eram somente os subjugados às normas que se entregavam à volúpia desse narcótico, os que as ditavam também transitavam por esse caminho.¹⁵¹ Para alguns, amenizava os castigos físicos da pobreza, como o frio e a fome, ou, ainda, substituía o álcool em tempos de alta de preço; para outros, amenizava a fúria e a tristeza; e para todos, o entediante cotidiano.

Se com o vinho havia uma ‘desfronteirização’ social, com o ópio as fronteiras eram devidamente reforçadas. Não era um entorpecente como o haxixe, consumido apenas pelas elites, já que os pobres também tinham acesso a seus efeitos, mas os primeiros procuravam alcançar efeitos diferentes dos buscados pela classe mais baixa: o pobre buscava sentir menos fome, o rico, perceber novas nuances ao assistir uma ópera.

[...] O ópio desceu ao limbo da sociedade, [...] para os operários das manufaturas de algodão, o ópio é uma volúpia econômica, pois a baixa

¹⁴⁹ Cf. De Quincey, *Confissões de um comedor de ópio*, p. 84.

¹⁵⁰ Baudelaire, ‘Um comedor de ópio’. Em: *Poesia e prosa*, p. 436. Grifo do autor.

¹⁵¹ “Se a morfina é uma droga de classes médias, que os médicos receitam principalmente a partir de 1830, e também dos salões e do mundo do espetáculo, o ópio se transforma no fármaco eleito por dois grupos muito distintos. Um corresponde ao que De Quincey chama de ‘homens distintos por seu talento ou por sua situação eminente’, o que abarca membros da nobreza, altos funcionários [do Estado], membros da Igreja e, sobretudo, artistas e escritores. O outro grupo está formado pelos proletários que começam a ser multiplicados pela revolução industrial” (Escotado, *História general de las drogas*, p. 547). Deve-se observar que ‘narcótico’ é uma expressão usada tanto por Baudelaire quanto por De Quincey.

dos salários pode tornar a cerveja e outras bebidas alcoólicas uma orgia dispendiosa. Mas não acrediteis que, se o salário aumentar, o operário deixará o ópio para retornar às grosseiras alegrias do álcool.

[...] Se naturezas grosseiras e embrutecidas pelo trabalho diário e sem encanto encontram no ópio grande consolo, qual não será então o seu efeito num espírito sutil e letrado, numa imaginação ardente e cultivada, em particular se foi prematuramente trabalhada pela dor que fertiliza [...]¹⁵²

A exponencialidade das sensações causadas pelo ópio não deixava de ressaltar as diferenças comportamentais de cada classe social. As variações de sentimentos e estados de espírito transitavam na esfera individual, mas os padrões de comportamento, de uma maneira geral, não fugiam às vivências ou premissas do ambiente social.

Tanto De Quincey quanto Baudelaire vivenciaram os dois lados da moeda: o bem estar financeiro e as dificuldades da pobreza. E, conseqüentemente, os efeitos do ópio agiram sob esses dois parâmetros.

Nas *Confissões de um comedor de ópio*, “não foi em busca de uma volúpia preguiçosa e culpável que ele começou a se servir do ópio, mas simplesmente para adoçar as torturas do estômago, nascidas do hábito cruel da fome”.¹⁵³ *A priori*, o ópio era responsável por amenizar os efeitos físicos da sua condição econômica. No entanto, não foram apenas as dores corporais que foram superadas, sua própria condição de existência foi também reformulada. O ópio deixou de ser apenas um remédio para ser um caminho para o esquecimento.

Acredito ser ingênuo e até mesmo preconceituoso limitar o uso do entorpecente pelos menos abastados somente a necessidades oriundas da pobreza. É como despojá-los do desejo de diversão ou de lazer. Não duvido do papel atenuante que tal substância pôde

¹⁵² Baudelaire, ‘Um comedor de ópio’. Em: *Paraísos artificiais*, pp. 75 e 76.

¹⁵³ Baudelaire, ‘Um comedor de ópio’. Em: *Paraísos artificiais*, p. 78.

exercer sobre a dureza da vida nas ruas, sobre a rotina de trabalho nas fábricas ou sobre as dores causadas pela miséria. O que não pretendo é fazer exatamente o que Baudelaire criticava: colocar os pobres e as classes proletárias num lugar à parte, onde ou serão endeusados ou vitimizados e não tratados como pessoas repletas de particularidades, complexidades e significações.

O comedor de ópio procurou meios para aliviar as dores físicas.¹⁵⁴ Não obstante, foi “o desejo irresistível de renovar as volúpias misteriosas, descobertas desde o princípio, que o induziu a repetir constantemente suas experiências”.¹⁵⁵ Mesmo depois de se recuperar financeiramente, “nosso sonhador”,¹⁵⁶ ao reestabelecer o contato com os habitantes da pobreza, o fez por intermédio do prazer e não da dor:

[...] Mas os homens dão variado curso aos seus sentimentos, e, enquanto a maior parte deles testemunham o seu interesse pelos pobres simpatizando de uma maneira ou doutra com suas misérias e os seus desgostos, eu inclinava-me nessa época a exprimir o meu interesse por eles simpatizando com os seus prazeres. Vira recentemente as dores da pobreza; vira-as bem demais para gostar de reviver a lembrança delas; mas os prazeres do pobre, as consolações do seu espírito, os descansos da sua fadiga corporal não podem tornar-se nunca uma contemplação dolorosa.¹⁵⁷

Os motivos e os caminhos que levavam ao prazer são singulares e interligados a diversos fatores, inclusive à condição social. Mas a busca por esse objetivo não é refém dos parâmetros econômicos. Tanto o pobre quanto o rico, e todas as gradações entre ambos, almejavam alcançar descanso da rotina, do habitual, do comum.

¹⁵⁴ Embora os comedores de ópio sejam uma nação devido a variedade e número de usuários, cito-os aqui no singular por me referir ao personagem principal do livro *Confissões de um comedor de ópio*. Poderia quase dizer que me refiro a De Quincey, mas não o faço porque na análise baudelaيرية esse personagem transcende a personificação do autor britânico.

¹⁵⁵ Baudelaire, ‘Um comedor de ópio’. Em: *Paraísos artificiais*, p. 104.

¹⁵⁶ Baudelaire, ‘Um comedor de ópio’. Em: *Paraísos artificiais*, p. 125.

¹⁵⁷ Baudelaire, ‘Um comedor de ópio’. Em: *Poesia e prosa*, p. 420.

As classes mais baixas viam no sábado o anúncio da permissividade; era quando teriam um dia sem enfrentar a árdua lida diária. A véspera do domingo era o dia em que os excessos e as exceções eram possíveis. O comedor de ópio “pensava ter o direito de procurar de quando em quando, como todos os homens, o alívio e a recreação que melhor lhe conviessem”.¹⁵⁸

Um pouco mais ricos, os burgueses, que também trabalhavam, compartilhavam desse alívio nos afazeres da semana. No entanto, o ópio não precisava assumir o papel de amenizador das mazelas corporais proporcionadas pela pobreza. Era uma escapatória em busca da volúpia e de questões que não transitavam nas esferas da fome e da miséria. Os nobres, por sua vez, queriam encontrar o poder e o prestígio que lhes foram diminuídos. Queriam o espaço do qual foram destituídos e construir um tempo que não existia mais.

Todas essas são afirmações bem generalizantes, em que não pretendo emoldurar verdades ou engessar padrões comportamentais. Havia mais variações nas formas de desejar o prazer do que se possa imaginar, visto que as individualidades faziam essas probabilidades alcançar números gigantescos. A multiplicidade era intensificada pelas incontáveis possibilidades de arranjos sociais intermediários, promovidos por um sistema econômico que permitia a ascensão pelo trabalho e pelo acúmulo de riquezas. Sem contar aqueles que não tinham dias de folga pois também não os tinham de trabalho. E, ainda, as inúmeras exceções que impedem generalizações na feitura da história.

Minha pretensão é apenas mostrar que, independentemente, das realidades sociais, a busca pelo prazer era alicerçada numa tentativa de fuga. Ou melhor, na tentativa de alterar a realidade vivida e criar uma outra realidade, um lugar idealizado: um *paraíso*.

No lugar para onde o comedor de ópio era conduzido, o passado se fez presente de forma ativa. As experiências vistas ou vividas voltavam a acontecer diante dos olhos

¹⁵⁸ Baudelaire, ‘Um comedor de ópio’. Em: *Paraísos artificiais*, p. 107.

desse sonhador. No entanto, não era o passado puro e simples que vinha à tona, mas um momento novo, em que situações e sentimentos foram revisitados e ressignificados. A mente se extasiava com o que via pela primeira vez.

Toda sua vida passada vivia nele próprio, diz o autor, não por um esforço da memória, mas como presente encarnado na música; não era doloroso contemplá-la; toda a trivialidade e a crueldade inerentes às coisas humanas estavam agora excluídas dessa misteriosa ressurreição ou fundidas e sufocadas numa *bruma ideal*, e suas antigas paixões se encontravam exaltadas, enobrecidas, *espiritualizadas*.¹⁵⁹

Nesse novo momento uma lógica particular governava os acontecimentos. Os sentidos de espaço e tempo eram atingidos pelos “materiais imaginários do cérebro”.¹⁶⁰ Assim como na embriaguez pelo haxixe, o tempo, com o uso do ópio, poderia ganhar dimensões imaginárias: séculos inteiros cabiam no mesmo sonho em que momentos da infância eram adornados pela atmosfera de leituras feitas durante a juventude. Não eram apenas os acontecimentos pessoais que ressurgiam, a memória poética e as sensações que tinham sido incorporadas por intermédio do convívio com os *outros* às suas lembranças também voltavam à tona.

O ópio agia na faculdade natural de sonhar. O mundo dos sonhos – com sua lógica própria – misturava-se ao da vigília e formava uma nova realidade. Não era necessário adormecer para presenciar a guerra do parlamento, os mistérios orientais e os traumas de menino, ou, ainda, todos esses espaços e tempos condensados em um só. Um emaranhado de eventos passava a existir. Sim, segundo Baudelaire e De Quincey, as coisas criadas na atmosfera do ópio não perdiam sua condição de existentes no mundo da sobriedade:

¹⁵⁹ Baudelaire, ‘Um comedor de ópio’. Em: *Paraisos artificiais*, p. 108. Grifos meus.

¹⁶⁰ Baudelaire, ‘Um comedor de ópio’. Em: *Paraisos artificiais*, p. 73.

[...] o importante era que essas coisas fossem *criadas*; foram criadas, portanto *são*. Ele emprestava a toda coisa um caráter indestrutível. Quanto a essa ideia, se aplica mais evidentemente ainda a todos os nossos pensamentos, a todas as nossas ações, boas ou más! [...] Da mesma maneira que toda a ação, lançada no turbilhão da ação universal, é em si irrevogável e irreparável, abstração feita de seus possíveis resultados, todo o pensamento é inabalável. O palimpsesto da memória é indestrutível.¹⁶¹

A tentativa de fuga do comedor de ópio era em busca de um lugar em que suas lembranças pudessem ser harmonizadas e revividas, e onde seu espírito pudesse ser elevado com o auxílio de uma substância que estava ao alcance de qualquer um. De Quincey afirmava que apenas o ópio possuía as chaves do *paraíso*.¹⁶²

Durante os quase cinquenta anos de contato entre nosso sonhador e o ópio, a relação não foi sempre positiva. Houve diversas variações na quantidade ingerida e também nos efeitos alcançados. Assim como nas relações interpessoais, existiram fases em que a convivência consigo tornou-se turbulenta. O vício o impedia de abandonar completamente a embriaguez. Sua tentativa era a de alcançar uma quantidade que causasse menos malefícios a seu corpo e a sua mente, que já apresentavam sinais de fraqueza.

De Quincey era o palco de uma batalha entre o corpo e o espírito. O primeiro sentia-se melhor e revigorado na medida em que as doses fossem diminuindo, mas a elevação espiritual ressentia-se da falta de alimento. Houve um momento em que a junção das realidades do sonho e da vigília causava grande dor e não mais prazer ao sonhador britânico. As lembranças não serviam mais como um bálsamo, pois ele não sabia o que já ocorrera e o que estava ocorrendo. Baudelaire relatou na sua tradução que: “a memória poética, outrora fonte infinita de prazeres, tornou-se um arsenal inesgotável de

¹⁶¹ Baudelaire, ‘Um comedor de ópio’. Em: *Paraísos artificiais*, pp. 164 e 165. Grifos do autor.

¹⁶² De Quincey, *Confissões de um comedor de ópio*, p. 97.

instrumentos de suplício”.¹⁶³ Terríveis pesadelos com animais selvagens eram interrompidos pelo chamado de seus filhos.

“Midas transformava em ouro tudo o que tocava, e sentia-se martirizado por esse irônico privilégio. Da mesma forma o comedor de ópio transformava em realidades inevitáveis todos os objetos de seus sonhos”.¹⁶⁴ As chaves têm o poder de abrir, mas também o de fechar portas. Assim como o ópio pôde dar acesso ao *paraíso*, ele também o negou. Quando De Quincey diminuiu as porções do entorpecente, sentiu-se, segundo ele, como Adão e Eva quando, após serem expulsos do Éden, se voltaram e ficaram diante dos portões trancados. Sabiam que o lugar ideal era alcançado por aquele caminho, mas não conseguiam mais trilhar o percurso necessário.

O resultado não foi a morte, mas a espécie de um renascimento físico... Ficou-me ainda como que uma reminiscência do meu primeiro estado; os meus sonhos não são perfeitamente calmos; a temível turgescência e a agitação da tempestade não estão inteiramente apaziguadas; as legiões de que meus sonhos estavam povoados retiraram-se, mas nem todas foram embora; o sono é tumultuoso e, semelhante às portas do Paraíso quando os nossos primeiros pais se voltaram para contemplar, continua, como diz o verso terrível de Milton, “pejado de rostos ameaçadores e de braços flamejantes”.¹⁶⁵

O estado de espírito proporcionado pelo entorpecente não era mais atingível. Mesmo assim, os sonhos, as alucinações e as visões não o abandonaram completamente. Da mesma maneira que Adão e Eva passaram a sentir dores, De Quincey encontrou o sofrimento ao ser expulso de seu *paraíso*. Os portões bíblicos permitiram o acesso e proporcionaram a exclusão, tal qual o ópio em relação à *elevação* e ao martírio de nosso sonhador.

¹⁶³ Baudelaire, ‘Um comedor de ópio’. Em: *Paraísos artificiais*, p. 131.

¹⁶⁴ Baudelaire, ‘Um comedor de ópio’. Em: *Paraísos artificiais*, p. 127.

¹⁶⁵ Baudelaire, ‘Um comedor de ópio’. Em: *Poesia e prosa*, p. 437.

Baudelaire não alcançaria um destino muito diferente, apesar das críticas tecidas às preocupações moralistas das confissões do comedor de ópio. Ele acusou a obra pelo que acreditava ser um falso desfecho, guiado pela *honra* britânica e suas regras de conduta que não aprovariam a exposição dos efeitos benéficos que o ópio poderia causar ou, ainda, não permitiriam que um homem que tivera a vida pautada pela volúpia alcançasse outro fim senão o da tragédia e perdição. Isso serviria de exemplo para que os cidadãos vissem a triste sorte daquele que escapasse às regras morais estabelecidas.

No entanto, esta é a anotação presente na última página de *Meu coração desnudado*:

Higiene. Conduta. Método. – Juro a mim mesmo tomar, de hoje por diante, as seguintes regras como regras eternas da minha vida:

Rezar todas as manhãs minha oração a Deus, *reservatório de toda a força e de toda a justiça, a meu pai, a Mariette e a Poe*, como intercessores; rogar-lhes que me comuniquem a força necessária para cumprir todos os meus deveres, e concedam a minha mãe *uma vida bastante longa* para gozar da minha transformação; trabalhar o dia inteiro, ou pelo menos *tanto quanto mo permitirem as minhas forças*; confiar em Deus, isto é, na Justiça mesma, para bom êxito dos meus projetos; rezar todas as noites uma nova reza, para pedir a Deus vida e força para minha mãe e para mim; dividir tanto quanto eu ganhar em quatro partes – uma para o dia-a-dia, uma para os meus credores, uma para os meus amigos, e uma para minha mãe; obedecer às normas da mais estrita sobriedade, a primeira da qual é a supressão de todos os excitantes, sejam quais forem.¹⁶⁶

Assim como De Quincey, Baudelaire alcançou nos entorpecentes tanto o êxtase quanto o suplício. Isso o levou, no fim da vida, a rejeitar a embriaguez e almejar outros itinerários para atingir a *elevação*. A busca pelo *paraíso* e a sua construção não deixaram de ser práticas baudelairianas; se *os paraísos* eram plurais e múltiplos, não foi possível

¹⁶⁶ Baudelaire, *Meu coração desnudado*, p. 149. Grifos do autor.

trancar todas suas portas e acessos. Os sentimentos, por serem itinerantes, permitiram que outros lugares ideais fossem arquitetados e desejados pelo poeta francês.

Tudo é irreparável. Ainda é tempo. Quem sabe até se prazeres novos?...

Glória, pagamento das minhas dívidas. – *Riqueza* de Jeanne e de minha mãe.

[...]

É necessário querer sonhar e saber sonhar. Evocação da inspiração. Arte mágica. Pôr-se imediatamente a escrever. Eu raciocino em excesso.

Trabalho imediato, ainda que mau, é preferível ao devaneio.¹⁶⁷

O lugar ideal não se encontrava mais no mundo dos sonhos e era irrealizável na embriaguez. A bem-aventurança proporcionada pela prosperidade de sua amante e de sua mãe e o seu desendividamento encontrar-se-iam no mundo do trabalho e não no do delírio. Mesmo em Paraísos artificiais, o poeta defendia que a felicidade era construída com afincos e dedicação: “pois não sei até que ponto pode-se dizer que um homem que fizesse apenas sonhar e que fosse incapaz de ação deveria portar-se bem, mesmo quando seus membros estivessem em bom estado. [...] É preciso, antes de tudo, viver e trabalhar”.¹⁶⁸ Assim, a ‘glória’ de Baudelaire era realizável por meio de seus próprios esforços e, mais uma vez, a idealidade era uma criação humana.

¹⁶⁷ Baudelaire, *Meu coração desnudado*, p. 147. Grifos do autor.

¹⁶⁸ Baudelaire, ‘Do vinho e do haxixe’. Em: *Paraísos artificiais*, p. 209.

Baudelaire, bem antes de Nietzsche, propõe que a poesia seja não uma resposta à ética ‘desinteressada’, ou que apenas produza ‘belas obras’, e sim que reabra ao homem as ‘portas do Éden’.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Matos, ‘um surrealismo platônico’, p. 313.

Conclusão

A modernidade a qual se referia Baudelaire não era um espaço temporal ou um conjunto de fatos específicos ou, ainda, a combinação de ambos. Ser moderno era ter uma postura singular diante da vida, o que não se limita a quem esteve no século XIX. Houve modernos na Antiguidade, no Medievo e há modernos contemporâneos. A forma de se sentir diante da vida definia o vínculo com a modernidade.

Baudelaire foi quem deu nome a esse sentimento, a essa postura (talvez por isso a recorrente associação ao século no qual o poeta viveu e retratou em suas obras). Ele mesmo nos esclarece:

Ele [o homem do mundo] busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a ideia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório.

[...]

A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. *Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época.*¹⁷⁰

Sendo assim, pode-se dizer que Baudelaire foi um moderno. Não por ser um oitocentista ou por ter nascido após a Revolução Industrial, mas por se encaixar em sua própria descrição daquele que “extrai o eterno do transitório”.

O poeta francês é por diversas vezes objeto de discordância entre os críticos literários sobre a qual escola pertenceria, e muitos o veem como um romântico. Não são poucas as evidências que apontam para essa direção.

¹⁷⁰ Baudelaire, *Sobre a modernidade*, pp. 25, 26. Grifo meu.

Na época transicional de efetiva vigência da visão romântica do mundo, [...] a literatura, ao mesmo tempo em que denuncia a insatisfação com o real, passa a oferecer, contra ele, o abrigo do ideal decepcionado, que se constitui um refúgio, e que transforma o refúgio em sucedâneo de aspirações insatisfeitas.¹⁷¹

Parece que o trecho acima está a descrever Baudelaire e suas angústias, descontentamentos e a eterna tentativa de transfiguração do real. O que não é uma afirmativa sem coerência. Porém, esse lugar não é distante. A Paris do século XIX, o habitat do poeta, provocava um misto de sensações e sentimentos, sendo um deles o de repulsa que incentivava a criação de refúgios idealizados no seio da própria cidade.

No entanto, o lugar ideal de Baudelaire diverge significativamente dos românticos. Nele, a Natureza perdeu o *status* de modelo a ser imitado e ganhou o de matéria-prima a ser modificada e, de certa forma, melhorada. O artificial é o padrão estético da modernidade baudelairiana, em que o *belo* precisa sofrer a ação humana para *eleva-se*. O natural torna-se ‘menor’ em relação ao artifício, mecanismo contrário ao do ideal romântico.

A moda deve ser considerada, pois, como um sintoma do gosto pelo ideal que flutua no cérebro humano acima de tudo o que a vida natural nele acumula de grosseiro, terrestre e imundo, como uma deformação sublime da natureza, ou melhor, como uma tentativa permanente e sucessiva de correção da natureza.¹⁷²

A artificialidade determinou, também, os desenhos dos paraísos modernos. A transcendência deixou de ser um evento alheio aos esforços humanos, para tornar-se condicionada a eles. Era o homem quem determinava como era seu paraíso e de que forma poder-se-ia alcançá-lo.

As singularidades e individualidades de cada personalidade faziam com que o lugar idealizado deixasse de ser singular e passasse a ser plural, assim como tornaram-se

¹⁷¹ Nunes, ‘A visão romântica’, p. 55.

¹⁷² Baudelaire, *Sobre a modernidade*, p. 63.

muitas as formas de chegar-se a esses *paraísos artificiais*. Baudelaire viu nos entorpecentes um caminho para a *elevação*.

Esse senhor visível da natureza visível (falo do homem) quis, pois, criar o paraíso graças à farmácia, às bebidas fermentadas, tal como um maníaco que substituísse móveis sólidos e jardins verdadeiros por cenários pintados em tela e montados sobre armações.¹⁷³

Não foram só as singularidades pessoais que proporcionaram a multiplicidade paradisíaca. A interferência dos alucinógenos produziam estados de espírito e percepções da realidade únicas na medida em que eram várias. O que quero dizer é que cada substância induzia o sonhador a realidades particulares em que os sentimentos eram ora amenizados, ora ressaltados.

O vinho alimentava o espírito fraterno e amenizava as discrepâncias sociais, enquanto o haxixe as ressaltava consideravelmente, dando ao usuário a sensação de superioridade e lhe infundindo um sentimento de compaixão em relação aos demais seres, inferiores, que não fossem seus pares. O ópio, por sua vez, trazia uma complexa relação entre a necessidade de convívio, ocasionada por diversos fatores que variavam desde dívidas morais a condições financeiras e a de isolamento.

As relações intrapessoais também sofriam as variações de comportamento proporcionadas pelos alucinógenos. As diferentes maneiras de se sentir e de se pensar fizeram com que o homem estabelecesse significações diferentes para estar só ou acompanhado.

Por vezes, não ter outras pessoas por perto não era sinônimo de solidão, da mesma maneira que estar cercado de estranhos ou em meio a uma multidão não significava se sentir só.

¹⁷³ Baudelaire, 'O poema do haxixe'. Em: *Poesia e prosa*, p. 370.

Diz-me um jornalista filantropo que a solidão é má para o homem; e, em abono de sua tese, cita, como todos os incrédulos, palavras dos Padres da Igreja.

Eu sei que o Demônio é dado a frequentar os sítios áridos, e que o Espírito do homicídio e da lubricidade se inflama prodigiosamente nos ermos. Mas talvez essa solidão só fosse um perigo para a alma ociosa e divagadora que a povoa de suas paixões e de suas quimeras.

Certo é que um tagarela, cujo supremo prazer consiste em falar alto de uma cátedra ou de uma tribuna, se arriscaria muito a tornar-se louco furioso na ilha de Robinson. Não exijo do meu jornalista as corajosas virtudes de Crusoé, mas peço-lhe que não incrimine os amantes da solidão e do mistério. [...] ¹⁷⁴

Os conceitos tradicionais de solidão e convívio são reformulados. O vinho, o haxixe e o ópio criam mais que uma realidade paralela, criam novas verdades dentro de antigos padrões. Os usuários desses alucinógenos não estão em outro lugar, mas habitam a mesma cidade oitocentista dos demais cidadãos. As realidades são mutuamente confrontadas e, assim, construídas.

Baudelaire vê os entorpecentes como possibilidades de alcançar um lugar idealizado, um paraíso artificial, como ele mesmo os nomeou. E o caminho que ele encontra para fazer com que os universos de consciência dialoguem é por meio da escrita. O lugar idealizado ganha forma no papel e passa a existir também para outras realidades. Quando, no

¹⁷⁴ Baudelaire, 'A solidão' [La solitude], §§ 1-3: "Un gazetier philanthrope me dit que la solitude est mauvaise pour l'homme ; et à l'appui de sa thèse, il cite, comme tous les incrédules, des paroles des Pères de l'Église. [§] Je sais que le Démon fréquente volontiers les lieux arides, et que l'Esprit de meurtre et de lubricité s'enflamme merveilleusement dans les solitudes. Mais il serait possible que cette solitude ne fût dangereuse que pour l'âme oisive et divagante qui la peuple de ses passions et de ses chimères. [§] Il est certain qu'un bavard, dont le suprême plaisir consiste à parler du haut d'une chaire ou d'une tribune, risquerait fort de devenir fou furieux dans l'île de Robinson. Je n'exige pas de mon gazetier les courageuses vertus de Crusoé, mais je demande qu'il ne décrive pas d'accusation les amoureux de la solitude et du mystère. [...]" Em: *Pequenos poemas em prosa*, p. 71.

poema ‘Embriagai-vos’, ele clama pela embriaguez poética é porque, assim como o vinho, o ópio e o haxixe, as palavras podem conduzir a outro lugar, a outro ideal e a um novo estado de consciência:

A minha embriaguez em 1848.

De que natureza era essa embriaguez? Goço de vingança. Prazer natural da demolição. Embriaguez literária; lembrança das leituras.¹⁷⁵

Dolf Oehler diz que “o texto é o lugar natural da utopia, mas por sua natureza ele remete para além de si mesmo, para a verdadeira realidade, a da práxis”.¹⁷⁶ Embora não concorde que há uma “verdadeira realidade” para onde alguém possa ser conduzido, é também por meio do texto que o mundo das idéias mistura-se ao da práxis e serve como instrumento de partilha e, conseqüentemente, de transcendência. É a poesia que une o transitório ao eterno e deixa a elevação ao alcance de todos, fazendo com que as diversas realidades encontrem um eixo comum: o texto.

Em seu diário íntimo, Baudelaire anotou o que parecia um plano:

Embriaguez da humanidade; grande quadro por fazer;
no sentido da caridade;
no sentido da libertinagem;
no sentido literário, ou do Comediante.¹⁷⁷

Ao discutir os poemas de Baudelaire faço mais que analisar uma estrutura de palavras – embora não as esqueça, visto a importância que a forma e a estética possuem na análise de um texto poético. Busco também a embriaguez, o contato com outras realidades, a resposta para perguntas silenciadas, procuro pelos eus e pelos não-eus, não mais polarizados como outrora. Ou seja, busco dar continuidade ao que o poeta buscava.

¹⁷⁵ Baudelaire, *Meu coração desnudado*, p. 59.

¹⁷⁶ Oehler, *O velho mundo desce aos infernos*, p. 298.

¹⁷⁷ Baudelaire, *Meu coração desnudado*, p. 71.

Bibliografia

- ARENDDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Tradução de Denise Bottmann, São Paulo: Cia. das Letras, 1987 [1968].
- AUERBACH, Erich. 'As flores do mal e o sublime' [1951]. Em: *idem. Ensaios de literatura ocidental: filologia e crítica*. Organização de Davi Arrigucci Jr. & Samuel Titan Jr.; tradução de Samuel Titan Jr. & José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal* [1857]. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. (Poesia de todos os tempos)
- _____. *Escritos sobre arte*. Organização e tradução de Plínio Augusto Coelho; introdução de Dirceu Villa. São Paulo: Hedra, 2009.
- _____. *Meu coração desnudado* [1864]. Tradução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. *Œuvres complètes*. 2 vols. Texto, apresentação e notas por Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975-1976. (Bibliothèque de la Pléiade)
- _____. *Paraísos artificiais: o haxixe, o ópio e o vinho* [1860]. Tradução de Alexandre Ribondi, Vera Nóbrega e Lúcia Nagib. Porto Alegre: L&PM, 2007 [1986].
- _____. *Pequenos poemas em prosa* [1862]. Tradução de Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- _____. *Poesia e prosa (volume único)*. Organização de Ivo Barroso; tradução de José Saramago ('Do vinho e do haxixe', 'O poema do haxixe' & 'Um comedor de ópio'). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- _____. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna* [1863]. Organização e tradução de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura)
- BENJAMIN, Walter. 'A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica'. Em: *idem. Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 165-196. (*Obras escolhidas*; I)
- _____. 'A Paris do Segundo Império em Baudelaire' [1938]. Em: *idem. Sociologia*. Organização e tradução de Flávio Kothe, São Paulo: Ática, 1985, pp. 44-122.
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa & Hemerson Alves Baptista, São Paulo: Brasiliense, 1989. (*Obras escolhidas*; III)

- BENJAMIN, Walter. *Haxixe* [1930]. Tradução de Flávio de Menezes & Carlos Nelson Coutinho, São Paulo: Brasiliense, 1984 [1972].
- _____. *Origem do drama barroco alemão* [1925]. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1984 [1963].
- _____. 'Paris, capital do século XIX' [1939]. Em: *idem. Sociologia*. Organização e tradução de Flávio Kothe, São Paulo: Ática, 1985, pp. 30-43.
- _____. *Passagens*. Edição de Rolf Tiedemann; organização da edição brasileira e posfácio de Willi Bolle & Olgária Chain Féres Matos; tradução de Irene Aron & Cleonice Paes Barreto Mourão, Belo Horizonte: Editora UFMG/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007 [1982].
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti & Marcelo Macca, São Paulo: Cia. das Letras, 1986 [1982].
- DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes, 2ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007 [1975].
- DE QUINCEY, Thomas. *Confissões de um comedor de ópio* [1821]. Tradução de Ibañez Filho, Porto Alegre: L&PM, 2007 [1982].
- ESCOHOTADO, António. *Historia general de las drogas – incluyendo el apéndice Fenomenología de las drogas*. Madri: Espasa Calpe, 2005 [1989].
- FARIA, Daniel. 'Quando os poetas se despediram da felicidade: Baudelaire e Doštóievski criticam as utopias', *História: questões e debates* (Curitiba: Editora UFPR), num. 44 (2005), pp. 69-86.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio, 8ª ed., São Paulo: Loyola, 2002 [1996]. (Leituras Filosóficas)
- _____. *Qu'est-ce que les lumières?* [1983]. Análise e apresentação por Olivier Dekens. Rosny-sous-bois Cedex: Bréal, 2004.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. Tradução de Marise M. Curioni & Dora F. da Silva, São Paulo: Duas Cidades, 1978 [1956].
- GUINSBURG, J. 'Romantismo, historicismo e história'. Em: J. Guinsburg (org.). *O romantismo*. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1985, pp. 13-21.

- HUGO, Victor. *Cromwell. Drame*. Paris: Ambroise Dupont, 1828. Documento online consultado em 09/jan./2011. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=nPQ5AAAAcAAJ>>.
- KOSELLECK, Reinhart. 'História dos conceitos e história social'. Em: *idem. Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução de Wilma Patrícia Maas & Carlos Almeida Pereira, Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2006 [1979], pp. 97-118.
- MACEDO, José Rivair. 'Imaginário carnavalesco, riso e utopia nos fabliaux medievais'. *Revista de história* (São Paulo: EdUSP), num. 132 (1995), pp. 19-28. Documento online consultado em 12/jan./2011. Disponível em <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S0034-83091995000100003&script=sci_arttext>.
- MATOS, Olgária. 'Um surrealismo platônico'. Em: Adauto Novaes (org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005, pp. 305-336.
- NUNES, Benedito 'A visão romântica'. Em: J. Guinsburg (org.). *O romantismo*. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1985, pp. 51-74.
- OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos: autoanálise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. Tradução de José Marcos Macedo, São Paulo: Cia. das Letras, 1999 [1988].
- _____. *Quadros parisienses: estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848)*. Tradução de José Marcos Macedo e Samuel Tintan Jr., São Paulo: Cia. das Letras, 1997 [1979].
- ROSSET, Clément. *A antinatureza: elementos para uma filosofia trágica*. Tradução de Getulio Puell, Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989 [1973].
- ROUANET, Sérgio Paulo. 'É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?'. *Revista USP* (São Paulo: EdUSP), num. 15: *dossiê Walter Benjamin* (1992), pp. 50-72.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Tradução de Ligia Araujo Watanabe, São Paulo: Cia. das Letras, 1988 [1977].
- SIMMEL, Georg. 'As grandes cidades e a vida do espírito' [1903]. *Mana: estudos de antropologia social* (Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ), vol. 11, num. 2 (2005), pp. 577-591.
- STAROBINSKI, Jean. 'A literatura: o texto e seu intérprete'. Em: Jacques Le Goff e Pierre Nora (dir.). *História: novas abordagens*. Tradução de Henrique Mesquita, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995 [1974], pp. 132-143.
- _____. *La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*. Paris: Julliard, 1997.

- STEINER, George. *No castelo do Barba Azul: algumas notas para a redefinição da cultura*. Tradução de Tomás Rosa Bueno, São Paulo: Cia. das Letras, 1991 [1971].
- VEYNE, Paul. 'A história conceitual'. Em: Jacques Le Goff e Pierre Nora (dir.). *História: novos problemas*. Tradução de Theo Santiago, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995 [1974], pp. 64-88.
- _____. *Acreditaram os gregos nos seus mitos?* Tradução de António Gonçalves, Lisboa: edições 70, 1987 [1983].
- WEBER, Eugen. *França fin-de-siècle*. Tradução de Rosaura Eichenberg, São Paulo: Cia. das Letras, 1989 [1986].
- WHITE, Hayden. 'Enredo e verdade na escrita da história'. Tradução de Carlos Oiti em: Jurandir MALERBA (org.). *A história escrita: teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2006.