

EDUARDO HORTA NASSIF VERAS

“A ENCENAÇÃO TEDIOSA DO IMORTAL PECADO”

BAUDELAIRE E O MITO DA QUEDA

BELO HORIZONTE

FACULDADE DE LETRAS – UFMG

2013

EDUARDO HORTA NASSIF VERAS

“A ENCENAÇÃO TEDIOSA DO IMORTAL PECADO”
BAUDELAIRE E O MITO DA QUEDA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Georg Otte

BELO HORIZONTE

FACULDADE DE LETRAS – UFMG

2013

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

B338f.Yv-e Veras, Eduardo Horta Nassif.
 “A encenação tediosa do imortal pecado” [manuscrito] :
 Baudelaire e o mito da queda / Eduardo Horta Nassif Veras. –
 2013.
 247 f., enc.
 Orientador: Georg Otte.
 Área de concentração: Literatura Comparada.
 Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.
 Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas
 Gerais, Faculdade de Letras.
 Bibliografia: f. 230-247.

1. Baudelaire, Charles, 1821-1867. – As flores do mal – Crítica e interpretação – Teses. 2. Adão (Personagem bíblico) – Teses. 3. Poesia francesa – História e crítica – Teses. 4. Queda do homem – Teses. 5. Mitologia judaica – Teses. 6. Mitologia na literatura – Teses. 7. Pecado original – Teses. I. Otte, Georg. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 841.7



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Tese intitulada *A encenação tediosa do imortal pecado: Baudelaire e o mito da queda*, de autoria do Doutorando EDUARDO HORTA NASSIF VERAS, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Área de Concentração: Literatura Comparada

Aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Georg Otte - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dra. Márcia Maria Valle Arbex - FALE/UFMG

Prof. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto - FALE/UFMG

Prof. Dra. Glória Carneiro do Amaral - Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro - USP

Prof. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 11 de março de 2013. Prof.ª Dr.ª Graciela Inés Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Estudos Literários
FALE/UFMG

Universidade Federal de Minas Gerais
Av. Antônio Carlos, 6.627 - Campus Pampulha - 31270-901 - Belo Horizonte, MG
Telefone (31) 3409-5112 - Fax (31) 3409-5490 - www.lettras.ufmg.br/poslit - e-mail: poslit@letras.ufmg.br

AGRADECIMENTOS

Quatro anos. A longa e sinuosa estrada que me trouxe até aqui me fez percorrer os mais diversos caminhos, experimentar as mais diversas emoções, conhecer um pouco mais sobre as pessoas e sobre mim mesmo. Muitas vezes, senti-me desencorajado e só. Foi necessário compreender que a parte de sofrimento e angústia que cabe a cada um de nós é intransferível, inegociável. Nesse tempo, muitas vozes se calaram. Pessoas que eu julgava eternas simplesmente se perderam. E eu continuei, nem sempre firme, nem sempre forte, mas de pé.

Encerro essa jornada mais convicto do que nunca de que o conhecimento e a cultura são nossas únicas lanternas nesses tempos sombrios que insistem em perdurar.

E essa convicção eu devo muito aos encontros que a vida acadêmica me proporcionou. Num ambiente geralmente marcado pela competitividade selvagem, pelas disputas de ego e pela aridez, eu tive a sorte de conhecer pessoas solidárias, sinceras e verdadeiramente apaixonadas pelo conhecimento.

Gostaria de expressar aqui os mais sinceros sentimentos de gratidão:

Ao Professor Dr. Georg Otte, orientador exemplar, modelo de conduta, de humildade, serenidade e tolerância. Grande incentivador, que muitas vezes acreditou mais em mim que eu próprio;

Ao Professor Dr. André Guyaux, que me recebeu de braços abertos na *Université Paris-Sorbonne* entre os anos de 2010 e 2011 e contribuiu imensamente para o desenvolvimento de minhas pesquisas;

À Professora Dra. Sabrina Sedlmayer, sempre tão afetuosa, solícita e perspicaz;

À Professora Dra. Márcia Arbex, que muito contribuiu com seus comentários acerca do meu trabalho;

Aos demais professores da Faculdade de Letras da UFMG, onde me formei como professor e pesquisador, especialmente às Professoras Dra. Ida Lúcia Machado, Dra. Maria Juliana Gambogi Teixeira e Dra. Emília Mendes Lopes, e aos Professores Dr. Sérgio Alves Peixoto e Dr. Marcus Vinicius de Freitas.

Ao grande amigo e companheiro infatigável há quase dez anos Gustavo Silveira Ribeiro, a quem devo muito do que sou intelectualmente, com quem compartilho muitas das minhas angústias e alegrias acadêmicas e pessoais, com quem tenho aprendido que é preciso continuar; e à sua esposa, minha amiga Lisa Vasconcellos, com quem tenho excelentes conversas sobre poesia, vinhos e viagens, e que sempre me acolhe com a maior alegria em São Paulo;

Ao amigo fraterno Thiago Saltarelli, para quem sempre guardo um pensamento, mesmo quando a distância se impõe entre nós;

Ao amigo Rafael Soares de Oliveira, sempre tão solícito e nobre, que gentilmente ofereceu seus conhecimentos para a revisão desta tese;

Ao querido amigo Andrea Schellino, o mais francês de todos os italianos do mundo, grande baudelairiano, com quem passei momentos inesquecíveis em Paris;

Ao amigo e professor da *Sorbonne* Maxime Normand, que muito me ensinou sobre a língua de Baudelaire e os pensamentos de Pascal;

E aos meus alunos e amigos do curso de graduação em Letras da UFMG e do Grupo de Estudos em Teoria da Literatura, em especial à Carla Demicheli, ao Clélio Souza de Melo, ao Arthur Guerra e ao Rodrigo Caixeta.

Agradeço também às pessoas que estiveram ao meu lado durante esses anos, além dos muros da Universidade:

À minha mãe, por tudo;

À Bárbara, (a quem, primeiramente, devo um pedido de desculpas pela ausência, pela irritação, pela impaciência, pelos sacrifícios que muitas vezes eu lhe impus ao longo dos últimos seis anos), por ter me compreendido e por não ter perdido as esperanças na felicidade;

Ao meu irmão Marcelo, pelas conversas, pelos hambúrgueres, pelas confidências, pelos conselhos de amigo e de psicólogo;

Ao meu primo e eterno amigo César Nassif, pelo incentivo, pelas reflexões, pela religiosidade que compartilhamos, por muitas vezes me compreender sem que eu precise me explicar;

Ao amigo Denis Kuznetsov, pela *flânerie* parisiense, pelos papos e lições sobre Dostoiévski, pelos debates filosóficos, pelos piqueniques à beira do Sena, pelo interesse sincero pelas coisas do Brasil;

À amiga Eva Furtlehner, pelas conversas profundas e amenas, pelos analgésicos com bula em alemão e pela visita a Minas Gerais;

E à Johann Sebastian Bach, pela Música que me enche de esperança.

Esta pesquisa foi realizada com o apoio financeiro da CAPES, no Brasil e na França.

RESUMO

Esta tese tem como principal objetivo analisar o diálogo que Baudelaire estabeleceu, tanto em sua obra crítica quanto em seus textos poéticos, com o mito judaico-cristão da Queda. Partindo da discussão teórica empreendida pelo próprio poeta acerca do mito em geral e acerca do dogma do pecado original em particular, pretende-se mostrar, à luz da hermenêutica fenomenológica de Paul Ricœur, que esse diálogo logo ultrapassa os limites da especulação filosófica para atingir, especialmente no livro *As flores do mal*, a dimensão dos símbolos irreduzíveis ao discurso conceitual. Mais do que evidenciar a presença de mitemas extraídos da narrativa bíblica na obra do poeta, busca-se evidenciar, nestas páginas, uma série de semelhanças entre o sentido existencial do mito de Adão e a experiência poética materializada na obra de Baudelaire.

RÉSUMÉ

Cette thèse a pour but d'analyser le dialogue établi par Baudelaire dans ses textes critiques et poétiques avec le mythe judéo-chrétien de la chute. Ayant comme point de départ la discussion théorique menée par le poète lui-même à propos du mythe en tant que catégorie générale et du dogme du péché originel en particulier, on cherche à montrer, à la lumière de l'herméneutique phénoménologique de Paul Ricœur, que ce dialogue dépasse bientôt les limites de la spéculation philosophique et atteint, spécialement dans *Les Fleurs du mal*, la dimension des symboles irréductibles au discours conceptuel. Plutôt que de relever la présence de mythèmes extraits du récit biblique dans l'œuvre du poète, on veut mettre en relief une série de ressemblances entre le mythe d'Adam et l'expérience poétique mise en œuvre chez Baudelaire.

ABSTRACT

The main objective of this thesis is to analyze the dialogue that Baudelaire established both in his critical work and in his poetical texts, with the Judeo-Christian myth of the Fall. Based upon the theoretical discussion undertaken by the poet himself about the myth in general and about the dogma of original sin, in particular, we intend to show, in light of Paul Ricœur's phenomenological hermeneutic, that this dialogue soon exceeds the limits of the philosophical speculation to attain, especially in the book *The Flowers of Evil*, the size of the symbols irreducible to the conceptual discourse. Rather than highlight the presence of mythemes extracted from the biblical narrative in the work of the poet, we seek to demonstrate, in these pages, a number of similarities between the existential meaning of Adams myth and the poetical experience embodied in the works of Baudelaire.

*« Tout poète lyrique en vertu de sa nature
opère fatalement un retour vers l'Éden
perdu. »*

(Baudelaire)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
BAUDELAIRE E A SIMBÓLICA DO MAL.....	12
O MITO NO HORIZONTE DA POESIA MODERNA.....	19
BAUDELAIRE E O PENSAMENTO MÍTICO.....	28
DA ESPECULAÇÃO FILOSÓFICA AO MITO DA QUEDA.....	34
 CAPÍTULO 1: ELEMENTOS DE UMA POÉTICA DO MITO NA OBRA CRÍTICA DE BAUDELAIRE.....	 53
A CONDENAÇÃO DA POESIA NEOPAGÃ	54
A QUESTÃO DO MITO NO ENSAIO SOBRE RICHARD WAGNER.....	62
A TEORIA DAS CORRESPONDÊNCIAS E SUAS RELAÇÕES COM O PENSAMENTO MÍTICO.....	80
O POETA COMO TRADUTOR DA NATUREZA.....	89
 CAPÍTULO 2: BAUDELAIRE E A VISÃO CRISTÃ DA HISTÓRIA.....	 94
O CRISTIANISMO E O SENTIDO DA HISTÓRIA.....	95
A CRISE DA ESCATOLOGIA CRISTÃ E A FILOSOFIA MODERNA DA HISTÓRIA.....	105
BAUDELAIRE ANTIMODERNO: A CONDENAÇÃO DA TEORIA ILUMINISTA DO PROGRESSO.....	117
 CAPÍTULO 3: VIAGEM AO FUNDO DO ABISMO.....	 129
A PASSAGEM PARA A POESIA.....	136

A ENCARNAÇÃO DO POETA.....	135
A MEMÓRIA DO PARAÍSO PERDIDO.....	152
A LINGUAGEM DA FLOR E DAS COISAS SEM VOZ.....	160
QUANDO O CÉU PESA COMO TAMPA.....	165
A FASCINAÇÃO DO ABISMO.....	178
SÃO PEDRO COMO HERÓI.....	191
A ENCENAÇÃO TEDIOSA DO IMORTAL PECADO.....	202
O FUNDO DO ABISMO OU O <i>SPLEEN DE PARIS</i>	211
 CONCLUSÃO	 220
 BIBLIOGRAFIA	 230

INTRODUÇÃO

BAUDELAIRE E A SIMBÓLICA DO MAL

Toda a obra de Baudelaire, das cartas mais íntimas aos melhores poemas em verso e prosa, sem excluir os ensaios e textos críticos mais diversos, está impregnada até as raízes por uma rede de símbolos que os modernos, em sua cruzada anticlerical, tentaram a todo custo exorcizar do pensamento ocidental. A batalha iluminista contra o edifício da cultura cristã, já anteriormente abalado pela Revolução Copernicana e a Reforma Protestante, pretendeu decretar em definitivo a vitória do homem sobre as forças do mito, e celebrar, sob o signo da razão, da autonomia e do progresso, o primado da modernidade nas mais diversas esferas da vida. Houve, contudo, quem se agarrasse às ruínas e fizesse delas uma espécie de leme, na impossibilidade de lançar âncoras no fluxo avassalador do tempo moderno. Perplexos diante da destruição, esses amantes do passado lembram aquele anjo descrito por Walter Benjamin a partir do quadro de Paul Klee. Há uma tempestade que sopra inexoravelmente em direção ao futuro, mas os olhos do anjo não conseguem se desgrudar das ruínas do passado. Baudelaire é um desses anjos malditos, condenados à devastação empreendida pela corrente avassaladora do tempo humano (especialmente o da modernidade) e à nostalgia daquele outro tempo, sem data, sem registro, que repousa eternamente enclausurado na sacralidade do mito.

A narrativa oficial da história da poesia moderna elegeu Baudelaire como um dos profetas da modernidade poética. Assim, estabeleceu-se uma linha direta que parte do poeta das *Flores do mal*, passa por Rimbaud e por Mallarmé até desaguar nas principais poéticas do século XX. Um dos principais propagadores dessa leitura

teleológica da tradição moderna, Hugo Friedrich observou, entretanto, que Baudelaire seria inimaginável sem o cristianismo, embora ele não fosse mais um cristão em sentido estrito (FRIEDRICH, 1999, p. 59). Referindo-se a um cristianismo em ruínas, ao qual Baudelaire estaria ainda ligado, o crítico alemão, embora mais preocupado em secularizar a obra do poeta da modernidade,¹ como quem almejasse depurá-la de uma mancha incômoda, acaba nos fornecendo uma bela imagem para a compreensão da arte e do pensamento baudelairianos. Toda a obra de Baudelaire está intimamente associada à imagem da ruína. Mais do que isso, diríamos, enquanto imagem análoga àquela do abismo, tão presente em seus poemas em verso e em prosa, a ruína é o espaço mesmo onde se move o poeta – enviado a este mundo por um decreto de potências supremas, como lemos no poema inaugural das *Flores do mal* (1995, p. 105) – e de onde ele extrai todos os seus pensamentos e versos, exercendo a sós sua estranha esgrima, para lembrar outro poema da mesma obra (“O Sol” – BAUDELAIRE, 1995, p. 171).

Mas as ruínas onde se move o poeta baudelairiano podem não ser o que parecem. Uma leitura que buscasse aplicar, sem as devidas ressalvas, a imagem benjaminiana do anjo da história à interpretação da obra de Baudelaire correria o sério risco de repetir alguns dos principais clichés da narrativa oficial da modernidade literária. O próprio Benjamin nos ensinou que Baudelaire está incrustado no seu tempo a ponto de funcionar como um meio de acesso à mentalidade e à cultura do século XIX, mas deixou bem claro também que ele fora capaz de conceber uma forma teológica de resistência aos dominadores (BENJAMIN, 1989, p. 20). Estamos diante de uma questão levantada também pelo

¹ Friedrich dedica todo o segundo capítulo de seu livro, *Estrutura da lírica moderna*, à análise da poesia de Baudelaire. Esse capítulo recebe como título “Baudelaire, o poeta da modernidade”.

próprio Baudelaire, em *O pintor da vida moderna*: o diálogo entre antiguidade e modernidade, ou, traduzindo-a nos termos desta tese, a tensão entre mito e história.

Benjamin observou muito bem que a interpenetração da modernidade com a antiguidade é exposta por Baudelaire especialmente nos poemas das *Flores do mal*. Para o filósofo, de todos os poemas dessa obra, aquele que melhor evidencia essa questão é “O Cisne”. Nele, assistimos à deambulação melancólica do poeta pelas ruas da recém-modernizada cidade de Paris. Enquanto passeia, contempla as transformações a que a cidade ia se submetendo sob o influxo da modernidade, mas seu pensamento se encontra distante, para além mesmo das fronteiras da história, no paraíso perdido dos mitos:

*Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,*

*A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel);
Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,*

*Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de braques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.*
(BAUDELAIRE, 1975 v.1, p. 85)

Andrômaca, só penso em ti! O fio d'água,
Soturno e pobre espelho onde esplendeu outrora
De tua solidão de viúva a imensa mágoa,
Este mendaz Simeonte em que teu pranto aflora,

Fecundou-me de súbito a fértil memória,
Quando eu cruzava a passo o novo Carrossel.
Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história
Depressa muda mais que um coração infiel);

Só na lembrança vejo esse campo de tendas,
Capitéis e cornijas de esboço indeciso,
A relva, os pedregulhos com musgos nas fendas,
E a miuçalha a brilhar nos ladrilhos do piso.
(BAUDELAIRE, 1995, p. 172).²

Trata-se de um poema que cinde a voz poética em três tempos: o presente da modernidade, o passado da tradição e a pré-historicidade do mito. Caminhando nas redondezas do museu do Louvre, Baudelaire tem a memória da antiga Paris fecundada pela lembrança do sofrimento de Andrômaca, cuja temporalidade – mítica – ocupa a base do triângulo de lembranças esboçado pelo poeta. A mágoa da personagem mítica, que fora arrancada dos braços do marido, é o arquétipo do sofrimento experimentado, hoje, no tempo da história, pelo poeta que perambula assolado pela nostalgia da tradição, do passado definitivamente perdido. Ao plano da história, representado pela modernização de Paris, Baudelaire sobrepõe, portanto, o plano do mito, representado pelo arquétipo da mágoa, do luto, da nostalgia. Nesse sentido, é possível afirmar que o sofrimento do poeta na modernidade é a repetição ou o retorno de uma experiência típica e universal conservada no mito de Andrômaca. Em sua breve análise do poema, Benjamin observa que “o traço comum” entre os elementos míticos e os elementos históricos presentes no texto “é a desolação pelo que foi e a desesperança pelo que virá.” “Nessa debilidade”, observa ainda o filósofo, “por último e mais profundamente, a modernidade se alia à antiguidade” (BENJAMIN, 1989, p. 81).

Não é por acaso que esse mito está relacionado à experiência da perda e, de certa forma, a um movimento de decadência ou separação, temas centrais e verdadeiras obsessões em Baudelaire. Tradicionalmente, o universo mítico é visto como estável e

² Utilizaremos, ao longo de toda esta tese, a tradução das *Flores do mal* proposta por Ivan Junqueira, conforme a seguinte edição: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. Volume Único.

seguro em sua universalidade e irreversibilidade. Essa visão é relativamente válida para o caso de Baudelaire, que, não obstante, adere ao mito como origem do movimento, da destruição e da decadência. Em outras palavras, o mito em Baudelaire funciona como expressão do eterno retorno da queda, da separação e do exílio.

A essa altura já é possível vislumbrar o quanto essas afirmações nos convidam a uma reavaliação da modernidade baudelairiana tal qual ela foi exposta pelas narrativas oficiais.

Embora bastante adequado ao universo de imagens baudelairiano, o mito de Andrômaca não passa de uma referência entre outras tantas capazes de exprimir a ideia da perda e do luto. Se quisermos, de fato, arriscar uma interpretação global da empreitada mítica de Baudelaire, é mister que encontremos um mito verdadeiramente *original*, um mito que apresente em si mesmo, não apenas no plano dos temas, mas principalmente no da forma, a origem das experiências eternamente repetíveis da decadência, da separação, do sofrimento e da nostalgia. Esse mito, Baudelaire o encontra não nos arquivos da mitologia clássica, mas num dos símbolos religiosos que ocupam o centro de nossa cultura, o mito da Queda do homem.

A narrativa contida no livro de *Gênese*, que nos conta a história do pecado cometido *in illo tempore* pelo primeiro homem e as dolorosas consequências desse ato, resumidas no episódio da expulsão do Paraíso, deve ser compreendida como o núcleo de uma rede de símbolos que, ao longo da história da cultura judaico-cristã, tentaram dar forma à experiência humana do mal. Paul Ricœur, estudando minuciosamente o assunto em “A simbólica do mal”, classifica o mito como uma forma simbólica intermediária, colocada entre a confissão religiosa dos pecados, de um lado, e a especulação filosófica, de outro. Preocupado em fazer uma hermenêutica fenomenológica da confissão humana do mal, o filósofo francês chama a atenção para o

fato de que os símbolos filosóficos, ou seja, os conceitos produzidos pelo esforço racional para dar conta do problema do mal, são insuficientes para nos desvelar aquilo que define como a experiência viva (*expérience vive*). Isso porque, numa interessante inversão do esquema platônico, os conceitos abstratos são colocados por Ricœur na dimensão mais afastada da “verdadeira” experiência do mal. Com isso, o conceito de pecado original, que vem à luz no contexto dos debates acirrados que Agostinho estabeleceu com a Gnose, é visto como um conhecimento falso (*faux savoir*), que oblitera mais do que revela a face angustiada da condição do homem que entra em contato com a própria maldade (RICŒUR, 2009, p. 266).

Assim, a abordagem fenomenológica convida o crítico a um retorno às fontes pré-especulativas da experiência humana do mal. Empreende-se, dessa forma, um retorno aos mitos e, através de um mergulho ainda mais profundo, aos símbolos primários da mácula, do pecado e da culpabilidade, acessíveis através da confissão religiosa dos pecados. Partindo da análise destes últimos, num movimento crítico de ascensão rumo à eclosão tardia do discurso filosófico sobre o mal, Ricœur estabelece uma espécie de tipologia dos mitos do mal, abordando a relação entre eles a partir da perspectiva do mito da Queda, considerado como dominante em nossa cultura. Posteriormente, em *Le conflit des interprétations*, o filósofo dedicará um longo ensaio à especulação filosófica agostiniana a respeito do pecado original, conceito que ocupa o centro da terceira dimensão de símbolos do mal e, portanto, encontra-se três graus afastados daquilo que Ricœur define como experiência viva.

O mal e seus derivados – satanismo, pecado, culpa, tentação, perversão, sexualidade, violência, morte etc. – são, sem dúvida, um dos temas mais abordados pela crítica baudelairiana. Dentre tantos exemplos, citemos primeiramente o clássico de Marcel Ruff, *L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*, de 1955, que procura

inserir a obra do poeta num longo panorama sobre o diálogo da literatura com o problema do mal. Outros críticos se preocuparam em aplicar a mesma questão à biografia do poeta, na tentativa de compreender a obra através da análise psicológica, como é o caso do famoso e polêmico ensaio de Jean-Paul Sartre intitulado *Baudelaire*, de 1947. Mais recentemente, Jérôme Thélot se dedicou a um estudo do tema da violência na poesia baudelairiana, que deu origem ao livro *Baudelaire, violence et poésie*, publicado em 1993. De fato, *As Flores do mal* e toda a obra de Baudelaire são permeadas por uma série de imagens e de conceitos que dialogam diretamente com a simbólica do mal, isto é, com a rede de símbolos – primários, míticos e especulativos – produzida ao longo da história da cultura ocidental. Até aqui, tem-se privilegiado a dimensão temática desse diálogo, num processo de identificação e análise de imagens, mitemas e conceitos. Contudo, ao que nos parece, o contato de Baudelaire com o mito – e mais especificamente com o mito da Queda – ocorre num grau de profundidade maior que o da simples retomada intertextual. Nossa hipótese é a de que o mito, enquanto categoria geral do pensamento, oferece a Baudelaire a referência sagrada, o ideal ao mesmo tempo almejado e inatingível que impulsiona a atividade poética moderna; e enquanto mito da expulsão do Paraíso, da separação e do progressivo distanciamento em relação a Deus, o mito da Queda, especificamente, eleva-se à condição de centro irradiador da visão de mundo e da poética baudelairianas, tão marcadas pela dicotomia spleen e ideal, pela tensão entre a sede de infinito e a consciência humana da limitação. A apreciação detalhada do problema nos obriga a uma breve digressão a fim de melhor definir nosso conceito de mito e suas relações com a literatura. Partiremos de um poeta que, antes mesmo de Baudelaire, experimentou a nostalgia ostensiva dos tempos míticos.

O MITO NO HORIZONTE DA POESIA MODERNA

Num dos poemas mais conhecidos da literatura francesa, Gérard de Nerval nos oferece um belo testemunho da condição do poeta moderno, tal qual ela se delineava nos anos inaugurais do século XIX. Mergulhado na atmosfera ambígua do Romantismo, no que diz respeito à autovisão do poeta, Nerval se reconhece como *El Desdichado*,³ mas não hesita em lembrar seu passado glorioso, intimamente associado à figura mítica de Orfeu. Já nos primeiros versos desse soneto, o poeta francês se define, lançando mão de quatro imagens: *Je suis le ténébreux, - le veuf, l'inconsolé, / Le prince d'Aquitaine à la tour abolie*. Enquanto as figuras do *ténébreux* e do *inconsolé* apresentam uma constituição, digamos, unitária, aquelas do *veuf* e do *prince d'Aquitaine à la tour abolie* colocam em evidência uma espécie de duplicidade temporal, que é a origem da condição “atual” vivenciada pelo poeta. Essas duas imagens simbolizam uma perda, pois representam a situação de alguém que, tendo anteriormente, num passado mais ou menos distante, conhecido a plenitude, vê-se mergulhado, agora, numa atmosfera de luto. Se os adjetivos *ténébreux* e *inconsolé* sugerem uma condição fixa, eterna e sem qualquer passado, os outros dois epítetos nos permitem entrever um tempo pretérito, um *antes*, ainda que irremediavelmente perdido na pré-historicidade do mito. A alternância dessas duas categorias de imagens nos leva a refletir sobre a condição ao mesmo tempo eterna e circunstancial do poeta que se encarna na história.

³ Je suis le Ténébreux, - le Veuf, - l'Inconsolé, / Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie: / Ma seule Étoile est morte, - et mon luth constellé / Porte le *Soleil noir* de la *Mélancolie*. // Dans la nuit du Tombeau, Toi qui m'as consolé, / Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie, / La *fleur* qui plaisait tant à mon coeur désolé, / Et la treille où le Pampre à la Rose s'allie. // Suis-je Amour ou Phoebus ?... Lusignan ou Biron? / Mon front est rouge encor du baiser de la Reine; / J'ai rêvé dans la Grotte où nage la Sirène...// Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron: / Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée / Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée. (NERVAL, 2005, p. 29)

A condição já tenebrosa e desgraçada do poeta será logo confirmada e agravada pela morte de sua *seule étoile*, mencionada por Nerval no terceiro verso. Por causa dessa perda, é bom lembrar, o poeta verá seu *luth constellé* carregar para sempre a marca do *Soleil noir de la mélancolie*.

Eis o poeta, representante dos deuses, finalmente encarnado na história. Consciente de sua perda, de sua decadência irremediável, porém desejoso de revisitar a plenitude e o Belo, ele reclama, transfigurado aqui em herói trágico, junto ao mundo dos mortos, os bens que lhe foram tirados. Bens que remontam ao universo da literatura pastoril e amena, espaço mítico da poesia ocidental, metonimicamente evocado pelos símbolos idílicos do mar, da montanha, da flor e da vinha.

Distante de suas origens míticas, divorciado mais do que nunca da Natureza, o poeta se questiona sobre a própria identidade. Quem é o poeta moderno? *L'Amour*, o Deus; *Phoebus*, o sol; *Lusignan*, o mortal unido em casamento a uma fada, humano que mantém relações com os seres fantásticos; ou simplesmente *Biron*, nada mais que um nobre e guerreiro mortal, filho puro da história? Sem resposta para a questão, o poema de Nerval termina, entretanto, celebrando com entusiasmo o passado nobre e heroico do poeta, colocando em destaque duas referências míticas caríssimas à tradição clássica.⁴

Sirènee e *Orphée* nos remetem diretamente ao mundo mítico no qual o poeta identifica seu verdadeiro passado. Mais do que um cantor das mitologias, o poeta se mostra como ex-participante do universo mítico. Em sua condição anterior, o poeta não conhecia qualquer distância entre o ato de cantar e o de viver, pois se encontrava totalmente imerso na Natureza, que, portanto, não precisava ser lembrada.

Orfeu é, sem dúvida, a figura central do poema de Nerval, não apenas por se identificar alegoricamente com a atividade poética, mas principalmente por representar

⁴ *J'ai rêvé dans la Grotte où nage la Sirène... // Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :/Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée/Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée.*

com perfeição a tarefa mor do poeta moderno. Assim como Orfeu o fizera *in illo tempore*, Nerval reclama junto aos mortos, em plena modernidade, a presença de seus objetos de amor. Diante do irremediável, ele relembra seu passado mítico, sua condição primordial, gloriosa e heroica, a fim de enfrentar a dura realidade da perda, do esquecimento e da morte.

O poema de Nerval nos coloca diante de uma das questões mais importantes para a compreensão de boa parte da poesia francesa oitocentista: seu diálogo com o mito e sua resistência feroz à história profana, associada à dessacralização do mundo, à filosofia da história e à teoria do progresso. Esse diálogo não se dá apenas pela via das referências diretas à tradição mitológica, ao panteão dos deuses greco-latinos e aos mitos cristãos, como em outras fases da história da literatura, mas também pela via da reflexão ontológica, tão marcante em poetas como Nerval, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. O que está em questão no século XIX é a essência da própria poesia e o lugar do poeta numa sociedade radicalmente transformada pelo capital industrial. Nesse contexto, os poetas parecem se questionar, mais do que em qualquer outra época, acerca dos poderes evocatórios da poesia, isto é, de sua capacidade de recriar aquela fase primordial da experiência humana com o mundo e com a linguagem.⁵ Também por isso, a atividade poética do período moderno foi vista por muitos críticos como um exercício de resistência à cultura capitalista. É nesse sentido que Alfredo Bosi, por exemplo, vê “em toda grande poesia moderna, a partir do pré-romantismo, uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes” (BOSI, 2008, p. 167). Nessa perspectiva, o retorno

⁵ Analisando a teoria de Vico segundo a qual a história da linguagem pode ser dividida em três fases – hieroglífica, que corresponde a um uso “poético” da linguagem; hierática, correspondendo a um uso alegórico; e demótica, a um uso descritivo –, Northrop Frye afirma que “a primeira função da literatura, em particular da poesia, é de ficar re-criando a primeira fase da linguagem, a metafórica, durante o reinado das outras, representando-a como uma modalidade de linguagem que nunca devemos nos permitir subestimar, e muito menos perder de vista.” *O código dos códigos*, p. 48.

dos poetas às fontes míticas da literatura explica-se pela resistência à instrumentalização burguesa da linguagem, conforme nos mostra a obra de Walter Benjamin.⁶

Mas outra leitura do problema é possível também. A literatura seria *em si mesma* e desde sempre uma experiência de luto pela decadência do universo mítico, enquanto o período moderno representaria tão somente o agravamento dessa fratura. Desse ponto de vista, o poema de Nerval poderia ser lido como uma manifestação moderna do luto atemporal do poeta em relação ao seu passado pré-histórico irremediavelmente perdido. Assim pensa Northrop Frye, para quem o próprio mito só subsiste enquanto literatura, ou seja, em sua forma profana e referencial, uma vez que o acesso ao tempo mítico nos é definitivamente interditado. Essa posição é facilmente compreendida quando consideramos uma diferenciação, afirmada por diversos estudiosos do mito, segundo a qual toda e qualquer narrativa mítica se estabelece como uma marcação de distância em relação à experiência mítico-religiosa primordial. É nesse sentido, por exemplo, que se justifica a definição do mito em duas categorias antitéticas, propostas por Hans Blumenberg. Para o filósofo alemão, o mito pode ser entendido como *terreur* ou como *poésie*. Enquanto a primeira categoria pretende dar conta da experiência humana em sua dimensão imediata, caracterizada pelo medo diante dos fenômenos inexplicáveis e indomáveis da natureza, a segunda refere-se ao momento de elaboração desse terror, através da humanização dos eventos naturais. Nas palavras do filósofo, “a humanidade do mito é um fenômeno tardio, ela já significa a perda da imediaticidade em relação aos terrores originais (...)” (BLUMENBERG, 2005, p. 67; tradução nossa).⁷ O mesmo processo é explicado por Ernest Cassirer em termos fenomenológicos. Para ele, a passagem da experiência religiosa original para a sua descrição mito-poética se

⁶ Essa perspectiva pode ser encontrada tanto nos textos sobre Baudelaire quanto naqueles dedicados às questões da linguagem, como “A tarefa do tradutor” e “Sobre a linguagem em geral e a linguagem dos homens”. Voltaremos outras vezes à obra de Benjamin ao longo deste trabalho.

⁷ “*l’humanité du mythe est un phénomène tardif, elle signifie déjà la perte de l’immédiateté vis-à-vis des terreurs originelles (...)*”

caracteriza pela diminuição da tensão entre sujeito e objeto: esta “diminui a partir do momento em que a excitação subjetiva se objetiva, ao se apresentar perante o homem como um deus ou um demônio” (CASSIRER, 2006, p. 53). O historiador Mircea Eliade parece chamar a atenção para o mesmo problema, ao afirmar, sobre os mitos gregos clássicos, que eles

(...) já representam o triunfo da *obra* literária sobre a *crença* religiosa. Nenhum mito grego chegou até nós com seu contexto cultural. Conhecemos os mitos como “documentos” literários e artísticos e não como fontes, ou expressões, de uma experiência religiosa vinculada a um rito. Todo um setor, *vivente*, popular, da religião grega nos escapa, e justamente porque não foi expresso de uma maneira sistemática por escrito (ELIADE, 1991, p. 138).

Dessa forma, a passagem do contexto cultural para o contexto da literatura representaria uma perda de substância, uma diminuição do conteúdo ontológico do mito em relação à experiência religiosa. Todo poema, mesmo aquele que versa sobre temas mitológicos, estaria condenado, assim, a lidar com uma distância intransponível em relação a essa experiência original.

As contribuições de Blumenberg, Eliade e Cassirer nos permitem perceber o quão ambíguo é o lugar da literatura em relação à experiência mito-religiosa. Por um lado, ela representa um distanciamento entre sujeito e objeto, uma tomada de distância em relação à experiência terrificante dos primeiros homens diante da natureza; mas, por outro, ela constitui uma tentativa de recriação por meio de uma fase da história da linguagem em que sujeito, linguagem e natureza guardavam a mínima distância possível entre si (Cf. FRYE, 2004). Discutindo a filiação mito e linguagem, Cassirer chama a atenção para o fato de que essa vinculação sofre um processo de afrouxamento, pelo fato de que a linguagem “não pertence exclusivamente ao reino do mito; nela opera, desde as origens, outra força, o poder do *logos*” (2006, p. 114). Apesar desse processo,

que coincide com a evolução do *logos* na história do pensamento ocidental, Cassirer chama atenção para a vocação mítica da arte – em especial da poesia lírica – e da linguagem:

Mesmo que desta maneira a linguagem e a arte se desprendam do solo nativo comum do pensar mítico, ainda assim a unidade ideacional e espiritual de ambos torna a instaurar-se em um nível mais alto. Se a linguagem deve realmente converter-se em um veículo do pensamento, moldar-se em uma expressão de conceitos e juízos, esta moldagem só pode realizar-se na medida em que renuncia cada vez mais à plenitude da intuição. Por fim, daquele conteúdo concreto de percepções e sentimentos que originalmente lhe era própria, de seu corpo vivo, parece restar-lhe nada mais que um esqueleto. Há, porém, um reino do espírito no qual a palavra não só conserva seu poder figurador original, como, dentro deste, o renova constantemente; nele, experimenta uma espécie de palingenesia permanente, de renascimento a um só tempo sensorial e espiritual. Esta regeneração efetua-se quando ela se transforma em expressão artística. Aqui torna a partilhar de plenitude da vida, porém, se trata não mais da vida miticamente presa e sim esteticamente liberada.

Entre todos os tipos e formas de poesia, a lírica é aquela que mais claramente reflete este desenvolvimento ideacional, pois a lírica não somente se arraiga, desde seus começos, em determinados motivos mítico-mágicos, como mantém sua conexão com o mito, até em suas produções mais altas e puras. (CASSIRER, 2006, p. 115).

O processo de esvaziamento do conteúdo religioso e metafísico do mito é um fenômeno relativamente antigo na história ocidental, datando do século VI antes de Cristo, quando se iniciam os primeiros ataques de Xenófanes, puxando a fila dos partidários do *logos*, contra as “expressões ‘mitológicas’ da divindade utilizadas por Homero e Hesíodo” (ELIADE, 1991, p. 8). A partir de Platão, a linha mestra da filosofia ocidental consolida a oposição do *logos* e da *historia* ao *muthos*, que passa a ser condenado como pura ficção.

Aos episódios da história e pré-história da filosofia ocidental, podemos associar as três fases da história da linguagem descritas por Vico e retomadas por Northrop Frye

em seu estudo sobre a Bíblia e a literatura. Partindo da descrição feita pelo filósofo italiano, o crítico canadense recompõe a história da linguagem ocidental como um percurso que vai da fase hieroglífica, poética ou metafórica – caracterizada pela *correspondência* entre as palavras e a ordem da natureza, possível graças à comunhão de energias entre sujeito e objeto – até a descritiva, que coincide com o advento da modernidade científica e que alcança sua ascendência cultural durante o século XVIII. Essa fase caracteriza-se pela “separação muito clara entre sujeito e objeto” (FRYE, 2004, p. 36) e pelo esvaziamento ontológico da palavra, que deixa de ter qualquer poder “além do de ser palavra” (FRYE, 2004, p. 43). O auge da fase descritiva da linguagem coincide, não por acaso, com a crítica iluminista do mito e com o surgimento da filosofia da história, tão importante para a compreensão da literatura moderna, como veremos.

O processo de deterioração do mito é muito menos claro, contudo, na história da literatura. A verdade é que o esforço de Nerval em busca de uma recuperação literária do universo mítico não é estranho à tradição literária ocidental. A diferença em relação à poesia moderna talvez esteja no fato de que, no período pré-moderno, o luto inerente à literatura fosse compensado e sublimado pela sensação de pertencimento a uma tradição e a um cosmos mais ou menos estável, no qual a mitologia se estabeleceu, aliás, como uma espécie de código poético. Com o advento da modernidade e o aguçamento do caráter individual do fazer literário, o poeta se vê cada vez mais isolado e, portanto, impossibilitado de comungar de qualquer verdade externa a si mesmo. Isso significa que, na modernidade radicalizada pelos deicídios de 1789,⁸ a fundamentação ontológica da linguagem, que já era extremamente problemática, torna-se praticamente insustentável. O equilíbrio entre individualidade e universalidade, tão importante, na

⁸ Retomando a expressão de Albert Camus em *O Homem revoltado*.

visão de Adorno,⁹ para a constituição da experiência lírica torna-se então bastante instável. Com isso, quer nos parecer que a fratura constitutiva da literatura, em sua relação com o universo mítico, agrava-se com o avanço da modernidade e a consequente dessacralização do mundo ocidental, posta em prática principalmente pela filosofia iluminista da história e sua teoria do progresso.

A postura de Nerval, em seu famoso soneto, é marcada duplamente pela memória do passado mítico, que concede ao poeta privilégios mágicos, e pelo reconhecimento melancólico da impossibilidade de restauração daquela condição. Esse duplo movimento empresta um caráter totalmente tenso à sua poesia, que influenciará diretamente alguns dos principais poetas do século XIX, na França e mundo afora. A história dessa energia poética obcecada pela restauração da origem mítica do homem e da poesia coincide em muitos aspectos com a própria história da poesia moderna oitocentista. De Nerval a Mallarmé,¹⁰ o caminho percorrido por essa obsessão romântica nos leva do heroísmo ao mais profundo niilismo poético. Basta que se considere, em contraste com a postura de Nerval, o caráter meramente filológico, esvaziado de sentido metafísico, dado por Mallarmé ao mito, reduzido taxativamente a uma ficção linguística destinada a expressar as angústias do homem no mundo (ILLOUZ, 2004). Assombrada pela revolução linguística instaurada pelo advento do pensamento mecanicista e suas consequências filosóficas, verificáveis especialmente no século XVIII, a literatura reage intensificando seu contato com o universo mítico, então ameaçado pela crítica iluminista. Imersa no âmago da fase descritiva da linguagem, para retomar a classificação de Northrop Frye, a literatura moderna se constrói como uma torre de resistência à modernidade científica através das constantes tentativas de restauração do “ser vivo da linguagem” (FOUCAULT, 2002, p. 60) e das heranças míticas do discurso

⁹ Cf. “Palestra sobre lírica e sociedade”.

¹⁰ A respeito da visão mallarmiana do mito, cf. “Les dieux antiques” IN: MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres Complètes*, v 2.

literário. Esse fato marca a diferença entre o período moderno e todos os outros períodos da história da literatura. Ao emergir de uma atmosfera completamente hostil, social e filosoficamente, o poeta se vê obrigado a questionar seus fundamentos linguísticos e a legitimar teoricamente seus procedimentos e sua própria existência no seio do mundo moderno.

BAUDELAIRE E O PENSAMENTO MÍTICO

A meia distância de Nerval e Mallarmé, está Baudelaire, para quem a questão do mito é também fundamental, conforme demonstrou Marc Eigeldinger, em seu estudo sobre a intertextualidade mítica nas *Flores do mal*. Segundo o crítico suíço, é possível se extrair da obra baudelairiana diversos elementos de uma poética do mito (EILGELDINGER, 1983). Dois textos de Baudelaire são fundamentais nesse sentido: o ensaio sobre a ópera *Tannhäuser*, de Richard Wagner, e *A escola pagã*, artigo no qual Baudelaire critica a postura anticlerical dos poetas neopagãos, que seriam incapazes de ultrapassar a superfície decorativa das referências míticas. No primeiro texto, em consonância com a opinião de Wagner, exposta em sua *Carta sobre a música*, Baudelaire vê no mito a matéria ideal do poeta. Não se trata, porém, do mito enquanto *décor poétique*, enquanto referência ontologicamente esvaziada à tradição pagã. Para Baudelaire, “há no vocábulo, no *verbo*, algo de sagrado que nos proíbe de fazer dele um jogo de acaso” (BAUDELAIRE, 1995, p. 584). O emprego do mito não pode se reduzir a uma questão de ornamentação, a um mero jogo estilístico. Essa perspectiva fica bastante clara no tom da crítica feita pelo poeta à onda neo-pagã, que contaminara poetas como Banville, Leconte de Lisle e Gautier, na segunda metade do século XIX:

Depuis quelques temps, j'ai tout l'Olympe à mes trousses, et j'en souffre beaucoup; je reçois des dieux sur la tête comme on reçoit des cheminées. Il me semble que je fait un mauvais rêve, que je roule à travers le vide et qu'une d'idoles de bois, de fer, d'or et d'argent, tombent avec moi, me poursuivent dans ma chute, me cognent et me brisent la tête et les reins (BAUDELAIRE, 1976 v.2, p. 46).

[Há algum tempo, eu tenho todo o Olimpo na minha cola, e isso me aflige bastante; eu sou atingido por deuses na cabeça como se fossem chaminés. Parece até que estou tendo um pesadelo, que rolo através do vazio e que uma multidão de ídolos de madeira, de

ferro, de ouro e de prata caem junto comigo, perseguem-me na minha queda, golpeiam-me, ferem-me a cabeça e os rins.] (tradução nossa).

Baudelaire não se mostra incomodado com as referências míticas em si, mas com seu caráter vazio e idólatra. O uso da palavra ‘ídoles’, aliás, é bastante sintomático, demonstrando que Baudelaire não pode conceber o desprezo moderno pela tradição cristã. Para ele,

Renier les efforts de la société précédente, chrétienne et philosophique, c'est se suicider, c'est refuser la force et les moyens de perfectionnement. S'entourer exclusivement des séductions de l'art physique, c'est créer de grands chances de perdition.

[Renegar os esforços da sociedade precedente, cristã e filosófica, é suicidar-se, é recusar a força e os meios de aperfeiçoamento. Envolver-se exclusivamente com as seduções da arte física é criar grandes chances de perdição.] (BAUDELAIRE, 1976 v.2, p. 47; tradução nossa).

A influência inegável do pensamento cristão sobre Baudelaire torna ainda mais complexas as suas relações com o universo do mito. Para ele, o retorno à mitologia pagã é algo impensável após o advento do cristianismo.

Em relação às religiões pagãs, a principal novidade instaurada pela tradição judaico-cristã é a noção de História Santa. Substituindo a ideia do tempo circular do eterno retorno, o Judaísmo e, posteriormente, o Cristianismo deram origem a um tempo linear e irreversível. O desenvolvimento da concepção escatológica do tempo promoveu o advento de uma História Santa, governada pela Providência Divina. Caminhando sempre em direção ao Fim do Mundo, a História Santa é o espaço de consagração dos justos e de condenação dos pecadores. Somente a emergência de uma *história humana* (KOSSELLECK, 2006), nos primeiros séculos da modernidade, resultará na substituição

dessa perspectiva teológica por uma visão científica ou filosófica do tempo histórico, inaugurada por pensadores como Voltaire e Hegel, mas cujo embrião se encontra, em verdade, nos primórdios da teoria mecanicista moderna (Cf. BLUMENBERG, 1983; SOUZA, 2005).

Baudelaire, entretanto, mantém-se fiel, pelo menos em seus textos críticos, à visão teológica da história. Sua grande influência, nesse quesito, vem de um filósofo ultraconservador, crítico ferrenho do iluminismo e da Revolução Francesa: Joseph de Maistre. Dele, Baudelaire herda uma visão providencialista da história e uma estranha teoria do sacrifício, que legitima a pena de morte.

O diálogo de Baudelaire com Joseph de Maistre, mas também com Bossuet, Chateaubriand e Giuseppe Ferrari (Cf. LABARTHE, 1999, pp. 232-269), mostra o quanto seu pensamento sobre a história se liga a uma tradição antimoderna (Cf. COMPAGNON, 2005),¹¹ o que nos permite aproximá-lo, em alguns aspectos, do conceito de homem religioso (*homme religieux*), definido por Mircea Eliade como aquele que

vive (...) em duas espécies de Tempo, das quais a mais importante, o Tempo sagrado, se apresenta sob o aspecto paradoxal de um Tempo circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos. Esse comportamento em relação ao Tempo basta para distinguir o homem religioso do homem não-religioso. O primeiro recusa-se a viver unicamente no que, em termos modernos, chamamos de “presente histórico”; esforça-se por voltar a unir-se a um Tempo sagrado que, de certo ponto de vista, pode ser equiparado à “Eternidade” (ELIADE, 2001, p. 64).

¹¹ O conservadorismo de Baudelaire fica evidente, por exemplo, no campo político. Em “Meu coração a nu”, encontramos afirmações como esta: “A aristocracia é o único tipo de governo seguro de acordo com a razão. Uma monarquia ou uma república em bases democráticas são igualmente fracas e absurdas.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 530)

Entretanto, a consciência da fratura e da irreversibilidade do tempo também é extremamente aguda em Baudelaire, o que o impede de se sustentar nesse tempo circular, reversível e recuperável do presente mítico, sobre o qual fala Eliade. Assim como Nerval, Baudelaire canta a nostalgia de um universo irremediavelmente perdido, mas diferentemente dos poetas românticos, o faz de maneira racional e consciente.¹² A nosso ver, sua obra encena, de forma programada, a condição do poeta encarcerado neste *monde ennuyé*, lutando heroicamente para extrair o Belo do circunstancial, para lembrar uma fórmula do *Pintor da vida moderna*. Em outras palavras, a poesia de Baudelaire se realiza metapoeticamente no espaço apertado que se mantém entre a memória da origem mítica do poeta e o reconhecimento da impossibilidade de transcender a história profana.

No contexto da crise dos fundamentos míticos da poesia, a obra de Baudelaire pode ser lida como *le coucher du soleil romantique*, ou seja, como o momento exato em que a esperança romântica de restauração da origem mítica da poesia se coloca em xeque. Sua poesia é a encenação da passagem do sol romântico para o império da noite, conforme sugerem os versos de “O Crepúsculo romântico”: “– *Corramos todos sem demora ao poente, é tarde,/Para abraçar um raio oblíquo no horizonte!//Mas eu persigo em vão o Deus que ora se ausenta;/ A irresistível Noite o seu império assenta* (BAUDELAIRE, 1995, p. 231).¹³ Não se estabelecendo em nenhum dos dois lugares, ela se desenha enquanto uma arquitetura¹⁴ dinâmica e tensa, oscilando entre a

¹² Muitos críticos chamaram a atenção para o processo de despersonalização pelo qual passa a poesia de Baudelaire. (Cf., por exemplo, FRIEDRICH. *A estrutura da lírica moderna*) Esse fenômeno nos permite enxergar em sua obra uma espécie de inteligência poética, que ultrapassaria os limites do lirismo individual, para representar poeticamente a experiência universal do poeta moderno. Por isso o uso do termo encenação.

¹³ “*Courons vers l’horizon, il est tard, courons vite, / Pour attraper au moins un oblique rayon ! // Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire ; / L’irresistible Nuit établie son empire (...)*” (BAUDELAIRE, 1975 v.1, p. 149).

¹⁴ Em especial no que se refere às *Flores do mal*. Acreditamos, em consonância com o crítico italiano Mario Richter, que todas as peças dessa obra “*sont intimement solidaires entre elles*” e que “*les lire et les analyser isolément n’est possible qu’à la condition d’avoir constamment à l’esprit leur contexte.*”

consciência da perda e a energia criativa que resiste contra a decadência. Mais do que isso: essa oscilação, esse movimento coincide com o próprio desenho da experiência poética das *Flores do mal*.

A reflexão sobre o mito é também uma reflexão sobre a história, seu par oposto, por excelência, ao lado do *logos*. Evocando o conceito de Mircea Eliade, Paul Ricœur define desta maneira o mito em sua relação de oposição com a história:

Afirma-se aqui, com Mircea Eliade, que o mito, enquanto história das origens, tem essencialmente uma função de instauração; só há mito se o evento fundador não tem lugar na história, mas num tempo anterior à história; *in illo tempore*: é essencialmente a relação do nosso tempo com aquele tempo que constitui o mito, e não a categoria das coisas instituídas, sejam elas o todo do real – o mundo – ou um fragmento da realidade, uma regra ética, uma instituição política, ou ainda o modo de existência do homem conforme sua condição, inocente ou decaída. O mito diz sempre como alguma coisa surgiu (RICŒUR, s/d, p. 9; tradução nossa).¹⁵

O mito, portanto, define-se, primeiramente, como história das origens, como um evento fundador que se passa antes do advento da história profana, *in illo tempore*, e que fornece uma espécie de referência eterna para as ações humanas. Mircea Eliade chama a atenção, em *O Sagrado e o profano*, para o fato de que, nas culturas arcaicas, os povos se esforçam para adequar suas ações, que se dão no tempo profano da história, aos modelos míticos (ELIADE, 2001). O tempo sagrado é marcado pela circularidade e garante a reversibilidade das ações humanas, graças a essa possibilidade de regeneração,

RICHTER. Le sublime dans *Hymne à la Beauté*, p. 35. Voltaremos ao problema da arquitetura das *Flores do mal* no terceiro capítulo desta tese.

¹⁵ “On tiendra ici, avec Mircea Eliade, que le mythe, en tant qu'histoire des origines, a essentiellement une fonction d'instauration ; il n'y a mythe que si l'événement fondateur n'a pas de place dans l'histoire, mais dans un temps avant l'histoire ; *in illo tempore* : c'est essentiellement le rapport de notre temps avec ce temps qui constitue le mythe, et non pas la catégorie des choses instituées, que celles-ci soient le tout du réel – le monde – ou un fragment de la réalité, une règle éthique, une institution politique, ou encore le mode d'existence de l'homme selon telle ou telle condition, innocente ou déchu. Le mythe dit toujours comment quelque chose est né.”

que se dá a partir da constante readequação do tempo profano em relação ao tempo das origens, empreendida periódica e ritualisticamente pelo homem arcaico.

Essa característica do tempo mítico é negada, em parte,¹⁶ pela cultura judaico-cristã, que instaura uma noção de história linear e irreversível, promovendo uma separação relativamente drástica entre os tempos profano e sagrado. A história passa a ser a *história da salvação*, ou seja, o tempo no qual os indivíduos são chamados a se orientar moralmente tendo em vista o fim dos tempos e, no caso do Cristianismo, o prometido retorno do Cristo e o Julgamento Final. Conforme nos mostra Reinhart Koselleck, essa concepção teológica da história sofrerá paulatinamente um sério desgaste com o desenvolvimento do Estado Moderno e com a percepção da impossibilidade de superação da *história humana*. Esse processo é definido por Koselleck como um processo de “temporalização da história, em cujo fim se encontra uma forma peculiar de aceleração que caracteriza a nossa modernidade (KOSELLECK, 2005, p. 23).”¹⁷ O ponto máximo da crise da teologia da história é identificado no pensamento iluminista e sua noção de filosofia da história. “Foi só com o advento da filosofia da história que uma incipiente modernidade desligou-se de seu próprio passado, inaugurando, por meio de um futuro inédito, também nossa modernidade (KOSELLECK, 2005, p. 35).” É o início da fase mais mitoclasta¹⁸ da história ocidental.

Baudelaire, aderindo inicialmente a uma concepção teológica da história, herdada especialmente de Joseph de Maistre, ergue-se de forma veemente contra os *philosophes* iluministas, sobretudo contra Voltaire. Sua crítica à noção de progresso não

¹⁶ Para os nossos objetivos, é muito importante observar, com Mircea Eliade, que “O cristianismo, tal qual ele foi compreendido e praticado nos quase dois milênios de sua história, não pode ser completamente dissociado do pensamento mítico” (ELIADE, 1991, p. 143). Considerar a permanência do pensamento mítico no seio da tradição cristã é fundamental para se compreender a dimensão inovadora da leitura e da aplicação que Baudelaire empreende do mito da Queda e da tradição teológica judaico-cristã.

¹⁷ Outro fator relevante para a compreensão desse processo é o desenvolvimento do pensamento mecanicista de matriz newtoniana, que postula a dessacralização da natureza e o reinado da ciência sobre os destinos do homem. A esse respeito cf. SOUZA. *O projeto da modernidade: autonomia, secularização e novas perspectivas*.

¹⁸ Traduzindo o neologismo de Pierre BRUNEL em *Dictionnaire des mythes littéraires*.

poderia, portanto, assumir outra roupagem senão a da moral. Seu ideal de civilização está intimamente associado à busca pelo aperfeiçoamento ético do homem, erigindo-se sobre as bases de uma antropologia pessimista que remete diretamente ao mito judaico-cristão da Queda: “Teoria da verdadeira civilização. Ela não está no gás, nem no vapor, nem nas mesas giratórias, mas na atenuação das marcas do pecado original” (BAUDELAIRE, 1995, p. 541).

DA ESPECULAÇÃO FILOSÓFICA AO MITO DA QUEDA

O conceito de pecado original foi a principal arma usada por Baudelaire contra os filósofos do século XVIII e a teoria moderna do progresso defendida por eles. Dialogando com a tradição agostiniana, através do contato direto com o pensamento de Joseph de Maistre, Baudelaire especulou bastante sobre o tema do pecado, especialmente em seus textos íntimos. Em *Meu coração a nu*, vemos o poeta se levantar diversas vezes contra a crença moderna no progresso, baseada exclusivamente no avanço da técnica e na melhoria das condições materiais de vida. A essa crença, Baudelaire opõe a retomada do dogma do pecado original, no qual fundamenta uma noção radicalmente oposta de progresso:

Acreditar no progresso é uma crença de preguiçosos, uma doutrina *belga*. Própria daquele que conta com os vizinhos para fazer o seu trabalho. Não pode haver progresso (verdadeiro, isto é, moral) a não ser no indivíduo e pelo próprio indivíduo (BAUDELAIRE, 1995, p. 528).

As implicações éticas da retomada baudelairiana do conceito agostiniano são mais do que evidentes. A teoria do progresso contínuo e automático da humanidade é

vista pelo poeta como uma forma de reproduzir acriticamente os vícios humanos. Por isso, apenas o exercício de autovigilância constante, no indivíduo e pelo indivíduo, é capaz de fazer a humanidade avançar, não tanto no domínio da natureza exterior, mas no combate às más inclinações do homem. Esse raciocínio ético só poderia estar fundamentado numa antropologia pessimista, que fizesse frente à teoria rousseauiana do bom selvagem ou da bondade natural do ser humano. É nesse sentido que Baudelaire planeja, mais uma vez em *Meu coração a nu*, “um capítulo sobre a indestrutível, eterna, universal e engenhosa ferocidade dos homens” (BAUDELAIRE, 1995, p. 538).

A visão do homem como um ser “*naturalmente* depravado” (BAUDELAIRE, 1995, p. 515), representada pelo símbolo racional do pecado original, para utilizar a terminologia de Paul Ricœur, funciona como um verdadeiro postulado ético e estético para Baudelaire, fundamentando todas as dimensões de sua visão de mundo, incluindo sua concepção de arte e de poesia. A persistência do pecado, que atravessa todas as fases da história da humanidade, confirmando assim seu caráter primordial, mítico, pré-histórico, pode ser apreciada em trechos como este, que corresponde ao último parágrafo do ensaio consagrado por Baudelaire ao romance “*Os miseráveis*”, de Victor Hugo: “Ai de nós! do Pecado Original, mesmo depois de todo o progresso há tanto tempo prometido, sempre restarão traços demais para constatar sua imemorial realidade!” (BAUDELAIRE, 1995, p. 622). E é justamente a crença na eternidade do pecado que faz o poeta colocar em xeque a teoria moderna do progresso.

A oposição de Baudelaire à visão de mundo iluminista concentra-se principalmente na teoria da bondade essencial do homem cunhada por Rousseau. Nosso poeta não perdeu a oportunidade de atacar diretamente essa teoria e seu autor. Num dos poemas mais comentados do *Spleen de Paris*, por exemplo, Baudelaire apresenta uma resposta irônica à teoria do bom selvagem, construindo um quadro que vai do idílio em

meio à natureza à constatação da maldade inerente ao homem na figura de duas crianças semisselvagens. O poema – intitulado “O Bolo” (*Le Gâteau*)– se inicia com uma descrição encantada da paisagem pela qual o poeta diz viajar. Numa tácita evocação do caminhante solitário de Rousseau, Baudelaire se diz extasiado diante da natureza, distante das “paixões vulgares, como o ódio e o amor profano”, que lhe pareciam “agora tão remotas como as nuvens que desfilavam no fundo do abismo sob meus pés” (BAUDELAIRE, 1995, p. 293). O poema se mostra uma perfeita paródia da visão de mundo e da linguagem românticas de Rousseau. No auge da confissão de êxtase, quando o poeta se diz em vias de purificação dos males terrestres, irrompe uma imagem bastante prosaica, que imediatamente se choca com o registro poético mantido até então: “creio até que, na minha perfeita beatitude e no meu total esquecimento dos males terrestres, chegara ao ponto de já não achar tão ridículos os jornais que sustentam que o homem nasceu bom” (BAUDELAIRE, 1955, p. 293). A imagem do jornal atrai abruptamente a atenção do leitor de volta para o presente histórico, para o tempo da modernidade, de onde fora arrancado pela musicalidade sedutora e idealista do estilo romântico simulado por Baudelaire. A irrupção dessa imagem faz eclodir de uma vez por todas a corrente irônica que já se insinuava desde o início do texto. Mas a dimensão irônica se realiza de fato na segunda parte do poema, quando assistimos à derrocada final do ideal romântico. Alçado finalmente ao espaço solitário da natureza não civilizada, como queria Rousseau em *Os devaneios do caminhante solitário*, cansado da subida que fizera e “como a incurável matéria renovasse suas exigências” (BAUDELAIRE, 1995, p. 293), o poeta resolve descansar e se alimentar. Enquanto retira do bolso os alimentos que consumiria, Baudelaire se vê diante de um “pequeno ser andrajoso, negro, desgrenhado, cujos olhos fundos, ferozes e como suplicantes, devoravam o pedaço de pão.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 294). Após oferecer uma fatia

do alimento ao pequeno, o poeta testemunha a chegada de outro jovem, “tão semelhante ao primeiro que poderia ser tido por seu irmão gêmeo” (BAUDELAIRE, 1995, p. 294). Segue-se, então, uma longa e violenta batalha pela posse do pão, que o poeta descreve minuciosamente a fim de destacar a agressividade dos garotos selvagens. Esse fato foi capaz de mudar profundamente o humor do poeta: “Esse espetáculo me enevoara a paisagem, e a serena alegria em que minha alma se espalhava antes de ter visto aqueles pequeninos homens apagava-se de todo” (BAUDELAIRE, 1995, p. 294). A “guerra perfeitamente fratricida” narrada nesse poema repercute, no plano poético, a adesão de Baudelaire ao dogma do pecado original, absorvido principalmente nas leituras que fazia de Joseph de Maistre, como forma de combate à antropologia otimista de Jean-Jacques Rousseau (Cf. LABARTHE, 1999, pp. 245 – 251).

Esse poema nos permite refletir também sobre as implicações estéticas da crença baudelairiana no pecado original, que se explicam mais uma vez pela oposição radical do poeta ao pensamento filosófico do século XVIII. Em sua análise do poema, Patrick Labarthe chama atenção para o fato de que a experiência do caminhante solitário que testemunha a batalha fratricida se realiza como uma fratura da própria poesia lírica, enquanto poesia fundamentada na fusão entre o eu e a paisagem (LABARTHE, 1999, p. 250). As consequências dessa fratura, que separa definitivamente o eu e a natureza, são, primeiramente, a dissolução do idealismo romântico e, posteriormente, o advento de uma poesia crítica, preocupada em desvelar a verdadeira face da matéria:

“Aquilo me deixou triste por muito tempo”, precisa o narrador, e não duvidemos que o torpor da rotina amenizará rapidamente a violência testemunhada. A prova da lucidez recomeçará, portanto, para ele e também para o leitor, confrontado com o mesmo enigma. Então será necessário, num gesto sem fim, desvelar a verdadeira face da matéria, retornar alegoricamente dos eufemismos sociais para a literalidade

incompensável do fato (LABARTHE, 1999, p. 251; tradução nossa).¹⁹

Retornar à literalidade incompetível do fato, fugir aos eufemismos sociais, encarar a face nua e crua do homem sem os subterfúgios do ideal romântico constitui-se na pedra de toque da modernidade baudelairiana, que ressoa com intensidade, principalmente, nos poemas das *Flores do mal*²⁰ e em ensaios como *O pintor da vida moderna*. Neste, vemos Baudelaire se erguer mais uma vez contra a visão iluminista da natureza e do homem, referindo-se, dessa vez, às implicações estéticas da questão:

A maior parte dos erros relativos ao belo nasce da falsa concepção do século XVIII relativa à moral. Naquele tempo a natureza foi tomada como base, fonte e modelo de todo o bem e de todo o belo possíveis. A negação do pecado original contribuiu em boa parte para a cegueira geral daquela época. Se todavia consentirmos em nos referir simplesmente aos fatos visíveis, à experiência de todas as épocas e à *Gazette des Tribunaux*, veremos que a natureza não ensina nada, ou quase nada, ou seja, que ela *obriga* o homem a dormir, a beber, a comer e se defender, bem ou mal, contra as hostilidades da atmosfera. É ela igualmente que leva o homem a matar seu semelhante, a devorá-lo, a sequestrá-lo e a torturá-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. É a infalível natureza que criou o parricídio e a antropofagia, e mil outras abominações que o pudor e a delicadeza nos impedem de nomear. É a filosofia (refiro-me à boa), é a religião que nos ordena alimentar nossos pais pobres e enfermos. A natureza (que é apenas a voz de nosso interesse) manda abatê-los. Passemos em revista, analisemos tudo o que é natural, todas as ações e desejos do puro homem natural, nada encontraremos senão horror. Tudo quanto é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo (BAUDELAIRE, 1995, p. 874).

¹⁹ « J'en restai triste longtemps », précise le narrateur, et parions que la torpeur des habitudes tempérera bien vite la violence entrevue. L'épreuve de la lucidité sera donc à recommencer pour lui, comme pour le lecteur, confronté à la même énigme. Il faudra donc, dans un geste sans fin, dévoiler le vrai visage de la matière, remonter allégoriquement des euphémismes sociaux à la littéralité incompensable du fait.

²⁰ Isso fica bastante claro, por exemplo, no poema “A Viagem”, que encerra o livro e pode ser lido como uma espécie de conclusão metapoética de toda a obra.

Partindo da realidade material e histórica em sua crueza máxima, mas almejando sua transfiguração, o belo se define em Baudelaire como um procedimento artificial, baseado no cálculo e na razão, capaz de produzir uma espécie de “tradução legendária da vida exterior” (BAUDELAIRE, 1995, p. 862). “Trata-se”, ainda nas palavras de Baudelaire sobre o poeta moderno, “de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório” (BAUDELAIRE, 1995, p. 862). Na base dessas afirmações, está a conhecida concepção dualista do belo, à qual Baudelaire adere irrestritamente, sem descartar seus aspectos cristãos: “A dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade do homem. Considerem, se isso lhes apraz, a parte eternamente subsistente como a alma da arte, e o elemento variável como seu corpo” (BAUDELAIRE, 1995, p. 853).²¹

A crítica ao pensamento iluminista, representado especialmente pelas teorias do bom selvagem e do progresso contínuo da humanidade, e a crença no pecado original foram identificadas por Antoine Compagnon como dois dos seis temas²² definidores da visão de mundo antimoderna, da qual, segundo o crítico francês, Baudelaire se destaca como um dos protótipos, ao lado de Joseph de Maistre e de Chateaubriand. Compagnon define os antimodernos como “os modernos melindrados pelos Tempos modernos, pelo modernismo ou pela modernidade, ou os modernos que o foram a contragosto, modernos atormentados ou modernos intempestivos” (COMPAGNON, 2011, p. 11). Chamados pelo crítico francês de ultramodernos, por terem aderido à modernidade de forma lúcida e desencantada, o que lhes afasta, por exemplo, do furor das vanguardas históricas, os antimodernos nos fazem lembrar, mais uma vez, o anjo da história, arrastado pela tempestade do progresso, que varre impiedosamente as plagas da história.

²¹ É preciso salientar que esse dualismo não se confunde totalmente com a matriz platônica. Veremos que ele se relaciona mais com o que Paul Ricœur chamou, em sua análise do mito da Queda, de “antropologia da ambiguidade” (RICŒUR, 1969, p.461).

²² Os outros quatro temas são: “contrarrevolução”, “pessimismo”, “sublime” e “vituperação”.

Assaltados pela força irresistível e destrutiva da ventania, os antimodernos, como o anjo de Paul Klee e Walter Benjamin, agarram-se, contudo, às ruínas.

Vimos que, em Baudelaire, a adesão à doutrina do pecado original funciona como principal elemento de oposição à crença iluminista no progresso automático da humanidade. Esse raciocínio, bem como suas implicações éticas e estéticas, pode ser facilmente estendido ao grupo de escritores chamados por Compagnon de antimodernos. A fé no pecado original indica uma atitude de resistência por parte daqueles escritores à decadência moderna, que estaria diretamente associada, especialmente no plano ético, à abjuração dessa fé (COMPAGNON, 2011). Nessa linha de raciocínio, somos levados a compreender que a crítica antimoderna se dá como uma acusação ao “húbris sacrílega dos modernos” e como uma reafirmação da eterna verdade da queda e da lei providencial (COMPAGNON, 2011, p. 95), tantas vezes evocada por Baudelaire em seus textos críticos.

Mesmo ocupando um lugar central na visão de mundo baudelairiana, o conceito de pecado original permanece, contudo, enclausurado no campo da especulação, da abstração filosófica, dos símbolos racionais, para retomar a classificação proposta por Paul Ricoeur (2009). A aplicação desse conceito à análise da experiência poética de Baudelaire torna-se, portanto, bastante problemática. Qualquer tentativa de ler as *Flores do mal* e o *Spleen de Paris* à luz da noção de pecado original enfrentaria sérias dificuldades para ultrapassar o plano dos temas, isto é, a dimensão da logopeia, do discurso – ainda que poético – sobre o mal. Trata-se, sem dúvida, de uma discussão envelhecida no âmbito da crítica baudelairiana, que já se debruçou diversas vezes, e com bastante qualidade, sobre a *concepção* de pecado e o *conceito* de mal trabalhados pelo poeta em sua obra. Nossa intenção é fugir da abordagem temática do mal em prol de um exame formal, e em certos aspectos metapoético, da experiência baudelairiana do

pecado e do mal. Está mais do que evidente que esse projeto nos obriga a abandonar, paulatinamente, o campo abstrato dos conceitos e a nos lançarmos na estrada da *experiência viva* (RICŒUR, 2009). Num movimento de meia-volta²³ na escala fenomenológica traçada por Ricœur, nosso ponto de chegada será a dimensão do símbolo mítico da Queda, imediatamente anterior àquela do símbolo racional do pecado original e, portanto, mais próxima da experiência primitiva – primeira – do mal humano.

É preciso retomar o conceito ricœuriano de mito para poder avançar. Esse conceito se caracteriza pelo encontro das visadas fenomenológica e hermenêutica, pela associação direta com a noção de símbolo, que, por sua vez, aponta para a importância central do elemento narrativo inerente ao mito:

Compreender-se-á aqui por mito o mesmo que a história das religiões compreende hoje em dia: não uma falsa explicação por meio de imagens e de fábulas, mas uma narrativa tradicional, sobre elementos ligados à origem dos tempos, e destinada a fundar a ação ritual dos homens de hoje e, de maneira geral, a instituir todas as formas de ação e de pensamento pelas quais o homem se compreende no seu mundo. Para nós, modernos, o mito é somente mito, pois nós não podemos mais religar esse tempo ao tempo da história tal qual nós a escrevemos segundo o método crítico, tampouco reatar os lugares do mito ao espaço de nossa geografia; por isso, o mito não pode mais ser uma explicação; excluir sua intenção etiológica é o tema de toda desmitificação necessária. Mas perdendo suas pretensões explicativas o mito revela sua vocação exploratória e compreensiva, o que nós chamaremos mais à frente sua função simbólica, ou seja, seu poder de descobrir, de desvelar a ligação do homem com o seu sagrado. Por mais paradoxal que possa parecer, o mito, desmitologizado dessa forma ao contato com a história científica e elevado à dignidade de

²³ Nossa proposta é fazer o caminho de volta, na direção contrária àquela tomada por Paul Ricœur em sua “Simbólica do mal”. Enquanto o filósofo francês parte dos símbolos primários do mal em direção aos mitos – em especial, ao da Queda –, para depois desaguar na simbologia racional dos conceitos, nossa análise do problema do mal em Baudelaire pretende partir destes últimos, bem como da discussão filosófica levada a cabo pelo próprio poeta a respeito do mito, em direção à dimensão do símbolo secundário, que deverá emergir da leitura dos textos propriamente poéticos de Baudelaire, nos capítulos finais deste trabalho.

símbolo, é uma dimensão do pensamento moderno (RICŒUR, 2009, p. 207; tradução nossa).²⁴

O ponto de partida de Paul Ricœur – e também o nosso – não poderia simplesmente negar as conquistas da crítica moderna. Para nós, modernos, que nos movemos na *episteme* do método crítico, o mito não explica, de fato, absolutamente nada. Contudo, nossa posição de observadores externos ao contexto cultural nos permite entrar em contato, de forma privilegiada, com outras potencialidades do mito, diretamente relacionadas, segundo Ricœur, à sua função simbólica, isto é, ao poder de “descobrir”, de “desvelar” o laço do homem com o seu sagrado. Desmitificado pela crítica, mas recuperado pela associação com o símbolo, o mito ganha novo lugar no pensamento moderno, que nele encontra um verdadeiro convite à reflexão.

Ricœur trabalha com um conceito de símbolo bastante diferente daquele defendido pelos românticos alemães e, anos mais tarde, criticado por Benjamin em *Origem do drama trágico alemão*. Para o filósofo francês, o símbolo se define, primeiramente, como um signo que contém em sua visada uma dupla intencionalidade, constituída pelo laço analógico dos sentidos literal e simbólico. Nessa relação, é o sentido literal que comanda a analogia. Se para os românticos alemães o símbolo se apresenta como uma espécie de visão epifânica da totalidade, em Ricœur, ao contrário, ele constitui o próprio *fenômeno* linguístico em suas diversas modulações na escala

²⁴ On entendra ici par mythe ce que l'histoire des religions y discerne aujourd'hui : non point une fausse explication par le moyen d'images et de fables, mais un récit traditionnel, portant sur des éléments arrivés à l'origine des temps et destiné à fonder l'action rituelle des hommes d'aujourd'hui et de manière générale à instituer toutes les formes d'action et de pensée par lesquelles l'homme se comprend lui-même dans son monde. Pour nous, modernes, le mythe est seulement mythe parce que nous ne pouvons plus relier ce temps à celui de l'histoire telle que nous l'écrivons selon la méthode critique, ni non plus rattacher les lieux du mythe à l'espace de notre géographie ; c'est pourquoi le mythe ne peut plus être une explication ; exclure son intention étiologique, c'est le thème de toute nécessaire démythologisation. Mais en perdant ses prétentions explicatives le mythe révèle sa portée exploratoire et compréhensive, ce que nous appellerons plus loin sa fonction symbolique, c'est-à-dire son pouvoir de découvrir, de dévoiler le lien de l'homme à son sacré. Aussi paradoxal qu'il paraisse, le mythe, ainsi démythologisé au contact de l'histoire scientifique et élevé à la dignité de symbole, est une dimension de la pensée moderne. RICŒUR, Paul. *Mythe – l'interprétation philosophique*. IN: *Encyclopedia Universalis*. Disponível em <http://www.universalis-edu.com/> acessado em 20/04/2012.

balizada pelos extremos inalcançáveis da concretude e da abstração absolutas, categorias que extrapolam os limites da consciência. Nesse sentido, vale ressaltar que, para Ricœur, nem mesmo os símbolos primários, aqueles menos contaminados pelo *logos* e, portanto, linguisticamente mais concretos, podem coincidir por completo com a *experiência viva*, que, em última instância, não pode ser recuperada por nós.²⁵ Em outras palavras, a superação da fratura que separa as coisas e os símbolos é algo inconcebível para a fenomenologia hermenêutica de Paul Ricœur.

Esse fato promove um deslocamento do conceito de símbolo, inviabilizando a tradicional oposição com a alegoria, identificada na tradição alemã que vai dos românticos a Walter Benjamin. Ricœur entende que símbolo e alegoria não podem se opor pelo simples fato de que não ocupam o mesmo plano. Historicamente, a alegoria foi concebida menos como um procedimento literário que como uma forma de tratamento dos mitos, identificando-se, portanto, mais com a instância do leitor que com a do produtor. Ricœur cita como exemplo as interpretações estoicas dos mitos de Homero e Hesíodo, que buscavam encontrar uma espécie de filosofia disfarçada sob as narrativas míticas. É nesse sentido que o filósofo francês prefere falar em *interpretação alegórica* a falar em *alegoria*:

Interpretar é, portanto, penetrar o disfarce e, por isso mesmo, torná-lo inútil; em outras palavras, a alegoria foi muito mais uma modalidade hermenêutica que uma criação espontânea de signos. Seria melhor

²⁵ Muito se fala a respeito da virada hermenêutica que ocorre no pensamento de Paul Ricœur no final da década de setenta. Ora, é justamente nesse momento, em “A Simbólica do mal”, que a hermenêutica é chamada a colaborar com a fenomenologia. O *fenômeno* da experiência judaico-cristã do mal só se torna acessível à análise quando materializado em signos, isto é, nos símbolos *interpretáveis* da confissão dos pecados (primário), do mito da Queda (secundário) e do conceito de pecado original (terciário). Tudo o que extrapola os limites da linguagem, portanto, escapa ao alcance da filosofia crítica, passando a interessar somente aos místicos. Sobre a relação entre hermenêutica e fenomenologia no pensamento de Paul Ricœur, cf. os capítulos II e III do excelente livro de Marcelino Villaverde, *Paul Ricœur: a força da razão compartilhada* (2003).

falar, pois, em interpretação alegorizante que em alegoria (RICŒUR, 2009, p. 219; tradução nossa).²⁶

Assim, é possível dizer, ainda com Paul Ricœur, que o símbolo precede a hermenêutica, ao passo que a alegoria já se realiza como interpretação. Essa diferenciação é muito importante para a compreensão da intenção alegórica²⁷ identificada por Walter Benjamin na poesia de Baudelaire. Como veremos, a adesão baudelaيرية à hermenêutica alegórica está longe de deslegitimar o diálogo do poeta com o mito, que, pensado à luz da teoria simbólica de Paul Ricœur, constitui o verdadeiro enquadramento do processo de alegorização ao qual os objetos são submetidos na poesia de Baudelaire. Em outras palavras, acreditamos que, na poética baudelaيرية, o mito – metonimicamente representado, no ocidente, pelo episódio bíblico da Queda – contém, prevê e fundamenta a própria alegoria.²⁸

Ricœur define o mito como uma espécie de símbolo desenvolvido em forma narrativa, articulado num tempo não coordenável àquele da história e da geografia segundo o método crítico (RICŒUR, 2009, p. 221). Trata-se, como vimos, de uma categoria intermediária, posicionada entre os símbolos primários, mais próximos da experiência viva, e os símbolos racionais, identificados aos conceitos filosóficos. Definitivamente desligado do contexto cultural, no qual desempenhava uma função predominantemente etiológica, fornecendo explicações para os fenômenos da realidade, o mito é ressignificado pelo pensamento moderno. Segundo Ricœur,

²⁶ “*Interpréter c’est alors percevoir le déguisement et par là même le rendre inutile; autrement dit l’allégorie a été beaucoup plus une modalité de l’herméneutique qu’une création spontanée de signes. Il vaudrait mieux parler alors d’interprétation allégorisante que d’allégorie.*”

²⁷ Cf. arquivo [J 56,1] da obra das *Passagens* (2006). Neste trecho, Benjamin chama a atenção para a duplicidade da intenção alegórica em Baudelaire e para sua ligação com as ruínas. Ao afirmar que “o impulso destrutivo de Baudelaire em parte alguma está interessado na abolição daquilo que ele atinge” (p. 374), Benjamin sugere que o objeto alegorizado, embora “segregado das relações da vida”, conserva em seus fragmentos uma espécie de memória da totalidade.

²⁸ Nesse sentido, a hermenêutica alegórica seria um momento da experiência mítica da Queda do homem.

precisamente porque nós vivemos e pensamos após a separação do mito e da história, a desmitificação de nossa história pode se transformar no inverso de uma compreensão do mito como mito e a conquista, pela primeira vez na história da cultura, da dimensão mítica (RICŒUR, 2009, p. 372; tradução nossa).²⁹

Assim, o mito deixa de *significar* algo, perde sua capacidade de *explicar* de forma direta o sentido das coisas e passa a funcionar como manifestação simbólica de uma experiência irreduzível à abstração. Em sua hipótese de trabalho, Ricœur apresenta as três funções dos mitos do mal, repensados à luz da crítica moderna. A primeira delas, definida pelo filósofo como *universalidade concreta*, é a de englobar a humanidade como um todo em uma história exemplar; a segunda está ligada à capacidade de *orientação temporal*, diretamente relacionada ao caráter narrativo dos mitos, e a terceira se define como *exploração ontológica*, que se fundamenta no poder dos mitos de desvelar a relação – o salto e a passagem, o corte e a sutura – do ser essencial do homem com sua existência histórica (RICŒUR, 2009, p. 372-373).³⁰ Essas três funções marcam a diferença do mito em relação às outras duas formas simbólicas. Entre a manifestação desarticulada dos símbolos primários e a função explicativa dos símbolos racionais, aos quais se associa o conceito de pecado original, o mito se caracteriza como uma narrativa capaz de reproduzir – graças ao elemento temporal que lhe é intrínseco – o movimento, a dinâmica, o conflito, o drama, a tensão que caracteriza toda história exemplar

²⁹ *précisément parce que nous vivons et pensons après la séparation du mythe et de l'histoire, la démythisation de notre histoire peut devenir l'envers d'une compréhension du mythe comme mythe et la conquête, pour la première fois dans l'histoire de la culture, de la dimension mythique.*

³⁰ Ao apresentar essas três funções, Paul Ricœur insiste mais uma vez em destacar a distância que separa sua perspectiva da tradicional interpretação alegórica do mito: “On peut déjà deviner combien nous nous éloignons d’une interprétation purement allégorisante du mythe. L’allégorie est toujours susceptible d’être *traduite* dans un texte intelligible par lui-même ; une fois ce meilleur texte déchiffré, l’allégorie tombe comme un vêtement inutile ; ce que l’allégorie montrait en le cachant peut être dit dans un discours direct qui se substitue à elle. Par sa triple fonction d’universalité concrète, d’orientation temporelle et enfin d’exploration ontologique, le mythe a une façon de *révéler*, irréductible à toute traduction d’un langage chiffré en un langage clair ; comme Schelling l’a montré dans sa *Philosophie de la Mythologie*, le mythe est autonome et immédiat : il signifie ce qu’il dit.” (RICŒUR, 2009, p. 373)

orientada de um Começo em direção a um Fim, em outras palavras, a transição de uma natureza essencial a uma história alienada (RICŒUR, 2009, p. 380).

O mito da Queda aparece, no quadro tipológico dos mitos da origem e do fim do mundo traçado por Paul Ricœur, ao lado de três outras grandes narrativas: o drama da criação, identificável aos mitos teogônicos sumero-acadianos e às teogonias de Homero e Hesíodo; o mito trágico, marcado pela concepção maligna da figura de Deus, presente em especial nas tragédias gregas, e finalmente o mito da alma exilada, frequentemente confundido com o mito da Queda, mas cuja verdadeira origem se associa ao dualismo platônico e à visão órfica do mundo. Paul Ricœur empreende uma cuidadosa análise de cada um desses mitos, discutindo inclusive seus pontos de contato, mas sempre destacando o papel predominante do mito bíblico para a cultura ocidental, ponto de partida inalienável da hermenêutica proposta pelo filósofo.

A curta narrativa contida em *Gênese* 2 – 3 é suficientemente conhecida de todos. A saga de Adão e Eva, expulsos por Deus do Jardim do Éden após cederem à tentação da Serpente e comerem do fruto proibido, foi retomada milhares de vezes na história da arte e da literatura. Baudelaire não esteve alheio a essa tradição, tendo dialogado, em sua obra, com praticamente todos os mitemas e imagens de que se constitui a narrativa bíblica. Embora importante para a compreensão da poética baudelairiana, a retomada desses elementos não explica por si só o diálogo do poeta com o mito da Queda. É preciso, como dissemos acima, ultrapassar a instância temática para compreender melhor esse diálogo, que se dá principalmente na dinâmica, no movimento, no ritmo, no caráter dramático e tenso que fundamenta a poética de Baudelaire.

O mito da Queda é o mito antropológico por excelência. Em contraposição às outras três narrativas típicas, ele é o único que associa o surgimento do mal diretamente à criação do homem. Adão é o representante *in illo tempore* de todo ser humano. Quem

diz Adão, diz Homem. Na perspectiva de Paul Ricœur, a ideia segundo a qual o mito de Adão³¹ é o único propriamente antropogônico pode ser compreendida em função de três traços: o primeiro deles se refere ao fato de a origem do mal se identificar a um ancestral da humanidade atual – Adão – cuja condição é idêntica à nossa, sendo que toda e qualquer tentativa de se buscar no homem primordial elementos sobre-humanos altera profundamente o sentido do mito; o segundo traço diz respeito à tentativa extrema, por parte do mito da Queda, de duplicar a origem do mal, demonstrando que ele já estava presente no Jardim, conforme sugere a figura da Serpente, mas é iniciado de fato pela ação transgressora de Adão; o terceiro traço corresponde à multiplicidade de personagens, pois, além da figura central do Homem primordial, o mito da Queda coloca em cena uma série de contrapolos, como as figuras de Eva e da Serpente, que desempenham também um papel importante na interpretação do mito (RICŒUR, 2009, pp. 445 – 448).

Além desses traços, é importante considerar que o mito da Queda – ou de Adão, como queria Paul Ricœur – concentra-se num *evento* que simboliza a ruptura de dois regimes ontológicos. Isso nos leva a descartar imediatamente uma leitura cronológica do mito e a considerá-lo como *origem atemporal* dos fatos humanos. A compreensão desse *evento* depende da estrutura narrativa do mito, portanto do seu elemento significante, como ocorre de forma mais ou menos intensa com toda manifestação simbólica. Ricœur analisa essa estrutura a partir da convergência de dois esquemas, que aponta para a duplicidade rítmica do mito da Queda: o primeiro deles refere-se ao evento único do pecado de Adão, e o segundo, ao desdobramento do drama em diversos episódios e personagens (RICŒUR, 2009, p. 457). É preciso considerar os dois esquemas, ainda

³¹ Paul Ricœur prefere a designação “mito adâmico” à tradicional designação “mito da Queda”. Para o filósofo, como veremos, o mito contido no livro de *Gênesis* não narra exatamente a *queda*, mas a *separação* do Homem e de Deus. Neste trabalho, preferimos manter a imagem da queda, pela importância que ela assume em Baudelaire, embora admitamos que a ideia de *separação* também seja bastante eficaz para a compreensão do problema do mito na obra do poeta francês.

que pareçam contraditórios, para compreender o sentido do mito. Em primeiro lugar, a ideia de uma ruptura brusca entre os dois regimes ontológicos coloca em destaque o caráter ambíguo do Homem, criado bom e tornado mau. Ricœur chama a atenção para o fato de que essa ambiguidade penetra todas as dimensões da vida humana:

O poder de nomear todos os seres, que é a prerrogativa real de um ser criado apenas um pouco inferior a Deus, é tão profundamente alterado que nós não o conhecemos mais senão sob o regime da divisão dos idiomas e da separação das culturas. Da mesma forma, se aproximamos a sóbria descrição da inocência e a enumeração mais explícita das maldições, veremos a oposição dos regimes ontológicos ganhar os outros aspectos da condição humana (RICŒUR, 2009, p. 460; tradução nossa).³²

O mundo que se abre diante dos olhos do Homem, para além dos portões do Paraíso, é, de fato, o único que conhecemos. Dito isso, a inocência anterior à Queda só pode ser compreendida como um postulado inatingível, o qual Paul Ricœur compara à *coisa em si* no pensamento de Kant:

Se agora for perguntado o que significa essa inocência que o mito projeta como um antes, pode-se responder o seguinte: dizer que ela está perdida, ainda é dizer alguma coisa sobre ela; é postulá-la ao menos para suprimi-la. A inocência faz aqui o papel da coisa em si no kantismo: pensa-se suficientemente sobre ela para poder postulá-la, mas não se pode conhecê-la; isso basta para que ela assuma o papel negativo de limite às pretensões do fenômeno de se igualar ao ser (RICŒUR, 2009, p. 465; tradução nossa).³³

³² *Le pouvoir de nommer tous les êtres, qui est la prérogative royale d'un être créé à peine inférieur à Dieu, est si profondément altéré que nous ne le connaissons plus que sous le régime de la division des idiomes et de la séparation des cultures. De même, si l'on rapproche la sobre description de l'innocence et l'énumération plus explicite des malédictions, on voit l'opposition des régimes ontologiques gagner les autres aspects de la condition humaine.*

³³ *Si maintenant on demande ce que signifie cette innocence que le mythe projette comme un avant, on peut répondre ceci : qu'elle est perdue, c'est encore dire quelque chose sur elle ; c'est la poser au moins pour la biffer. L'innocence joue ici le rôle de la chose en soi dans le kantisme : on la pense suffisamment pour la poser, mais on ne la connaît pas ; cela suffit pour qu'elle joue le rôle négatif de limite à l'égard des prétensions du phénomène à s'égaliser à l'être.*

Contudo, a ideia de uma ruptura brusca e radical entre os dois regimes ontológicos deve ser relativizada pelo segundo esquema mítico, que apresenta a passagem da inocência para o pecado como um processo lento de transição, simbolizado principalmente na figura da serpente. No ensaio “Penser la création”, que integra o livro *Penser la Bible* (1998), escrito em parceria com o teólogo André LaCoque, Paul Ricœur desenvolve a contraposição dos dois esquemas míticos, opondo à ideia de ruptura brusca a ideia de separação progressiva (*séparation progressive*). Nessa perspectiva, o mito da Queda não sugeriria, a despeito de seu caráter narrativo, a existência de dois estados sucessivos – o da inocência primordial e o da perdição no seio da história –, mas a “ideia de uma progressão na separação, no interior mesmo da única história primordial, separação que culmina na condição miserável representada pelo episódio da expulsão do jardim” (RICŒUR, 1998, p. 70 – tradução nossa).³⁴ Nesse sentido, é possível afirmar que os eventos que se passam fora do jardim, após a expulsão, continuam a mesma história primordial (RICŒUR, 1998, p. 73).

O esquema da separação progressiva apresenta, ainda, duas consequências teológicas consideráveis. A primeira delas diz respeito à associação direta com a Criação. Ricœur observa que a *separação* é um elemento constituinte do Homem, pois é ela que garante a distinção essencial entre criador e criatura (RICŒUR, 1998, p. 66). Dessa forma, a separação progressiva funciona ao mesmo tempo como um distanciamento do regime ontológico divino e como afirmação da identidade e da responsabilidade humana. A outra consequência diz respeito à permanência de elementos divinos na constituição do Homem decaído. Segundo Frank Crüsemann, citado por Ricœur,

³⁴ (...) l'idée d'une progression dans la séparation, à l'intérieure de l'unique histoire primordiale, séparation qui culmine dans la condition misérable représentée par l'épisode de l'expulsion du jardin.

Os dons originários de Deus ligados à Criação não são inteiramente abolidos; eles se combinam em cada vida com as enfermidades ligadas ao pecado e juntos compõem a ambivalência da condição humana (1998, p. 73; tradução nossa).³⁵

O que Paul Ricœur entende por antropologia da ambiguidade (*anthropologie de l'ambiguïté*) corresponde, primeiramente, à dupla experiência da ruptura e do distanciamento progressivo em relação a Deus, e, em segundo lugar, à tensão insolúvel, pois essencial à condição humana, entre o sentimento da falta e a permanência de elementos divinos, que remetem à condição original do Homem.

Para muito além da simples retomada de imagens e mitemas, a poesia e a poética de Baudelaire apresentam uma série de elementos afins ao mito da Queda, tal qual ele é pensando pela hermenêutica ricœuriana. O caráter essencialmente ambíguo do Homem, espremido entre a maldade natural e a sede de infinito, tantas vezes evocado por Baudelaire, como no famoso aforismo de *Meu coração a nu* sobre as duas postulações simultâneas presentes, a toda hora, em todo indivíduo,³⁶ exerce influência direta sobre a concepção de poesia do poeta francês, conforme sugere o próprio título de sua obra prima – *As Flores do mal*. A ideia segundo a qual a *separação* se constitui na distinção essencial entre Deus e os homens, contemporânea do próprio evento da Criação, repercute também em Baudelaire, para quem o aparecimento do Homem representa, em última instância, a queda do próprio Deus, doravante desnecessário, pois essencialmente

³⁵ *Les dons originaux de Dieu liés à la Création ne sont pas entièrement abolis ; ils se combinent en chaque vie avec les infirmités liées à la faute et composent ensemble l'ambivalence de la condition humaine.*

³⁶ “Há em todo indivíduo, ao mesmo tempo, duas postulações simultâneas: uma em direção a Deus, outra a Satã. A invocação a Deus, ou espiritualidade, é sempre um desejo de nos elevarmos; a de Satã, ou animalidade, é um comprazer-se na queda” (BAUDELAIRE, 1995, p. 529).

distinto e inalcançável, à aventura humana na terra.³⁷ A poesia, a arte moderna de Baudelaire se realiza nesse espaço da ambiguidade, da ruptura entre os regimes ontológicos e da experiência da separação progressiva, da consciência dos limites humanos e da permanência da sede de transcendência.

Por fim, o diálogo de Baudelaire com o mito da Queda coloca em evidência outros dois pontos fundamentais para a sua poética: o problema dos resquícios de correspondência presentes na linguagem poética e a postura crítica em relação ao próprio mito como instância de contato com o tempo primordial. Baudelaire concebe a linguagem como signo maior da ambiguidade humana. Intimamente associada à experiência da queda, e, portanto, à ruptura entre os regimes ontológicos de Deus e do Homem, a linguagem humana carrega consigo tanto a marca da relatividade quanto os resquícios de sacralidade, isto é, de ligação com a unidade perdida. Essa visão a respeito da linguagem pode ser aproximada, em diversos aspectos, da filosofia da linguagem de Walter Benjamin, para quem, também,

o pecado original é a hora de nascimento da *palavra humana*, aquela em que o nome não vivia mais intacto, aquela palavra que abandonou a língua que nomeia, a língua que conhece, pode-se dizer: abandonou a sua própria magia imanente para reivindicar expressamente seu caráter mágico, de certo modo, do exterior (BENJAMIN, 2011, p. 67).³⁸

Baudelaire deixou claro diversas vezes que a missão do poeta lírico é recuperar os elementos da linguagem edênica. Ainda que inatingível, esse ideal norteará o esforço

³⁷ Outra vez em *Meu coração a nu*, podemos ler o seguinte aforismo: “A Teologia. Em que é que consiste a queda? Se é a unidade feita em dualidade, então foi Deus quem caiu. Ou, posto em outros termos, não será a criação a própria queda de Deus?” (BAUDELAIRE, 1995, p. 534).

³⁸ É importante observar que a teoria da alegoria corresponde justamente à teoria das línguas depois da queda, no pensamento de Benjamin sobre a linguagem (cf. SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 91), o que nos leva mais uma vez a observar que, a despeito de seu caráter histórico, a alegoria benjaminiana contém elementos da língua sagrada, o que nos permite aproximá-la da teoria das correspondências, conforme pensada e aplicada por Baudelaire. Voltaremos a essa questão no Capítulo 1.

do poeta moderno, na busca por extrair o eterno do transitório. Moldura dessa experiência poética e existencial, o mito da Queda se converte também num elemento crítico, isto é, numa instância de reflexão sobre o próprio mito. Seja pensado a partir do esquema da ruptura radical, do esquema da separação progressiva ou na convergência entre eles, o mito de Adão coloca em xeque a possibilidade de contato do homem com o tempo primordial. Isso se explica mais uma vez pelo caráter ambíguo – e tenso – manifestado pelo mito bíblico. Por mais distante que o homem esteja do Paraíso, a memória da unidade perdida, inscrita na própria linguagem dos homens, sempre o acompanhará. E por mais próximo que o homem consiga chegar dessa origem, a fratura – a *separação*, a distinção – em relação a Deus jamais será superada, pois ela coincide, como vimos, com a própria essência humana.

Da crítica à mitologia pagã à reconsideração do mito no espírito da música de Wagner e na contribuição da cultura cristã; da concepção teológica da história, herdada de Agostinho, Bossuet e Joseph de Maistre, à falência da escatologia e à negação da redenção em Cristo; do esvaziamento ontológico sofrido pela mitologia clássica à afirmação do mal como ponto de partida para a experiência poética das *Flores do mal*; do heroísmo do poeta, lutando contra a ação destruidora do tempo, ao spleen da cidade moderna, a obra de Baudelaire encena e reencena criticamente o mito de Adão, a ponto de fazer dele uma espécie de mito da queda do mito.

CAPÍTULO I

ELEMENTOS DE UMA POÉTICA DO MITO NA OBRA CRÍTICA DE BAUDELAIRE

A CONDENAÇÃO DA POESIA NEOPAGÃ

Nos primeiros parágrafos de seu estudo sobre a intertextualidade mítica nas *Flores do mal*, o crítico suíço Marc Eigeldinger afirma que a obra crítica de Baudelaire contém “os elementos de uma poética do mito que contribui para esclarecer o seu uso e suas funções” ¹ (EIGELDINGER, 1983, p. 49; tradução nossa). Buscando explicar a presença de um conjunto significativo de referências míticas na poesia baudelaireana, especialmente nas *Flores do mal*, Eigeldinger inicia sua argumentação com um breve comentário sobre dois textos nos quais Baudelaire discorre diretamente sobre o mito e sua relação com a arte e com a poesia. A distância de quase uma década entre o aparecimento do artigo sobre *A escola pagã*, publicado em 1852, e o do ensaio *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris*, que aparece em 1861, é apenas uma das diversas evidências de que a questão do mito sempre ocupou um lugar importante nas reflexões do poeta. Eigeldinger evocará em sua análise outros trechos extraídos da obra crítica de Baudelaire, nos quais o tema retornará de forma direta ou implícita. Não por acaso, como veremos, isso ocorre especialmente nos artigos consagrados ao estudo de poetas contemporâneos seus, como Banville e Gautier.² A análise desses textos, em cotejo com as reflexões acerca do mito e de suas relações com a literatura em geral e com a poesia de Baudelaire em especial, deverá mostrar, em consonância direta com Eigeldinger, que “o mito (...) permanece um dos instrumentos que atestam a presença do sagrado no espaço do verbo” ³ (EIGELDINGER, 1983, p.70; tradução nossa), funcionando assim como um pilar importante da fundamentação ontológica da linguagem poética, almejada por Baudelaire e por muitos de seus seguidores.

Publicado inicialmente em 1852, na revista “*Semaine théâtrale*”, e reproduzido em 1866, com algumas alterações propostas pelo autor, na “*Revue de poche*”, o artigo *A Escola pagã* expressa, não

¹ “*les éléments d’une poétique du mythe qui contribue à en éclairer l’usage et les fonctions.*”

² É muito interessante observar que Banville e Gautier dialogaram diretamente com o movimento poético neopagão, alvo da crítica de Baudelaire no artigo *L’École païenne*, como veremos a seguir.

³ “*le mythe (...) demeure l’un des instruments qui attestent la présence du sacré dans l’espace du verbe.*”

raro de forma irônica e agressiva, a posição de Baudelaire em relação à onda literária que ditou o retorno de diversos poetas de seu tempo às fontes da mitologia pagã. Segundo Claude Pichois, o alvo principal de Baudelaire, nesse artigo, corresponderia mais a um tipo de poeta que a um poeta em especial. Teriam aderido ao movimento neopagão, ainda segundo Pichois, poetas como Théodore de Banville, Leconte de Lisle, Théophile Gautier, Victor de Leparde e até mesmo Gérard de Nerval. O crítico chama atenção ainda para o fato de que o próprio Baudelaire, num período inicial de sua produção poética, teria se deixado influenciar pela nova onda, como comprovam alguns poemas de inspiração mitológica presentes nas *Flores do mal*.

Baudelaire inicia sua argumentação com uma anedota. Conta que, no ano anterior, num banquete comemorativo da Revolução de Fevereiro, um brinde a Pã foi proposto por um desses “*jeunes gens qu’on peut qualifier d’instruits et d’intelligents*” [jovens que se pode qualificar de instruídos e inteligentes] (BAUDELAIRE, 1976, p. 44; tradução nossa). O tom irônico que se depreende dos trechos iniciais do artigo se explica rapidamente, no decorrer do diálogo entre Baudelaire e o jovem revolucionário pagão. À estranha associação do deus grego e da revolução, feita por este último, o poeta se opõe nos seguintes termos, referindo-se ao deus em questão:

– *D’ailleurs, n’est-il pas mort depuis longtemps? Je croyais qu’on avait entendu planer une grande voix au-dessus de la Méditerranée, et que cette voix mystérieuse, qui roulait depuis les colonnes d’Hercule jusqu’aux rivages asiatiques, avait dit au vieux monde : LE DIEU PAN EST MORT !*

[– Aliás, ele não está morto há muito tempo? Eu achava que se havia escutado uma grande voz planar sobre o mundo mediterrâneo, e que essa voz misteriosa, que rolava desde as colunas de Hércules até as praias asiáticas, havia dito: O DEUS PÃ MORREU!] (BAUDELAIRE, 1976, p. 44; tradução nossa).

Diante da argumentação do jovem e após observar que este aguardava o retorno de Pã como se aguardasse a volta de Napoleão, Baudelaire o questiona, nitidamente espantado: “*Eh quoi (...) seriez-vous donc païen?*” [O quê (...) então você é pagão?] (BAUDELAIRE, 1976, p. 44; tradução

nossa). Ao que o jovem intelectual responde: “– *Mais oui, sans doute; ignorez-vous donc que le Paganisme bien compris, bien entendu, peut sauver le monde? Il faut revenir aux vraies doctrines, obscurcies un instant par l’infâme Galiléen. (...).*” [Mas sim, claro; então você ignora que o Paganismo bem assimilado, bem entendido, pode salvar o mundo? É preciso voltar às verdadeiras doutrinas, obscurecidas um instante pelo infame Galileu] (BAUDELAIRE, 1976, p. 44; tradução nossa). O desfecho do diálogo, com a entrada de outro interlocutor neopagão, serve apenas para reafirmar o caráter insólito da conversa aos olhos de Baudelaire, que parece não acreditar no que ouve e vê: um círculo de intelectuais e poetas, em pleno século XIX, professando o paganismo de forma tão apaixonada. Assombrado a tal ponto pelo fenômeno, Baudelaire o associa a um “*mauvais rêve*”, dizendo-se perseguido diariamente pelos deuses olímpicos. O quadro pintado pelo poeta é um tanto quanto fantasmagórico. Nesse sonho ruim, ele tem a impressão de rolar através do vazio numa longa queda, na qual uma multidão de ídolos de madeira, ferro, ouro e prata, caindo junto com ele, golpeiam-lhe a cabeça e os rins (BAUDELAIRE, 1976, p. 46). Uma breve análise dos significantes utilizados por Baudelaire na descrição desse pesadelo nos permite compreender sua postura diante da onda de neopaganismo que se abatera sobre a poesia e o pensamento franceses daquela época. No sonho, Baudelaire experimenta uma queda (*chute*) no vazio (*à travers le vide*), na qual os deuses, coisificados em ídolos de madeira, ferro, ouro e prata (*idoles de bois, de fer, d’or et d’argeant*), chocam-se violentamente contra o seu corpo. A *queda* parece simbolizar a experiência negativamente alucinante do poeta diante da onda neopagã.⁴ O *vazio* e a coisificação dos deuses remetem, por sua vez, à ausência de significado religioso dos signos pagãos, vistos por Baudelaire como carcaças ocas, matéria inerte, desconectada de qualquer verdade transcendental.⁵ Daqui,

⁴ Aqui, vale ressaltar o horror baudelaireano a toda forma de embriaguez que aniquila a consciência e coisifica o indivíduo. Georges Blin, analisando a questão, lembra que, para Baudelaire, “les Paradis Artificiels se contentent de multiplier la bête.” BLIN. *Baudelaire*, p. 136.

⁵ A ideia de um signo oco nos remete à questão da alegoria e de sua oposição ao símbolo, lugar comum da crítica baudelaireana. Walter Benjamin foi, provavelmente, um dos primeiros a identificar na poesia de Baudelaire uma retomada da tradição alegórica após a negação romântica da alegoria em proveito do símbolo. Embora esta oposição nos pareça teoricamente questionável (cf. RICŒUR, “La symbolique du mal”), reconhecemos, com Walter Benjamin, a importância da alegoria para a compreensão da poesia de Baudelaire. Contudo, a adesão irrestrita do poeta a uma teoria da significação baseada na arbitrariedade do signo, na distinção radical entre significante e significado, nos parece

retiramos uma primeira lição acerca da visão baudelairiana do universo mítico: ela se caracteriza como antimaterialista, ao recusar o emprego meramente estético das figuras míticas, e manifesta uma preocupação hermenêutica, ao se mostrar profundamente incomodada com o vazio de sentido das figuras pagãs. Bem mais que elementos decorativos, desprovidos de conteúdo, Baudelaire parece reivindicar uma noção de mito como forma de revelação, tal qual apresentada por Paul Ricœur em “A simbólica do mal”, e como sonda capaz de religar os tempos profano da história e sagrado da origem, conforme explica Mircea Eliade (1965). Essa noção não se adéqua à visão de mundo pagã, funcionando como mais um índice claríssimo do diálogo de Baudelaire com o pensamento cristão.

De volta ao artigo sobre a escola pagã, Baudelaire não tem dificuldades em perceber que o paganismo daqueles intelectuais e poetas se explica pela adesão a um “*sentimentalisme matérialiste*”, fruto da leitura equivocada de Heinrich Heine, e, sobretudo, diríamos, pela radicalização de uma espécie de antipatia anticlerical, herança direta de Voltaire⁶ e da mentalidade iluminista em geral. Opondo-se ao sensualismo embriagador dos neopagãos, Baudelaire defende a importância da razão para a literatura (BAUDELAIRE, 1976, p. 47), critica a concepção materialista

bastante improvável. Ao contrário, seus textos críticos, como veremos, apontam para uma noção motivada de signo, que guarda diversas relações com o pensamento mítico. Quanto à obra literária, acreditamos que a presença da alegoria nos poemas das *Flores do mal* é uma manifestação sintomática da consciência baudelairiana da irreversibilidade do tempo histórico. Benjamin, aliás, parece concordar com isso, ao sugerir a relação entre a alegoria e a teoria das correspondências (c.f. arquivo [J24,3] das *Passagens*). Nossa tese, portanto, não se choca com a leitura benjaminiana das *Flores do mal*; pretende tão somente propor uma leitura da arquitetura da obra como experiência (simbólica) moderna da Queda. Essa experiência fundamenta, a nosso ver, o processo de temporalização a que são submetidas as imagens poéticas na obra de Baudelaire. Nesse sentido, a estrutura arquitetônica da obra realizaria, no plano poético, a experiência da Queda do homem, compreendendo evidentemente todas as suas consequências filosóficas, dentre as quais o esfacelamento da linguagem adâmica e o advento da história profana e do Mal. A (derradeira) experiência simbólica, em Baudelaire, seria, dessa forma, a experiência ritual da impossibilidade de superação do tempo histórico e da inatingibilidade do ideal.

⁶ Curiosamente, entretanto, *A escola pagã* é um dos únicos textos de Baudelaire, senão o único, em que o poeta ensaia um tímido elogio de Voltaire. Como não poderia ser diferente, esse elogio acaba soando ligeiramente irônico, no final das contas, pois ele se dá na comparação com Heinrich Heine, criticado violentamente por sua postura arrogante ao decidir poupar de críticas um eremita com o qual cruzara em uma expedição por montanhas selvagens. Baudelaire ironiza a “generosidade” do poeta alemão em termos que valem a pena ser transcritos: “*Quelle générosité! Les pieds dans de bonnes pantoufles, au coin d’un bon feu, entouré des adulations d’une société voluptueuse, monsieur l’homme célèbre fait le serment de ne pas diffamer un pauvre diable de religieux qui ignorera toujours son nom et ses blasphèmes, et le sauvera lui-même, le cas échéant!*” [Que generosidade! Os pés metidos em boas pantufas, ao lado de um bom fogo, cercado das adulações de uma sociedade voluptuosa, o senhor homem célebre faz o sermão de não difamar um pobre diabo de religioso que sempre ignorará seu nome e suas blasfêmias, e se salvará a si mesmo, se for o caso!] (BAUDELAIRE, 1976, p. 45; tradução nossa). O elogio a Voltaire se resume, então, a determiná-lo como menos pior que Heine: “*Non, jamais Voltaire n’eût écrit une pareille turpitude. Voltaire avait trop de goût ; d’ailleurs, il était encore homme d’action, et il aimait les hommes.*” [Não, Voltaire jamais teria escrito algo tão torpe. Voltaire era extremamente refinado; além disso ele era um homem de ação, e ele amava os homens.] (BAUDELAIRE, 1976, p. 45; tradução nossa).

de belo e expressa sua preocupação com o aperfeiçoamento moral, numa afirmação explícita dos valores da “*société précédente, chrétienne et philosophique*” [sociedade precedente, cristã e filosófica] (BAUDELAIRE, 1976, p. 47; tradução nossa). Mais uma vez, uma breve análise da seleção lexical empregada por Baudelaire, nesse momento do texto, basta para demonstrar a filiação cristã de seu posicionamento. Perder-se, no sentido baudelaireano e cristão, é fechar os olhos para a transcendência e se conformar com a existência meramente material das coisas, é se deixar enganar pelos prazeres da carne, negligenciando assim as coisas do espírito. É nesse sentido, provavelmente, que Baudelaire enxerga em toda estética de base materialista uma forma de alienação:

*Pendant longtemps, bien longtemps, vous ne pourrez voir, aimer, sentir que le beau, rien que le beau. Je prends le mot dans un sens restreint. Le monde ne vous apparaîtra que sous sa forme matérielle. Les ressorts qui le font se mouvoir resteront longtemps cachés.*⁷

[Durante muito tempo, muito tempo mesmo, você não pode ver, amar, sentir senão o belo, nada além do belo. Eu tomo a palavra num sentido restrito. O mundo só aparecerá para você sob sua forma material. Os impulsos que o fazem se mover permanecerão por muito tempo escondidos] (BAUDELAIRE, 1976, p. 46; tradução nossa).

As consequências do amor imoderado das formas materiais são drásticas, na visão de Baudelaire, podendo ocasionar até a anulação do próprio homem:⁸ “*la passion frénétique de l’art physique est un chancre qui dévore le reste ; et, comme l’absence nette du juste et du vrai dans l’art équivaut à l’absence de l’art, l’homme entier s’évanouit ; la spécialisation excessive d’une faculté aboutit au néant*” [a paixão frenética da arte física é um câncer que devora todo o resto; e, como a ausência do justo e do verdadeiro na arte equivale à ausência da própria arte, o homem inteiro se evapora; a especialização excessiva de uma única faculdade nos conduz ao nada] (BAUDELAIRE,

⁷ É interessante observar que, na edição de 1866, Baudelaire substitui o termo “longtemps”, na última frase deste excerto, por “toujours”. Queremos ver nessa mudança uma marca da radicalização da crítica de Baudelaire contra a poesia sensualista e toda e qualquer estética de cunho materialista. É muito interessante observar ainda o fundamento platônico dessa ideia segundo a qual o sentido último das coisas transcende sua constituição puramente material. Voltaremos algumas vezes ao diálogo de Baudelaire com Platão. Para maiores detalhes, remetemos o leitor ao excelente ensaio de Marc EIGELDINGER, *Le Platonisme de Baudelaire*.

⁸ A relação entre prazer sensual e perdição foi sentida na carne pelo próprio Baudelaire, que, numa carta endereçada à sua mãe em 1861, escreve: “*je me suis épris uniquement du plaisir (...) j’en porte trop cruellement la peine aujourd’hui*.” [Eu me deixei seduzir unicamente pelo prazer (...) e hoje eu sofro terrivelmente as consequências disso.] Carta do dia 6 de maio de 1861. BAUDELAIRE. *Correspondances complètes*. t. II, p. 154; tradução nossa.

1976, p. 49; grifo nosso; tradução nossa). Esse trecho nos permite identificar ainda, na concepção de arte baudelairiana, preocupações de ordem ética e ontológica. Para ele, uma das condições de existência da arte é a presença do justo e da verdade. Baudelaire não pode conceber o mero jogo formal como uma experiência estética digna desse nome. Outro ponto que merece destaque, nesse excerto de *A Escola pagã*, é seu diálogo por espelhamento com outro texto importante do poeta: *A arte filosófica*. Se sua crítica ao paganismo literário condena a especialização excessiva da faculdade sensorial, sua crítica aos artistas filósofos aponta para a direção contrária:

Quanto mais a arte quiser ser filosoficamente clara, mais ela se degradará e remontará ao hieróglifo infantil; ao contrário, quanto mais a arte se destacar do ensinamento, mais ascenderá à beleza pura e desinteressada (BAUDELAIRE, 1995, p. 789).

O cotejo desses dois ensaios nos permite vislumbrar claramente as fronteiras⁹ da definição baudelairiana da arte e do belo. O *locus* da atividade artística, na visão de Baudelaire, não coincide nem com o universo material, nem com o mundo das ideias discursivamente exprimíveis. Nosso poeta se opõe, dessa forma, tanto ao modelo exclusivamente sensorial,¹⁰ quanto ao modelo iluminista da arte como instrumento pedagógico. Baudelaire concebe a superação da materialidade do belo, certamente, porém sua concepção estética não se conforma com a redução da arte à especulação abstrata e à linguagem discursiva da filosofia. Conforme nossa leitura das *Flores do mal* poderá demonstrar, sua visão da arte se explica pela experiência – simbólica – do mistério que se depreende da mudez da matéria e do silêncio do Deus que se retira.

Nas entrelinhas de toda essa discussão, portanto, insinua-se uma questão religiosa: a adesão de Baudelaire a certos aspectos da visão de mundo cristã, especialmente relacionados ao mito da

⁹ “*La folie de l’art est égale à l’abus de l’esprit. La création d’une de ces deux suprématies engendre la sottise, la dureté du cœur et une immensité d’orgueil et d’égoïsme.*” [A loucura da arte é igual ao abuso do espírito. A criação de uma dessas duas supremacias engendra a estupidez, a dureza do coração e uma imensidade de orgulho e de egoísmo] BAUDELAIRE. *Œuvres complètes*, 1976, p. 49; tradução nossa.

¹⁰ Nossa análise da teoria das correspondências poderá atestá-lo de forma mais clara.

Queda. Ao lado da razão e da filosofia, a religião é também convocada pelo poeta para a cruzada movida por ele em *A Escola pagã* contra os “*insensés qui ne voient dans la nature que des rythmes et des formes* [insensatos que não veem na natureza mais do que ritmos e formas] (BAUDELAIRE, 1976, p. 48; tradução nossa).” A natureza reduzida a ritmo e formas, aceita integralmente em sua imanência pelo paganismo, deve ser entendida, no contexto do pensamento baudelaireano, como o espaço geográfico no qual se move o homem decaído. Essa concepção de natureza se explica, primeiramente, pela oposição com a Natureza edênica, da qual participava o homem antes da Queda. Partindo de uma interpretação tradicional do mito judaico-cristão, Baudelaire associará a natureza aos instintos de violência e a toda forma de crime. O repouso no seio dessa natureza será interpretado como uma vitória dos instintos animais sobre o lado racional do homem. É a aceitação conformada da condição natural do ser humano, aliás, que Baudelaire irá criticar com veemência na teoria do progresso, interpretada por ele como uma “doutrina de preguiçosos”. Opondo-se diretamente à antropologia rousseauiana da bondade natural do homem, Baudelaire desenvolve uma teoria da artificialidade do bem. Enquanto o crime, cujo gosto é adquirido pelo homem ainda no ventre materno, é originalmente natural, a virtude, ao contrário, é artificial, sobrenatural, pois sempre dependeu dos ensinamentos dos deuses e dos profetas (BAUDELAIRE, 1995, p. 874). Em oposição à natureza, estão também a filosofia, a religião, a razão e o cálculo, conforme explica o poeta no ensaio *O pintor da vida moderna* (BAUDELAIRE, 1995, p. 874). Desnecessário dizer que religião e filosofia assumem um sentido especial para Baudelaire, não coincidindo jamais com as manifestações pagãs e dogmáticas, e tampouco com a tradição dos *philosophes* iluministas. Em outras palavras, a associação entre religião e filosofia manifesta, em Baudelaire, uma sede de transcendência que não se resolve no gozo panteísta da natureza,¹¹ nem no dogma cristão da

¹¹ Em uma carta endereçada por Baudelaire a Fernand Desnoyers, datada aproximativamente entre o final do ano de 1853 e o início de 1854, o poeta exprime sua posição em relação ao panteísmo e à noção de natureza a ele associado. Retomando parcialmente um verso de Victor Laprade, poeta diretamente associado ao movimento neopagão e para quem “o espírito calmo dos deuses habita as plantas”, Baudelaire escreve: “vous me demandez des vers pour votre petit volume, des vers sur la Nature, n’est-ce pas ? sur les bois, les grands chênes, la verdure, les insectes, — le soleil sans doute ? Mais, vous savez bien que je suis incapable de m’attendrir sur les végétaux et que mon âme est rebelle à cette

ressurreição; nem no otimismo da razão instrumental; menos ainda na tradição ontológica grega. Se Baudelaire repudia, de forma tão radical, o repouso e a confiança na imanência da natureza, ele o faz em nome de uma realidade misteriosa, que parece não se curvar à especulação filosófica tradicional, nem se deixar apreender pela linguagem instrumentalizada. Baudelaire parece vislumbrar, nesse âmbito, algo de absolutamente *novo*.

A contribuição do artigo sobre a escola pagã para o esboço que pretendemos pintar da concepção baudelaيرية do mito se dá por vias negativas. A crítica de Baudelaire aos neopagãos incide, como vimos, sobre a adesão daqueles poetas a um universo de signos vazios de significado e de sacralidade. Conforme sugere Marc Eigeldinger, Baudelaire reprova na poesia neopagã não as referências ao mundo mítico em si, mas a sua abordagem meramente “sensualista” e “materialista”.¹² Em oposição a esse modelo meramente ornamental de diálogo com a mitologia, o crítico suíço enxerga na intertextualidade mítica presente nas *Flores do mal* um instrumento consubstancial à própria poesia. Nesse sentido, partindo da poesia de Baudelaire, Eigeldinger aponta para a filiação original entre mito e literatura, sobre a qual falamos na introdução desta tese. Segundo ele, a intertextualidade mítica

aumenta aquela “magia sugestiva”, aquela “feitiçaria evocatória” que pertence à finalidade do ato poético. Ela é uma linguagem que inscreve seus signos na linguagem a fim de enriquecê-la de um sentido analógico ao mesmo tempo arquetípico e simbólico (EIGELDINGER, 1983, p. 71; tradução nossa).¹³

singulière religion nouvelle, qui aura toujours, ce me semble, pour tout être spirituel je ne sais quoi de shocking. Je ne croirai jamais que l'âme des Dieux habite dans les plantes, et quand même elle y habiterait, je m'en souciera médiocrement, et considérerais la mienne comme d'un bien plus haut prix que celle des légumes sanctifiés. J'ai même toujours pensé qu'il y avait dans la Nature, florissante et rajeunie, quelque chose d'impudent et d'affligeant” [O senhor me pede versos para o seu pequeno volume, versos sobre a Natureza, não é? Sobre os bosques, os grandes carvalhos, a relva e os insetos, - o sol, talvez? Mas o senhor sabe bem que eu sou incapaz de me enternecer com os vegetais e que a minha alma é rebelde a essa singular religião nova, que terá sempre, ao que me parece, para todo ser espiritual algo de chocante. Eu jamais acreditarei que a alma dos Deuses habita nas plantas, e ainda que ela habitasse, eu me preocuparia pouco com isso, e consideraria a minha alma como um bem muito mais elevado que a alma dos legumes santificados. Eu sempre pensei que havia na Natureza, florescente e rejuvenescida, alguma coisa de impudico e aflitivo.] BAUDELAIRE. *Correspondances complètes*, v.1, p. 248 ; tradução nossa.

¹² EIGELDINGER. L'intertextualité mythique dans *Les Fleurs du mal*. p. 49.

¹³ “accroît cette “magie suggestive”, cette “sorcellerie évocatoire” qui appartient à la finalité de l'acte poétique. Elle est un langage inscrivant ses signes dans le langage afin de l'enrichir d'un sens analogique, à la fois archetypal et

Para um poeta tão ligado à tradição cristã como Baudelaire, o uso meramente ornamental da mitologia não é capaz de enriquecer a linguagem de um sentido analógico, arquetípico e simbólico. Avesso, como veremos, a uma noção panteísta – horizontal – de analogia, o poeta não pode conceber uma identificação plena entre sujeito e objeto. Sua teoria da linguagem é inexplicável fora dos limites da metafísica cristã, opondo-se radicalmente a toda concepção puramente materialista de linguagem. Após conhecermos as categorias negativas da noção baudelairiana de mito, continuemos nosso percurso, analisando o diálogo de nosso poeta com Richard Wagner, sua referência positiva no âmbito da poética do mito.

A QUESTÃO DO MITO NO ENSAIO SOBRE RICHARD WAGNER

As páginas dedicadas por Baudelaire à música encontram-se entre as mais curtas de sua obra crítica. Cotejada com os inúmeros textos consagrados por ele às artes plásticas, sobretudo à pintura, poder-se-ia afirmar que sua crítica musical não passa de um momento numericamente irrelevante e circunstancial de sua vida criativa. Por crítica musical, devemos entender, mais exatamente, o ensaio *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris*, produzido e publicado no início de 1861, no qual se resume praticamente toda a reflexão crítica de Baudelaire a respeito da música. Se a comparação com a crítica de arte é desfavorável à crítica musical baudelairiana, no que diz respeito ao volume, atestado inquestionável do interesse maior de Baudelaire pela imagem, “minha grande, minha única, minha primitiva paixão” (BAUDELAIRE, 1995, p. 554), ela não o é, certamente, no quesito qualidade e profundidade. Nas poucas páginas em que se dedicou a refletir sobre o compositor alemão, suas obras, seu diálogo com a poesia e sua presença no hostil meio cultural parisiense do Segundo

symbolique.” Voltaremos em breve a essa questão do caráter arquetípico e simbólico do sentido analógico, pois ele constitui um dos principais elos entre as *correspondances* e o pensamento mítico.

Império, Baudelaire se aprofunda em diversas questões de interesse estético e filosófico, dentre as quais aquelas do mito e da teoria das correspondências. Demonstrando mais uma vez plena consciência de sua atividade crítica, Baudelaire reconhece a importância desse ensaio, a despeito de seu aparente caráter jornalístico. Numa carta endereçada a Achille Bourdilliat, cuja data – *10 février 1861* – coincide, aliás, com a época de produção do ensaio, Baudelaire define seu trabalho sobre Richard Wagner como “*œuvre de circonstance très méditée.*” [obra de circunstância bastante meditada]. (BAUDELAIRE, 1973, p. 129; tradução nossa). Na esteira da meditação baudelairiana sobre a música do mestre alemão, tentaremos reforçar a tese de Eigeldinger segundo a qual a obra crítica de Baudelaire contém os elementos de uma poética do mito capaz de explicar as noções baudelairianas da linguagem e da poesia, bem como a presença marcante da intertextualidade mítica nas *Flores do mal*.¹⁴

Pode-se dizer que Richard Wagner exerceu sobre Baudelaire um fascínio tão intenso quanto aquele experimentado pelo poeta diante das obras de Delacroix e Edgar Poe. Crítico feroz de seu tempo, Baudelaire jamais se deu a elogios gratuitos de seus contemporâneos. É verdade que, numa determinada fase de sua produção literária, o poeta tenha manifestado apreço por um Victor Hugo, um Gautier, um Banville, um Manet ou um Ingres, mas sabemos que esses artistas jamais foram idolatrados em absoluto por Baudelaire. Muito pelo contrário. Elogiados aqui, são criticados acolá, não raro com a mesma ironia ácida desferida contra os piores inimigos do poeta. Delacroix, Poe e Wagner ocupam um lugar totalmente diferente na alma do autor das *Flores do mal*. Deuses do panteão baudelairiano da arte moderna, o pintor francês, o poeta americano e o compositor alemão são modelos irreprimíveis, dignos do amor incondicional de um homem que tantas vezes se mostrou profundamente agastado contra os artistas de seu tempo. Heróis da vida moderna, esses três artistas vão merecer a atenção crítica de Baudelaire, que lhes dedicará, a cada um deles, comentários e estudos críticos detalhados. Sua admiração por Edgar Poe passa pelo reconhecimento da realidade do

¹⁴ Vimos anteriormente que Eigeldinger concentra-se, sobretudo, neste último ponto. Nosso maior interesse, pelo contrário, é discutir o fundamento mítico da concepção baudelairiana de linguagem e de poesia.

mal e pela abordagem racionalista e lógica da vida e da obra literária; em Delacroix, Baudelaire enxerga o temperamento enérgico que faz a fatalidade do gênio, e a ultrassensibilidade que revela, através da arte, o *surnaturalisme*. Em suma, Poe e Delacroix são, para Baudelaire, encarnações de sua ideia sobre a arte e o artista modernos. Comparado a esses dois artistas, Wagner mereceu bem menos a atenção de Baudelaire, o que se explica, provavelmente, pela ignorância técnica do poeta a respeito do universo da música. Também por isso, diante de Wagner, Baudelaire se ajoelha como admirador extasiado, despindo-se da roupagem do crítico literário e de arte, a qual sempre o acompanhou, mesmo nas abordagens mais entusiastas das obras de Poe e Delacroix. Isso não significa, evidentemente, que o espírito crítico de Baudelaire se tenha apagado por completo, em nome de uma experiência puramente dionisíaca da música de Wagner. Ao contrário, o que chama a atenção no contato de Baudelaire com as óperas do compositor alemão é justamente a aproximação – um pouco tensa, diríamos – entre os papéis de crítico, admirador e artista. Ao manifestar seu fascínio pela arte wagneriana, o poeta procura analisá-la criticamente; mas, ao fazê-lo, identifica-se intensamente com ela, enquanto esteta e artista ele mesmo. Isso fica bastante evidente na carta enviada por Baudelaire a Wagner, datada de 17 de fevereiro de 1860, na qual o poeta se manifesta da seguinte maneira a respeito dos concertos regidos pelo mestre alemão em Paris, em fins de janeiro e início de fevereiro do mesmo ano: “Antes de tudo, desejo dizer-lhe que ao senhor devo o *maior prazer musical que já experimentei*.” E mais adiante: “(...) parecia-me que essa música era a *minha*, eu a reconhecia como todo homem reconhece as coisas que está destinado a amar” (BAUDELAIRE, 1995, p. 911). Essa identificação tão intensa com a música de Wagner, a ponto de Baudelaire a reconhecer como se fosse sua própria “música”, explica-se primeiramente pelo caráter transcendental da arte wagneriana, que atinge a grandeza do êxtase religioso e aspira, nas palavras do poeta, a subir sempre mais alto (BAUDELAIRE, 1995, p. 911). Essa irmandade, digamos, passional entre Baudelaire e Wagner é acompanhada ainda de outra, mais teórica, relacionada às concepções de mundo e de arte caras ao poeta e ao compositor. Segundo Claude Pichois: “a expressão mais

grandiosa da nova aliança das artes à qual Baudelaire devia necessariamente aspirar em sua concepção unitária do mundo e, portanto, da estética, foi descoberta por ele nas óperas de Wagner” (BAUDELAIRE, 1976, p. 1455; tradução nossa).¹⁵ A julgar pela carta de 17 de fevereiro de 1860, pode-se afirmar seguramente que aquilo que Baudelaire descobre em primeiro lugar nas obras de Wagner é o seu próprio reflexo como artista e pensador da arte (BAUDELAIRE, 1976, p. 1453). Pode-se dizer o mesmo sobre o ensaio de 1861, no qual o poeta analisa a ópera *Tannhäuser*, sem se abster, contudo, de comparações frequentes com sua própria concepção de arte e com sua teoria das correspondências, cujo famoso soneto, aliás, é transcrito parcialmente no corpo do texto.

Os primeiros parágrafos do ensaio de Baudelaire referem-se à recepção majoritariamente negativa que os intelectuais parisienses concederam à presença de Wagner e sua música na Capital, no início do ano de 1860. Baudelaire interpreta esse fato como uma prova da tendência dos franceses em tomar partido de tudo antes mesmo de qualquer exame objetivo da questão. De certa forma, seu artigo sobre Wagner é uma resposta a essa tendência negativa da inteligência francesa, o que explica os comentários iniciais a respeito da má recepção do compositor alemão entre os parisienses. O texto, entretanto, se distancia rapidamente desse ambiente, deixando praticamente a sós o poeta e o compositor.

Antes de iniciar seus comentários sobre a música wagneriana, Baudelaire nos apresenta algumas reflexões acerca da linguagem musical em geral, começando por um dos pontos mais polêmicos da musicologia: a questão da comunicabilidade e da capacidade mimética da música.

Ouvi dizer, muitas vezes, que a música não podia se vangloriar de traduzir com certeza o que quer que fosse, como faz a palavra e a pintura. Isso é verdade em certa medida, mas não é inteiramente verdadeiro. Ela traduz à sua maneira e pelos meios que lhe são próprios. Na música, como na pintura, e até mesmo na palavra escrita, que é todavia a mais positiva das artes, há sempre uma lacuna a ser completada pela imaginação do ouvinte (Baudelaire, 1995, p. 915).

¹⁵ “la nouvelle alliance des arts à laquelle Baudelaire devait nécessairement aspirer dans sa conception unitaire du monde et donc de l’esthétique, il en avait découvert la plus grandiose expression dans les opéras de Wagner.”

Três pontos merecem destaque, nesse trecho do ensaio. Primeiramente, Baudelaire discorda parcialmente da opinião segundo a qual a música seria uma linguagem estéril, incapaz de transmitir uma significação qualquer; em segundo lugar, aponta para uma classificação das artes a partir de sua capacidade – maior ou menor – de representação da realidade; e em terceiro, demonstra não acreditar na positividade absoluta de nenhuma das artes. Baudelaire entende que a música é capaz de traduzir, de uma forma especial, elementos da realidade externa à linguagem, ou seja, para o poeta, a música não se reduz à materialidade dos sons, caracterizando-se, ao contrário, pela capacidade de produzir significados. Assim, a comparação com as outras artes serve apenas para estabelecer uma escala, na qual a música ocupa o lugar mais distante do universo referencial, e as “palavras escritas”, o mais próximo. Não obstante essa hierarquia linguística, Baudelaire afirma a existência de uma lacuna entre a linguagem e o ouvinte (receptor), que seria completada pela imaginação deste último.¹⁶ A posição de Baudelaire poderia sugerir uma concepção relativista dos significados e apontar para o privilégio do receptor no processo de significação, mas essa hipótese é definitivamente descartada com estas palavras: “o leitor sabe que objetivo buscamos: demonstrar que a verdadeira música sugere ideias análogas em cérebros diferentes.” A semelhança entre as ideias suscitadas pela “verdadeira música” em “diferentes cérebros” não pode ser explicada de outra maneira senão pela crença em um *a priori*, em outras palavras, em uma origem única e pré-histórica – *in illo tempore* – da linguagem. Essa origem, que pertence exclusivamente ao tempo mítico, aparece, em Baudelaire, não com a roupagem do politeísmo pagão, mas nos termos da teologia judaico-cristã:

¹⁶ Não podemos deixar de observar algumas semelhanças entre essa espécie de esquema hermenêutico traçado por Baudelaire e a filosofia agostiniana da linguagem, sobre a qual voltaremos a falar, ainda que de forma superficial, no próximo capítulo. No livro X, das *Confissões*, Agostinho deixa entrever a existência de uma lacuna entre os signos da criação – verbais e não verbais – e o próprio Deus criador. Esse hiato entre os signos (palavras e objetos) e a verdade mítica (Verbo), que corresponde ao fundamento de toda hermenêutica alegórica, pode ser, contudo, amenizado – e, de certa forma, preenchido – graças ao mergulho na interioridade. Concebendo a linguagem humana como mera aparência, Agostinho identifica na interioridade – ou ainda, no *exercício constante de interiorização* – uma espécie de parâmetro para a leitura e a interpretação dos signos. Para Agostinho, interiorizar-se significa *confessar-se* na presença de Deus, ou seja, desvelar-se na presença da própria Onisciência. Esse exercício está intimamente relacionado com a faculdade humana da indagação, de modo que a *interiorização* agostiniana se dá como uma espécie de teoria negativa do conhecimento. Ao se confessar, Agostinho submete suas “certezas” ao crivo implacável da razão e descobre-se, finalmente, como um abismo insondável e complexo. Esse abismo, a nosso ver, coincide com a única experiência religiosa possível para Baudelaire: a *experiência* de Deus como *Mystère*. A respeito do diálogo do poeta com o pensamento agostiniano, cf. o primeiro capítulo de LABARTHE. *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*.

Além do que, não seria ridículo aqui ponderar *a priori*, sem análise e sem comparações, pois seria na verdade surpreendente que o som *não pudesse* sugerir a cor, que as cores *não pudessem* dar a ideia de uma melodia, e que o som e a cor fossem impróprios para traduzir ideias, sendo as coisas sempre expressas por uma analogia recíproca, desde o dia em que Deus proferiu o mundo como uma complexa e indivisível unidade (BAUDELAIRE, 1995, p. 917).

Esse trecho resume, a nosso ver, a filosofia baudelairiana da linguagem e explica a identificação de Baudelaire com a teoria wagneriana da arte total. Evidência maior dessa identificação é o fato de que, ao trecho citado acima, segue-se a transcrição das duas primeiras estrofes do soneto das *correspondances*, que se estabelece então como uma espécie de chave de leitura para todo o ensaio baudelairiano sobre Richard Wagner.

Mesmo concebendo a possibilidade de se raciocinar *a priori*, sem análise e sem comparação, a respeito da universalidade da linguagem musical, Baudelaire faz questão de comparar a “tradução inevitável”, feita por sua “imaginação” (BAUDELAIRE, 1995, p. 916),¹⁷ da abertura de *Lohengrin*, àquelas propostas por Liszt e pelo próprio Wagner para a mesma peça. Enquanto a imaginação dos dois compositores se associa predominantemente a elementos concretos, o “devaneio” de Baudelaire “é bem menos ilustrado por objetos materiais: ele é mais vago e mais abstrato” (BAUDELAIRE, 1995, p. 917). Apesar dessa diferença considerável, o poeta prefere se ater às semelhanças, pois:

Ainda que pouco numerosas, constituiriam uma prova suficiente; mas, por felicidade, são numerosas e surpreendentes até o supérfluo. Nas três traduções encontramos a sensação de *beatitude espiritual e física*; do *isolamento*; da contemplação de *alguma coisa infinitamente grande e infinitamente bela*; de *uma luz intensa* que regozija os olhos e a alma até o

¹⁷ O conceito baudelairiano de imaginação se realiza no ponto exato de convergência entre as faculdades analítica e sensorial do ser humano. Conforme demonstra este trecho do *Salon de 1859*, o encontro dessas faculdades permite ao homem extrair o sentido moral de experiências sensoriais como aquelas da cor, do contorno, dos sons e dos perfumes: “A imaginação é a análise, é a síntese. E, no entanto, alguns homens hábeis na análise e suficientemente aptos à síntese podem não ser dotados de imaginação. Ela é e não é totalmente isso. Ela é a sensibilidade, mas há muitas [pessoas] sensíveis, talvez excessivamente sensíveis, que dela são privadas. Foi a imaginação que ensinou ao homem o sentido moral da cor, do contorno, do som e do perfume. Ela criou, no começo do mundo, a analogia e a metáfora. Ela decompõe toda a criação e, com os materiais acumulados e dispostos segundo regras cuja origem só pode ser encontrada nas profundezas da alma, cria um mundo novo, produz a sensação do novo. Como criou o mundo (pode-se perfeitamente afirmar isso, creio, mesmo numa acepção religiosa), é justo que o governe” (BAUDELAIRE, 1995, p. 804).

desvanecimento; e, enfim, a sensação do espaço estendido até os últimos limites concebíveis (BAUDELAIRE, 1995, p. 917).

Baudelaire destaca como elemento essencial às três traduções da composição de Wagner, não uma ideia, tampouco uma imagem, mas uma *sensação*. Para além dos conceitos e de toda imagem verbal, o poeta se atém à *experiência* dos tradutores diante da obra. É nesse aspecto que as três leituras convergem de forma notável, como mostra o poeta. Baudelaire parece sugerir que o conhecimento, aqui, afasta-se do universo abstrato e especulativo dos conceitos para se realizar enquanto união simbólica com o objeto. Neste ponto, o diálogo com a teologia cristã não nos parece impossível. Agostinho, em suas reflexões acerca dos limites humanos para o conhecimento de Deus, parece sugerir algo muito semelhante ao que Baudelaire defende. Para o filósofo, Deus só pode ser conhecido como *experiência* mística, e jamais como ideia abstrata, conforme fica claro no livro X, das *Confissões*, onde se encontra a associação entre a busca de Deus e a busca pela felicidade, definida por Agostinho como o “*gozo da verdade*” (AGOSTINHO, 1984, p. 292; grifo nosso). No caso baudelaireano, a fruição estética da música de Wagner proporciona, entre outras experiências, a contemplação de algo *infinitamente* grande e *infinitamente* belo e um alargamento da sensação do espaço até os últimos limites. Característica essencial do psiquismo baudelaireano, segundo Claude Pichois (BAUDELAIRE, 1976, p. 1462), essas impressões fazem lembrar a sede de infinito, tantas vezes evocada pelo poeta. Símbolo maior dessa sede, desse movimento tenso de busca pela superação dos limites humanos, o mar aparece como o próprio infinito em miniatura, conforme se observa nesta passagem de *Meu coração a nu*:

Por que o espetáculo do mar é tão infinita e duradouramente agradável? Porque o mar nos comunica simultaneamente as ideias de imensidade e de movimento. Seis ou sete léguas representam para o homem o raio do infinito. Um infinito em diminutivo. Que importa, se isso nos basta para sugerir a ideia total do infinito? Doze ou catorze léguas (de diâmetro), outras doze ou catorze de líquido em movimento é quanto basta para nos comunicar a mais elevada ideia de beleza que o nosso habitat provisório pode oferecer-nos (BAUDELAIRE, 1995, p. 541).

Ora, um escritor que, no contexto da mesma discussão, afirmará sem pudor intelectual que a invocação de Deus ou da espiritualidade corresponde a um desejo de “nos elevarmos” (BAUDELAIRE, 1995, p. 529) e que as religiões são a única coisa de interessante no mundo (BAUDELAIRE, 1995, p. 541), certamente não se incomodaria com nossa insistência em aproximá-lo de Santo Agostinho. Este, refletindo ainda sobre as possibilidades de se conhecer a Deus, escreve, no já citado livro X, de suas *Confissões*: “(...) onde é que te [Deus] encontrei, para poder conhecerte? Não estavas na minha memória antes de eu te conhecer. Onde, então, te encontrei, para conhecerte, senão em ti mesmo, acima de mim? No entanto, aí não há espaço” (AGOSTINHO, 1984, p. 294). Como Agostinho, Baudelaire concebe o *gozo* da verdade como elevação, como subida, como transcendência dos limites da individualidade¹⁸ e como vivência mística do mistério. Como em Agostinho, em Baudelaire, essa vivência é um exercício de *interiorização* da realidade exterior, cujo ponto final – ideal – seria o esgotamento das traduções da vida exterior, o alargamento ao infinito do eu e a consequente superação da individualidade.¹⁹

Baudelaire reconhece em Wagner um artista capaz de “traduzir, por meio de gradações sutis, tudo o que há de excessivo, imenso, ambicioso, no homem espiritual e natural” (BAUDELAIRE, 1995, p. 918). Em outras palavras, ele enxerga no músico alemão um artista capaz de atingir a essência que se esconde sob a aparência histórica e material do homem. Quanto aos métodos do compositor para alcançar esse objetivo, Baudelaire parece identificá-los àqueles empregados por Delacroix. Ambos são considerados pelo poeta como artistas capazes de unir modernidade e antiguidade. Na obra de Wagner, esta se faz presente, segundo Baudelaire, na escolha dos temas e no método dramático, inspirado na arquitetura das tragédias antigas; aquela, por sua vez, se manifesta na

¹⁸ Segundo o crítico italiano Mário Richter, a busca pela superação da dualidade do homem constitui o tema central da poesia baudelaireana. Cf. RICHTER. Baudelaire: *Les Fleurs du mal* – lecture intégrale.

¹⁹ Um estudo comparado de fôlego das obras de Baudelaire e Agostinho ainda está por ser feito. A aproximação entre os dois escritores nos parece bastante pertinente, ainda que a influência do filósofo sobre o poeta não seja necessariamente direta e que este tenha se mostrado, em alguns momentos, infiel a ela. Nossa contribuição para o tema se limita, aqui, a estes brevíssimos comentários das *Confissões* em cotejo com o pensamento baudelaireano sobre a linguagem. Voltaremos a lembrar Agostinho no segundo capítulo, no contexto da discussão sobre o conceito cristão de história.

energia apaixonada da expressão e nos elementos circunstanciais absorvidos pela obra (BAUDELAIRE, 1995, pp. 921 e 934). Em consonância com a teoria exposta por Wagner em sua *Carta sobre a música* (1861),²⁰ Baudelaire observa que o ideal dramático do compositor alemão tem como uma de suas principais características a importância central da música, em contraste com o papel cada vez mais secundário assumido por ela no teatro moderno. Wagner considera a ópera como uma instituição “cuja destinação especial é quase exclusivamente a de oferecer uma distração e um divertimento a uma população tão entediada quanto ávida de prazer” (WAGNER, 1861, p. XVII; tradução nossa).²¹ Além disso, o compositor reconhece a necessidade de a ópera visar a resultados financeiros, para se sustentar enquanto arte dispendiosa que é.

Wagner encontra no teatro ateniense, mais especificamente na tragédia, seu modelo para a renovação do teatro moderno. Ao examinar as possíveis causas da dissolução da arte grega,²² Wagner se mostra “impressionado primeiramente com um fato singular, a separação, o isolamento dos diferentes ramos da arte que um dia estiveram reunidos no drama completo” (WAGNER, 1861, p. XIX; tradução nossa).²³ Esse diagnóstico é, anos mais tarde, confirmado por Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*. Retomando o fio genealógico do teatro ático, Nietzsche defende que “a obra de arte trágica dos helenos brotou (...) do espírito da música (NIETZSCHE, 1992, p. 103).” A respeito desta, o filósofo escreve ainda:

Entendemos (...), segundo a doutrina de Schopenhauer, a música como linguagem imediata da vontade, e sentimos a nossa fantasia incitada a enformar aquele mundo de espíritos que nos fala, mundo invisível e no entanto tão vivamente movimentado, e a no-lo corporificar em exemplo análogo (NIETZSCHE, 1992, p. 101).

²⁰ WAGNER. *Quatre poèmes d'opéra traduits en prose française, précédés d'une Lettre sur la musique*.

²¹ “dont la destination spéciale est presque exclusivement d'offrir une distraction et un amusement à une population aussi ennuyée qu'avide de plaisir.”

²² *Dissolution de l'art grec*. WAGNER. *Op. Cit.* p. 19.

²³ “frappé d'abord d'un fait singulier, c'est la séparation, l'isolement des différentes branches de l'art réunies autrefois dans le drame complet”

Algumas linhas depois, Nietzsche afirma que, sob o influxo da música, a imagem e o conceito atingem uma significação bem mais elevada (NIETZSCHE, 1992, p. 101). Por conta desse fenômeno, a arte dionisíaca exerce dois efeitos sobre a faculdade artística apolínea: “a música estimula a *introvisão similiforme* da universalidade dionisíaca e deixa então que a imagem similiforme emerja com *suprema significatividade* (NIETZSCHE, 1992, p. 101).” Essa discussão leva Nietzsche a uma conclusão que nos interessa diretamente:

Desses fatos, em si compreensíveis e de modo algum inacessíveis a qualquer observação mais profunda, deduzo eu a capacidade da música para dar nascimento ao *mito*, isto é, o exemplo significativo, e precisamente o mito *trágico*: o mito que fala em símiles acerca do conhecimento dionisíaco (NIETZSCHE, 1992, p. 101).

Antes de aproximarmos essa afirmação de Nietzsche do conceito baudelairiano de mito, tratemos de compreender todos os detalhes da associação feita pelo filósofo alemão entre o mito e a música. Essa relação fica ainda mais clara nos momentos em que Nietzsche persegue uma explicação para a decadência da tragédia. A hipótese do filósofo para esse fenômeno praticamente coincide com aquela apresentada por Wagner em sua *Carta sobre a música*. Para o autor de *O nascimento da tragédia*, o declínio da arte trágica se explica pelo esvaziamento da tensão entre os elementos dionisíacos e apolíneos que fundamentava a arquitetura do teatro ático até Eurípedes, o primeiro dos decadentes, na visão do filósofo.

Essa luta do espírito da música por revelação figurativa e mítica, que se intensifica desde os primórdios da lírica até a tragédia ática, interrompe-se de súbito, depois de apenas atingido um viçoso desenvolvimento, e como que desaparece da superfície da arte helênica: enquanto a consideração dionisíaca do mundo, nascida desta luta, sobrevive nos mistérios e, nas mais maravilhosas metamorfoses e degenerações, não cessa de atrair para si as naturezas mais sérias (NIETZSCHE, 1992, p. 104).

Essa interrupção brusca da tensão entre o espírito dionisíaco da música e as formas apolíneas da imagem e do mito se dá, segundo Nietzsche, em função do prestígio da concepção teórica do mundo que resultou da influência crescente de Sócrates sobre a cultura grega. Contaminada pelo *logos*, a tragédia se divorcia da música dionisíaca e declina em direção à visão teórica da vida. A consequência imediata desse fato é o aniquilamento do mito e a “expulsão da poesia de seu solo natural ideal, tornando-se daí por diante apátrida (NIETZSCHE, 1992, p. 101).” A afinidade entre essas afirmações de Nietzsche e nossa discussão acerca da filiação mítica da literatura, apresentada na Introdução desta tese, dispensa maiores comentários, tamanha a sua evidência. Assim como Nerval, o filósofo alemão afirma a fratura entre a poesia e suas origens míticas. Blumenberg, por sua vez, faz coro com Nietzsche, ao compreender o mito como uma espécie de contenção poética do terror existencial do homem.²⁴ Também para Eliade, o esvaziamento ontológico dos mitos clássicos coincide com a contaminação da cultura grega pelo *logos*. Assim como Nietzsche, Baudelaire não pode se contentar com a mera aparência plástica do mito, pois, para o poeta das *Flores do mal*, o mito também deve ser vivificado por alguma força, por algo semelhante àquilo que Nietzsche identifica na música dionisíaca do coro nas tragédias de Sófocles e Ésquilo. Aqui, vale a pena lembrar outra vez: Baudelaire repudia com veemência o emprego meramente ornamental do mito, pois sua visão de mundo não se conforma com a mera exterioridade da linguagem. Para Baudelaire, todo signo esconde um sentido espiritual.

Se a presença da mitologia na obra dos poetas da escola neopagã irritou tanto a Baudelaire, o ensaio *Richard Wagner, Tannhäuser em Paris* nos permite afirmar que sua postura é absolutamente distinta quando se trata do compositor alemão. Dentre os diversos trechos da *Carta sobre a música* transcritos por Baudelaire em seu ensaio, a maioria trata da relação entre o mito, a poesia e, indiretamente, a música. O primeiro desses trechos citados pelo poeta nos permitirá compreender melhor a questão:

²⁴ Nietzsche diz o seguinte: “O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos.” NIETZSCHE. *O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. p. 36.

O único quadro da vida humana que se chama poético é aquele em que os motivos que têm sentido apenas para a inteligência abstrata dão lugar aos móveis puramente humanos que governam o coração. Essa tendência (essa relativa à invenção do tema poético) é a lei soberana que preside à forma e à representação poética... O arranjo rítmico e o ornato (quase musical) da rima são para o poeta meios de assegurar ao verso, à frase, um poder que cativa como por encanto e governa à sua vontade o sentimento. Essencial para o poeta, essa tendência o conduz até o limite de sua arte, limite que alcança imediatamente a música, e, por consequência, a obra mais completa do poeta deveria ser aquela que, em seu último toque, fosse perfeita música.

Daí, via-me necessariamente levado a designar o *mito* como matéria ideal do poeta. O mito é o poema primitivo e anônimo do povo, e nós o reencontramos em todas as épocas reutilizado, remanejado incessantemente pelos grandes poetas dos períodos cultos. No mito, com efeito, as relações humanas despojam-se por completo de sua forma convencional e inteligível somente à razão abstrata; elas mostram o que a vida tem de verdadeiramente humano, de eternamente compreensível, e o mostram sob essa forma concreta, exclusiva de toda imitação, a qual dá a todos os verdadeiros mitos seu caráter individual que são reconhecíveis à primeira vista (Baudelaire, 1995, p. 922; Wagner, 1861, p. XXV).

Esse excerto merece uma análise mais detalhada. Antes disso, porém, é necessário restituir o parágrafo wagneriano à sua integralidade, pois Baudelaire se vê obrigado recortá-lo, por economia de espaço. Dito isso, as reticências posicionadas pelo autor do ensaio após a palavra '*poética*' representam o seguinte trecho do texto de Wagner: "o poeta procura, na sua linguagem, substituir o valor abstrato e convencional das palavras por sua significação sensível e original" (WAGNER, 1861, p. XXV; tradução nossa).²⁵ Ora, esta frase nos parece fundamental para que se compreenda a concepção mítica da linguagem poética defendida por Wagner e aderida por Baudelaire. Segundo essa concepção, a única representação da vida humana que pode ser classificada como *poética* é aquela cujos motivos inteligíveis somente à inteligência abstrata cedem espaço aos impulsos puramente humanos que governam o coração.²⁶ A primeira conclusão que podemos tirar desta citação é que Wagner concebe a poesia como uma linguagem direcionada à sensibilidade e não ao intelecto. Com efeito, o compositor refere-se, momentos antes do trecho selecionado por Baudelaire, a uma "tendência natural do poeta e que domina tanto o conteúdo quanto a forma; esta tendência é de

²⁵ "*le poète cherche, dans son langage, à substituer à la valeur abstraite et conventionnelle des mots leurs signification sensible et originelle.*"

²⁶ Todas as traduções e paráfrases do texto de Wagner são nossas.

empregar o instrumento das ideias abstratas, a língua, de tal forma que ela aja sobre a própria sensibilidade” (WAGNER, 1861, p. XXV; tradução nossa).²⁷ Isso significa que, assim como Baudelaire, Wagner repudia a instrumentalização da poesia e sua redução à linguagem discursiva da filosofia e do cotidiano. É nesse sentido que a linguagem poética vira as costas para o *logos* e procura recriar aquela fase pré-histórica da linguagem em que, segundo Northrop Frye, as ordens da palavra e da Natureza praticamente coincidiam (FRYE, 2004). E é nesse sentido também que Wagner identifica no trabalho poético um esforço constante de superação da historicidade da linguagem, instauradora de sua relatividade e de seu caráter convencional, através da restituição daquilo que o compositor chama o “significado sensível e original das palavras.” É importante ressaltar, nesse momento, que essa concepção wagneriana da poesia em nada se associa àquela que se depreende da poesia neo-pagã. Para os poetas daquela escola, chamados por Baudelaire de sensualistas, a linguagem é uma fonte de prazer sensorial apenas. Wagner, por sua vez, concebe o retorno às origens sensíveis da linguagem não como fonte de estímulo fisiológico, mas como fundamento de uma *significação* poética da vida. O compositor chama a atenção para o fato de os elementos formais da poesia assegurarem ao verso, à frase, um poder encantatório. A radicalização desses elementos – quase musicais – levaria o poeta a tocar as fronteiras da literatura com a música, *telos* para o qual deve caminhar toda arte, na visão de Wagner.²⁸ Seguindo a linha de raciocínio do compositor alemão, chegamos finalmente ao seu conceito de mito. Após dizer que a obra mais completa do poeta deveria ser aquela que, em seu acabamento final, seria uma perfeita música, Wagner deduz que o mito é a matéria ideal do poeta. Essa noção de mito, evidentemente, não guarda qualquer relação com os deuses coisificados que povoavam o pesadelo de Baudelaire, em *A escola pagã*. Muito mais

²⁷ “*penchant naturel du poète et qui domine chez lui la conception comme la forme; ce penchant est d’employer l’instrument des idées abstraites, la langue, de telle sorte qu’elle agisse sur la sensibilité elle-même.*”

²⁸ A enorme influência que Schopenhauer e Wagner exerceram sobre a poesia europeia no final do século XIX deve-se muito ao privilégio que ambos concedem à música sobre todas as outras artes. A estética simbolista, maior devedora da concepção metafísica da música, levará às últimas consequências o diálogo da literatura com aquela arte. Todos os grandes poetas *fin de siècle* se orientaram, de uma forma ou de outra, pelas questões suscitadas por esse diálogo. Além de Baudelaire, podemos citar também: Verlaine, Rimbaud, René Ghil e Mallarmé, na França; Stefan George, na Alemanha; Eugênio de Castro e Camilo Pessanha, em Portugal; Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens, no Brasil.

próximo da noção nietzschiana do “exemplo significativo” (NIETZSCHE, 1992, p. 101), o mito se caracteriza, aqui, como uma forma concreta capaz de *simbolizar* a universalidade das relações humanas “despojadas quase completamente de sua forma convencional e inteligível somente à razão abstrata.” O mito, na perspectiva do mestre alemão, não fala, portanto, ao intelecto, mas “nos faz participar do sentido latente e assim nos assimila ao elemento simbolizado sem que nós possamos dominar intelectualmente a similitude” (RICŒUR, 2009, p. 218; tradução nossa). Em outras palavras, a concepção musical do mito se afasta da hermenêutica alegórica, segundo a qual as figuras míticas comportariam uma significação apenas convencional, para se aproximar de uma concepção de mito como *experiência* existencial, aos moldes da visão de mundo subjacente à tragédia ática.

Imediatamente após essa longa citação, Baudelaire apresenta outra, na qual o compositor completa seu raciocínio a respeito do mito, começando por declarar seu afastamento do terreno da história em proveito do universo legendário:

Abandonei de uma vez por todas o terreno da história e me estabeleci no da lenda... Todo detalhe necessário para descrever e representar o fato histórico e seus acidentes, todo detalhe que exige, para ser perfeitamente compreendido, uma época especial e recuada na história, e que os autores contemporâneos de dramas e romances históricos deduzem, por essa razão, de maneira tão circunstanciada, eu poderia deixá-lo de lado... A lenda, a qualquer época e a qualquer nação que ela pertença, possui a vantagem de compreender de modo exclusivo o que essa época e nação têm de puramente humano e apresentá-lo sob uma forma original muito preeminente, e desde logo inteligível ao primeiro olhar. Uma balada, um refrão popular, bastam para representar num instante esse caráter sob os aspectos mais definitivos e mais surpreendentes... O caráter da cena e o tom da lenda contribuem juntos para lançar o espírito nesse estado de *sonho* que o leva em pouco tempo até a plena *clarividência*, e o espírito descobre então um novo encadeamento dos fenômenos do mundo, que seus olhos não podiam perceber no estado de vigília comum (BAUDELAIRE, 1995, p. 923; WAGNER, 1861, p. XLVIII).

Nesse trecho, Wagner toca em um dos pontos mais importantes da definição filosófica do mito: sua oposição em relação à história. Conforme explica Eliade (2001), o mito refere-se ao tempo

sagrado das origens, ao passo que a história se desenrola no tempo profano dos homens. Apesar de se dizer definitivamente distante do terreno da história e sugerir uma associação total entre o drama musical e a universalidade do mito, Wagner não deixa de considerar o caráter nacional e temporal dos produtos mitológicos. Aparentemente contraditória, a definição wagneriana do mito nos permite vislumbrar com mais clareza o que chamamos, na Introdução desta tese, de abordagem filosófica do mito. Não é difícil perceber que as narrativas e figuras míticas sempre assumiram, ao longo de toda a história da humanidade, uma roupagem histórica e circunstancial, em função dos condicionamentos culturais incontornáveis aos quais está submetida a linguagem humana. Pretensamente universais, essas narrativas e figuras são constantemente retomadas, traduzidas e ressignificadas pela tradição cultural. Em outras palavras, cada época se apropria daqueles mitos que lhe servem de guia conforme as circunstâncias e necessidades de cada momento histórico. Concebidos como narrativas e figuras que atravessam a história da cultura, oferecendo-se à constante reinterpretação dos homens, os mitos já guardariam, contudo, sua parcela de universalidade. Mas Wagner parece ir bem mais longe em sua definição de mito, ao abandonar “*todo* o detalhe necessário para descrever e representar o fato histórico e seus acidentes, *todo* o detalhe que exige, para ser perfeitamente compreendida, uma época especial e recuada na história” (grifos nossos). Esse procedimento se explica pela adesão de Wagner a uma concepção simbólica do mito e pela recusa radical de uma hermenêutica alegórica que concebesse as narrativas e figuras mitológicas como significantes vazios à espera de uma significação histórica, relativa, parcial. Como vimos, a “salvação” do mito está, segundo Nietzsche, no espírito da música. À primeira vista, essa ideia pode sugerir uma desvalorização dos elementos literários. Mas Wagner concebe a possibilidade de a música se manifestar na própria poesia, pois acredita, como vimos, que todas as artes devem se inspirar naquela arte. Isso não significa, por outro lado, que a poesia deva se reduzir a experiências sonoras, como pensavam os poetas da linhagem de René Ghil.²⁹ O diálogo com a música deveria, na visão wagneriana, direcionar o poeta a abandonar a

²⁹ O poeta René Ghil desenvolve uma teoria radical a respeito do diálogo da poesia com a música. Muito influenciado

abstração do discurso filosófico em proveito de uma linguagem sugestiva, *simbólica*, que se comunicasse através da *experiência* mais ou menos mística da participação do sujeito no mundo do objeto.³⁰ Igualmente distante da embriaguez dos sentidos e da concepção teórica da vida,³¹ a arte wagneriana se realiza como uma união impecável entre arte e crítica. Nela, evidencia-se a máxima de Paul Ricœur segundo a qual “o símbolo faz pensar.”³² Ciente disso, Baudelaire dedica mais de uma página de seu ensaio à defesa de Wagner contra as alegações de que o excesso de especulação teórica do compositor relegaria sua criação artística a um segundo plano e de que suas óperas seriam produções destinadas exclusivamente à comprovação *a posteriori* de suas teorias sobre o drama ideal. Baudelaire lembra, primeiramente, que o ideal wagneriano de drama foi construído paulatinamente ao longo dos anos e que a tendência wagneriana a refletir sobre sua própria arte vem de longa data. Porém, o argumento central do poeta desliga-se das particularidades do caso de Wagner para se mostrar de caráter bem mais geral. Para Baudelaire, a precedência do crítico sobre o artista é algo “absolutamente impossível”:

Seria um acontecimento completamente novo na história das artes um crítico se fazendo poeta, uma inversão de todas as leis psíquicas, uma monstruosidade; ao contrário, todos os grandes poetas tornam-se naturalmente, fatalmente, críticos. Deploro os poetas guiados apenas pelo instinto; julgo-os incompletos (BAUDELAIRE, 1995, p. 923).

pela ciência positiva de seu tempo, o seu conceito de “instrumentação verbal”, apresentado em *Traité du verbe* (1886) e *En méthode à l'œuvre* (1891), busca estabelecer uma relação objetiva entre os instrumentos musicais e a voz humana, resultando numa identificação entre as vogais e os diversos timbres de uma orquestra. A essa teoria, Ghil acrescentou posteriormente outros dois sistemas de equivalências; o primeiro, entre as vogais e as cores, e o segundo, entre as letras e as ideias ou afetos. Cf. ILOUZ, 2004, pp. 179 – 207.

³⁰ Da problemática envolvendo as relações entre poesia e música, nasceu o moderno conceito literário de símbolo. Num artigo dedicado à obra de Cruz e Sousa, no qual o poeta brasileiro é apontado como um dos integrantes da tríade simbolista universal, o crítico francês Roger Bastide apresenta a seguinte definição do símbolo poético, destacando sua relação com o misticismo religioso: “Em São João da Cruz, que foi admiravelmente estudado deste ponto de vista por M. Baruzi, o símbolo não é uma imagem tomada voluntariamente pelo escritor para descrever sua própria experiência, mas é uma criação estética que é experiência ao mesmo tempo que explicação dessa experiência, é um produto da vida mística e não uma imagem dessa vida: ‘Haveria’ – diz M. Baruzi – ‘uma tão íntima fusão da imagem e da experiência que não podemos falar de esforço para figurar plasticamente um drama interior... Não haveria mais tradução por um símbolo de uma experiência: haveria, no sentido estrito da palavra, experiência simbólica.’ Assim, o misticismo termina forçosamente em poesia ou música; quando São João volta de sua aventura espiritual, ainda deslumbrado de Deus, quando a iluminação e o êxtase terminam, não acha que as palavras sejam capazes de dizer o inefável, porque as pobres palavras de que nos servimos são as palavras da ‘tribo’, como diz F. Bacon, desvalorizadas por terem rolado através dos séculos em tantas bocas profanas, e ele é obrigado a recorrer a imagens, mas a imagens vividas, que ainda guardam em si um pouco do fogo divino, como aquela da Noite escura.” BASTIDE, *Quatro estudos sobre Cruz e Sousa*. p. 175. (Grifos nossos). Para uma discussão mais ampla a respeito do conceito moderno de símbolo, c.f. ECO. “Sobre o símbolo”.

³¹ Criticada por Nietzsche na figura de Sócrates.

³² “*le symbole donne à penser.*” RICŒUR. “La Symbolique du mal”.

Este trecho confirma, de maneira transparente, algumas das ideias que vimos defendendo ao longo deste capítulo. Baudelaire concebe a poesia como uma atividade sensível e intelectual ao mesmo tempo. Como já havíamos visto no ensaio sobre os neopagãos, o autor das *Flores do mal* não pode conceber a poesia como fruto da embriaguez dos sentidos e tampouco como manifestação cega dos instintos. Para Baudelaire, a linguagem artística é prenhe de sentido e nunca se reduz à mera materialidade de seus meios. É essa concepção artística que lhe impulsiona a perseguir “o sentido moral da cor, do contorno, do som e do perfume” (BAUDELAIRE, 1995, p. 804). No centro dessa discussão a respeito da convergência entre poesia e crítica na pessoa de Richard Wagner, aparece, mais uma vez, a questão do mito. Baudelaire afirma que o mestre alemão, enquanto crítico e poeta, soube reconhecer “o caráter sagrado, divino do mito” (BAUDELAIRE, 1995, p. 923).

Na terceira seção do ensaio, os apontamentos sobre a personalidade artística de Wagner cedem espaço a alguns comentários de Baudelaire sobre as óperas *Tannhäuser* e *Lohengrin*. O foco principal da análise do poeta incide sobre “o caráter sagrado, misterioso, e, entretanto, universalmente inteligível da lenda” (BAUDELAIRE, 1995, p. 927), que ocupa, como se sabe, um lugar central nos dramas wagnerianos. Em seus comentários sobre *Lohengrin*, vemos Baudelaire arriscar uma leitura comparada do enredo da ópera e dos mitos de Psiquê e da Queda. Dessa forma, Elsa é comparada a Psiquê e a Eva, ao passo que Ortrude é comparada à Serpente. A conclusão do raciocínio de Baudelaire aponta, mais uma vez, para a universalidade do mito; primeiramente, retomando a narrativa judaico-cristã, para reafirmar um dos tópicos centrais do pensamento baudelairiano, a circularidade do pecado original:

A eterna Eva cai na eterna armadilha
(BAUDELAIRE, 1995, p. 928)

E, logo depois, afirmando mais uma vez o princípio da unidade que rege a analogia entre os mitos das mais diversas nações:

As nações e a raças transmitem-se fábulas, assim como os homens legam-se heranças, patrimônios ou segredos científicos? Estaríamos tentados a crê-lo, tanto é surpreendente a analogia moral que marca os mitos e as lendas surgidas em diferentes regiões. Mas essa explicação é por demais simples para seduzir por muito tempo em espírito filosófico. A alegoria criada pelo povo não pode ser comparada a essas sementes que um agricultor comunica fraternalmente a um outro que deseja aclimatá-las em seu país. Nada do que é eterno e universal necessita ser aclimatado. Essa analogia moral de que eu falava é como uma estampilha divina de todas as fábulas populares. Será, se se quiser, o sinal de uma origem única, a prova de um parentesco irrefutável, mas com a condição de que não se procure essa origem senão no princípio absoluto e na origem comum de todos os seres. Tal mito pode ser considerado como irmão de um outro, do mesmo modo que o negro é chamado irmão do branco. Não nego, em certos casos, a fraternidade nem a filiação; creio apenas que em muitos outros o espírito poderia ser induzido ao erro pela semelhança das superfícies ou mesmo pela analogia moral, e que, para retomar nossa metáfora vegetal, o mito é uma árvore que cresce em todos os lugares, em todos os climas, sob todo o sol, espontaneamente e sem estacas (BAUDELAIRE, 1995, p. 929).

Aqui fica ainda mais evidente qual é a noção de mito que prevalece na obra crítica de Baudelaire. Descartadas as hipóteses panteísta e sensualista, conforme vimos no artigo sobre a escola pagã, o ensaio sobre Richard Wagner, especialmente em seus trechos finais, nos ensina que Baudelaire adere a uma espécie bem particular de dualismo, segundo a qual a forma material da linguagem deve ser, ao mesmo tempo, considerada e transcendida, na busca pela significação universal do mito. No que se refere ao trecho acima, observemos, primeiramente, que o poeta diferencia dois tipos de analogia: uma de ordem histórica, ou seja, aquela que se reconhece na superfície formal e semântica, e outra de ordem divina, que nada tem a ver com o diálogo temático que muitos mitos estabelecem entre si. Conforme sugere o conceito baudelairiano de imaginação, discutido acima, o reconhecimento deste último tipo de analogia resulta de uma perfeita harmonia entre as faculdades sensoriais e intelectuais do indivíduo. Assim como Delacroix e Wagner “filosofam” através das cores e dos sons, Baudelaire parece conceber, em seus textos críticos, uma poesia que o faça também, mas através das figuras universais e eternas da mitologia. Outro ponto importante da citação acima é o emprego inesperado da palavra ‘alegoria’ como sinônimo de ‘mito’.

Utilizada dessa maneira, a palavra mantém pouquíssimas relações com o conceito corrente de alegoria enquanto signo puramente convencional, e acaba por sugerir uma aproximação da noção baudelairiana de mito e alegoria com algumas teorias que concebem uma origem única e pré-histórica da linguagem, dentre as quais, e principalmente, a teoria das *correspondances*. Por outro lado, as discussões que nos trouxeram até aqui nos mostram com certa clareza que essa origem só poderá ser concebida por Baudelaire como um objeto perdido, uma espécie de jardim irrecuperável do Éden.³³ É o que pretendemos demonstrar a seguir.

A TEORIA DAS CORRESPONDÊNCIAS E SUAS RELAÇÕES COM O PENSAMENTO MÍTICO

As discussões sobre a teoria das correspondências aparecem de forma dispersa e assistemática na obra crítica de Baudelaire. Nenhum de seus textos foi escrito com o intuito de apresentar qualquer teoria coerente acerca da linguagem, de tal modo que a palavra ‘*correspondance*’ é empregada no âmbito das discussões as mais diversas propostas pelo poeta em seus artigos e ensaios. A tentativa de se identificar as fontes filosóficas da teoria baudelairiana também se mostra bastante improfícua, uma vez que o conceito de correspondências assume, na obra do poeta, um sentido extremamente pessoal, se contrastado com as teorias de Swedenborg, Fourier, Hoffmann, Nerval e Platão, influências geralmente evocadas pela crítica.³⁴ A relação entre o pensamento sobre a analogia e sua

³³ O mito da Queda aparece mais uma vez no horizonte de referência de Baudelaire, no seio da mesma discussão sobre a universalidade do mito apresentada acima. Imediatamente após o trecho citado por nós, o poeta escreve: “As religiões e as poesias dos quatro cantos do mundo fornecem-nos, a respeito desse assunto, provas superabundantes. Como o pecado está em toda parte, em toda parte o mito. Nada de mais cosmopolita do que o Eterno” (BAUDELAIRE, 1995, p. 929).

³⁴ Dentre esses pensadores, Swedenborg aparece quase como unanimidade entre os críticos, na tentativa de se definir as fontes do pensamento baudelairiano sobre a linguagem. De fato, o contato com o teósofo sueco é atestado pelo poeta em diversas passagens como esta, na qual Baudelaire o compara, aliás, a Fourier: “Swedenborg, que possuía uma alma bem maior, já nos ensinara que *o céu é um homem muito grande*; que tudo, forma, movimento, número, cor, perfume, no *espiritual* como no *natural*, é significativo, recíproco, converso, *correspondente*.” (artigo sobre Victor Hugo, BAUDELAIRE, 1995, p. 559). POMMIER (*La Mystique de Baudelaire*), PICHOSIS (*Œuvres complètes* v. 1. *Notice*), BLIN (*Baudelaire*) e EIGELDINGER (*Le Platonisme de Baudelaire*) parecem estar de acordo no que diz respeito às influências exercidas por Swedenborg sobre o pensamento de Baudelaire, mas todos destacam, por outro lado, a singularidade do pensamento baudelairiano. Pommier dedica um capítulo de seu livro ao diálogo do poeta com Fourier;

manifestação poética também é bastante problemática. Não se pode afirmar que há uma continuidade entre as discussões críticas a respeito da analogia universal e os poemas, principalmente das *Flores do mal*, lidos como pretensas aplicações da teoria das correspondências. Esse fato nos remete à questão proposta por Patrick Labarthe (1999) a respeito da diferença que separaria o pensamento crítico baudelaireano, caracterizado pela fundamentação ontológica da linguagem, da postura cética, diretamente associada ao modelo hermenêutico alegórico, facilmente identificável na obra poética de Baudelaire. Acreditamos que esse fenômeno se explica pelo fato de a poesia ser o *locus* baudelaireano onde o ideal se choca com a história profana e seus elementos corrosivos. Voltaremos a essa questão no terceiro capítulo desta tese, quando apresentaremos nossa leitura das *Flores do mal*. Por ora, faremos um breve mapeamento das discussões empreendidas por Baudelaire, em seus ensaios e artigos, acerca da teoria das correspondências.

A palavra *correspondances* aparece pela primeira vez sob a pena de Baudelaire no texto sobre a *Exposition universelle de 1855*. Essa primeira aparição se dá justamente num contexto em que o poeta critica os sistemas filosóficos e o domínio do pensamento abstrato sobre a atividade artística:

O que diria, o que escreveria – repito – diante de fenômenos insólitos desses *modernos professores-jurados* de estética, como os chama Heinrich Heine, espírito encantador, que seria um gênio se se interessasse mais pelo divino? O insensato doutrinário do belo sem dúvida diria disparates; aprisionado na deslumbrante fortaleza do seu sistema, blasfêmia contra a vida e a natureza, e seu fanatismo grego, italiano ou parisiense o convenceria a proibir esse povo insolente de fruir, sonhar ou pensar através de procedimentos que não os seus; ciência borrada de tinta, de gosto bastardo, mais bárbara que os bárbaros, que esqueceu a cor do céu, a forma do vegetal, o movimento e o odor da animalidade, e cujos dedos crispados, paralisados pela pena, já não podem deslizar com agilidade sobre o imenso teclado das *correspondências*! (BAUDELAIRE, 1995, p. 773).

Numa primeira tentativa de definição, diríamos, com base no trecho acima, que Baudelaire concebe as correspondências como uma espécie de teoria do conhecimento oposta àquela que

Pichois insiste sobre a importância de Hoffmann e Nerval, e Eigeldinger destaca o fundo platônico das ideias baudelaireanas sobre a analogia universal.

fundamenta a ciência abstrata e sistemática. Essa teoria pode ser explicada nos termos de uma epistemologia poética³⁵ caracterizada pelo prazer, pelo sonho e pela consideração das formas materiais e das experiências sensoriais. Além disso, um pensamento por correspondência se opõe ao caráter linear e fluente da reflexão científica, cujo raciocínio em cadeia, conforme ensina Descartes, pretende alcançar um resultado logicamente seguro e demonstrável. A teoria das correspondências afina-se com um modelo *analógico* de pensamento capaz de destruir as muralhas da fortaleza do sistema, onde se encerra o sujeito do conhecimento. Sua sintaxe coincide com o desenho das constelações e dos arquipélagos, pois permite a associação não linear dos signos e, com isso, a abertura infinita do sentido. Aderindo a tal concepção de conhecimento, Baudelaire reafirma mais uma vez sua visão do mundo como mistério irredutível ao método científico e acessível apenas à inteligência tradutória do poeta. Numa carta endereçada ao jornalista e escritor Alphonse Toussenel,³⁶ grande entusiasta e propagador das ideias de Fourier a respeito da unidade e da analogia universais, Baudelaire defende mais uma vez a superioridade da poesia sobre a ciência abstrata, elegendo o poeta como sujeito privilegiado do conhecimento:

Ce qui est positif, c'est que vous êtes poète. Il y a bien longtemps que je dis que le poète est souverainement intelligent, qu'il est l'intelligence par excellence, – et que l'imagination est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l'analogie universelle, ou ce qu'une religion mystique appelle la correspondance.

[O que é positivo, é que o senhor é poeta. Há muito tempo eu venho dizendo que o poeta é *soberanamente* inteligente, que ele é a *inteligência* por excelência, - e que a *imaginação* é a mais *científica* das faculdades, pois só ela compreende a analogia universal, ou isso que uma religião mística chama a *correspondência*] (BAUDELAIRE, 1973 v.1, p. 336; tradução nossa).

Vimos mais acima que o conceito baudelairiano de imaginação postula ao mesmo tempo a consideração e a superação dos elementos sensoriais no processo de conhecimento. A compreensão

³⁵ Cf. OTTE. *As epistemologias poéticas de Baudelaire e Benjamin*.

³⁶ Nesta carta, Baudelaire expressa sua opinião a respeito do livro *Juifs, rois de l'époque*, de Toussenel, cujas partes II e III foram publicadas no ano anterior (1855).

da analogia universal estaria associada, dessa maneira, à capacidade do poeta de identificar a correspondência *espiritual* entre elementos *apparentemente* distantes. Essa dupla relação com a ordem material das coisas fez Marc Eigeldinger aproximar a teoria baudelairiana das correspondências e a metafísica platônica. O argumento do crítico suíço se desenha a partir da constatação de que a matéria “é uma degradação do espírito, mas, apesar de sua impureza, ela conserva seu valor de signo, de símbolo do universo espiritual, pois ela emana dele (EIGELDINGER, 1951, p. 60; tradução nossa).³⁷ A relação entre a matéria e o espírito corresponde, em Baudelaire, à relação do corpo com a alma. Neste trecho de *O Pintor da vida moderna*, citado por Eigeldinger, vemos o poeta empregar um vocabulário bastante familiar à tradição platônica: “a correlação perpétua do que chamamos *alma* com o que chamamos *corpo* explica perfeitamente como tudo o que material ou emanção do espiritual representa e representará sempre o espiritual de onde provém (BAUDELAIRE, 1995, p. 860; EIGELDINGER, 1951, p. 60). Abandonada a ela mesma, entretanto, a matéria é caótica e inacabada. Sua contribuição para o reconhecimento da analogia universal só se efetiva graças à transfiguração poética promovida pela imaginação, que realiza uma espécie de purificação dos elementos materiais (EIGELDINGER, 1951, p. 60). É nesse sentido que Baudelaire elege a imaginação como a mais científica das faculdades humanas, o que nos leva imediatamente a compreender o sentido singular no qual o poeta emprega a palavra ‘ciência’. Esta não guarda qualquer relação com o cientificismo tecnicista tão presente na Europa do século XIX. A ciência baudelairiana parece não ter rompido o cordão umbilical que a liga à metafísica e, de certa forma, à teologia. Mesmo reconhecendo o caráter mais radical do dualismo platônico, Eigeldinger associa a teoria baudelairiana das correspondências às teorias platônicas da participação e da reminiscência. Na conclusão de seu estudo, ao considerar as inevitáveis diferenças que separam Baudelaire de Platão, Eigeldinger sugere que a teoria baudelairiana das correspondências seria uma espécie de inversão das teorias platônicas que preconizam a ligação entre o universo material e o espiritual

³⁷ “est une dégradation de l’esprit, mais, malgré son impureté, elle conserve sa valeur de signe, de symbole de l’univers spirituel, puisqu’elle en émane.”

(EIGELDINGER, 1951, p. 77). Ora dialogando com o conceito de participação, ora com o de reminiscência, a teoria de Baudelaire instaura um movimento ascendente, segundo o qual o múltiplo, transfigurado pela imaginação poética, remeteria ao uno enquanto ideal. Isso significa tomar o universo material como postulado incontornável, como ponto de partida indispensável para a elevação. Nesse sentido, a transfiguração dos elementos materiais corresponderia a uma espécie de tradução poética da realidade, cuja finalidade última – e inatingível – seria o esgotamento das possibilidades de tradução e a conciliação definitiva do múltiplo e do uno. Tal visão de mundo só é possível num contexto de interdição ao tempo sagrado do mito. Em outros termos, a ânsia pelo ideal só se explica pela perda do contato direto com a origem, por um lado, mas também pela manutenção da memória mítica, por outro. Definitivamente distante, porém eternamente saudoso do tempo mítico das origens, o poeta constrói sua morada no espaço intermediário da imaginação poética, onde o tempo da origem é relembrado pelo ato mesmo da tradução, transfiguração, transcendência³⁸ do universo material. Baudelaire compreende a condição do poeta, habitante desse mundo intermediário, nos termos do mito da Queda, conforme pretendemos demonstrar ao longo desta tese.

Em seus comentários sobre a obra de Toussenel, Baudelaire se mostra mais uma vez contrário à crença no progresso, que caracterizava o pensamento de Fourier. Sua crítica à noção de “*Progrès indéfini*” se fundamenta, como sabemos, na oposição à teoria da bondade natural do homem e, portanto, no postulado do pecado original.³⁹ Além dessa crítica, Baudelaire aproveita o diálogo com Toussenel para desvincular de forma taxativa sua teoria das correspondências da filosofia de Fourier. Mais do que isso, aliás, o poeta reafirma o fundamento poético da analogia universal e sua independência em relação ao pensamento sistemático:

L’homme raisonnable *n’a pas attendu que Fourier vînt sur la terre
pour comprendre que la Nature est un verbe, une allégorie, un moule, un*

³⁸ Cf. o conceito de “idealidade vazia”, cunhado por Hugo FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*.

³⁹ Cf. COMPAGNON, Antoine. *Os antimodernos*.

repoussé, si vous voulez. Nous savons cela, et ce n'est pas par Fourier que nous le savons ; – nous le savons par nous-mêmes, et par les poètes.

[O homem racional não esperou que Fourier aparecesse na Terra para compreender que a Natureza é um verbo, uma alegoria, um molde, um alto-relevo, se o senhor quiser. Nós sabemos isso, e não é graças a Fourier que nós o sabemos; - nós o sabemos por nós mesmos, e pelos poetas] (BAUDELAIRE, 1973 v.1, p. 337; tradução nossa).

A percepção do universo como um imenso teclado de correspondências não depende, portanto, de qualquer ensinamento filosófico ou científico. Ela é inerente a todo homem e potencializada na figura do poeta. Essa associação entre as correspondências e a poesia aparece outras vezes na obra crítica de Baudelaire. No famoso *Poema do haxixe*, por exemplo, parte integrante do ensaio sobre *Os paraísos artificiais*, Baudelaire associa as teorias de Swedenborg e Fourier à experiência iluminadora da embriaguez e da poesia.

Fourier e Swedenborg, um com as suas *analogias*, o outro com as suas *correspondências*, encarnaram-se no vegetal e no animal que surgem diante dos vossos olhos e, em lugar de ensinarem pela voz, doutrina-vos pela forma e pela cor. A inteligência da alegoria, esse gênero tão *espiritual*, que os pintores inábeis no acostumaram a desprezar, mas que é verdadeiramente uma das formas primitivas e mais naturais da poesia, retoma o seu legítimo domínio na inteligência iluminada pela embriaguez (BAUDELAIRE, 1995, p. 391).

Esta passagem é bastante esclarecedora em diversos aspectos. Primeiramente, porque ela nos permite identificar mais uma vez em Fourier e Swedenborg duas referências legítimas quando o assunto é a teoria das correspondências.⁴⁰ Em segundo lugar, pelo fato de a oposição entre as formas científica e analógica de conhecimento se evidenciar mais uma vez como um problema de linguagem. E, finalmente, pela associação feita pelo poeta entre *analogia*, *correspondência* e *alegoria*. Detenhamo-nos um pouco mais sobre este terceiro ponto, retomando a discussão de

⁴⁰ Baudelaire prefere quase sempre o termo *correspondências* ao termo *analogia*. Essa opção, perfeitamente exemplificada no título do famoso soneto das *Flores do mal*, demonstra a preferência do poeta pelo pensamento de Swedenborg em detrimento da filosofia de Charles Fourier.

Northrop Frye a respeito da teoria de Giambattista Vico acerca das três fases da história da linguagem.

Frye inicia sua discussão relembrando a divisão da história em três ciclos proposta pelo filósofo italiano: uma idade mítica, ou idade dos deuses; uma idade heroica, ou idade de uma aristocracia; e uma idade do povo, depois da qual o ciclo se reiniciaria. A cada uma dessas idades corresponde um tipo específico de linguagem, dando origem a uma sucessão temporal de modelos verbais. Vico chama esses três tipos, respectivamente, de “poético”, “heroico ou nobre” e “vulgar”, termos que o crítico canadense propõe substituir, respectivamente, por “hieroglífico”, “hierático” e “demótico” (FRYE, 2004, p. 28).⁴¹ Para os propósitos desta tese, interessa mais de perto a passagem da primeira para a segunda fase.

Identificada à maior parte da literatura grega anterior a Platão, sobretudo a Homero, à época das culturas pré-bíblicas do Oriente Próximo e a certos aspectos do Antigo Testamento, a primeira fase da história da linguagem se caracteriza pelo poder mágico e evocatório das palavras e pela “pouca ênfase na separação entre sujeito e objeto” (FRYE, 2004, p. 28). Frye chama atenção para o fato de que “todas as palavras nesta fase da linguagem são concretas” (FRYE, 2004, p. 29), não havendo, em verdade, abstrações. A comunhão de energia entre sujeito e objeto nos permite identificar nessa fase uma espécie de correspondência direta entre as palavras e as coisas, o que explica, segundo Frye, o potencial mágico associado ao uso das palavras nesse contexto. É justamente essa concepção de linguagem que permite ao homem acessar as forças primordiais através dos ritos:

⁴¹ É interessante observar que Richard Wagner apresenta uma interpretação semelhante da história da linguagem, cujo desenrolar coincidiria com a passagem de uma concepção concreta para uma concepção cada vez mais abstrata de linguagem. Segundo o mestre alemão: “si nous considérons avec attention l’histoire du développement des langues, nous apercevons encontre aujourd’hui dans les racines des mots une origine d’où il résulte clairement que dans le principe la formation de l’idée d’un objet coïncidait d’une manière à peu près complète avec la sensation personnelle qu’il nous causait ; et peut-être n’est il pas si ridicule d’admettre que la première langue humaine doit avoir eu avec le chant une grande ressemblance. Issu d’une signification des mots toute naturelle, personnelle et sensible, la langue de l’homme se développa dans une direction de plus en plus abstraite, et finalement les mots ne conservent plus qu’une signification conventionnelle ; le sentiment perdit toute participation à l’intelligence des vocables, en même temps que l’ordre et la liaison de ceux-ci finit par dépendre d’une façon exclusive et absolue de règles qu’il fallait apprendre.” WAGNER. *Quatre poèmes d’opéra traduits en prose française, précédés d’une Lettre sur la musique*. p. XXXIV.

Um pouco de energia mágica sempre se descarrega quando um mito sacrossanto é lido num ritual religioso, como se lia o *Enuma elish*, mito babilônico da criação, na passagem do Ano Novo. Dizer que assim se procedia para animar o ciclo natural a se manter por mais um ano talvez seja carregar um pouco demais nas tintas quanto ao conceito ali presente; mas uma expressão articulada e controlada de palavras pode ter alguma repercussão sobre a ordem natural lá onde sujeito e objeto não estão claramente separados e há formas de energia que são comuns aos dois (FRYE, 2004, p. 29).

Associada à poesia, aos hieróglifos e à metáfora, essa fase inicial da linguagem encontra o seu centro irradiador no politeísmo e na personificação da natureza física. Nos termos de nossa discussão baudelairiana, nessa fase da linguagem haveria uma espécie de coincidência entre os elementos materiais e o sentido último da natureza, o que aponta para uma visão panteísta, definitivamente rechaçada por Baudelaire. A segunda fase da linguagem, descrita Northrop Frye, parece se adequar melhor ao pensamento baudelairiano. Essa fase instaura uma separação mais nítida entre sujeito e objeto, a substituição da metáfora pela metonímia, a desvinculação entre operações mentais e emotivas, além, é claro, da descontinuidade entre a *physis* e a verdade. Frye explica da seguinte maneira a passagem da primeira para a segunda fase da história da linguagem:

A base da expressão aqui está se movendo do metafórico, com seu sentido de identidade entre homem e natureza em termos de vida, poder e natureza (“isto é aquilo”), para uma relação muito mais metonímica (“isto está no lugar daquilo”). Especificamente, palavras “estão no lugar” de pensamentos, e são a expressão exterior de uma realidade interior. Mas esta realidade não está apenas “dentro”. Pensamentos indicam a existência de uma ordem transcendental que se situa “acima”; apenas o pensamento pode se comunicar com essa ordem e apenas as palavras conseguem expressá-la. Assim, a linguagem metonímica é, ou entes torna-se, uma linguagem analógica, a imitação verbal de uma realidade que está além dela mesma, e que pode ser expressa mais diretamente através das palavras (FRYE, 2004, p. 30).

Refletindo ainda sobre a segunda fase, Frye chama atenção para um ponto da maior importância para a nossa discussão sobre a teoria baudelairiana das correspondências: a manutenção de um fundamento ontológico para a linguagem, identificado pelo crítico canadense ao Deus monoteísta: “de qualquer modo a palavra “Deus”, conquanto grande seja o número de seus

referentes, é praticamente um requisito do pensamento metonímico. Não há sentido em se erigirem artefatos de palavras se não houver algo a que se referir a analogia” (FRYE, 2004, p. 33). Retomando a comparação com Platão, proposta por Eigeldinger, e considerando toda a nossa discussão a respeito da teoria das correspondências, não é difícil identificar em Baudelaire a presença de uma concepção de linguagem análoga àquela que se desenvolve nessa segunda fase. Entretanto, em consonância com as conclusões do crítico suíço, é importante destacar que, em Baudelaire, a tensão entre as imagens e os conceitos, as metáforas e as descrições abstratizantes é muito maior que em Platão, de tal forma que a passagem das experiências sensoriais – ligadas ao universo material – para a análise intelectual se dá de forma praticamente imperceptível. Nos termos da teoria de Northrop Frye, essa tensão se explicaria provavelmente pelo fato de a “primeira função da literatura, em particular da poesia, ser a de ficar recriando a primeira fase da linguagem, a metafórica, durante o reinado das outras (FRYE, 2004, p. 48).” Outra explicação possível estaria no fato, observado por Foucault, de que a poesia do século XIX se caracteriza, mais do que todas as outras, pela tentativa de restauração do “ser vivo da linguagem” (FOUCAULT, 2002, p. 60).

Ao destacar o desenvolvimento da alegoria, no contexto da segunda fase, Frye a define como “uma forma especial de *analogia*, uma técnica de pôr em paralelo a linguagem metafórica e a conceitual de tal modo que esta tenha a última palavra (FRYE, 2004, p. 33).” Elevada ao mais alto grau possível, a tensão que dá origem à alegoria e às formas de expressão típicas dessa fase da linguagem ocupa, conforme acreditamos, o centro da concepção baudelaireana das correspondências.

O repúdio de Baudelaire ao paganismo e ao panteísmo, bem como o diálogo estabelecido com Platão e com a fase metonímica da linguagem não significam, vale a pena repetir, uma negação do pensamento mítico. Muito pelo contrário. Ao aderir às correspondências, Baudelaire adere também a uma concepção de mundo ontologicamente fundamentada numa origem mítica, ainda que definitivamente perdida e conservada apenas enquanto ideal. Essa concepção será colocada à prova somente em seus textos poéticos, onde os assaltos da contingência (LABARTHE, 1999, p. 27) e a

ação corrosiva da história aparecem como uma ameaça de dissolução da energia mítica da linguagem poética.

O POETA COMO TRADUTOR DA NATUREZA

Nos ensaios e artigos críticos de Baudelaire, a confiança no poder mágico da poesia permanece intacta. Neles, a linguagem poética aparece como a única capaz de traduzir os signos da natureza, e o poeta é celebrado como uma espécie de decifrador privilegiado do sentido que se esconde sob os elementos do mundo material. O elogio de Victor Hugo, feito por Baudelaire no primeiro artigo de *Reflexões sobre alguns de meus contemporâneos*, vai exatamente nesse sentido:

Desde o princípio, Victor Hugo era o homem mais dotado, mais visivelmente eleito para exprimir através da poesia aquilo que chamarei de o *mistério da vida*. A natureza que posa à nossa frente, em qualquer lado para onde nos voltamos, e que nos envolve como um mistério, apresenta-se sob vários estados simultâneos, cada um dos quais, segundo seja mais inteligível, mais sensível para nós, se reflete mais vivamente em nossos corações: forma, atitude e movimento, luz e cor, som e harmonia. A música dos versos de Victor Hugo adapta-se às profundas harmonias da natureza; escultor, ele recorta em suas estrofes a forma inolvidável das coisas; pintor, ilumina-as com as cores que lhe são próprias. E, como se viessem diretamente da natureza, as três impressões penetram simultaneamente o cérebro do leitor (BAUDELAIRE, 1995, p. 595).

Entendida como mistério, a natureza se desenha como uma “floresta de símbolos”, cujo sentido só pode ser decifrado por um tipo de inteligência capaz de captar os reflexos dos “estados simultâneos” da matéria: a forma, a atitude e o movimento; a luz e as cores; o som e a harmonia. Própria dessa inteligência é também a capacidade de tradução verbal desses reflexos, fechando assim o primeiro círculo das correspondências formado pela natureza, o homem e a linguagem. Esta, por sua vez, deve se adaptar às “profundas harmonias da natureza”, ultrapassando a dimensão meramente referencial e abstrata do discurso científico, para atingir a concretude característica da linguagem

poética. Nesse sentido, a poesia se caracteriza não como explicação, mas como revelação dos mistérios do mundo natural. Essa revelação, entretanto, jamais encontra repouso numa forma definitiva, pois Baudelaire explica a função do poeta nos termos de uma tradução da natureza:

Ora, o que é um poeta (uso a palavra em sua acepção mais ampla), senão um tradutor, um decifrador? Nos excelentes poetas, não há metáfora, comparação ou epíteto que não seja de uma adaptação matematicamente exata na circunstância atual, porque essas comparações, essas metáforas, esses epítetos são colhidos ao inesgotável fundo da *universal analogia*, e porque não podem ser colhidas alhures (BAUDELAIRE, 1995, p. 596).

Neste trecho, Baudelaire afirma mais uma vez o caráter motivado da palavra poética, conforme ele sugerira, no artigo de 1859 sobre Gautier, ao afirmar que a sacralidade da palavra nos impede de fazer dela um mero jogo de azar (BAUDELAIRE, 1995, p. 584). Todas as metáforas, comparações e epítetos empregados pelo verdadeiro poeta se fundamentam na analogia universal. Em outros termos, esses elementos poéticos *correspondem* aos elementos da natureza e contribuem para o desvelamento do mistério inerente a ela.

Ao círculo formado pela *physis*, o poeta e a linguagem poética, falta, entretanto, um elemento fundamental para Baudelaire: o postulado de uma realidade que transcende o universo material, a qual chamaremos Natureza, com ‘n’ maiúsculo. Diversos críticos chamaram a atenção para a diferença entre as correspondências horizontais, estabelecidas entre os elementos materiais da natureza e os cinco sentidos, e as correspondências verticais, que ligam a Terra ao céu.⁴² Crítico ferrenho do panteísmo e adepto do mito judaico-cristão da Queda, como vimos, Baudelaire não pode se conformar com a imanência da natureza, nem com o primado absoluto dos sentidos. Segundo Walter Benjamin, que também fundamenta sua filosofia da linguagem no mito da Queda, a visão da natureza se modifica radicalmente após o pecado original, transformando-se numa natureza muda e triste. Isso se explica pelo fato de que, uma vez expulso do Paraíso e desconectado da linguagem

⁴² Cf. à guisa de exemplo a discussão de Georges BLIN (2011), no livro *Baudelaire*.

original de Deus, o homem perde a capacidade de reconhecer a essência da natureza e, portanto, de nomeá-la fazendo uso de uma linguagem ontologicamente fundamentada. Doravante, ainda segundo a interpretação de Benjamin, a linguagem humana se vê condenada à relatividade, à multiplicidade e ao palavrório, enquanto a natureza se reduz à condição de objeto perecível aos olhos do homem decaído. Benjamin aponta, contudo, para a possibilidade de comunicação entre o homem e Deus, mesmo após a Queda. Essa possibilidade se explica pelo fato de que a natureza é “atravessada por uma linguagem muda e sem nome, resíduo da palavra criadora de Deus, que se conservou no homem como nome que conhece e paira – acima dele – como veredito judicante” (BENJAMIN, 2011, p. 73). Dessa forma, ao nomear a natureza, o homem se comunica indiretamente com o Verbo primordial. Desprovido da segurança ontológica do Éden, o homem se vê obrigado a traduzir os signos da natureza, não para acessar de forma direta um sentido integralmente escondido, mas para atingir a unidade da palavra divina através da saturação de significantes, vestígios materiais da correspondência entre a natureza decaída e a Natureza edênica. Em termos benjaminianos, a palavra de Deus coincide com a língua pura. Esta, por sua vez, não pode ser alcançada por nenhuma língua histórica isoladamente, “mas somente na totalidade de suas intenções reciprocamente complementares” (BENJAMIN, 2011, p. 109). A atenção que o poeta dá à materialidade da linguagem, aos significantes, faz da poesia, na concepção de Baudelaire, uma forma privilegiada de tradução e, portanto, de conhecimento da natureza.

Ao traduzir os elementos da natureza, o poeta realiza, no devir da linguagem poética, uma tradução da Natureza essencial. Assim como ocorre em relação às teorias platônicas da reminiscência e da participação, aqui também assistimos a uma inversão do movimento tradicionalmente identificado na tradução, que parte sempre da unidade do original para a multiplicidade das versões em língua estrangeira. Diante da natureza, ao contrário, o poeta se vê diante do múltiplo e almeja recuperar a unidade perdida. É provavelmente nesse sentido, que Baudelaire afirma, no artigo sobre Banville, que “*tout poète lyrique, en vertu de sa nature, opère fatalement un retour vers l'Éden*

perdu” [todo poeta lírico, em virtude de sua natureza, opera fatalmente um retorno ao Éden perdido] (BAUDELAIRE, 1976, p. 165; tradução nossa). Ora, faz parte da natureza lírica a transfiguração subjetiva da realidade e, portanto, a superação da imanência através da imaginação, conforme defende Baudelaire. A afirmação de que o poeta lírico opera um retorno ao Paraíso evidencia um movimento de ascensão que parte dos elementos da natureza para vislumbrar, na tradução poética desses elementos, a unidade da palavra divina. Nesse sentido, é possível afirmar, com Walter Benjamin, que, na tradução,

o original evolui, cresce e se alça a uma atmosfera por assim dizer mais elevada e mais pura da língua, onde, é claro, não poderá viver por muito tempo, da mesma forma como está bem longe de alcançá-la em todas as partes de sua figura, mas à qual, de modo extraordinariamente penetrante, ele ao menos alude, indicando o âmbito predestinado e interdito da reconciliação e plenitude das línguas (BENJAMIN, 2011, p. 110).

Benjamin e Baudelaire não podem abrir mão de um fundamento mítico para a linguagem, a poesia e até mesmo para a história. Para o filósofo alemão, essa questão se resolve no paradoxo de um ideal pensado ao mesmo tempo como predestinação e interdição. Nos termos da filosofia do mito, os tempos mítico e profano configurar-se-iam, em Benjamin, como duas linhas paralelas que, tendo *in illo tempore* coincidido numa única realidade, estão agora condenadas, após o advento da história, a jamais se cruzarem novamente. Dessa forma, o tempo humano participaria do tempo sagrado na mesma medida em que as ruínas de um edifício podem remeter à integralidade pretérita da construção: através dos cacos e vestígios materiais de uma unidade definitivamente perdida. O mesmo raciocínio parece valer também para Baudelaire, que, entretanto, vivenciou de maneira muito mais desesperada a caça arqueológica aos vestígios míticos, cada vez mais raros na modernidade. A passagem para a obra poética, que empreenderemos no último capítulo desta tese, deverá evidenciar que o diálogo de Baudelaire com o mito da Queda é ainda mais visceral que o postulado intelectual da filosofia benjaminiana da linguagem. Antes disso, porém, é necessário continuar nas trilhas do

pensamento teórico de Baudelaire, pois, subindo aos cumes teológicos de seu conceito de história, a queda final do poeta das *Flores do mal* nos parecerá ainda mais vertiginosa.

CAPÍTULO II

BAUDELAIRE E A VISÃO CRISTÃ DA HISTÓRIA

O CRISTIANISMO E O SENTIDO DA HISTÓRIA

A adesão de Baudelaire à fundamentação ontológica da linguagem repercute igualmente, para além dos limites da reflexão estética, nos demais tópicos de sua concepção de mundo. A crença numa origem mítica, que se localiza menos na *pré*-história, num *antes*, que num *além* de caráter vertical, fica mais evidente quando se analisa a visão de história que se manifesta nos textos críticos do poeta. Nesse quesito, entretanto, o autor das *Flores do mal* tem pouco ou quase nada a acrescentar à linhagem de pensadores à qual direta ou indiretamente se filia. A filosofia da linguagem subjacente à teoria das correspondências caracteriza-se, como vimos, por uma escala ascendente que parte dos elementos materiais, tomados desde o princípio como manifestações significantes, até alcançar, graças ao poder tradutório da imaginação poética, os cumes do Ideal, garantia ontológica de tudo o que se conhece sob a forma material. A dívida de Baudelaire para com o platonismo foi devidamente demonstrada por Marc Eigeldinger, que, de maneira precisa, esclarece que a matéria é concebida pelo poeta como “simultaneamente degradação e símbolo do espírito”¹ (EIGELDINGER, 1951, p. 60; tradução nossa). Nessa perspectiva, o universo material, embora concebido como espaço decaído, adquire ao menos a dignidade de mediador entre a Terra e o Céu. Avançando no rumo indicado por Eigeldinger em direção às constantes retomadas do pensamento platônico pela filosofia ocidental, nos deparamos, já no âmbito da cultura cristã, com a teoria da linguagem esboçada por Santo Agostinho. Considerando que todos os elementos materiais podem ser tomados como signos,² o Bispo de Hipona defende que os elementos temporais devem ser entendidos como meios para a salvação, através da busca constante dos vestígios da criação no seio do tempo profano.³ Em seu manual de exegese e formação cristã, Agostinho parte da diferenciação entre o que chama de

¹ “à la fois dégradation et symbole de l’esprit”

² O que leva Todorov a identificar no autor de *A Doutrina Cristã* o fundador da perspectiva semiótica. TODOROV. *Théories du symbole*. p. 13-58

³ “Por meio das coisas criadas, contemplemos as invisíveis de Deus, isto é, por meio dos bens corporais e temporais, procuremos conseguir as realidades espirituais e eternas.” AGOSTINHO. *A doutrina cristã: manual de exegese e formação cristã*. p. 54.

“coisas” e “sinais”. Enquanto as primeiras se definem pela imanência do sentido, ou seja, pela conservação de seu sentido próprio, os sinais são manifestações de um sentido que transcende a materialidade do significante. Agostinho entende que tanto os objetos quanto as palavras apontam para uma significação transcendental. À armadura material dos signos – as próprias coisas, no caso dos objetos, e a sequência sonora das sílabas, no caso das palavras – ele opõe o conceito, o conteúdo filosófico que dela se deve extrair. O modelo mítico dessa teoria não poderia ser outro: a Encarnação do Verbo. O corpo de cristo corresponderia a uma espécie de significante histórico, cujo conteúdo filosófico seria o Verbo divino, eterno e transcendental (AGOSTINHO, 1991, pp. 59 – 61).⁴

O diálogo de Baudelaire com Platão se dá, como mostrou Eigeldinger, por vias indiretas. Pode-se dizer o mesmo em relação a seu contato com Santo Agostinho, que se realiza graças à leitura dos autores que absorveram, nos séculos posteriores à Idade Média, algumas das principais ideias do pensador patrístico. Oferecendo uma espécie de tradução cristã do sistema platônico, Agostinho inaugura uma tradição que ainda encontrará adeptos décadas após a Revolução Francesa. Essa tradição se caracteriza, principalmente, pela adesão a uma filosofia alegórica da linguagem e a uma concepção providencialista e escatológica da história. Pertencem de alguma forma a essa tradição alguns dos pensadores mais caros a Baudelaire, dentre os quais se destacam: Bossuet, Pascal, Chateaubriand e, sobretudo, Joseph de Maistre. O diálogo do poeta com esses escritores não carece mais de demonstração crítica.⁵ Para além da análise desses autores em particular, interessa mais aos nossos propósitos refletir sobre as especificidades da noção cristã de história, em contraste com as visões tradicionais, e sobre seu paulatino esvaziamento, que ocorre paralelamente ao advento progressivo da modernidade, a cuja radicalização se assiste na passagem do século XVIII para o XIX. Pertencendo à geração seguinte àquela que vivenciou as primeiras consequências históricas

⁴ Aqui, o diálogo de Agostinho com a teoria platônica da participação, analisada por Eigeldinger em seu livro sobre o platonismo de Baudelaire, fica bastante evidente.

⁵ Cf. LABARTHE. *Providentialité et allégorie* : Bossuet, Joseph de Maistre, Giuseppe Ferrari IN : *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*. p. 232-269. Noutro capítulo de sua tese sobre “Baudelaire e a tradição da alegoria”, Patrick Labarthe identifica em Saint-Beuve outra via agostiniana de ligação entre Chateaubriand e Baudelaire. Outra possibilidade de aproximação com Santo Agostinho se encontra ainda, conforme acreditamos, no projeto baudelaireano de escrever um livro de confissões (*Meu coração a nu*), gênero do qual o bispo de Hipona é considerado um dos precursores. Cf.; *Op. Cit.* p. 92

dessa radicalização, Baudelaire e seus contemporâneos repercutem as transformações sofridas pela Europa nos cem anos anteriores. E, se o diagnóstico do poeta a esse respeito é sombrio, isso se deve em grande parte ao seu apego à tradição cristã, que havia encontrado no pensamento iluminista um de seus mais implacáveis inimigos.

Assim como Baudelaire, Agostinho foi testemunha de uma época marcada por profundas transformações históricas. Tardamente convertido ao cristianismo, que ainda buscava se afirmar diante dos resquícios de paganismo que o Édito de Tessalônica não pôde de imediato extirpar do Império Romano, o filósofo contribuiu para o esclarecimento e o aprofundamento das principais questões levantadas pelas Escrituras, num tempo em que a nova fé carecia ainda de sistematização dogmática. O século IV, no qual Agostinho viveu mais da metade de sua existência, marca o princípio de uma união duradoura, que ditaria o destino do continente europeu pelos próximos mil e quinhentos anos.⁶ A associação entre a Igreja e o Império, considerado, a partir de então, como o braço temporal da revelação cristã, emprestou àquela uma sólida base política, e àquele, a legitimação filosófica – e ideológica – para o expansionismo armado que lhe caracterizou historicamente (REIS, 2006). Dessa forma, as conquistas do Império representavam, no plano religioso, uma vitória de Cristo sobre os pagãos e a consequente expansão da nova fé, que aspirava à universalidade. Uma das primeiras consequências desse encontro foi o fortalecimento e a difusão de uma nova concepção de história, radicalmente diversa daquela que predominava no mundo greco-romano pré-cristão, e que lançou os fundamentos do jogo político ocidental, que não seriam abalados antes da Revolução Francesa.

Séculos antes da pregação de Jesus e da cristianização de Roma, os judeus foram os verdadeiros responsáveis por apresentar ao mundo esse novo conceito de história, que diferia radicalmente das concepções mítico-filosóficas associadas à noção de Eterno Retorno que predominavam nas culturas arcaicas, mas também na indiana e na grega (ELIADE, 2000, p. 118;

⁶ Considerando todas as tentativas de restauração do Império Cristão, após a queda do Império Romano, no século V, além da influência do pensamento romano-cristão sobre os Estados Nacionais, especialmente aqueles que protagonizaram a aventura das Grandes Navegações.

1965, p. 98). A novidade judaica se explica pela consideração da história como teofania, isto é, como espaço de manifestação do sagrado, e não mais como oposição radical ao tempo arquetípico da origem. Ao evocar ritualisticamente os deuses do Olimpo ou qualquer outra entidade mítica, os gregos empreendiam uma espécie de fuga do tempo profano, no qual predominam a mudança e a irregularidade, visando à readequação da vida humana aos modelos atemporais fornecidos pelos mitos. “Os gregos não buscavam o sentido do ser na história” (REIS, 2006, p. 17), que se associava à transitoriedade e à desordem; o sentido da existência era fornecido pelos arquétipos situados *in illo tempore*, aos quais o homem deveria periodicamente retornar, a fim de regenerar o Cosmos constantemente desgastado pelo fluir temporal.⁷ Aos gregos, faltava a noção de “destino da humanidade”, tão cara à mentalidade judaico-cristã; para eles, “a vida humana se move em repetições, como o sol, as estações” (REIS, 2006, p. 17), e não pode apresentar um *telos* futuro, pois os homens são sempre iguais a si mesmos. Rompendo com a visão tradicional do ciclo, os hebreus se destacam pela descoberta de um sentido para o tempo humano; para os judeus, a história passa a ter um valor em si mesma (ELIADE, 2000, p. 118), pois nela se manifesta a vontade do Deus único, que nada tem em comum com as divindades arquetípicas do mundo pagão, mas caracteriza-se por sua idiossincrasia e imprevisibilidade. “Os factos históricos transformam-se assim em “situações” do homem perante Deus, e como tal adquirem um valor religioso, que até então nada podia assegurar” (ELIADE, 2000, p. 119). Reunindo os signos vários da Providência, a história se oferece como um livro de alegorias, um meio para a compreensão dos desígnios de Deus. Pela primeira vez, afirma Mircea Eliade, os eventos históricos merecerão, em sua singularidade, a atenção dos homens (ELIADE, 2000, p. 120), doravante preocupados em interpretar o significado particular que cada evento esconde, enquanto linguagem empregada por Deus para se comunicar com o Seu povo.⁸

⁷ Esse esquema vale mais ou menos para toda sociedade tradicional, conforme demonstrou Mircea Eliade através de suas diversas pesquisas em história das religiões. A recusa do tempo histórico, profano, humano, e a nostalgia do tempo sagrado das origens são elementos comuns a esse tipo de sociedade.

⁸ Esse fato pode ser explicado também nos termos da Aliança estabelecida entre Deus e o povo de Israel. Segundo o professor José Carlos Aguiar de Souza, “A noção de Aliança no contexto de uma economia salvífica deu origem a um tipo especial de contemplação da história tanto para os judeus como para os cristãos. Israel pode sentir a presença do

A novidade, entretanto, não logra romper com todas as categorias do pensamento mítico. Apesar da valorização do tempo histórico *em si mesmo*, algo impensável para os gregos e para as culturas tradicionais, o judaísmo não pode abrir mão do desejo de regeneração do tempo profano. Isso porque a história, apesar de revalorizada, continua sendo o espaço do sofrimento e da morte, onde o homem se encontra exilado, à espera da salvação. O famoso Salmo 137, retomado por Camões nas redondilhas não menos conhecidas de “Sôbolos rios” (CAMÕES, 1963, p. 497), constitui um belo testemunho da visão judaica da história. Referindo-se inicialmente a um fato historicamente datado, a saber, o cativeiro dos judeus na Babilônia de Nabucodonosor II, o salmista aborda a desolação dos exilados, que se recusam a cantar, em terras estrangeiras, os cantos de Jerusalém (Sião). O texto, entretanto, aponta para uma significação simbólica do evento histórico, sugerindo uma associação entre Sião e o reino de Deus, e entre Babilônia e a condição humana. Sob a pena de Camões, o significado simbólico do cativeiro babilônico se desenha de forma muito mais dramática, graças aos elementos neoplatônicos e cristãos sobrepostos por ele ao texto judaico. Bem mais que o salmista, o poeta de “Sôbolos rios” insiste, sobretudo, no significado espiritual da oposição entre Babel e Sião, de tal forma que a experiência histórica do povo judeu é transcendida, em proveito de uma reflexão universal sobre o Homem em geral e sua condição de exilado no mundo material. Esse procedimento testemunha uma das diferenças mais marcantes entre as visões de mundo judaica e cristã, sobre as quais voltaremos ainda a falar.

Por ora, cumpre observar que o judaísmo, ao menos em sua manifestação messiânica, mantém o desejo, compartilhado com as religiões pagãs, de restituir ao tempo sua “pureza e integralidade original” (ELIADE, 2000, p. 120). A diferença está no fato de que, nas sociedades tradicionais, essa restituição deve ser empreendida periodicamente, através dos rituais que evocam o

Deus da Aliança nas vicissitudes de sua própria história nacional. Todo evento importante na vida do povo escolhido era interpretado à luz da fidelidade do Deus da Aliança, que tirou seu povo de uma terra de escravidão. Sendo um Deus ciumento, Ele puniu a infidelidade de seu povo mediante os eventos da história de Israel. Cada vez que o povo se afastava dos caminhos do Senhor, retornava ao sofrimento da escravidão, perdendo a terra e a liberdade. Os reis e as potências estrangeiras eram vistas como meios escolhidos por Deus para chamar de volta Israel, seu povo infiel, para os caminhos da Aliança.” SOUSA. *O projeto da modernidade: autonomia, secularização e novas perspectivas*. p. 23.

tempo mítico das origens, ao passo que o judaísmo projeta a regeneração do tempo para um “*in illo tempore* futuro e messiânico” (ELIADE, 2000, p. 120), cujo advento é humanamente imprevisível, pois compete exclusivamente à vontade pessoal de Deus. Se o adiamento da regeneração temporal aponta para a valorização da história, ele demonstra, por outro lado, que a aceitação do tempo humano, por parte dos judeus, é apenas parcial. Segundo Eliade,

A história é, pois, abolida, não pela consciência de viver um eterno presente (coincidência com o instante atemporal da revelação dos arquétipos) nem através de um ritual repetido periodicamente (por exemplo, os ritos do princípio do ano, etc.), mas abolida no *futuro*. A regeneração periódica da Criação é substituída por uma regeneração *única* que acontecerá num *in illo tempore* futuro. Mas a vontade de acabar com a história de um modo definitivo é ainda uma atitude anti-histórica, tal como as outras concepções tradicionais (ELIADE, 2000, p. 126).

Ainda que projetada para o futuro e resultante de um acontecimento único, a abolição da história é uma noção tão presente no judaísmo como nas religiões professadas na Grécia e nas sociedades tradicionais. O judaísmo, portanto, não rompe com o pensamento mítico, apenas o reconfigura, estabelecendo uma nova relação entre passado e futuro. Para os judeus, o mito não constitui um canal de ligação direta com o tempo sagrado, mas uma *promessa* de regeneração futura, que se realiza com o fim da história e o retorno à condição original do ser.

O desenvolvimento de uma nova fé no seio mesmo do judaísmo, motivada pela identificação da figura de Jesus Cristo àquela do Messias, tem como consequência a elevação da tensão entre os tempos profano e sagrado. Num certo sentido, é possível afirmar que o cristianismo empresta à história um valor ainda maior do que aquele concedido a ela pelos judeus. Afinal, para os cristãos, o próprio Deus se encarnou na história, num tempo passível de datação precisa e condicionado por uma série de fatores sociais, econômicos, políticos e culturais, como qualquer outra época da história humana. A presença de Deus entre os homens, no tempo em que a Judéia estava submetida ao poder de Roma, representado na pessoa de Pôncio Pilates, ultrapassa os limites do pensamento judaico e acaba por promover uma espécie de santificação da história. Deus não apenas se manifesta

epifanicamente para os homens, Ele se faz homem, num gesto que sacraliza o tempo histórico e acaba por instaurar um novo começo, uma nova origem para a humanidade. Em outras palavras, para os cristãos, a encarnação do Verbo regenera o tempo e faz da existência histórica uma experiência prenhe de sentido (ELIADE, 1965, p. 98). Como não poderia ser diferente, tal cosmovisão provocou escândalo entre os gregos,⁹ habituados a desprezar as questões temporais e a se pautar única e exclusivamente pela eternidade dos arquétipos, acessíveis a qualquer momento, graças à imitação dos seres míticos. Paul Ricœur chama atenção para o choque que a valorização do tempo histórico por parte dos cristãos provocou entre os gregos. Segundo ele,

O cristianismo irrompe no mundo helênico introduzindo um tempo de eventos, de crises, de decisões. A Revelação cristã scandalizou os gregos com a narrativa desses eventos “sagrados”: criação, queda, alianças, explosões proféticas e, de modo mais radical, eventos “cristãos” da encarnação, da cruz, do túmulo vazio, o surgir da Igreja em Pentecostes... À luz desses eventos excepcionais, atraía-se a atenção do homem para aspectos de sua existência própria que ele não sabia ver: seu tempo propriamente humano, por sua vez, estruturava-se em torno de eventos e decisões e se balizava por grandes opções: revoltar-se ou converter-se, perder a própria vida ou ganhá-la (RICŒUR, 1968, p. 85).

Apesar de dar um passo à frente em relação ao judaísmo no sentido da valorização da história em si mesma, o cristianismo também não abre mão da superação final do tempo humano. Em outras palavras, a história é valorizada, como no judaísmo, apenas como um meio, e deve ser superada, pois o *telos* do cristianismo é a salvação do homem e a abolição do tempo e da morte (ELIADE, 2001, p. 98).¹⁰ O sentido da história, portanto, coincide com a sua finalidade, com o seu propósito, que,

⁹ Vale lembrar a péssima recepção que o apóstolo Paulo teve no mundo helênico, onde foi ridicularizado e agredido.

¹⁰ Em *Mito e realidade*, Eliade mostra o quanto essa perspectiva cristã da história pode ser associada ao pensamento mítico. Segundo ele, “Ao proclamar a Encarnação, a Ressureição e a Ascensão do Verbo, os cristãos estavam convictos de que não apresentavam um novo mito. Na realidade, eles se utilizavam das categorias do pensamento mítico. Evidentemente, eles não podiam reconhecer esse pensamento mítico nas mitologias dessacralizadas dos pagãos eruditos seus contemporâneos. Mas é óbvio que, para os cristãos de todas as confissões, o centro da vida religiosa é constituído pelo drama de Jesus Cristo. Embora representado na História, esse drama possibilitou a salvação; consequentemente, existe apenas um meio de obter a salvação: repetir ritualmente esse drama exemplar e imitar o modelo supremo, revelado pela vida e pelo ensinamento de Jesus. Ora, esse comportamento religioso faz parte do pensamento mítico autêntico” (ELIADE, 1991, p. 146).

paradoxalmente, é a sua própria superação, que se dá, não mais no tempo presente dos rituais arcaicos, mas no tempo futuro da salvação. Segundo Karl Löwith,

A alegação de que a história tem um sentido último implica um propósito final ou objetivo que transcende os eventos reais. Esta identificação de significado e propósito não exclui a possibilidade de outros sistemas de significação. Para os gregos, por exemplo, os eventos históricos e destinos não eram, certamente, simples insignificâncias - eles eram cheios de importância e sentido, mas não tinham significado, no sentido de serem direcionados para um desfecho decisivo num propósito transcendente que compreende todo o curso de eventos.

O horizonte temporal para um objetivo final é, no entanto, um futuro escatológico, e o futuro existe para nós somente por expectativa e esperança (LÖWITH, 1949, p.6; tradução nossa).¹¹

A importância dos eventos históricos, portanto, não está apenas no fato de eles se constituírem como manifestações da vontade de Deus, como se observa no contexto judaico. É na história que o homem faz suas escolhas e é nela também que ele se torna o principal responsável pelo seu destino final. É no tempo profano dos eventos históricos que o homem, nos termos de Paul Ricœur, se perde ou se ganha. Mas em última instância, tudo depende da fé, da esperança na redenção no final dos tempos, quando os justos serão finalmente recompensados por seus sacrifícios, sofrimentos e boas ações.¹²

A diferença em relação ao caso judaico deve ser apreciada em dois sentidos: se por um lado o cristianismo aponta para uma valorização ainda maior do tempo histórico, o tempo da Encarnação; por outro, é possível afirmar que o advento do Cristo, ao estabelecer um novo início para a história humana, promove também uma espécie de aceleração do tempo em direção ao fim do mundo, da qual a multiplicação das profecias apocalípticas no final da Idade Média e no início da Idade

¹¹ “The claim that history has an ultimate meaning implies a final purpose or goal transcending the actual events. This identification of meaning and purpose does not exclude the possibility of other systems of meaning. To the Greeks, for example, historical events and destinies were certainly not simple meaningless – they were full of import and sense, but they were not meaning in the sense of being directed toward an ultimate end in a transcendent purpose that comprehends the whole course of events.

The temporal horizon for a final goal is, however, an eschatological future, and the future exists to us only by expectation and hope.”

¹² Sobre a importância das noções de fé e esperança para o cristianismo, cf. AGOSTINHO. *Confissões*. Livro XI; RICŒUR. *História e verdade*, p. 95 – 98; ELIADE. *O mito do Eterno Retorno*, p. 123 – 125.

Moderna é o maior sintoma.¹³ Concebendo o retorno de Cristo e o Julgamento Final como iminentes, essas profecias acabam por incentivar outro tipo de comportamento anti-histórico, ainda mais radical do que aquele que se observa no mundo judaico. Diante da urgência da salvação da alma, os homens se veem impelidos a negar os bens deste mundo e se orientarem exclusivamente pelo exemplo de Jesus. Essa postura assumiu o auge de sua radicalidade em seitas¹⁴ que defendiam a imitação do Cristo pela prática do suicídio, como é o caso dos Cátaros, que se espalharam pela França, Suíça e Itália entre os séculos XI e XIV. Dessa forma, certas vertentes do cristianismo, especialmente aquelas que antecederam ou se opuseram a Roma, acabaram por emprestar um caráter mais tenso ao tema judaico do exílio, acrescentando a ele um sentimento pessoal de urgência da salvação.¹⁵ Habitados à longa espera pelo messias, os judeus se viam obrigados a participar do jogo histórico, cuja possibilidade de fuga se desenha como uma questão de fé, adiada para um futuro imprevisível.

Entre diferenças e semelhanças de ordem teológica, judeus e cristãos promoveram uma verdadeira revolução cultural ao apresentarem ao mundo uma nova concepção de história como meio para a salvação humana. Refletindo mais uma vez a respeito da associação entre o poder espiritual da Igreja e o poder temporal do Império Romano, o professor José Carlos Reis esclarece, nos seguintes termos, a especificidade cristã dessa revolução:

¹³ Cf. KOSELLECK. *Futuro Passado*: contribuição à semântica dos tempos históricos. p. 21 – 39.

¹⁴ Em geral, consideradas heréticas pela Igreja Romana.

¹⁵ A postura anti-histórica não corresponde, evidentemente, às ações da Igreja Romana, que, ao contrário, aderiu integralmente ao jogo político, associando-se ao poder temporal do Império. A crítica de Dostoiévski à Igreja Católica, feita no romance *Os irmãos Karamazov*, incide justamente sobre esse ponto. Em *O grande inquisidor*, poema que Ivan Karamazov compõe e lê para seu irmão Alexei, Cristo retorna à Terra e é reconhecido por um cardeal espanhol, em Sevilha, no tempo da Inquisição. O religioso não hesita em ordenar a prisão imediata de Jesus, alegando que sua presença colocaria em xeque a missão da Igreja de estabelecer a ordem temporal e consertar a obra do Cristo no mundo. A postura do cardeal evidencia a escolha da Igreja Católica pela vida temporal em detrimento da imitação radical de Jesus, postura representada, no romance de Dostoiévski, por Alexei, o mais jovem dos Karamazov. Em outras palavras, o poema de Ivan sugere que a Igreja Romana se apresenta como substituta e não representante de Jesus Cristo entre os homens. Koselleck chama atenção para o fato de que a Igreja Romana procurava coibir os visionários que profetizavam o fim dos tempos, com o intuito de evitar a desagregação política e social da Europa cristã. “A existência da Igreja não podia ser ameaçada, sua unidade – assim como a existência do Império – era a garantia de ordem até que sobreviesse o fim do mundo.” KOSELLECK. *op. Cit.* p. 25. Nesse sentido, é possível afirmar que a Igreja se viu a meio caminho do sentimento de urgência da salvação, que se manifesta também, de certa forma, na ânsia romana pela conquista dos territórios ocupados por não cristãos (num primeiro momento, os bárbaros pagãos; a partir do século VIII, os mulçumanos), e da necessidade de manter a ordem temporal.

A Igreja Romana e o Império Romano formaram o verso e o anverso de uma mesma (e primeira) ideia de “história universal”, *como vontade de potência universal legitimada por um discurso de salvação da humanidade*.

Os romanos identificaram no cristianismo que surgia a nova ideia de história que os faria imbatíveis por mil anos: a de uma história universal, uma história do gênero humano como um todo, incluindo os não-romanos – os “pagãos”, como definiam os “bárbaros”. A humanidade teria então uma história comum e uma direção única: a vitória romana e a salvação cristã. A história da salvação romano-cristã reúne tempo e eternidade, história e Cristo. Foi uma ideia absolutamente nova, que nem os judeus haviam chegado a formular, obcecados com a ideia de “povo eleito”. Os judeus, porém, já tinham formulado a ideia de história como caminho linear para a salvação humana. Judeus e cristãos buscavam um sentido, tinham fé em um fim último. Sua revolução cultural consistiu em aceitar o tempo e a história como meio de salvação. Os eventos históricos eram manifestações de Deus, cuja vontade devia ser decifrada. O destino das nações, as lutas políticas se submetiam à vontade divina. Essa ideia nova criou uma história nova – *a história universal*. O final – a Salvação – conferia realidade e sentido a todos os eventos e personagens do passado, do presente e do futuro (REIS, 2006, p. 19).

Aqui se encontram os elementos principais da escatologia cristã, que submete a “história universal”, em suas manifestações pretéritas, atuais e futuras, a um único propósito, capaz de emprestar sentido aos tempos históricos: a Salvação do homem. Do ponto de vista teológico, a união da Igreja ao poder temporal dos Impérios¹⁶ se justificava como uma tentativa de realizar este propósito, através da cristianização total do mundo.¹⁷

É importante ressaltar que, ao valorizar a história como tempo da Salvação, a escatologia cristã afirma o caráter transitório do tempo humano, compreendido, em última instância, como uma ponte que deve religar os tempos do apocalipse e da criação. Nesse sentido, a reflexão sobre a história é indissociável da reflexão sobre o seu fim. As consequências históricas desse problema teológico foram sentidas ao longo de toda a Idade Média e acabaram contribuindo com a crise do pensamento católico no início da Idade Moderna. A explicação para esse fenômeno é simples. A Igreja Romana sempre teve que conviver com a iminência do fim do mundo, conforme anunciavam

¹⁶ Após a queda do Império Romano Ocidental, assiste-se na Europa a uma série de tentativas de restaurar a unidade política do continente, dentre elas aquela que ficou conhecida como Sacro Império Romano Germânico, fundado no início do século IX e que perduraria até o início do século XIX.

¹⁷ “A teologia da história, assim concebida, dá conta de um sentido último da história como tal. Existe uma ação providencial de Deus no mundo que pode ser percebida e interpretada à luz da Sua fidelidade à raça humana. Os eventos da história, concebidos linearmente, possuem uma nova dimensão: sentido e esperança” (SOUZA, 2005, p. 23).

as profecias de João e aquelas que se multiplicavam no seio da comunidade cristã. Nesse sentido, a ação histórica da Igreja caracterizou-se como uma espécie de corrida contra o tempo, ou ainda, um exercício de combate constante às manifestações do Anticristo, antes que o fim do mundo adviesse. Até o século XVI, a história da Cristandade “é uma história das expectativas, ou, melhor dizendo, de uma contínua expectativa do final dos tempos; por outro lado, é também a história dos repetidos adiamentos desse mesmo fim do mundo” (KOSELLECK, 2006, p. 24). Em outras palavras, a escatologia cristã continha o germe de sua própria destruição. Representante máxima do propósito redentor do cristianismo, a Igreja se viu, no início dos tempos modernos, numa situação bastante delicada: cuidar da salvação do homem diante da iminência do fim da história, sem permitir, entretanto, que as inúmeras profecias apocalípticas banalizassem a missão escatológica dos representantes de Deus e lhes custassem o controle sobre a ordem temporal.

A CRISE DA ESCATOLOGIA CRISTÃ E A FILOSOFIA MODERNA DA HISTÓRIA

A multiplicação das profecias apocalípticas e as constantes interpretações dos eventos históricos como sinais do fim do mundo, no início do século XVI, contribuíram para a falência da escatologia cristã, pelo menos em sua versão católico-romana. Esse processo tem na Reforma protestante o seu ponto culminante, que, “como movimento de renovação religiosa, trouxe consigo todos os sinais do fim do mundo” (KOSELLECK, 2006, p.25) e acabou provocando a fragmentação da unidade religiosa da Europa e a eclosão de diversas guerras religiosas. Essa época é marcada pela sensação de encurtamento do tempo, bastante evidente nos prognósticos de Lutero, para quem o fim do mundo “deveria ser esperado para o próximo ano, ou mesmo para o ano em curso” (KOSELLECK, 2006, p. 26). A contestação protestante e as disputas sangrentas que se sucederam à Reforma foram responsáveis pela maior crise enfrentada pela Igreja Romana em sua história, não somente por terem oferecido aos cristãos um novo caminho de interpretação do Evangelho e uma

nova ética, mas principalmente pelo fato de terem sido imediatamente identificadas às figuras apocalípticas da escatologia. A aparição daqueles signos do fim do mundo colocava ao mesmo tempo em xeque as profecias cristãs e o poder temporal da Igreja Romana. Em outras palavras, estava em jogo o próprio fundamento da Igreja Católica: a noção de história universal. Segundo Koselleck,

A Igreja é, em si mesma, escatológica. Entretanto, no momento em que as figuras do Apocalipse de João são aplicadas sobre os acontecimentos ou instâncias concretos, a escatologia tem um efeito desintegrador. O fim do mundo só é um fator de integração enquanto permanecer não determinável, do ponto de vista histórico e político (KOSELLECK, 2006, p.26).

Consciente dos riscos que os sinais apocalípticos representavam para seu projeto de governo temporal, a Igreja se viu obrigada a absorver o futuro escatológico, integrando-o ao tempo histórico e adiando para um futuro cronologicamente imprevisível o fim dos tempos.

Assim, na qualidade de elemento constitutivo da Igreja e configurado como o possível fim do mundo, o futuro foi integrado ao tempo; ele não se localiza no fim dos tempos, em um sentido linear; em vez disso, o fim dos tempos só pôde ser vivenciado porque sempre fora colocado em estado de suspensão pela própria Igreja, o que permitiu que a história da Igreja se perpetuasse como a própria história da Salvação (KOSELLECK, 2006, p. 26).

Mas o Protestantismo e as guerras religiosas que eclodiram no século XVI eram eventos extraordinários demais para não serem associados a sinais apocalípticos. E a Igreja Romana, pela primeira vez em sua história, não pôde manter o fim dos tempos em suspensão. Sua única alternativa foi contra-atacar, perseguindo a heresia protestante e desenvolvendo meios de coibir as dissidências, que se multiplicavam, desde as primeiras manifestações reformistas. Contudo, a Contrarreforma não pôde apaziguar os ânimos, e as guerras religiosas se tornaram uma calamidade, cuja solução não estava nas mãos da Igreja. É quando um novo personagem assume seu papel na história ocidental: o Estado Absolutista.

Definida no plano diplomático, a paz religiosa celebrada em Augsburg, em 1555, representa um exemplo perfeito de que, nos novos tempos, nos tempos modernos, é o Estado quem dá as cartas e garante o equilíbrio entre os grupos religiosos (KOSELLECK, 2006, p. 26). Nesse contexto, a paz deixa de coincidir com a unidade da Igreja Católica, para se estabelecer na forma de acordos políticos que garantem a liberdade de culto e a coexistência pacífica entre católicos e protestantes.¹⁸

A experiência adquirida em um século de lutas sangrentas foi, em primeiro lugar, a do reconhecimento de que as guerras civis religiosas não renunciavam o Juízo Final, ao menos não naquele sentido concreto como antigamente se acreditava. Ao contrário, a paz só se tornou possível à medida que as potências religiosas esgotaram-se ou consumiram-se em luta aberta, à medida que foi possível cooptá-las politicamente ou neutralizá-las. Com isso, constitui-se um novo e inédito tipo de futuro (KOSELLECK, 2006, p. 27).

Dessa forma, a modernidade do século XVI inaugura uma nova consciência do sentido histórico. Com a perda da unidade religiosa, assiste-se ao que Max Weber chamou de “desencantamento do mundo”. O discurso religioso europeu se reconfigura em face das vantagens deste mundo e da necessidade de conquistá-lo, agora em nome também da glória nacional.¹⁹ A Europa se fragmenta, as particularidades de cada nação emergem das ruínas da unidade romana, e a razão inicia sua caminhada para ocupar em breve o lugar de Deus.

Dois fatos concorrem para a dissolução da visão teológica da história e para o desencantamento do cosmos no período que se estende entre a Reforma Protestante, no século XVI, e as primeiras manifestações iluministas, na primeira metade do século XVIII. No plano histórico-político, o surgimento do Estado Absolutista, que desponta como administrador dos conflitos relacionados à fé e como princípio central de organização social, contribui de forma direta com o processo de secularização vivenciado pela sociedade europeia no início do período moderno. A explicação política para o fenômeno da “dissolução da dimensão sagrada da ordem cósmica” (SOUZA, 2005, p. 24) não nos parece, contudo, suficiente. A ela deve se acrescentar um fato que

¹⁸ Na França, o “Edito de Nantes”, assinado em 1598 por Henrique IV, representa o melhor exemplo dessas decisões políticas.

¹⁹ REIS. *Op. Cit.* p. 22

pertence, sobretudo, à história das ideias ou do pensamento, a saber: o aparecimento de um novo tipo de racionalidade, identificado à revolução científica promovida por pensadores como Bacon, Descartes, Copérnico, Galileu e Newton. Esse novo modelo de racionalidade concebe a natureza não mais como um conjunto de signos indeterminados inscritos no mundo pela vontade insondável de Deus, mas como um livro escrito no código transparente da matemática e da geometria. Abandonando a preocupação com o ser das coisas, com a essência dos fenômenos, a ciência moderna passa a se preocupar com o funcionamento da natureza, seu foco de interrogação se distancia do “por quê” para o “como” as coisas acontecem.²⁰ Ao homem, basta o domínio do código matemático para a compreensão da engrenagem da natureza, de cujo mecanismo Deus não participa, a não ser como construtor. Nesses termos, se instaura a autonomia do conhecimento científico em relação à teologia, que perde definitivamente seu *status* de ciência matriz. À racionalidade do livro da natureza corresponde a racionalidade da consciência, que se estabelece como parâmetro para o conhecimento direto da realidade, substituindo a Deus como garantia ontológica para as ciências:

A racionalidade moderna não mais se refere a uma *matrix teológica* ou a um *heteros divino* como seu garantidor e justificador. Essa nova concepção de racionalidade é assegurada pela atividade autônoma do próprio ato de reflexão. O que se encontrava metafisicamente revelado à luz de um *heteros* divino, a partir da guinada moderna do pensamento, é realizado pelo esforço do *cogito* no ato mesmo da reflexão. Não existe nada anterior ao estado de consciência (SOUZA, 2005, p. 32).

Para além do problema epistemológico, a visão do mundo como uma máquina regida pelas leis da matemática repercute diretamente também sobre um problema de ordem ética: como conciliar o determinismo subjacente à concepção de mundo mecanicista e a liberdade humana?²¹ A principal

²⁰ Cf. SOUZA. *Op. Cit.* p. 26.

²¹ O problema ético suscitado pela revolução científica moderna é da maior importância para a compreensão do posicionamento de Baudelaire em relação à teoria do progresso, vista por ele como uma “doutrina de preguiçosos”. A noção iluminista de progresso se explica, como veremos, pela aplicação da razão mecanicista à compreensão da história, que passa a ser entendida como um movimento racional que levaria em sua marcha toda a humanidade em direção a um *telos*. Baudelaire denuncia justamente o papel passivo a que se submete o indivíduo nessa visão determinista da história. Para ele, o progresso é problema moral que compete exclusivamente ao indivíduo, e não uma lei necessária que rege o destino da coletividade.

tentativa de conciliar ciência e liberdade foi feita por Kant, que estabelece a diferenciação entre *noumena*, a instância do ser, e *phenomena*, a instância dos elementos fenomênicos, aos quais se limitam o interesse e o alcance da ciência moderna. Na busca por resolver o impasse criado entre o determinismo natural e a liberdade moral, Kant acaba por reforçar uma das principais marcas da revolução científica moderna, a saber, o caráter subjetivo do conhecimento.²² “Para Kant e a revolução copernicana do pensamento, a natureza encontra-se subordinada à atividade do sujeito. A estrutura transcendental do “eu penso” é grau último de inteligibilidade das coisas” (SOUZA, 2005, p. 32).

A subordinação epistemológica da natureza ao sujeito abre espaço para a sua submissão também aos interesses práticos do homem, que se estabelece definitivamente como senhor do mundo natural. Nesse sentido, é possível afirmar que, ao longo dos séculos que se seguem à revolução científica moderna, o primado humanista da razão será responsável por uma espécie de dessacralização da natureza, que então se reduz a matéria-prima para a produção técnica levada a cabo pela aplicação do conhecimento científico.²³

O novo modelo de racionalidade que vem à tona com a revolução científica iniciada no século XVII dá origem também a uma nova concepção de tempo, que é gerada em silêncio, no seio da sociedade moderna, à sombra dos fatos políticos (KOSELLECK, 2006). Vimos que o Estado Absolutista assumiu a responsabilidade pela estabilização política da Europa no contexto das guerras religiosas que se sucederam à Reforma Protestante. Essa intervenção, embora fundamental para garantir a paz no continente, não pôde (nem poderia) reestabelecer o caráter sagrado que o tempo histórico apresentava para a escatologia cristã. Apesar das tentativas de justificação religiosa do poder temporal dos reis, nos termos da teoria do direito divino, a verdade é que o sentido escatológico da história não resiste ao enorme interesse dos monarcas pelas coisas deste mundo.

²² A subjetividade aqui deve ser entendida como o espaço do *cogito*, da coisa pensante (*res cogitans*), e não como manifestação da particularidade do sujeito privado.

²³ A concepção mecanicista da natureza se opõe diametralmente à teoria baudelairiana das correspondências, que concebe a natureza como um “templo onde vivos pilares / Deixam filtrar não raro insólitos enredos;” o qual o homem “cruza em meio a um bosque de segredos / Que ali o espreitam com seus olhos familiares” (BAUDELAIRE, 1995, p. 109).

Somada à dessacralização da natureza, posta em prática pela teoria mecanicista, a falência da escatologia cristã, resultado da fragmentação do poder secular e da quebra da unidade religiosa da Europa, contribuiu diretamente para o processo de esvaziamento e “de recusa da concepção mágico-religiosa como legitimação da ação” (REIS, 2006, p. 21). Nesse sentido, o século XVII se apresenta como um momento de transição, no que diz respeito à questão do sentido da história. Os *seiscentos* marcam ao mesmo tempo a ruptura com a visão romano-cristã da história como história universal da salvação e os primeiros passos que preparam a concepção iluminista da história como espaço-tempo da realização progressiva da Razão e da liberdade humana.

Com efeito, coube aos filósofos iluministas do século XVIII a tarefa de reencantar o mundo e o tempo histórico, substituindo o poder da religião e de Deus pelo poder da Razão universal. A história é mais uma vez ressignificada e passa a apresentar um novo *telos*: o progresso do homem neste mundo profano. Com a teoria iluminista do progresso, a história readquire seu caráter universal e soteriológico, agora identificado à marcha da humanidade em direção à autonomia e à felicidade. “A ideia de progresso, antes restrita ao conhecimento, se generaliza. Todos os aspectos da vida humana caminhariam em uma mesma direção: a perfeição futura” (REIS, 2006, p. 29).

O século XVIII assiste, portanto, ao nascimento de uma perspectiva filosófica para a interpretação da história que vem substituir a visão teológica predominante no pensamento medieval. O termo *filosofia da história* foi inventado e usado pela primeira vez no seu sentido moderno por Voltaire, em cujo *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* se esboça pela primeira vez uma visão da história como fruto da razão humana, em detrimento do papel central assumido na teologia cristã pela providência divina no que se refere à interpretação do curso da história (LÖWITH, 1949, p. 1). A obra de Voltaire e o advento da filosofia da história representam o momento mais tenso da crise que se instalou na “consciência europeia” (LÖWITH, 1949, p. 104) no início do período moderno. A interpretação filosófica da história, fundamentada na crença no progresso linear da humanidade impulsionado pela marcha da Razão, deve ser avaliada em seu caráter revolucionário e antirreligioso.

Menos de um século separa o *Ensaio* (1756) de Voltaire do *Discours* de Bossuet *sur l'histoire universelle* (1681), considerado o último tratado de teologia da história na linha exegética inaugurada por Santo Agostinho. Todavia, a distância entre os dois textos é imensa. Em menos de cem anos, a figura de Deus, cuja centralidade no mundo ocidental fora colocada em xeque já nos primórdios da revolução científica, perde definitivamente seu papel de senhor da história. Conservando, entretanto, alguns elementos da escatologia cristã, dentre os quais se destacam a aceleração do tempo, a aproximação entre presente e futuro, a presença de um *telos*, o Iluminismo atacou o coração do pensamento religioso sobre a história, isto é, a ideia de que a vontade de Deus é responsável pelos eventos temporais e de que a salvação da alma é o propósito maior da existência no tempo profano.²⁴

No cerne da interpretação filosófica da história se encontra a identificação entre Razão e tempo. “O único pensamento que a filosofia aporta é a contemplação da história; é a simples ideia de que a razão governa o mundo, e que, portanto, a história universal é também um processo racional”, escreve Hegel, na introdução de sua *Filosofia da história* (HEGEL, 1999, p. 17). Essa identificação faz da própria história “um sujeito autônomo e poderoso que realiza o trabalho de autoprodução” (REIS, 2006, p. 35). Em termos hegelianos, a história passa a ser entendida como uma “marcha racional e necessária do espírito universal” (HEGEL, 1999, p. 18), movimento autolegitimado pela lógica inerente ao processo histórico, concebido doravante, à semelhança da natureza, como um mecanismo coerente e transparente à inteligência matemática. A aplicação do modelo mecanicista à interpretação da história, realizada por Voltaire e por outros *philosophes* do século XVIII, inaugura uma concepção de história em todos os aspectos oposta àquela que se desenvolve a partir de Santo

²⁴ A permanência de elementos da escatologia cristã no seio do pensamento iluminista sobre a história suscitou a complexa discussão entre Karl Löwith e Hans Blumenberg acerca da originalidade e da legitimidade do projeto moderno. A tese do primeiro é de que a modernidade se explica nos termos da *secularização* do pensamento religioso, isto é, como uma espécie de versão esvaziada (o texto de Löwith não raro dá sinais de uma nostalgia do mundo pré-moderno) da teologia da história. Blumenberg se opõe radicalmente à interpretação da modernidade como secularização do pensamento mágico, ao defender a autonomia do “eu”, a *afirmação-do-self* (*self-assertation*) como elemento próprio da modernidade. Cf. LÖWITH. *Meaning in history*; BLUMENBERG. *The legitimacy of the Modern Age*; SOUZA. *O Projeto da Modernidade: autonomia, secularização e novas perspectivas*. A tese da secularização é parcialmente aceita por Paul Ricœur, para quem o tema do progresso espontâneo e contínuo é decorrente da laicização e da degradação racionalista da escatologia cristã. Ao abordar a teoria do progresso, entretanto, o filósofo francês concebe-a como um plano paralelo e não necessariamente oposto ao plano da visão cristã da história, que subsistiria no seio da história concreta e particular dos homens, entendida por Ricœur como um tempo dramático de crises, decisões e eventos.

Agostinho e encontra em Bossuet sua voz derradeira. Assiste-se à passagem de uma hermenêutica dos signos da providência inscritos no tempo humano para uma espécie de decodificação científica dos parâmetros de funcionamento da máquina histórica, procedimento que permite compreender de forma transparente a lógica inerente ao passado, ao presente e ao futuro, cuja predição torna-se então viável para a inteligência humana.

Reinhart Koselleck chama a atenção para duas características do futuro que se abre diante do progresso linear e inevitável da humanidade. Esse futuro é, antes de tudo, caracterizado pela autoaceleração, isto é, por uma crescente aproximação entre presente e futuro que independe de forças extrínsecas ao processo histórico; isso se explica pelo fato de a teoria do progresso enxergar a história como um movimento autônomo de realização dos propósitos ditados por sua própria racionalidade. Dessa forma, a marcha da história racional tem diante de si um futuro inédito, desconhecido, desconectado de qualquer arquétipo atemporal e de referências à tradição ocidental (KOSELLECK, 2006, p. 36). Nesse sentido, a teoria do progresso é revolucionária e iconoclasta, pois nega qualquer identificação entre presente e passado (KOSELLECK, 2006, p. 36; REIS, 2006, p. 31), estabelecendo-se como uma espécie de anticlassicismo e como uma abertura ao novo que antecipa em muitos aspectos a postura das vanguardas artísticas dos séculos posteriores.²⁵

O caráter filosófico inerente à teoria do progresso espontâneo e contínuo da humanidade parece eliminar de vez da face da terra todo o drama da condição humana. Com efeito, do ponto de

²⁵ A relação entre a teoria do progresso e as vanguardas históricas apresenta-se como um problema bastante delicado. Em primeiro lugar, é importante separar a experiência particular dos artistas (cuja ambiguidade e especificidade não podem ser captadas pela classificação crítica) da narrativa ortodoxa da tradição moderna, que se consolidou justamente como a narrativa da marcha progressiva da arte como religião do novo, como tradição da ruptura. Hegemônica até meados do século XX, a narrativa linear e progressista da modernidade estética elegeu como alguns de seus heróis artistas como Flaubert, Manet, Rimbaud e Baudelaire, cuja visão de modernidade não coincide, como veremos, com o dogma da ruptura e com a aceitação da história como horizonte único da arte. Refletindo sobre o assunto, Antoine Compagnon escreve: “Do sentido militar ao estético, o termo *vanguarda*, entendido como antecipação, evolui de um valor espacial para um valor temporal. Nessa mudança fundamental, acha-se plenamente realizado aquilo que Stendhal anunciava em 1823 e contra o que Baudelaire resistia, postulando um aspecto eterno do belo, ao lado de seu caráter efêmero: doravante a arte só se definirá em termos históricos. Depois do impressionismo, todo o vocabulário da crítica de arte torna-se temporal. A arte se apegava desesperadamente ao futuro, não tenta mais aderir ao presente, mas antecipá-lo, a fim de inscrever-se no futuro. Trata-se não somente de romper com o passado, mas com o próprio presente do qual é preciso fazer tábua rasa se não se quiser ser superado, antes mesmo de começar a produzir. A arte está ligada irremediavelmente a um modelo evolutivo, o da filosofia hegeliana ou o do transformismo darwinista, confundindo com os melhores aqueles que sobrevivem e que se adaptam.” COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco paradoxos da modernidade*. p. 42.

vista lógico, “se a história é a progressão universal e linear da razão, então o conflito, a ambiguidade e o mal experienciado no transcurso histórico, bem como a necessidade de salvação, foram dissipados” (SOUZA, 2005, p. 56). Ao que parece, essa era de fato a pretensão dos *philosophes* ao instituírem uma concepção de história baseada na força motriz de uma racionalidade universal que transcende as vontades individuais. A filosofia iluminista da história refere-se a uma humanidade abstrata, a uma coletividade universal, sem rosto, sem nacionalidade, sem personalidade. Ela negligencia o homem concreto, as particularidades das nações e o caráter dramático que perpassa a história de todo indivíduo. Ora, uma teoria abstrata do curso histórico não saberia responder às questões do homem real, personagem principal de uma narrativa humana, demasiado humana.

A história se oferece constantemente como problema para as nações e os indivíduos concretos, seu curso por vezes se apresenta como a *selva oscura* de Dante, na qual o poeta se vê perdido, longe do caminho reto. Neste curso, o homem concreto toma decisões que determinam o seu destino: às vezes, acerta; outras tantas, tropeça, comprometendo sua própria vida e a dos outros. É neste espaço existencial que o homem é chamado a responder eticamente pelos seus atos, e em última instância, conhece a culpa, o desespero e a esperança. É também neste espaço da história individual das pessoas e das nações que a teologia é novamente convocada a participar do esforço exegético de compreensão do curso histórico. Assim pensa Paul Ricœur, para quem a teoria do progresso e a escatologia cristã não formam um par de opostos, como os *philosophes* fizeram parecer.

Restrita a uma abordagem abstrata da história, a teoria iluminista do progresso contínuo não se interessa pelo indivíduo. Prefere a ele a abstração de uma humanidade que se constitui pela acumulação dos bens adquiridos ao longo do tempo graças ao cultivo da razão. Dessa forma, Ricœur define o plano do progresso como o plano das ferramentas, no sentido lato do termo, compreendendo os instrumentos materiais, culturais, cognitivos, filosóficos e espirituais produzidos pelo esforço da razão e acumulados pelo homem através do tempo (RICŒUR, 1968, p. 81). Não se trata de uma

crítica à teoria do progresso, cujos benefícios, aliás, são destacados por Ricœur, mas da constatação de que a filosofia da história não pode dar conta de todas as dimensões da vida humana. O mundo instrumental, aquele visado pelo progresso contínuo, não pode resolver os enigmas da história, pois é incapaz de assumir por nós a responsabilidade pelas decisões que a vida sempre nos obriga a tomar. O plano das ferramentas, mesmo aquele das ferramentas culturais, é moralmente neutro. Seu valor é extrínseco e depende da atitude dos indivíduos (pessoas e nações) perante suas possibilidades técnicas. É dessa maneira que a industrialização, por exemplo, encontrou resistência entre alguns povos. E o destino dos povos depende mais dessas opções, tão ligadas à personalidade de cada nação, de cada coletividade, que da produção pura e simples de ferramentas (RICŒUR, 1968, p. 87). Outro exemplo: o próprio pensamento iluminista, com sua filosofia da história, sua crença no progresso, sua teoria dos direitos universais do homem, sua enciclopédia, sua literatura, seu republicanismo, não passa de uma ferramenta, um instrumento intelectual; a Revolução Francesa, sim, é uma experiência existencial, na qual o povo francês *optou* pelo caminho histórico da derrubada da monarquia em detrimento de tantos outros, fazendo uso do instrumental decorrente do progresso intelectual do século XVIII, e colhendo depois os frutos, saudáveis e podres, dessa escolha.

É nesse sentido que ao plano do progresso se sobrepõe, segundo Ricœur, o plano histórico da ambiguidade. Este é o plano das decisões, dos enigmas, dos desafios que o curso da história sempre faz atravessar o caminho dos homens. Este é o nível das crises, dos conflitos, da ascensão e da queda dos impérios e civilizações, que pouco tem a ver com o conjunto de bens disponíveis às coletividades, mas principalmente com suas escolhas e seus valores. Trata-se do plano da ambiguidade justamente por isso, por depender de escolhas cujas consequências são matematicamente imprevisíveis, escolhas que se dão num determinado tempo-espço, que a teoria mecanicista, universal e anônima, não saberia acessar. É, portanto, a personalidade, a vontade e as decisões particulares que definem o destino das pessoas e dos povos. Entre 1789 e 1793 o povo francês tomou uma série de decisões que afetaria o destino da nação e de todo o mundo ocidental; se

foram decisões acertadas, a interpretação do curso da história poderá fornecer respostas diferentes, dependendo da *personalidade* do intérprete.²⁶

A visão da história como espaço ambíguo das decisões, crises e fatos faz surgir no coração do tempo profano um traço fundamental do homem: a culpabilidade (RICŒUR, 1968, p. 92). A história como projeto dos homens, cujas decisões se manifestam principalmente no plano político, é inseparável de uma economia dos crimes e dos castigos, dos erros, dos julgamentos e das penalidades, pois

É em torno do poder que proliferam as paixões mais temíveis: orgulho, ódio, temor. Atesta essa trilogia sinistra que onde está a grandeza do homem, justamente ali se acha o seu pecado. A grandeza dos impérios é também o pecado deles; eis por que sua queda pode sempre interpretar-se como um castigo (RICŒUR, 1968, p. 92).

Assim Paul Ricœur abre espaço para uma reconsideração da teologia da história, à revelia da condenação iluminista. A interpretação teológica não quer contestar os pressupostos da teoria mecanicista, mas agir à sua margem, no plano da ambiguidade, onde a história se realiza como crise, como drama existencial. Aqui repercute a memória dos profetas de Israel e dos Salmos, onde reencontramos os temas do orgulho das nações, do ódio dos homens vis e do medo dos pequenos (RICŒUR, 1968, p. 93). Os povos cometem erros e são penalizados por isso, conforme demonstram as interpretações bíblicas da história de Israel. Esses fatos são exclusivos de uma história humana, feita de decisões, acertos e falhas. Assim como a vontade do Deus judaico-cristão, o destino histórico dos homens concretos é insondável, imprevisível àqueles que se encontram encarnados no tempo-espaço da história. Por isso, a experiência concreta dos homens se constitui como um problema ético. Dessa forma, o reconhecimento da ambiguidade inelutável da existência reabilita a interpretação teológica da história:

²⁶ Veremos a seguir o quanto essa discussão é familiar a Baudelaire, que, à luz de Joseph de Maistre, se dedicará a refletir sobre as consequências da Revolução Francesa como resultado do caminho escolhido pela civilização francesa nos últimos séculos. Desnecessário dizer que Baudelaire, enquanto intérprete da história da França, assume a personalidade dos pessimistas, conservadores, antirrevolucionários e anti-iluministas, como Chateaubriand e o próprio De Maistre.

Vê-se quão essencial é, para a estruturação dessa teologia, recolocar no devido lugar essa dimensão da história como projeto dos homens, como decisão e como crise. A culpabilidade não surge senão onde a história é a possibilidade dos projetos de grandeza. O plano do progresso permanece o do instrumento; o instrumento não é passível de culpa; é mesmo bom, na medida em que se exprime o *destino* do homem na criação; por esse motivo, a reflexão sobre o progresso se acompanha de um legítimo otimismo (RICŒUR, 1968, p. 93).

Em última análise, a vida humana se configura como um jogo de erros e acertos, culpabilidade, mérito, castigos e recompensas, cujo sentido último, de todo inacessível aos seres humanos, é antes de tudo uma questão de fé e esperança. Chegamos finalmente ao cerne do sentido cristão da história, reabilitado por Ricœur, num nível que transcende aqueles do progresso e da ambiguidade.²⁷ A questão da existência ou não de um sentido total da história resolve-se apenas no plano da fé, da esperança em uma solução transcendental para o mistério da vida (RICŒUR, 1968, p. 94). Para os cristãos, a absurdidade aparente, a incoerência da história profana se resolve na perfeição de uma história paralela, que atravessa o universo das aparências, justificando o sofrimento dos homens na Terra: a história do Verbo que se fez carne na pessoa de Jesus. Diante do caos aparente, a fé numa história sagrada acaba por sacralizar a própria história profana, que se realiza então como história da salvação. Essa fé se manifesta no sentimento cristão da esperança, capaz de vislumbrar um sentido último, ainda que escondido sob o disfarce caótico do mundo profano. Nesse ponto, o cristianismo ultrapassa os limites do existencialismo, com o qual flerta frequentemente. Se para os existencialistas a ambiguidade é o limite máximo da consciência, para os cristãos a esperança é capaz de transcendê-lo (RICŒUR, 1968, p. 96).

Por fim, é importante observar que o papel ético do cristianismo não se confunde aqui com a escatologia medieval. Ele a transcende enquanto afirmação do mistério e do caráter inevitavelmente aberto do sentido da história. Para muito além do projeto romano-católico de dominação política da

²⁷ O cristianismo de Ricœur nada tem a ver com aquele difundido na Idade Média pela Igreja Romana; ao contrário, ele se aproxima em diversos aspectos da postura mística de Alexei Karamazov, herói do romance *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoievski. Esse cristianismo é antirromano, antes de tudo, por sua recusa do profetismo escatológico, da racionalização escolástica do tempo humano, do messianismo histórico, do dogmatismo, do fanatismo, enfim. Tratar-se-ia de um cristianismo “que morreu na cruz”, para lembrar a célebre fórmula de Nietzsche?

Europa e do mundo, a fé num sentido escondido estabelece-se como uma recusa às explicações racionais e dogmáticas da história, num elogio corajoso do mistério e da indeterminação.²⁸

A resistência à filosofia da história e à teoria do progresso, heranças iluministas que o século XIX europeu abraça e desenvolve, terá como porta-voz um grupo vasto e notável de escritores, filósofos e poetas, muitos dos quais foram equivocadamente ovacionados como heróis de uma modernidade a qual jamais pertenceram. Antirrevolucionários, anti-iluministas e adeptos de uma visão teológica da história, esses escritores podem ser considerados reacionários, por um lado, mas se caracterizam pela lúcida consciência que adquiriram da modernidade, primeiros teóricos que foram da arte e da vida modernas. Baudelaire está entre eles; crítico ferrenho do iluminismo e da crença no progresso, leitor sensível de Bossuet, Chateaubriand e Joseph de Maistre, fiel, num primeiro momento, à interpretação providencialista da história, e vítima constante da inquietação existencial que assola todo homem sensível à absurdidade da vida e que busca desesperadamente acessar o sentido escondido sob as ruínas do tempo, ele é na verdade o protótipo do escritor antimoderno, pois sua consideração da modernidade é inseparável de sua recusa do moderno e da memória do paraíso perdido. Vejamos mais de perto como se configura a antimodernidade do poeta que tantas vezes mereceu o epíteto de fundador da poesia moderna.

BAUDELAIRE ANTIMODERNO: A CONDENAÇÃO DA TEORIA ILUMINISTA DO PROGRESSO

Os antimodernos são antes de tudo modernos a contragosto. Incapazes de frear o ímpeto do tempo devorador da modernidade, eles também são incapazes de assimilar o luto pelo passado em ruínas (COMPAGNON, 2011, p.18). São melancólicos. Resistem à religião do novo. Sonham com um classicismo impossível, no olho do furacão moderno. Resistem à democracia, ao sufrágio

²⁸ “A fé em um sentido, mas um sentido escondido da história, é pois ao mesmo tempo a *coragem* de acreditar numa significação profunda da mais trágica das histórias e, portanto, um humor de confiança e de abandono no próprio cerne da luta – e uma certa denegação do sistema e do fanatismo, no sentido do *aberto*” (RICŒUR, 1968, p. 98).

universal, à república. Denunciam todos os engodos da modernidade: as teorias do bom selvagem e do progresso, o caráter abstrato dos direitos humanos, o idealismo revolucionário. Procuram se opor ao mundo secularizado através do refinamento. São adeptos do dandismo. Carregam consigo elementos do cristianismo em ruínas: o providencialismo, a crença no pecado original. Resistem à instrumentalização da linguagem. Recorrem à teoria da analogia universal, vasculham o mundo profano em busca dos vestígios das correspondências com o tempo sagrado. Não são tradicionalistas. São ultramodernos, mais modernos que os modernos e que as vanguardas históricas (COMPAGNON, 2011, p. 14), pois jamais se iludiram, nunca se deixaram seduzir pelas promessas de uma felicidade no fim do arco-íris da história. São lúcidos. E por incrível que pareça, são maioria entre nós: “quase toda a literatura francesa dos séculos XIX e XX preferida pela posteridade, se não é de direita, é ao menos antimoderna” (COMPAGNON, 2011, p. 15).²⁹ Aportam no século XXI como profetas de um fracasso anunciado e se tornam cada vez mais relevantes para a consciência crítica pós-moderna.³⁰

Baudelaire é provavelmente o mais complexo de todos os antimodernos, não tanto pela profundidade de suas ideias e soluções estéticas, mas pelo caráter ambíguo, paradoxal de seu posicionamento diante da modernidade. Antoine Compagnon já havia chamado a atenção para o fato de que todas as ideias baudelairianas são duplas.³¹ Com efeito, Baudelaire parece ser o escritor que mais nitidamente faz coincidir modernidade e antimodernidade. É moderno, pois é, antes de tudo, antimoderno. Nenhum outro artista associado à antimodernidade foi tão aclamado pelas vanguardas históricas e pelos arautos da modernidade dogmática. Inventor da noção de modernidade, Baudelaire é também um de seus maiores opositores.

²⁹ Chateaubriand, Baudelaire, Flaubert, Proust, Valéry, Gide, Claudel, Colette, Julien Gracq: são alguns dos vários representantes da linhagem antimoderna, da resistência ao progresso, à mercadoria, ao tecnicismo, à instrumentalização da arte e da linguagem.

³⁰ Segundo Compagnon, “nossa curiosidade por eles cresceu com a suspeita pós-moderna em relação ao moderno” (COMPAGNON, 2011, p. 14).

³¹ Cf. *Os cinco paradoxos da modernidade*.

Em sua tentativa de definição da tradição antimoderna, Compagnon destaca a recorrência de seis figuras entre os autores daquela linhagem. A cada uma dessas figuras corresponde um tema: à figura *histórica ou política*, o tema da *contrarrevolução*; à figura *filosófica*, o tema do *anti-iluminismo*; a figura *moral ou existencial* manifesta-se no *pessimismo* característico dos escritores antimodernos; a figura *religiosa ou teológica*, na crença no *pecado original*; já a figura *estética* evoca o tema do *sublime*, e, finalmente, à figura *estilística*, se identifica o tema da *vituperação*. Ao lado de Chateaubriand e de Joseph de Maistre, Baudelaire é o principal fornecedor de exemplos para os seis temas, o que só que vem a confirmar sua posição referencial no seio da tradição antimoderna, conforme o estudo de Compagnon.

Das seis figuras enumeradas pelo crítico francês, interessam-nos de imediato as duas primeiras, pois a compreensão do pensamento político e filosófico de Baudelaire nos levará diretamente à sua concepção de história. Veremos, contudo, mais adiante, o quanto as seis figuras repercutem umas sobre as outras, de tal forma que o isolamento das duas primeiras só se justifica em função do recorte pelo qual optamos neste capítulo.

A recusa da Revolução Francesa não pode ser dissociada da crítica à teoria do progresso, nem da adesão de Baudelaire a uma visão providencialista da história. Num primeiro momento, a base da reação baudelairiana à modernidade iluminista se estabelece em torno de um vocabulário teológico que remete ao cristianismo oficial, representado quase sempre pelo pensamento escatológico. As referências à Providência, à teoria da maldade inerente ao homem e a tantos outros elementos da cultura cristã são abundantes nos textos críticos de Baudelaire. Esse arsenal teológico não resistirá à experiência poética das *Flores do mal*, onde o cristianismo tradicional não sobrevive ao spleen e à morte da esperança, consequências do contato direto com os elementos corrosivos da história moderna. A poesia baudelairiana é o lugar de uma visão de mundo ambígua, torturante e misteriosa, associável em diversos aspectos àquela descrita por Paul Ricœur em *História e verdade*.³²

³² Essa questão nos remete mais uma vez ao problema da não continuidade entre os textos críticos e poéticos de Baudelaire. A nosso ver, a poesia é o espaço de contato direto com a história e com seus efeitos corrosivos na obra

Num dos aforismos de *Meu coração a nu*, Baudelaire escreve: “Em toda alteração há sempre algo, ao mesmo tempo, de infame e de agradável; algo que respeita à infidelidade e à mudança de endereço. Bastaria isto para explicar a revolução francesa” (BAUDELAIRE, 1995, p. 526). Com esta frase, o poeta expressa toda a ambiguidade de sua opinião a respeito da matriz de todas as revoluções modernas. Os eventos de 1789 inspiram ao poeta um sentimento duplo, marcado ao mesmo tempo pela repulsa moral e pelo prazer, pelas ideias de traição e transgressão. Aqui, duas realidades parecem se chocar: os ditames da moral e a experiência de gozo individual. Antes de arriscar uma interpretação conclusiva para o trecho do aforismo, consideremos este outro excerto, no qual Baudelaire comenta sua participação nos levantes populares em 1848: “Minha euforia em 1848. Qual era a sua natureza? Comprazimento na vingança. O prazer *natural* de destruir. Embriaguez literária: reminiscência de leituras. O 15 de maio. – Ainda o gosto de destruir. Gosto legítimo, se tudo o que é natural é legítimo” (BAUDELAIRE, 1995, p. 526). O cotejo das duas passagens não deixa dúvida: o prazer da ruptura é de ordem natural, associa-se à sede de vingança e às paixões humanas; e às pulsões naturais, se opõe a artificialidade da moral, que condena como infame a derrubada da monarquia e as reivindicações populares.³³ Na sequência do trecho citado, vemos Baudelaire condenar os horrores do mês de junho (1848) como loucuras do povo e da burguesia, e finalmente como “amor *natural* do crime”.³⁴

A postura irracional do povo que move a revolução (e isso é válido não apenas para os eventos de 1848, mas para toda e qualquer modificação radical na história) recebe, contudo, uma resposta da Providência. Referindo-se já ao Segundo Império, consequência mais ou menos direta da revolução de 48, Baudelaire se questiona, no parágrafo final do aforismo citado acima, acerca do

baudelairiana. Esse choque é capaz de destruir (quase) todos os resquícios da visão mágico-teológica que ainda sobrevive em seus textos não poéticos. Restará ao poeta a experiência desesperada da ambiguidade e a busca angustiada e sem termo pelos vestígios sagrados nas ruínas do tempo profano.

³³ Aqui se manifesta mais uma vez a visão baudelairiana do homem como um ser dual, conflituoso, habitado simultaneamente por impulsos malignos (Satã) e benignos (Deus).

³⁴ “Os crimes de junho. Loucura do povo e loucura da burguesia. – Atração *natural* – pelo crime” (BAUDELAIRE, 1995, p. 526; grifo nosso).

valor, da natureza e do caráter providencial da figura de Napoleão III.³⁵ A discussão do poeta evoca ao mesmo tempo as duas formas de interpretação cristã da história discutidas acima: a escatológica, baseada na intervenção providencial no mundo profano com vistas à salvação do homem, e a existencial, definida, à luz de Paul Ricœur, como uma leitura do tempo humano como tempo de crises, decisões, crimes e castigos. Baudelaire parece aderir, inicialmente, ao esquema escatológico tradicional, pois para ele a própria Revolução França é um evento providencial.

A referência maior de Baudelaire nesse quesito é Joseph de Maistre, filósofo conservador incluído por Compagnon entre os principais inspiradores da tradição antimoderna. O providencialismo de De Maistre pode ser apreciado em trechos como este, que corresponde sozinho ao primeiro parágrafo de suas *Considérations sur la France*: “nós todos estamos atados ao trono do Ser supremo por uma suave corrente que nos prende sem nos sujeitar” (DE MAISTRE, 2007, p. 199; tradução nossa).³⁶ Nessa obra, o filósofo apresenta sua teoria de que a Revolução Francesa é uma manifestação evidente da Providência, que manipula os personagens da história como marionetes a fim de promover ao mesmo tempo o castigo e a salvação do povo francês.

Assim, homens sem gênio e sem conhecimentos conduziram muito bem aquilo que eles chamaram de carro revolucionário; eles sempre caminharam à frente, sem olhar para trás; e tudo lhes foi favorável, pois eles não passavam de instrumentos de uma força muito mais sábia que eles (DE MAISTRE, 2007, p. 201; tradução nossa).³⁷

De Maistre explica os meios empregados pela Providência como um castigo pelo fato de a França, que, segundo ele, sempre exercera uma verdadeira magistratura sobre a Europa, ter se desviado, especialmente no plano religioso, de sua missão histórica. Esse castigo teria como

³⁵ “O que é o imperador Napoleão III. O que ele vale. Procurar uma explicação para a sua natureza e o seu caráter providencial” (BAUDELAIRE, 1995, p. 527).

³⁶ “*Nous sommes tous attachés au trône de l'Être suprême par une chaîne souple, qui nous retient sans nos asservir.*”

³⁷ “*Ainsi, des hommes sans génie et sans connaissances ont fort bien conduit ce qu'ils appelaient le char révolutionnaire ; ils ont toujours marché en avant, sans regarder derrière eux ; et tout leur a réussi, parce qu'ils n'étaient que les instruments d'une force qui en savait plus qu'eux.*”

consequência final, após o sofrimento provocado pela Revolução, o fortalecimento da França cristã. Em sua principal obra, *Les soirées de Saint-Petersbourg ou Entretiens sur le gouvernement temporel de la Providence*, vemos se configurar o otimismo escatológico de De Maistre. Representado pela voz de um dos três personagens (Le Comte) que passam as noites a debater temas relacionados à teologia, à filosofia e à história, o autor defende sua teoria de que os desígnios da Providência, embora nem sempre claros, conspiram indiscutivelmente para a salvação humana. Dessa forma, De Maistre interpreta as catástrofes históricas – Reforma, Iluminismo, Revolução Francesa – como sinais da intensificação do mal sobre Terra, signos da proximidade de uma nova revelação. Seus prognósticos lembram bastante a tonalidade das profecias apocalípticas de católicos e protestantes, no início do século XVI:

É necessário estar pronto para um acontecimento imenso na ordem divina, em cuja direção nós caminharemos com uma velocidade acelerada que deverá assustar todos os observadores. Não há mais religião na terra: o gênero humano não pode permanecer nesse estado. Temíveis oráculos já anunciam que é chegado momento (DE MAISTRE, 2007, p.762; tradução nossa).³⁸

Em Baudelaire, que diz num de seus textos confessionais [*Higiene*] ter aprendido a raciocinar com Joseph de Maistre (BAUDELAIRE, 1995, p. 519), essa visão providencialista da história se manifesta de forma esparsa e não sistemática, restringindo-se a alguns de seus textos apenas.³⁹ Bem mais abundantes são as críticas à teoria do progresso, que também podem ser lidas como uma reação teológica à filosofia da história. Em seu texto dedicado ao pavilhão de belas artes da exposição universal de 1855, Baudelaire expõe seu método de análise crítica e uma detalhada reflexão sobre a aplicação da ideia de progresso às belas artes. Baudelaire inicia seu texto com um elogio à particularidade das nações e dos indivíduos, no que se refere à produção artística, numa afirmação do caráter relativo do belo. Essa relatividade estética é, entretanto, governada por um princípio único: a

³⁸ “Il faut nous tenir prêts pour un événement immense dans l’ordre divin, vers lequel nous marcherons avec une vitesse accélérée qui doit frapper tous les observateurs. Il n’y a plus de religion sur la terre : le genre humain ne peut demeurer dans cet état. Des oracles redoutables annoncent d’ailleurs que les temps sont arrivés.”

³⁹ Especialmente em *Meu coração a nu*. Contudo, há referências ao providencialismo também em textos de crítica de arte, como o ensaio dedicado à *Exposição universal de 1855*.

Providência, que se apresenta como responsável por garantir a harmonia do universo. A equivalência entre as nações artísticas se dá apenas no plano da utilidade que todas têm para o projeto divino. Baudelaire não deixa de ressaltar que certas nações foram preparadas e educadas pela Providência com vistas em um objetivo mais elevado, mais espiritual em comparação com as outras (BAUDELAIRE, 1995, p. 771). É bastante sintomático que, no âmbito dessa discussão, Baudelaire relembre, ainda que de passagem, a teoria das correspondências.⁴⁰ Sua teoria da arte se esboça, aqui, como uma espécie de orquestra composta pelo gênio artístico particular de cada nação e regida por um princípio extemporâneo, diretamente associado à teologia judaico-cristã. A harmonia do universo, garantida pela Providência, coincide com a unidade metafísica à qual cada expressão artística em particular remete enquanto vestígio. Nesse sentido, a relatividade do belo remete, paradoxalmente, a um absoluto, escapando à afirmação da mera historicidade da arte.

Essa teoria se choca diretamente com duas tendências caríssimas ao tempo de Baudelaire: o academicismo, que enquadrava o fazer artístico a regras rígidas de composição, e a crença no progresso, que, aplicada às artes, instaura a religião do novo e impede o diálogo entre as vozes da tradição. O problema do academicismo está na massificação que ele acaba produzindo entre os artistas.⁴¹ A submissão a regras é, para Baudelaire, a negação do gênio individual, elemento indispensável para a orquestra onde se correspondem as artes e os artistas. Para o poeta, o respeito universal aos ditames acadêmicos provocaria a confusão de todos os tipos, de todas as ideias, de todas as sensações numa vasta unidade, monótona e impessoal, imensa como o tédio e o nada.⁴² Retomando uma imagem empregada por Baudelaire, a submissão às regras acadêmicas unificaria as teclas do teclado das correspondências, produzindo uma música monótona e inexpressiva.

⁴⁰ “Embora na natureza haja plantas mais ou menos santas, formas mais ou menos espirituais, animais mais ou menos sagrados, e seja lícito concluir, a partir das sugestões da imensa analogia universal (...)” (BAUDELAIRE, 1995, p. 771).

⁴¹ Baudelaire critica Courbet e, sobretudo, Ingres pela falta de imaginação e pelo que chama de *anti-surnaturalisme*. A estes, o poeta opõe a genialidade romântica e ultrassensível de Delacroix.

⁴² “Todos compreendem facilmente que, se os homens encarregados de exprimir o belo se conformassem às regras dos *professores-jurados*, o próprio belo desapareceria, visto que todos os tipos, ideias e sensações se confundiriam numa vasta unidade, monótona e impessoal, imensa como o tédio e o nada” (BAUDELAIRE, 1995, p. 773).

A teoria baudelairiana das correspondências se choca também contra a teoria do progresso aplica à evolução das artes. Entretanto, ao discutir o tema no ensaio sobre a exposição universal de 1855, Baudelaire ultrapassa os limites da estética, para atacar de forma veemente todo o edifício da teoria iluminista. Este trecho nos dá a dimensão total da crítica baudelairiana à noção de progresso contínuo e automático da humanidade:

Há ainda um erro muito em voga, do qual quero fugir como do Diabo.⁴³ Refiro-me à ideia de progresso. Esse fanal obscuro, invenção do filosofismo atual, aprovado sem garantia da Natureza ou da Divindade, essa lanterna moderna projeta trevas sobre todos os objetos do conhecimento; a liberdade se esvai, o castigo desaparece.

Quem quiser ver com clareza na história deve, antes de mais nada, destruir esse fanal pérfido. Essa ideia grotesca, que floresceu no terreno apodrecido da fatuidade moderna, isentou todos de seu dever, livrou todas as almas de sua responsabilidade, desvencilhou a vontade de todos os laços que o amor do belo lhe impunha: e as raças enfraquecidas – se essa aflitiva loucura durar muito tempo – adormecerão sobre o travesseiro da fatalidade no sono caduco da decrepitude. Essa presunção é o diagnóstico de uma decadência já demasiado visível (BAUDELAIRE, 1995, p. 775).

As duas primeiras ofensivas do poeta referem-se ao caráter modista e infundado do “fanal obscuro” do progresso. Baudelaire sugere que a teoria iluminista exerce sobre o seu tempo uma espécie de sedução semelhante àquela que exercem todos os objetos, ideias e comportamentos que se tornam fetiches numa determinada época. Definida como uma espécie de tentação, o poeta esforça-se para fugir à teoria do progresso como se fugisse do inferno (*enfer*). Mais que uma hipérbole, o emprego dessa imagem anuncia a tonalidade cristã da crítica baudelairiana, que se confirmará mais tarde. O inferno funciona aqui como uma metonímia de Satã, agente principal da perdição humana. Em Baudelaire, as figuras infernais estão quase sempre associadas à perda do controle, da individualidade e da consciência. Para ele, a embriaguez, em todas as suas manifestações, é a marca da queda e da degradação. Satã representa assim a imolação da consciência e, portanto, a alienação do indivíduo às forças externas a si mesmo. A noção de progresso é tanto mais ameaçadora, quanto

⁴³ No original, conforme a edição de Pichois, lê-se: “Il est encore une erreur fort à la mode, de la quelle je veux me garder comme de l’*enfer*.” (BAUDELAIRE, 1976, p. 580; grifo nosso).

ela não se fundamenta ontologicamente nem na Natureza⁴⁴ nem na Divindade. Isso equivale a dizer que o progresso é um engano, uma miragem, um jogo de aparências desprovidas de qualquer conteúdo filosófico.

O problema da alienação repercute também no uso pejorativo da expressão ‘filosofismo atual’, que dá o tom da antipatia baudelairiana contra a tendência intelectualista do pensamento moderno, que se estabelece como um empecilho para a verdadeira consciência crítica.⁴⁵ Não por acaso, a imagem da lanterna obscura constitui o centro irradiador da argumentação do poeta. Numa alusão irônica à metáfora central do iluminismo, Baudelaire define o progresso como um fanal que lança trevas sobre todos os objetos do conhecimento.

Para além da reflexão sobre o modismo teórico, a crença no progresso implica na destruição da consciência individual também por difundir a visão mecanicista do movimento da história, que, para Baudelaire, atenta duplamente contra a individualidade. Primeiramente, do ponto de vista epistemológico, ao se impor como parâmetro intelectual *a priori*, submetendo as operações críticas do indivíduo a uma lei universal e abstrata, que acaba por provocar uma espécie de anestesiamento da consciência (daí, mais uma vez, o seu caráter satânico). Além disso, a lanterna obscura do progresso tem fortes implicações éticas. Ora, compreendendo a história como uma marcha racional rumo ao progresso da humanidade, o Iluminismo subtraiu ao homem a responsabilidade pela construção da história concreta, eliminando de seu horizonte a dialética do crime e do castigo.⁴⁶ É nesse sentido que Baudelaire enxerga no progresso contínuo da humanidade uma negação da liberdade e um atentado contra a responsabilidade individual.

Baudelaire condena a teoria iluminista também como uma manifestação da vaidade moderna, o que reforça mais uma vez o caráter cristão de sua crítica à modernidade do século XVIII. O homem

⁴⁴ O uso da maiúscula deixa clara a intenção de Baudelaire, que se refere aqui à Natureza primordial, edênica.

⁴⁵ Compagnon chama a atenção para a resistência antimoderna ao idealismo iluminista. Segundo o crítico, os antimodernos se caracterizam por uma visão pragmática que se opõe ao amor exclusivo das ideias abstratas, verificável nos *philosophes*. (COMPAGNON, 2011, p. 50).

⁴⁶ Assim é possível compreender a discussão de Paul Ricœur como uma resposta existencialista ao iluminismo. Veremos a seguir que essa resposta aparece delineada também no horizonte baudelairiano de discussão sobre a teoria do progresso, embora de maneira menos sistemática e coerente.

moderno teria se rendido a uma contemplação apaixonada de sua própria imagem de ser racional e inocente. Uma das marcas desse narcisismo moderno seria a teoria do bom selvagem, de Rousseau, a qual Baudelaire critica diversas vezes, em nome de sua crença no pecado original. A ideia do progresso como consequência automática do desenvolvimento da razão, tendo como ponto de partida a pureza original, é vista por Baudelaire como uma teoria imoral, justamente por desconsiderar a natureza corrupta do homem. A natureza selvagem – animal – do ser humano é uma realidade universal, um *a priori* que justifica, por si só, a condenação da crença no progresso, o que fica bastante claro em passagens como esta, extraída de *Projéteis*:

Haverá algo de mais absurdo do que acreditar no Progresso quando o gênero humano, como podemos comprovar diariamente, continua semelhante e igual a si mesmo – isto é, ainda no estado selvagem? O que são os perigos da selva ou os das pradarias comparados com os choques e os atritos da civilização dos nossos dias? O homem que dá o braço à sua vítima em plena avenida ou aquele que abate a sua presa em qualquer floresta absconsa, não será sempre o mesmo homem – isto é, o mais perfeito animal de rapina? (BAUDELAIRE, 1995, p. 514).

A crítica de Baudelaire à teoria do progresso se baseia na concepção judaico-cristã do pecado original, que afirma a natureza culpada homem, opondo-se à antropologia do bom selvagem e à visão autocomplacente do homem moderno. Baudelaire expressou diversas vezes em sua obra a convicção de que o único progresso verdadeiramente válido para o ser humano é o progresso moral que decorre da consciência clara da condição essencialmente degradada do homem seguida do esforço civilizatório para a diminuição dos traços do pecado original. A “indestrutível ferocidade humana” (BAUDELAIRE, 1995, p. 538), a depravação natural do homem (BAUDELAIRE, 1995, p. 515) deve ser constantemente combatida pelo arsenal da civilização, pelas instituições morais, pela autoconsciência vigilante, pelo refinamento artístico e espiritual. A oposição de Baudelaire às teorias do progresso contínuo e do bom selvagem e sua adesão ao dogma cristão do pecado original enquadram-se respectivamente nas figuras antimodernas definidas como *moral ou existencial* e

religiosa ou teológica. O encontro dessas figuras em sua obra crítica aponta, finalmente, para um diálogo com a visão cristã da história. Num dos aforismos finais de *Meu coração a nu*, Baudelaire afirma:

Para que a lei do progresso pudesse existir seria necessário que cada um a quisesse criar: quer isto dizer que só quando os indivíduos se aplicarem pessoalmente a promover o progresso é que a humanidade progredirá realmente.

Esta suposição pode contribuir para esclarecer a identidade dessas duas ideias contraditórias: a liberdade e a fatalidade. – Assim, caso houvesse progresso, não existiria apenas identidade entre liberdade e fatalidade, mas essa própria identidade existiria desde sempre. Essa identidade seria a *história*: tanto a história das nações como a dos indivíduos (BAUDELAIRE, 1995, p. 549).

Para o poeta, o progresso só é pensável enquanto conquista de um esforço individual. A ideia de um progresso universal da humanidade só faz sentido enquanto uma soma de vitórias conquistadas no plano dos indivíduos. Baudelaire deixou claro diversas vezes que esse progresso pessoal deve ser entendido essencialmente como progresso moral. E a obsessão do poeta para com o tema do pecado original deixa entrever que a evolução moral do homem coincide diretamente com o combate rigoroso contra o seu lado irracional, ainda que nada possa, em última instância, extirpar completamente a faceta selvagem (natural) da condição humana. Baudelaire parece ser adepto de um dualismo pessimista, que ignora toda e qualquer solução definitiva para a ambiguidade que nos constitui.

Para finalizar, cumpre observar que a identificação entre liberdade e fatalidade, na qual Baudelaire funda seu conceito de história, pode ser explicada nos mesmos termos da teologia cristã utilizados acima. Indivíduos e nações estão submetidos à inexorável condição humana fundada pela falta original de Adão, mas têm diante de si a liberdade e as condições necessárias para resistir às consequências deste ato cometido *in illo tempore*. A história seria o espaço onde essa possibilidade de salvação – mais existencial que escatológica – se oferece aos indivíduos como um constante e

inesgotável desafio ético. Para Baudelaire, a história é o tempo inaugurado depois da Queda,⁴⁷ depois da separação definitiva entre os homens e o tempo mítico das origens. Este, por sua vez, persiste não como *topos* estático à nossa espera no final dos tempos, mas como mistério (*utopia* eternamente adiada) diante do qual todo grande homem deve se curvar. Nestes termos Baudelaire se diferencia de Voltaire, que, “como todos os preguiçosos”, “detestava o mistério” (BAUDELAIRE, 1995, p. 533).

⁴⁷ Cf. *Notices, notes et variantes* de Claude Pichois IN: BAUDELAIRE. *Œuvres complètes*.v.1, p. 1511.

CAPÍTULO III

VIAGEM AO FUNDO DO ABISMO

A PASSAGEM PARA A POESIA

Uma vez a serviço da musa doente e venal da poesia moderna, Baudelaire passa a caminhar sozinho, sem a companhia dos Bossuet, De Maistre, Wagner e Agostinho que tantas ideias lhe inspiraram sobre o mundo, a história e a arte. O passado, agora, insinua-se como tempo perdido. E o presente se impõe como verdade incontornável. Mas não se trata de uma simples mudança de perspectiva em relação à vida e menos ainda do abandono das referências antimodernas em favor de uma adesão triunfante ao tempo veloz e profano da modernidade. A rigor, o homem que se lança na aventura poética das *Flores do mal* e do *Spleen de Paris* é o mesmo que se levantara e continuaria a se levantar nos textos críticos contra as teorias do progresso e do bom selvagem, contra a onda de neopaganismo poético e contra o academicismo em artes-plásticas. O poeta que se encarna na história carrega nos ombros a memória de sua origem mítica e percorre as ruas de Paris como o cisne exilado que encontramos no célebre poema dos “Quadros parisienses” a rastejar pelas ruas imundas da capital. A condição do poeta moderno se delineia em Baudelaire como uma experiência de contato com as forças da história, compreendida antes de tudo como um processo de degradação (JACKSON, 1993, p. 51), de empobrecimento ontológico, de separação progressiva em relação à origem mítica, para retomar os termos de Paul Ricœur. Embora essa questão também apareça nos ensaios críticos, o local privilegiado do confronto com a história e, portanto, com as forças corrosivas do tempo profano é de fato a obra poética, onde a problemática conceitual se converte em experiência simbólica irreduzível à linguagem da filosofia racionalista. Com base na hermenêutica fenomenológica de Ricœur, pode-se afirmar que, nas *Flores do mal* e no *Spleen de Paris*, Baudelaire se aproxima da *experiência viva* da degradação. Assim

como o mito se configura como uma manifestação simbólica mais próxima da experiência humana imediata se comparada aos conceitos filosóficos, a poesia, entendida por Ricœur como uma das três dimensões do símbolo, além das dimensões cósmica e onírica (RICŒUR, 1969, p. 212), também pode ser entendida como uma manifestação anterior à especulação filosófica na escala dos símbolos primários, míticos e racionais traçada pelo filósofo francês.

A afinidade entre a poesia e o mito, sobre a qual discurremos na Introdução deste trabalho, é extremamente válida no caso de Baudelaire. Além da capacidade intrínseca à arte e mais especificamente à poesia lírica de se manterem em conexão com o mito (CASSIRER, 2006, p. 115), mesmo quando mergulhadas no mais profundo abismo do tempo profano, a maneira como se realiza a experiência poética de Baudelaire, resultante de uma cuidadosa elaboração arquitetônica e de uma refinada colaboração entre lirismo e crítica, permite-nos arriscar um diálogo mais direto com o conceito de mito, em geral, e com o mito da Queda, em particular, tal qual eles foram pensados por Paul Ricœur em *A simbólica do mal* (2009). A leitura da experiência poética de Baudelaire à luz da hermenêutica ricœuriana do mito da Queda redefine uma das questões mais debatidas pelos estudos baudelairianos: a discrepância entre as opiniões do poeta e suas realizações artísticas. Em geral, a distância entre os textos ensaísticos e poéticos foi explicada seja pela necessidade vivenciada por Baudelaire de se adequar à exigência dos jornais, a cujo público se destinava a esmagadora maioria de seus textos críticos, seja nos termos de uma mudança de perspectiva filosófica, que deságua numa possível visão pessimista do mundo, presente na obra poética. É o que Patrick Labarthe sugere, embora sem muita convicção, quando se pergunta

se o Baudelaire *poeta* não é presa de um ceticismo, que assumiria o modo de designação alegórica, ao passo que o Baudelaire *pensador*

aderiria, de todo o seu gênio crítico, à confiança ontológica que a prática do símbolo pressupõe, à essa espécie de *episteme* neoalexandrina reclamada por Joseph de Maistre (LABARTHE, 1999, p. 254; tradução nossa).¹

Ceticismo e confiança ontológica são termos que designam uma posição filosófica, portanto uma interpretação racional dos fenômenos da vida. Sem negar a validade das afirmações de Labarthe, gostaríamos de destacar que a simples *passagem para a poesia* constitui por si só uma explicação suficiente para a discrepância que se evidencia entre os dois conjuntos – poético e crítico – de que se constitui a obra de Baudelaire. Compreendendo a poesia em geral como uma dimensão da experiência simbólica, nossa proposta é a de inverter os termos da equação esboçada por Labarthe, colocando a obra poética não como desaguadouro de concepções ideológicas, mas como vetor de uma nova experiência simbólica. Nesse sentido, não se pode falar em adesão deliberada ao modo alegórico como fruto de uma visão cética do mundo, como parece sugerir o crítico francês, uma vez que a alegoria aparece muito mais como sintoma, ou ainda, como consequência da *experiência* antes de tudo *poética* da história e do tempo destruidor da modernidade.

O que mais chama a atenção no caso da obra poética de Baudelaire, quando se trata de refletir sobre o potencial simbólico da poesia em geral, é o seu caráter predominantemente crítico. Ao mesmo tempo em que é postulada a origem mítica da linguagem e da própria poesia, evidencia-se em sua obra uma consciência aguda a respeito da impossibilidade de retorno, ou, em termos mais teológicos, da impossibilidade última de redenção. Esse elemento crítico é indissociável de uma

¹ *si le Baudelaire poète n'est pas la proie d'un scepticisme, qu'assumerait le mode de désignation allégorique, alors que le Baudelaire penseur adhérerait, de tout son génie critique, à la confiance ontologique que présuppose la pratique du symbole, à cette sorte d'épistémé néo-alexandrine dont réclame Joseph de Maistre.*

característica marcante principalmente nas *Flores do mal*, mas também estendível ao *Spleen de Paris*, a preocupação arquitetônica na construção da obra. No que se refere ao primeiro livro, vários críticos se deixaram convencer pelo pedido do próprio poeta, que, em 1861, ano em que aparece a segunda edição das *Flores*, escreve a Vigny: *le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin* [o único elogio que eu solicito para este livro é que se reconheça que ele não é um simples álbum e que ele tem um começo e um fim] (BAUDELAIRE, 1973 v.2, p. 196; tradução nossa). Num artigo publicado em 1993, no qual apresenta uma leitura arquitetônica dos primeiros poemas das *Flores do mal*, James Lawler deixa claro o quanto o problema da arquitetura do livro mantém relações íntimas com o caráter crítico da experiência poética de Baudelaire, associada pelo crítico ao satanismo presente na obra do poeta.

O virtuosismo do artista, essa dose “satânica”, constitui um questionamento constante da linguagem. O poeta é aquele cuja orquestração lúcida nos faz compreender a mobilidade de um eu que se desloca de motivo em motivo a fim de qualificar e requalificar cada movimento do texto, e de quem o propósito definitivo jamais saberia ser nem uma nem outra peça somente, mas todo o conjunto acabado (LAWLER, 1993, p. 9; tradução nossa).²

Essa mobilidade do eu, sobre a qual fala Lawler, foi diversas vezes abordada por Baudelaire, tanto em sua obra crítica – onde o vemos afirmar que tudo reside na vaporização e na centralização do *Eu* e que “haveria um certo prazer em ser simultaneamente o carrasco e a vítima (BAUDELAIRE, 1995, p. 524) – quanto em

² *La virtuosité de l'artiste, ce dosage “satanique”, constitue une mise en question incessante du langage. Le poète est celui dont l'orchestration savante nous fait comprendre la mobilité d'un moi qui se déplace de motif en motif aux fins de qualifier et requalifier chaque mouvement du texte, et de qui le propos définitif ne saurait jamais être ni l'une ni l'autre pièce seulement mais l'ensemble achevé.*

poemas que permitem leituras metapoéticas, como “O Heautontimoroumenos”, onde a duplicidade do eu poético fica mais do que evidente em trechos como este:

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

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

*Je suis la plaie et le couteau !
Je suis le soufflet et la joue !
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau !
(BAUDELAIRE, 1975, p. 78)*

Não sou acaso um falso acorde
Nessa divina sinfonia,
Graças à voraz Ironia
Que me sacode e que me morde?

Em minha voz ela é quem grita!
E anda em meu sangue envenenado!
Eu sou o espelho amaldiçoado
Onde a megera se olha aflita.

Eu sou a faca e o talho atroz!
Eu sou o rosto e a bofetada!
Eu sou a roda e a mão crispada,
Eu sou a vítima e o algoz!
(BAUDELAIRE, 1995, p. 166)

Para além do problema filosófico da duplicidade e da ironia, esse movimento de afirmação e negação, de simpatia e de ódio, de construção e de desconstrução, de fé e razão, de encenação do algoz e da vítima, enfim, constitui o fundamento da própria experiência poética de Baudelaire, a ponto de definir as linhas da arquitetura dinâmica das *Flores do mal*. Segundo Lawler,

de uma ponta à outra das *Flores do mal*, Baudelaire segue (...) um projeto antitético semelhante, uma dialética de proposições e contraproposições que pesa os perigos do ideal e do *spleen*, da luz e das trevas, do sonho e da consciência (LAWLER, 1993, p. 33; tradução nossa).³

Essa dialética de proposições e de contraposições instaura uma espécie de corrente elétrica que perpassa todas as linhas da arquitetura poética das *Flores do mal*, desde o poema “Benção”, que abre a seção “Spleen e ideal”, narrando a aparição do Poeta neste mundo, até o poema “A viagem”, que encerra o livro, retomando os principais episódios da aventura épica do poeta “ao fundo do abismo” (BAUDELAIRE, 1995, p. 217).

Mas o verdadeiro ponto final dessa viagem coincide com a cidade de Paris, descoberta e explorada pelo poeta nos poemas em prosa do *Spleen de Paris*. Não por acaso, a capital francesa aparece diversas vezes associada no livro ao caos primordial e ao inferno. Trata-se com efeito do fundo do abismo, já anunciado pelo poema que encerra as *Flores do mal*, espaço decaído, ponto mais distante do paraíso perdido e da origem mítica do homem. Mesmo mergulhado nesse fosso, contudo, o poeta não abrirá mão do sonho, do desejo de evasão e da busca pelo belo, o que mantém de certa forma a tensão elétrica que caracteriza a obra em versos. Assim, o verdadeiro ponto final da aventura poética de Baudelaire não se encontra no navio capitaneado pela Morte, em “A viagem”, mas no topo da cidade de Paris, de onde o Poeta a contempla e declara o seu amor à “infame capital” (BAUDELAIRE, 1995, p. 342).

Mais do que a retomada de mitemas, que também ocorre com frequência na obra do poeta, o que aproxima a experiência poética de Baudelaire do mito da Queda é

³ *d'un bout à l'autre des Fleurs du mal Baudelaire suit (...) un pareil projet antithétique, une dialectique de propositions et de contrepositions qui pèse les dangers de l'idéal et du spleen, de la lumière et des ténèbres, du rêve et de la conscience*

justamente essa viagem ao fundo do abismo, que pode ser resumida na conjunção de quatro fatores: a memória mítica, a separação progressiva da origem, o heroísmo poético e a consciência crítica do fracasso e da própria Queda. Das *Flores do mal* ao *Spleen de Paris*, Baudelaire encena poeticamente a trajetória do Homem, simbolizado no mito bíblico pela figura de Adão, expulso do Paraíso, abandonado por Deus, mas consciente de sua própria origem divina, conservada nos fragmentos de linguagem pura que ainda persistem no terreno em ruínas da história profana.

A ENCARNAÇÃO DO POETA

O mito da Queda é o mito antropológico por excelência na medida em que representa a condição ambígua do Homem, caracterizada pela tensão entre a sua origem divina e sua inclinação para o mal. A narrativa bíblica se realiza através da cisão entre dois tempos e regimes ontológicos diferentes, o do Paraíso, marcado por uma relação de quase continuidade entre Deus e o primeiro casal humano, e o da história, caracterizado pelo corte, pela separação em relação à origem. A complexidade desse mito está no fato de ele invadir o terreno da história, realizando-se também como uma espécie de ruptura em relação ao próprio mito, enquanto categoria anistórica. Voltaremos a esse elemento crítico inerente ao mito da Queda no decorrer deste capítulo. Por ora, cumpre observar que o tempo mítico da origem divina só pode se apresentar diante de nós como um tempo perdido, do qual conservamos, em nossa constituição ambígua, uma série de dons, mas ao qual não nos é permitido retornar sem a intervenção *ex machina* de um imponderável messias.

Tudo o que podemos saber sobre a origem divina do Homem é que ele, um dia, *in illo tempore*, esteve junto de Deus no Paraíso, e que o regime ontológico no

qual vivia foi definitivamente perdido. Conforme explica Paul Ricœur, o tempo da inocência se associa à coisa em si kantiana (RICŒUR, 2009, p. 465), pois sua postulação coincide com a consciência de sua inacessibilidade. O tempo pré-histórico, primordial, da continuidade entre criador e criatura não pertence ao Homem, mas a Deus. Nesse sentido, é possível afirmar que o mito da Queda é também o mito da história, isto é, o mito que narra a *separação progressiva* do Homem em relação ao seu criador em direção ao advento de um tempo propriamente humano. A narrativa primordial que se desenrola no espaço do Paraíso se desdobra, portanto, no tempo da história, no qual a separação dolorosa em relação à origem se intensifica, tornando-se irreversível. Assim, a afirmação da identidade do Homem, que se dá justamente na cisão com o Criador, é contemporânea do advento da história, tempo humano por excelência. Nesse sentido, o mito de Adão instaura uma espécie de segunda origem, conforme explica Paul Ricœur:

Sua função é de estabelecer um “começo” do mal distinto do “começo” da criação, de estabelecer um evento pelo qual o pecado entrou no mundo e, através do pecado, a morte. Esse mito da queda é, assim, o mito do surgimento do mal no seio de uma criação já acabada e boa. Duplicando, assim, a Origem em uma origem da bondade do criado e a maldade da história, o mito tende a satisfazer a dupla confissão do crente judeu que confessa, de um lado, a perfeição absoluta de Deus e, de outro, a maldade radical do homem: essa dupla confissão é o próprio espírito da sua penitência (RICŒUR, 2009, p. 456; tradução nossa).⁴

⁴ *sa fonction est de poser un “commencement” du mal distinct du “commencement” de la création, de poser un événement par lequel le péché est entré dans le monde et par le péché la mort. Ce mythe de chute est ainsi le mythe du surgissement du mal dans une création déjà achevée et bonne. En dedoublant ainsi l’Origine en une origine de la bonté du créé et une origine de la méchanceté de l’histoire, le mythe tend à satisfaire à la double confession du croyant juif qui avoue d’une part la perfection absolue de Dieu et d’autre part la méchanceté radicale de l’homme: cette double confession est l’esprit même de sa pénitence.*

Essa segunda origem se associa à afirmação da criatura em oposição ao Criador. Seguindo essa linha de raciocínio, é interessante observar que a Queda ou, em outras palavras, o conhecimento do bem e do mal, o mergulho no tempo profano da história, a *separação progressiva* em relação a Deus, coincide com a afirmação da identidade humana e, portanto, com o surgimento da responsabilidade e da própria consciência ética, como sugere Ricœur em suas interpretações do mito de Adão. Trata-se mais uma vez de colocar em evidência o caráter ambíguo que define o mito do Homem, pois é a partir de uma falta que Adão começa a atingir, digamos assim, sua maioridade.⁵ A antropologia da ambiguidade que procede do mito da Queda refere-se também à permanência, fora do Éden, das mesmas capacidades que fazem desde sempre a humanidade dos humanos, ainda que marcadas de um signo negativo (RICŒUR, 1998, p. 73). As mesmas habilidades e dons que colocam o homem acima dos animais precipitam sua separação em relação a Deus. Ora, a inexistência da memória mítica e das heranças daquele tempo primordial resultaria não somente no esvaziamento da tensão, mas, em última instância, na nulidade do próprio mito da Queda, que só tem sentido como mito da *passagem* para a história e da condição intermediária, essencialmente *ambígua* do ser humano.

A reencenação poética do mito da Queda realizada por Baudelaire tem seu primeiro episódio na encarnação do Poeta no tempo da história moderna. Associado à figura romântica do gênio, cuja vocação profética coincide com a inadaptação social, o poeta baudelaireano é enviado por forças supremas a este mundo entediado, onde sofrerá, como o Cristo, toda sorte de injúrias e violências. O momento exato da aparição do Poeta entre nós é captado pelo poema “Bênção”, que abre a primeira seção

⁵ Ricœur lembra que a tradição iluminista celebrou o pecado de Adão como um pecado feliz (*faute heureuse*), pois a cisão em relação a Deus fora interpretada como uma conquista, ainda que dolorosa, da identidade do homem, de sua estatura própria (*stature propre*), de seu lugar no mundo. Cf. RICŒUR, 1998, p. 74.

das *Flores do mal*,⁶ intitulada “Spleen e ideal”. Vejamos, então, como se inicia a descida de Baudelaire ao fundo do abismo.

*Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,
Le Poète apparaît en ce monde ennuyé,
Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes
Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié :*

*— «Ah! que n'ai-je mis bas tout un noeud de vipères,
Plutôt que de nourrir cette dérision !
Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères
Où mon ventre a conçu mon expiation !*

*« Puisque tu m'as choisie entre toutes les femmes
Pour être le dégoût de mon triste mari,
Et que je ne puis pas rejeter dans les flammes,
Comme un billet d'amour, ce monstre rabougri,*

*« Je ferai rejaillir ta haine qui m'accable
Sur l'instrument maudit de tes méchancetés,
Et je tordrai si bien cet arbre misérable,
Qu'il ne pourra pousser ses boutons empestés! »*

*Elle ravale ainsi l'écume de sa haine,
Et, ne comprenant pas les desseins éternels,
Elle-même prépare au fond de la Géhenne
Les bûchers consacrés aux crimes maternels.*

*Pourtant, sous la tutelle invisible d'un Ange,
L'Enfant déshérité s'enivre de soleil
Et dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il mange
Retrouve l'ambrosie et le nectar vermeil.*

*Il joue avec le vent, cause avec le nuage,
Et s'enivre en chantant du chemin de la croix;*

⁶ Nossa análise das *Flores do mal* tomará como referência a edição de 1861, reelaborada pelo poeta após a condenação do Tribunal Correccional de Paris, que o obrigou a retirar seis peças da primeira edição, datada de 1857 (“Lesbos”, “Mulheres malditas”, “O Letes”, “À que está sempre alegre”, “As joias”, “As metamorfoses do vampiro”). A essa segunda edição, o poeta acrescentou a importante seção dos “Quadros parisienses”, o que justifica por si só a preferência da maioria dos editores por ela em detrimento das edições de 1857 e de 1868, esta última preparada por Banville, após a morte de Baudelaire. Claude Pichois justifica sua preferência pela edição de 1861, argumentando que ela é a que melhor representa a maturidade de Baudelaire (BAUDELAIRE, 1976 v.1, p. 818). A nosso ver, deve se acrescentar a este argumento o fato de Baudelaire ter se referido a essa edição na famosa carta a Alfred de Vigny, na qual reivindica o reconhecimento do caráter arquitetônico de seu livro, que deveria ser lido não como um simples álbum, mas como um conjunto coerente, com começo e fim. Na mesma carta, Baudelaire afirma que todos os poemas novos foram feitos para se adaptarem ao esquema arquitetônico pelo qual ele optara. Cf. BAUDELAIRE, 1973 v.2, p. 196.

*Et l'Esprit qui le suit dans son pèlerinage
Pleure de le voir gai comme un oiseau des bois.*

*Tous ceux qu'il veut aimer l'observent avec crainte,
Ou bien, s'enhardissant de sa tranquillité,
Cherchent à qui saura lui tirer une plainte,
Et font sur lui l'essai de leur férocité.*

*Dans le pain et le vin destinés à sa bouche
Ils mêlent de la cendre avec d'impurs crachats;
Avec hypocrisie ils jettent ce qu'il touche,
Et s'accusent d'avoir mis leurs pieds dans ses pas.*

*Sa femme va criant sur les places publiques:
«Puisqu'il me trouve assez belle pour m'adorer,
Je ferai le métier des idoles antiques,
Et comme elles je veux me faire redorer;*

*« Et je me soûlerai de nard, d'encens, de myrrhe,
De génuflexions, de viandes et de vins,
Pour savoir si je puis dans un cœur qui m'admire
Usurper en riant les hommages divins!*

*« Et, quand je m'ennuierai de ces farces impies,
Je poserai sur lui ma frêle et forte main;
Et mes ongles, pareils aux ongles des harpies,
Sauront jusqu'à son cœur se frayer un chemin.*

*« Comme un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite,
J'arracherai ce cœur tout rouge de son sein,
Et, pour rassasier ma bête favorite
Je le lui jetterai par terre avec dédain! »*

*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, des 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
A ce beau diadème éblouissant et clair;*

*« Car 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 ! »*
(BAUDELAIRE, 1975, p. 7)

Quando, por uma lei de supremas potências,
O Poeta se apresenta à plateia entediada,
Sua mãe, estarrecida e prenhe de insolências,
Pragueja contra Deus, que dela então se apieda:

“Ah! Tivesse eu gerado um ninho de serpentes,
Em vez de amamentar esse aleijado sem graça!
Maldita a noite dos prazeres mais ardentes
Em que meu ventre concebeu minha desgraça!

Pois que entre todas neste mundo fui eleita
Para ser o desgosto de meu triste esposo,
E ao fogo arremessar não posso, qual se deita
Uma carta de amor, esse monstro asqueroso,

Eu farei recair teu ódio que me afronta
Sobre o instrumento vil de tuas maldições,
E este mau ramo hei de torcer de ponta a ponta,
Para que aí não vingue um só de seus botões!”

Ela rumina assim todo o ódio que a envenena,
E, por nada entender dos desígnios eternos,
Ela própria prepara ao fundo da Geena
A pira consagrada aos delitos maternos.

Sob a auréola, porém, de um anjo vigilante,
Inebria-se ao sol o infante deserddado,
E em tudo o que ele come ou bebe a cada instante
Há um gosto de ambrosia e néctar encarnado.

Às nuvens ele fala, aos ventos desafia
E a via-sacra entre canções percorre em festa;
O Espírito que o segue em sua romaria
Chora ao vê-lo feliz como ave da floresta.

Os que ele quer amar o observam com receio,
Ou então, por desprezo à sua estranha paz,
Buscam quem saiba acometê-lo em pleno seio,
E empenham-se em sangrar a fera que ele traz.

Ao pão e ao vinho que lhe servem de repasto
Eis que misturam cinza e pútridos bagaços;
Hipócritas, dizem-lhe o tato ser nefasto,
E se arrependem por lhe haver cruzado os passos.

Sua mulher nas praças perambula aos gritos:
“Pois se tão bela sou que ele deseja amar-me,
Farei tal os ídolos dos velhos ritos,
E assim, como eles, quero inteira redourar-me;

E aqui, de joelhos, me embebedarei de incenso,
De nardo e mirra, de iguarias e licores,
Para saber se desse amante tão intenso
Posso usurpar sorrindo os cândidos louvores.

E ao fatigar-me dessas ímpias fantasias,
Sobre ele pousarei a tibia e férrea mão;
E minhas unhas, como as garras das Harpias,
Hão de abrir um caminho até seu coração.

Como ave terna que estremece e que palpita,
Ao seio hei de arrancar-lhe o coração,
E, dando rédea à minha besta favorita,
Por terra o deitarei sem dó nem compaixão!”

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 dais 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!”
(BAUDELAIRE, 1995, pp. 105-107)

Estruturado em dezenove quartetos, compostos todos eles de decassílabos tradicionais, o poema se configura como uma espécie de diálogo, no qual intervêm quatro vozes: a do narrador, que introduz o conflito e retorna sempre nos intervalos das outras vozes; a da mãe do Poeta, presente nas estrofes dois, três e quatro; a da mulher do Poeta, que aparece no segundo verso da décima estrofe, estendendo-se até a décima-terceira, e, finalmente, a do Poeta, que ocupa as cinco estrofes finais.

Nos quatro primeiros versos, o narrador se encarrega de apresentar o momento exato em que o Poeta é lançado neste mundo por uma lei das supremas potências (*par un décret des puissances suprêmes*), provocando imediatamente a revolta de sua mãe. Desde já, estabelece-se uma das imagens mais importantes para a compreensão do texto, a da diferença radical que separa o Poeta dos homens comuns. Enquanto estes vivem imersos neste mundo entediado, aquele mantém relações diretas com forças superiores que obviamente transcendem os limites da vida mundana. Assim que se apresenta à plateia entediada, isto é, aos homens deste mundo, o Poeta se vê vítima das mais violentas injúrias, a começar por aquelas proferidas pela própria mãe, que se apressa em maldizer a noite em que concebeu “esse aleijão sem graça”. Praguejando diretamente contra Deus, a mãe do Poeta diz que preferira ter gerado “um ninho de serpentes”, além de lamentar o fato de ter sido eleita “entre todas neste mundo” “para ser o desgosto de meu triste marido”. Com a fala da mãe, começa a evidenciar-se o

diálogo que Baudelaire estabelece com o episódio da encarnação do Cristo. Assim como Jesus, o Poeta, uma vez encarnado, se vê incompreendido, rejeitado e até violentado por grande parte de seus contemporâneos. Assim como ocorre na história bíblica, o Poeta é enviado ao mundo através de um casal, que lhe dá a vida. Contudo, ao contrário do que ocorre com Jesus, Maria e José, o nascimento do Poeta é motivo de vergonha para seus pais. Outra diferença que deve ser considerada é o fato de a concepção ter se realizado pelas vias normais da carne (“Maldita a noite dos prazeres mais ardentes / Em que meu ventre concebeu minha desgraça!”) e não pela intervenção de um anjo de Deus, como no caso de Maria.

Essas diferenças todas não eliminam o diálogo com a história do Cristo. Durante todo o poema, Baudelaire se esforça por manter viva a sombra de seu modelo mítico-literário, estabelecendo com ele diversas analogias, sem, no entanto, repeti-lo ao pé da letra. Ainda no que se refere à personagem da mãe, é interessante observar que seu discurso retoma de forma direta certas fórmulas consagradas do Novo Testamento. Compare-se, por exemplo, o verso inicial da segunda estrofe do poema e a saudação de Isabel a Maria, em Lucas (1, 42):

Puisque tu m'as choisie entre toutes les femmes
(BAUDELAIRE, 1975, p. 7)

Pois que entre todas neste mundo fui eleita
(BAUDELAIRE, 1995, p. 105).

“Bendita és tu entre as mulheres” (Lc 1, 42).
(BÍBLIA, 1989, p. 1050).

Contudo, conforme ocorre ao longo de todo o poema, vemos o modelo ser imediatamente subvertido, impedindo-nos de identificar diretamente as figuras do Poeta e do Cristo, ainda que uma série de semelhanças as aproxime. Ao contrário do

que ocorre com Maria, que se alegra imensamente com o fato de carregar no ventre o Filho de Deus, conforme fica bastante claro no *Magnificat*, o cântico de Maria (Lucas, 1, 46 - 56), a mãe do Poeta enxerga no “monstro asqueroso” gerado por ela o principal motivo de sua “desgraça”.⁷ Personagem deste mundo entediado, completamente desprovida da santidade (da graça) de Maria, a mãe do Poeta é incapaz de compreender os “desígnios eternos” e acaba por amaldiçoar o próprio filho. Conforme nos mostra o crítico italiano Mario Richter, em sua excelente leitura do poema em questão, a modificação empreendida por Baudelaire sobre o mistério da encarnação cristã tem como principal consequência a radicalização da oposição abordada no texto entre o Poeta e os homens deste mundo (RICHTER, 2001, p. 46). Veremos que essa contraposição se estenderá ao longo de todo o percurso das *Flores do mal* e terá uma série de consequências também sobre os poemas do *Spleen de Paris*.

Uma vez terminado o discurso enraivecido e perverso da mãe, e após relatar as intenções infanticidas da mesma, o narrador se volta novamente para a figura do Poeta, do qual pinta um quadro beatífico, ao se referir à proteção do anjo vigilante, ao contato com o sol, ao gosto de ambrosia e néctar que há em tudo quanto ele come ou bebe, ao fato de conversar com as nuvens e à felicidade que o acompanha em sua caminhada, não por acaso designada como “via-sacra”. Esses elementos contribuem para a construção de uma imagem divinizada do Poeta e para o estabelecimento de um contraste cada vez mais radical com a turba mundana, perfeitamente representada, como vimos, pela figura da mãe.

Esse contraste se delineia em função da passividade do Poeta e da ferocidade dos outros homens. Como na história do Cristo, o amor ao próximo é pago com a moeda do receio, da desconfiança, do desprezo e da violência. As imagens do vinho e

⁷ À luz da comparação com a mãe de Cristo, dita Maria, cheia de graça, a tradução da palavra francesa “*expiation*” por “desgraça” foi um achado extremamente feliz do tradutor brasileiro.

do pão misturados à cinza e a “pútridos bagaços” lembram de uma só vez os símbolos da eucaristia e o episódio do vinagre oferecido a Jesus durante a crucificação. Mas o auge da hostilidade se dá mesmo com a entrada em cena de outra mulher, a esposa do Poeta. Seu discurso coloca em evidência outra dimensão do contraste abordado no poema, ao opor à sinceridade do Poeta a falsidade, a hipocrisia e a perversidade da mulher. Perambulando aos gritos em plena praça pública, a esposa revela sua verdadeira intenção: ser adorada, como os ídolos antigos, a fim de “usurpar sorrindo os cândidos louvores do Poeta”. Vimos, no primeiro capítulo desta tese, o quanto Baudelaire se opunha à estética pagã, cujos símbolos eram considerados por ele ornamentos vazios, sedutores, meramente retóricos. Em seu discurso, a mulher confessa sem pudor sua intenção de enganar o Poeta exclusivamente em nome da vaidade. Além da confissão mais do que clara da personagem, uma série de imagens ajuda a representar esse jogo de aparências. Dentre elas, destaca-se a intenção da mulher de se cobrir de ouro (“redourar-me”) a fim de se igualar aos velhos ídolos. No contexto ainda dessa confissão, chama a atenção novamente o emprego de imagens diretamente relacionadas à história do Cristo, como o “nardo”, cujo óleo fora utilizado por Maria, irmã de Marta, para ungir os pés de Jesus (João 12, 3), e o incenso e a mirra, que, junto com o ouro, metonimicamente evocado no “redourar-me” presente na estrofe anterior, compõem o trio de presentes oferecidos pelos Reis Magos ao menino Jesus. Enquanto na história bíblica esses elementos simbolizam a verdadeira adoração do Cristo, no poema de Baudelaire eles apontam para o engodo, para o disfarce conscientemente assumido pela mulher a fim de se aproveitar da boa vontade do Poeta. Mais do que representante da hipocrisia, a esposa é apresentada, assim como a mãe, como uma metonímia da perversidade humana, o que fica bastante claro no

desfecho de seu discurso, quando revela sua intenção de arrancar o coração ao Poeta e lançá-lo, “sem dó nem compaixão” à “minha besta favorita”.

O mundo no qual o Poeta aparece é ainda pior do que aquele no qual o Filho de Deus se encarnara quase dois mil anos antes. É interessante observar que Baudelaire concentra toda a maldade humana evocada nesse poema em duas personagens femininas. A misoginia do poeta, que não deixa de manter relações com certos aspectos da tradição exegética do mito da Queda, é mais do que conhecida de todos. Em geral, Baudelaire associa a figura feminina à natureza e sua animalidade, conforme fica claro neste trecho de *Meu coração a nu* em que a mulher é definida como o oposto do Dândi:

A mulher é o oposto do Dândi.
Deve pois nos causar repulsa.
A mulher tem fome e quer comer – sede, e quer beber.
No cio, quer ser comida.
Que glória!
A mulher é *natural*, isto é abominável.
Por isso mesmo ela é sempre vulgar, ou seja o contrário do Dândi. (BAUDELAIRE, 1995, p. 525).

Associada à natureza, a mulher representa em grau máximo uma dimensão do Homem em geral, como teremos a oportunidade de demonstrar mais à frente. De volta ao poema, assistimos mais uma vez, após o término do discurso da esposa, ao retorno da voz do narrador, que redireciona o foco novamente para o Poeta, a fim de evidenciar a capacidade dele de se colocar acima das injúrias mundanas. Mãos erguidas para o Céu, ele vislumbra a incandescência de um trono e, graças ao brilho intenso de sua própria vidência (*les vastes éclairs de son esprit lucide*), consegue ofuscar a imagem das multidões ameaçadoras. Nesse momento, o Poeta reza, dirigindo-se ao Senhor, em termos que inicialmente lembram muito os da liturgia católica.

Sua oração se define basicamente como um agradecimento a Deus pelo sofrimento humano, que aparece associado a um “óleo puro” capaz de purgar nossas imundices (*impurtés*) e como o melhor e o mais divino sacramento (*la meilleure et la plus pure essence*) que “prepara os fortes às santas delícias”. Essa espécie de elogio do sofrimento e da dor se opõe diametralmente ao otimismo moderno, que se fundamenta na teoria do bom selvagem e na negação do pecado original, como vimos no capítulo anterior. É nesse sentido que Baudelaire afirma, em *O poema do haxixe*, que

Apesar dos admiráveis serviços prestados pelo éter e pelo clorofórmio, parece-me que do ponto de vista da filosofia espiritualista, o mesmo estigma moral se aplica *a todas as invenções modernas que tendem a diminuir a liberdade humana e a indispensável dor* (BAUDELAIRE, 1995, p. 397; grifo nosso).

A valorização do sofrimento e da indispensável dor, que faz a tópica do discurso final do Poeta, remete mais uma vez ao cristianismo, que também concebe positivamente o sofrimento. Há, contudo, uma diferença crucial. Enquanto para os cristãos o sofrimento é um meio de salvação, via de expiação dos pecados, Baudelaire parece associá-lo diretamente à figura de Deus. Dessa forma, a dor é vista como “dádiva suprema”, como a única nobreza (*la noblesse unique*) e como condição necessária para se talhar (*tresser*) o “místico diadema” do Poeta (*ma couronne mystique*), cuja consagração, a exemplo do que ocorre com Jesus Cristo, dá-se *pelo* sofrimento, pela travessia da via dolorosa. Veremos mais à frente que essa travessia se delineia de maneira bem diferente nos dois casos, pois falta a Baudelaire a confiança cristã na solução escatológica para o problema do mal, o que deságua numa espécie de generalização do inferno e do sofrimento, na eternização da própria Queda como

fundamento de sua experiência poética. Todavia é muito cedo para afirmá-lo com a base apenas no poema que inaugura a viagem do Poeta ao fundo do abismo.

Quanto ao místico diadema, ou coroa mística, para retomar a expressão empregada no original, é interessante observar que sua constituição é dupla, ao mesmo tempo material e espiritual. Primeiramente, é preciso destacar que essa coroa é trançada,⁸ construída manualmente como insígnia da nobreza do Poeta, por isso não deixa de remeter, ainda que metaforicamente, a um objeto concreto (RICHTER, 2001, p. 58). Por outro lado, fica claro que ela é irreduzível a toda e qualquer beleza de ordem meramente material, como as “joias” de Palmira, as “pérolas do mar” e o “mais raro diamante”. Imagem dentre as tantas que apontam para a ambivalência da condição humana em Baudelaire, a coroa do Poeta é *construída* de “luz pura / arrancada à matriz dos raios primitivos”, isto é, mantém relações com uma dimensão *original*, da qual os olhos mortais não passam de “espelhos turvos e cativos”. Como na figura de Cristo, convergem no sacramento do Poeta elementos materiais e imateriais, a carne e o espírito, a história e o mito.

Antes de avançar, é importante retornar rapidamente ao diálogo que Baudelaire estabelece com o mistério cristão da Encarnação no poema que acabamos de analisar. Vimos que esse diálogo é marcado pela ambivalência, uma vez que as figuras do Poeta e do Cristo ora se aproximam ora se negam ao longo do texto. Dentre os elementos que os distinguem, gostaríamos de insistir no fato de que o personagem de Baudelaire é fruto de uma relação conjugal tradicional, o que faz dele um filho da carne como qualquer outro ser humano. Assim, é possível afirmar que sua essência divina não pode ser separada de sua humanidade. Com isso, a ideia da encarnação não se explica pelo mistério cristão do Deus que se faz carne, mas por algo que se aproxima

⁸ Mais uma vez conforme o original – *tresser*.

justamente do oposto, isto é, de uma espécie de *divinização* do homem. Por outro lado, é muito interessante observar que o poema deixa bastante claro que os destinos do Poeta e do Cristo mantêm uma série de semelhanças, evidenciadas inclusive por referências diretas ao Novo Testamento, como tentamos demonstrar. Afinal qual é o sentido desse jogo de aproximações e distanciamentos colocado em cena por Baudelaire? Nossa hipótese é a de que a figura do Poeta funciona como uma resposta tipológica à figura do Cristo, assim como esta funcionara, segundo a interpretação de São Paulo, como uma resposta também de ordem tipológica à figura do Primeiro Homem, ou seja, Adão. Segundo Northrop Frye,

A tipologia é uma figura de linguagem que se move no tempo: o tipo existe no passado, o antitipo no presente; ou aquele no presente e este no futuro. A tipologia, enquanto modo de pensar, é na verdade uma teoria da história, ou mais precisamente do processo histórico: isto ela tanto pressupõe quanto sugere. Ela assim supõe haver algum significado ou fim na história, e que mais cedo ou mais tarde algo ocorrerá, algum evento ou eventos que mostrarão este significado ou fim e assim tornar-se-ão o antitipo do que aconteceu no passado (FRYE, 2004, p. 110).

A tipologia ocupa um lugar bastante importante na interpretação ricœuriana do conceito de pecado original e do mito da Queda. Dialogando diretamente com a exegese paulina, que compreende a história de Adão como parte integrante da história da salvação em Cristo, Paul Ricœur relembra as origens da especulação patrística sobre o pecado original. Segundo o filósofo:

O primeiro Adão, que não passava de um *antitipo* na visão de Paulo, “a figura daquele devia vir”, (...) vai se transformar por si mesmo em centro de especulação. A queda de Adão corta a história em duas, *como* a vinda do Cristo corta a história em duas; ambos os esquemas são cada vez mais sobrepostos como duas imagens invertidas; uma humanidade perfeita e fabulosa precede a queda, da mesma maneira

que a humanidade do fim dos tempos sucede a manifestação do Homem arquetípico (RICŒUR, 1969, p. 274).⁹

Com o esquema paulino, retomado posteriormente por Santo Agostinho, estabelece-se uma rede de símbolos escatológicos que aponta para a Salvação da humanidade em Cristo, doravante interpretado como o segundo Adão (RICŒUR, 2009, p. 476), e para a crença na proximidade do fim dos tempos. Trata-se da dimensão teológica do problema abordado por nós a partir do ponto de vista histórico no capítulo anterior. De volta a Baudelaire, ao considerar a figura do Poeta como uma resposta tipológica da modernidade a esse esquema, reafirmamos mais uma vez os três componentes principais de nossa tese: 1) que o mito em geral é uma categoria fundamental para a compreensão da poesia de Baudelaire, 2) que o mito da Queda, esvaziado de seu conteúdo escatológico, é retomado pelo poeta como imagem da condição eternamente decaída do homem, funcionando assim como um mito que representa a queda do próprio Mito enquanto experiência de contato com a nossa origem pré-histórica, e finalmente, 3) que essa ambivalência, caracterizada ao mesmo tempo pela retomada e pela reconfiguração de elementos do passado, faz de Baudelaire o poeta antimoderno por excelência, conforme o conceito de Antoine Compagnon (2011).

⁹ *Le premier Adam, qui n'étais qu'un anti-type chez Paul, "la figure de celui qui devait venir", (...) va devenir par lui-même nœud de spéculation. La chute d'Adam coupe l'histoire en deux, comme la venue du Christ coupe l'histoire en deux ; les deux schémas sont de plus en plus superposés comme deux images inversées ; une humanité parfaite et fabuleuse précède la chute, de la même manière que l'humanité de la fin des temps succède à la manifestation de l'Homme archétypal.*

A MEMÓRIA DO PARAÍSO PERDIDO

A maneira particular com a qual Baudelaire dialoga com o mistério da Encarnação pode ser melhor esclarecida à luz da segunda peça das *Flores do mal*, na qual se estabelece uma analogia entre as figuras do Poeta e do Albatroz. Composto por quatro quartetos, o poema se inicia com o relato das crueldades sofridas pelo grande pássaro do mar ao ser por vezes capturado pela tripulação dos navios. O texto se baseia na mesma oposição identificada no poema anterior entre o Poeta, do qual se ressaltam a pureza e a nobreza, e o homem comum, habitante deste mundo entediado, do qual se ressaltam a crueldade, a perversidade e a ignorância das coisas do espírito. Uma vez capturado, o grande pássaro sofre, como Jesus, uma série de humilhações:

*À peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.*

*Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!*
(BAUDELAIRE, 1975, p. 9)

Tão logo o estendem sobre as tábuas do convés,
O monarca do azul, canhestro e envergonhado,
Deixa pender, qual par de remos junto aos pés,
As asas em que fulge um branco imaculado.

Antes tão belo, como é feio na desgraça
Esse viajante agora flácido e acanhado!
Um, com o cachimbo, lhe enche o bico de fumaça,
Outro, a coxear, imita o enfermo outrora alado!
(BAUDELAIRE, 1995, p. 107)

A chave alegórica para a compreensão do poema é oferecida na estrofe final, na qual se evidencia o ponto de convergência entre o Poeta e a ave aprisionada pelos marinheiros. Ambos se caracterizam pela capacidade heroica de desbravar as elevadas plagas do espírito, pela inadequação aos padrões mundanos e pelo sofrimento que ela provoca:

*Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.*
(BAUDELAIRE, 1975, p. 9)

O Poeta se compara ao príncipe da altura
Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar;
Exilado no chão, em meio à turba obscura,
As asas de gigante impedem-no de andar.
(BAUDELAIRE, 1995, p. 108)

De todas as imagens presentes neste poema, a do exílio é a que nos parece mais importante. Assim como o Albatroz, “príncipe da altura”, o Poeta se sente “exilado no chão” onde suas “asas gigantes impedem-no de andar”. Esta forma de exílio não deixa de manter relações com a história do Cristo, cujo reino, de acordo com suas próprias palavras, também não é deste mundo (João 18, 36). Há, contudo, uma diferença crucial. Se Cristo é o Filho de Deus encarnado, o Poeta é, como vimos, filho da carne, fruto deste mundo, como o Albatroz e os marinheiros que o torturam. O que diferencia estes últimos não é, portanto, sua essência mais ou menos divina, mas sua consciência, isto é, sua clarividência em relação à condição humana de ser exilado. Aqui vale a pena lembrar que o Poeta é caracterizado, no poema “Bênção”, como um indivíduo lúcido (“E o fulgurante brilho de sua vidência”), em total oposição à ignorância animalesca da mãe e da esposa. A lucidez está na base da ambiguidade que caracteriza o Poeta e o Albatroz, dotados de asas gigantes, mas exilados no chão. Essa

ambiguidade está parcialmente presente na figura de Jesus, composta por elementos humanos e divinos, até que o mistério da Ressurreição elimine toda e qualquer tensão a favor da origem divina do Cristo. O verdadeiro tipo da ambiguidade humana se encontra, como vimos, na figura de Adão, cuja origem divina se apresenta como definitivamente inacessível, fora do esquema escatológico esboçado por Paulo e difundido no Ocidente a partir de Agostinho.

Descendente de Adão, e não do Cristo, o Poeta-Albatroz vive a contradição de se mover neste mundo entediado e desejar ardentemente transcendê-lo. Este é o tema do terceiro poema das *Flores do mal*, intitulado “Elevação”. Nele assistimos ao esforço do Poeta para se elevar além dos limites deste mundo. Esse exercício se realiza pelas vias do espírito, mas não nos termos do dualismo platônico. Ao pintar o quadro do “além” almejado pelo Poeta, Baudelaire não abre mão dos elementos materiais, ligados à terra e ao corpo.

*Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
Tu sillonnes gaiement l'immensité profonde
Avec une indicible et mâle volupté.*

*Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides ;
Va te purifier dans l'air supérieur,
Et bois, comme une pure et divine liqueur,
Le feu clair qui remplit les espaces limpides.*
(BAUDELAIRE, 1975, p. 10)

Flutuas, meu espírito, ágil peregrino,
E, como um nadador que nas águas afunda,
Sulcas alegremente a imensidão profunda
Com um lascivo e fluido gozo masculino.

Vai mais, vai mais além do lodo repelente,
Vai te purificar onde o ar se faz mais fino,
E bebe, qual licor translúcido e divino,
O puro fogo que enche o espaço transparente.
(BAUDELAIRE, 1995, p. 108)

A associação de todo contraditória entre o movimento de elevação do espírito e o mergulho na imensidão profunda das águas é bastante significativa. Impedido de transcender os limites da matéria, o espírito busca penetrar ainda mais no mundo onde se encontra exilado, de onde extrai sensações mais intensas (“lascivo e fluido gozo masculino”) e refinadas (“E bebe, qual licor translúcido e divino / O puro fogo que enche o espaço transparente”) em comparação com a “turba obscura” (“O Albatroz”) que habita o mundo entediado, caracterizado aqui por imagens que sugerem peso, rudez e sujeira (“Vai, mais além do lodo repelente” // “Depois do tédio e dos desgostos e das penas / Que gravam com seu peso a vida dolorosa”).¹⁰

Se o mistério cristão da Encarnação mantém uma série de relações com a metafísica platônica, o mesmo não se pode afirmar a respeito do mito da Queda. Embora tenha sido algumas vezes interpretado à luz do mito órfico da alma exilada, provavelmente em virtude da enorme influência que o neoplatonismo exerceu sobre o pensamento cristão nos primeiros séculos da Idade Média, o mito de Adão não aponta para a divisão entre corpo e alma; ao contrário, define-se muito mais como um mito da carne, da existência indivisa do homem, conforme explica Paul Ricœur, em sua análise comparada dos mitos de origem do mal (2009, p. 497).¹¹ Isso reforça ainda mais nossa interpretação das *Flores do mal* como uma experiência poética de retorno ao mito da

¹⁰ É importante ressaltar que, no poema “Ao leitor”, que funciona como uma espécie de prefácio às *Flores do mal*, o tédio aparece associado à lama, a animais rastejantes e carniceiros, à imundice e à iniquidade: “Em meio às hienas, às serpentes, aos chacais, / Aos símios, escorpiões, abutres e panteras, / Aos monstros ululantes e às viscosas feras, / No lodaçal de nossos vícios imortais, // Um há mais feio, mais iníquo, mais imundo! / Sem grandes gestos ou sequer lançar um grito, / Da Terra, por prazer, faria um só detrito / E num bocejo imenso engoliria o mundo; // É o Tédio! (...)” (BAUDELAIRE, 1995, p. 104).

¹¹ “Nul mythe enfin n’est moins “psychique” en son fond que le mythe biblique de chute; c’est un mythe anthropologique certes, et même le mythe anthropologique par excellence, le seul peut-être qui fasse expressément de l’homme l’origine (ou la co-origine) du mal ; mais ce n’est à aucun degré un mythe des aventures de « l’âme » considérée comme entité séparée; c’est au contraire un mythe de la « chair », de l’existence indivise de l’homme ; quelles que soient les confusions ultérieures du christianisme et du néo-platonisme, lequel d’une certaine façon retient les traits essentiels du mythe orphique, le mythe dualiste et le mythe de chute sont radicalement hétérogènes et la tâche de la typologie est d’accomplir cette différence en stylisant les mythes” (RICŒUR, 2009, p. 497).

Queda, em detrimento da figura de Cristo e da escatologia cristã. A análise dos três primeiros poemas do livro de Baudelaire nos mostrou que a essência divina do Poeta e sua busca por transcender o mundo entediado que o rodeia não podem ser explicados nos termos da metafísica ocidental. A retomada de elementos cristãos – o mistério da Encarnação, a valorização do sofrimento e da dor, a sede de transcendência – explicam-se muito mais pela intenção negativa presente em toda retomada tipológica que pela adesão irrestrita ao cristianismo, que, conforme defende Hugo Friedrich (1978), só aparece na poesia de Baudelaire como ruína. Assim, toda a experiência poética materializada nas *Flores do mal* deve ser avaliada dentro dos limites da condição humana. E isso é válido, inclusive, para o problema da memória do Paraíso perdido, isto é, para o fenômeno da permanência dos dons primordiais no seio da existência decaída. Em Baudelaire, a memória dos tempos primordiais está incrustada nas próprias coisas deste mundo. Cabe ao homem, mais especificamente ao poeta, fazendo uso principalmente da faculdade da imaginação, reconhecer e traduzir esses fragmentos da unidade perdida. Vimos que a filosofia baudelairiana da linguagem, baseada na teoria das correspondências, guarda uma série de relações com o platonismo, por um lado, e com a teoria benjaminiana da língua pura e da tradução, por outro. Resta-nos compreender o lugar que essa filosofia da linguagem passa a ocupar no percurso das *Flores mal*. Para isso, é necessário retornar ao célebre soneto das “Correspondências”:

*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 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.*
(BAUDELAIRE, 1975, p. 11)

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 distancia se matizam
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto à 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.
(BAUDELAIRE, 1995, p. 109)

Em sua excelente análise da teoria e do soneto das correspondências, Georges Blin (2011) chama a atenção para o caráter crítico da filosofia baudelairiana da linguagem em oposição à banalização da noção de correspondências que se verificava na época do poeta. Segundo o crítico francês, essa banalização tem como ponto de partida os filósofos Alexandrinos que, “querendo prevenir o perigo de um Inteligível absolutamente transcendental, haviam apresentado o sensível sob sua forma atual, e mesmo histórica, como alegórico e figurativo” (BLIN, 2011, p. 100; tradução nossa). A consequência direta dessa postura é a homogeneização do real e a radicalização do viés místico, ocultista e teosófico.

O primeiro elemento que nos permite compreender a oposição de Baudelaire à perspectiva mística encontra-se na distinção dos conceitos de correspondência e sinestesia. Frequentemente confundidos, como ocorre na obra de alguns dos principais sucessores de Baudelaire ligados à escola simbolista, esses conceitos aparecem, no soneto das “Correspondências”, em franco contraste. Georges Blin sustenta que todo o poema pode ser analisado em função dessa oposição. Assim, o primeiro quarteto referir-se-ia às Correspondências, enquanto as outras três estrofes, às sinestesias.

Sinestesia e Correspondência têm em comum a reversibilidade dos sentidos, isto é, o fato de cada sentido ser capaz de substituir, de ocupar o lugar dos outros. Porém, as semelhanças encerram-se aqui. Comparando-se as duas partes do poema, conforme a divisão proposta por Blin, podemos observar, em primeiro lugar, o contraste entre o símbolo,¹² presente na primeira estrofe, e as imagens sensoriais, que predominam no resto do soneto. Enquanto o símbolo aponta para uma correspondência vertical, que se estabelece entre a Terra e o Céu, o intercâmbio das sensações (os sons, as cores, os perfumes) se dá no eixo horizontal, uma vez que pressupõe uma relação direta entre as experiências sensoriais, que funcionam, por sua vez, como meios plásticos de tradução (BLIN, 2011, p. 101). É nesse sentido que as sinestesias apontam para a “vertiginosa e lúgubre unidade”, marcada pela não diferenciação entre as sensações e pela inexistência de um sentido transcendental. Por outro lado, as Correspondências só podem ser compreendidas à luz do dualismo, uma vez que se baseiam nas palavras confusas (*confuses paroles*) e nos símbolos (*symboles*), isto é, em signos que transcendem a ordem material das coisas.

¹² Infelizmente, na tradução brasileira, omitem-se duas palavras fundamentais para a compreensão do soneto: ‘paroles’ e ‘symboles’. A fim de melhor fundamentar nossa leitura, transcrevemos a seguir a primeira estrofe do soneto em francês: *La Nature est un temple où de vivant piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L’homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l’observent avec des regards familiers.* BAUDELAIRE, 1976 v. 1, p. 11

Pensadas separadamente, as sinestésias e as Correspondências fundam duas concepções de homem e de mundo opostas. O mundo sinestésico se baseia na coincidência entre os sentidos e sentido (significado das coisas), reduzindo a realidade ao mundo natural, e o conhecimento, à ciência materialista. No extremo oposto dessa perspectiva, a teoria das Correspondências descobre, no mundo material, uma série de imagens do mundo espiritual, aos moldes da teoria platônica da participação, como vimos no primeiro capítulo. A convergência dessas duas concepções de mundo e de linguagem no soneto das *Flores do mal* sugere que Baudelaire não adere a nenhuma delas isoladamente, preferindo uma via intermediária.

Essa via pode ser explicada em função da presença do “homem”, isto é, do sujeito observador, na primeira estrofe do soneto, e de seu “desaparecimento”, nos dez versos finais. O homem – ou o Poeta – que percorre o “bosque de segredos” é o intérprete dos símbolos vivos da Natureza, a inteligência que traduz, que separa, que dá sentido à “vasta e lúgubre unidade”. Trata-se de uma força de diferenciação, que se opõe à embriaguez e ao materialismo panteístas, sem, contudo, negar a realidade da matéria e sua importância incontornável para a compreensão da vida.

Dessa forma, o problema da memória do Paraíso perdido, em Baudelaire, pode ser explicado nos termos da antropologia da ambiguidade, identificada por Paul Ricœur no mito da Queda. Assim, o diálogo com o universo divino não se define como uma experiência metafísica, tampouco como promessa escatológica; a memória de Deus, isto é, do universo edênico, está inscrita no próprio homem, no que ele conservou de divino, especialmente em sua linguagem. É essa herança que aparece representada nos “olhares familiares” com que os segredos (*symboles*) perscrutam ao homem que atravessa o bosque (*forêt*) e penetra no grande templo da Natureza.

A LINGUAGEM DA FLOR E DAS COISAS SEM VOZ

A imagem da travessia do templo da Natureza coloca em evidência um dos aspectos mais importantes do diálogo de Baudelaire com o mito da Queda. Em primeiro lugar, é importante observar que a presença do homem no “bosque de segredos” é responsável por instaurar, logo no início do soneto das “Correspondências”, uma divisão mais ou menos clara entre sujeito e objeto. Evidentemente, não se trata de uma cisão rígida, aos moldes daquela que funda, por exemplo, a ciência moderna. Se, por um lado, o homem *cruza* o bosque, por outro, ele é *observado* pelos segredos dessa floresta de símbolos (*forêts de symboles*). Comportar-se ao mesmo tempo, portanto, como sujeito e como objeto.

Esse quadro é profundamente modificado a partir da segunda estrofe, conforme sugere a interpretação de Georges Blin (2011) apresentada acima. Com o “desaparecimento” do homem, a Natureza se reduz imediatamente a uma “vertiginosa e lúgubre unidade”, uma massa amorfa, sem contornos definidos, como a “noite” e a “claridade”. Contudo, a conversão do templo da Natureza em *physis*, isto é, em natureza fenomênica, não representa, como se poderia imaginar, o total esvaziamento ontológico do universo humano, pois algo de sagrado permanece vivo na estrofe final do soneto de Baudelaire. Afinal, “com a fluidez daquilo que jamais termina”, “o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente” fazem a glória dos “sentidos *e* da mente” (grifo nosso). Isso significa que a mesma ambiguidade conferida ao ser humano pelo mito da Queda atinge também a natureza, que, embora decaída, conserva resquícios de sua origem divina.

Há, contudo, uma diferença de ordem hierárquica que é da maior importância tanto para os mitos bíblicos da Criação e da Queda quanto para Baudelaire. Embora

tenha sido plasmado por Deus a partir do pó da terra (Gn 2, 7), o homem foi concebido para poder *conhecer* a natureza, penetrar o seu sentido sagrado e desvelá-lo graças ao domínio da palavra. Esse poder lhe é conferido através do dom da linguagem, herança divina que marca sua diferença em relação à natureza muda. É graças a esse dom que o homem assume a missão de nomear os animais desde a aparição destes no jardim do Éden (Gn 2, 16 - 21). Participante da língua absoluta de Deus, a língua adâmica confere ao homem a capacidade de dar voz à essência dos diversos elementos da natureza através do nome atribuído a eles. Refletindo sobre as mesmas questões, Walter Benjamin afirma, em seu ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”:

A relação absoluta do nome com o conhecimento só existe em Deus, só nele o nome, porque é idêntico à palavra criadora, é o puro *meio* do conhecimento. Isso quer dizer: Deus tornou as coisas cognoscíveis aos lhes dar nomes. Mas o homem só nomeia as coisas na medida em que as conhece.

Com a criação do homem, o ritmo ternário da criação da natureza dá lugar a uma ordem inteiramente outra. A linguagem tem aqui, por conseguinte, outra significação; o aspecto ternário do ato é mantido, mas o paralelismo ressalta ainda mais claramente a distância; no triplo “ele criou” do versículo 1, 27, Deus não criou o homem a partir da palavra, ele não o nomeou. Deus não quis submetê-lo à linguagem, mas liberou no homem a linguagem que lhe havia servido, a *ele*, como *meio* da Criação (BENJAMIN, 2011, p. 61).

A concepção de linguagem à qual Benjamin se refere nesta passagem é bastante similar àquela reivindicada pelo Poeta baudelairiano que viaja pelos caminhos das *Flores do mal*. Sua marca não poderia ser outra senão a da ambiguidade. Caracterizada, de um lado, pela recusa à teoria burguesa da significação, que concebe a palavra como um mero signo convencional das coisas, a linguagem adâmica não se identifica, por outro lado, com a teoria mística da linguagem, segundo a qual a

“palavra é, por definição, a essência da coisa” (BENJAMIN, 2011, p. 63). Esse lugar intermediário coincide com o poder relativamente limitado da linguagem do homem (espelho da própria condição humana), que se define pela convergência entre sua herança divina e sua dependência incontornável em relação à natureza. Nesse sentido, a linguagem humana se realiza não como criação, mas conhecimento, pois,

No nome a palavra divina não continua criadora; ela se torna em parte uma receptividade ativa, uma receptividade que concebe, ainda que tal concepção seja de linguagem. Essa receptividade responde à linguagem das coisas mesmas, das quais, por sua vez, a palavra divina se irradia, sem som, na magia muda da natureza (BENJAMIN, 2011, p. 64).

Diante dessas palavras de Benjamin, é difícil não se lembrar de versos como estes, que fecham o poema “Elevação”, já citado por nós:

(...)
*Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élancer vers les champs lumineux et sereins;*

*Celui dont les penses, 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!*
(BAUDELAIRE, 1975, p. 10 ; grifo nosso)

(...)
Feliz daquele a quem uma asa vigorosa
Pode lançar às várzeas claras e serenas;

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 das coisas sem voz!
(BAUDELAIRE, 1995, p. 108; grifo nosso).

E do próprio conceito baudelairiano de imaginação, discutido no primeiro capítulo desta tese, segundo o qual “foi a imaginação que ensinou ao homem o sentido moral da cor, do contorno, do som e do perfume” (BAUDELAIRE, 1995, p. 804).

Mas é necessário não perder de vista o mito da Queda, pois é nele que se evidencia o caráter eminentemente ambíguo da figura humana, conforme ele se delineia nas reflexões de Benjamin. As características da linguagem adâmica apresentadas pelo filósofo alemão e discutidas brevemente por nós acima reforçam a tese de Paul Ricœur segundo a qual a expulsão do Paraíso é a culminância de um processo de *separação progressiva*, isto é, da radicalização de um fato que coincide com a própria criação do homem: a alteridade da criatura em relação ao Deus Criador. É importante ter em mente que o pecado original é interpretado por Ricœur ao mesmo tempo como evento único e como drama composto de vários episódios e personagens (RICŒUR, 2009, p. 457). O primeiro desses dois esquemas hermenêuticos se concentra no instante da Queda e só faz sentido no contraste com a narrativa da Criação, à qual Walter Benjamin faz referência nos trechos citados anteriormente. Segundo esse esquema, o pecado original aparece como a perda de um modo de ser anterior, como a perda da inocência (RICŒUR, 2009, p. 459). Vimos que Ricœur chama a atenção para o fato de que todas as dimensões da vida humana carregam a dupla marca da destinação para o bem e da inclinação para o mal, o que define os limites de seu conceito de antropologia da ambiguidade (RICŒUR, 2009, p. 460). Também nas reflexões de Walter Benjamin podemos verificar a presença dessa ambiguidade atribuída ao homem, à qual também podemos aplicar os dois esquemas hermenêuticos propostos por Ricœur. A relação de correspondência entre a língua dos homens e a língua de Deus se estabelece, mesmo antes do evento da Queda, nos limites de uma hierarquia bastante clara. Como vimos, a palavra humana jamais coincidiu com o verbo criador de Deus. A posição intermediária ocupada pelo homem em relação ao Criador e ao resto da criação é um fato que independe do pecado original. Isso é válido tanto para Walter Benjamin quanto para Paul Ricœur e Baudelaire, conforme vimos tentando demonstrar. Diante dessas afirmações, uma questão, entretanto, permanece sem resposta: que

efeito o evento do pecado original produz sobre a condição essencialmente ambígua do homem? Para Benjamin, o resultado imediato da expulsão do Paraíso é a perda da perfeição do conhecimento, que antes se expressava na concordância entre o nome e a essência do ser nomeado, e a fragmentação da língua adâmica nas línguas históricas, plurais e particulares. Esse fenômeno, embora represente uma considerável perda ontológica para o homem, não significa de forma alguma o aniquilamento de sua essência divina, mas a radicalização da separação em relação a Deus, já inscrita na condição humana desde o momento da Criação. Benjamin explica a diferença entre os dois modelos de língua nos seguintes termos:

A língua paradisíaca do homem deve necessariamente ter sido a do conhecimento perfeito, ao passo que mais tarde [após a Queda] todo o conhecimento se diferencia, ainda uma vez, ao infinito na multiplicidade da linguagem, e devia se diferenciar, num nível inferior, enquanto criação no nome de modo geral (BENJAMIN, 2011, p. 66).

A confusão entre as línguas, resultado direto da falência do caráter imediato da linguagem edênica, explica-se como a radicalização ao infinito de um elemento já presente no tempo edênico: o lapso identitário que separa o homem de Deus. É nesse sentido que Benjamin afirma que

o pecado original é a hora de nascimento da *palavra humana*, aquela em que o nome não vivia mais intacto, aquela palavra que abandonou a língua que nomeia, a língua que conhece, pode-se dizer: abandonou a sua própria magia imanente para reivindicar expressamente seu caráter mágico, de certo modo, do exterior (BENJAMIN, 2011, p. 67).

Ora, é justamente essa *palavra humana* aquela que se inscreve no espaço intermediário entre as Correspondências e as sinestesias, entre a primeira e as três últimas estrofes do famoso soneto de Baudelaire, palavra decaída, alijada de sua

identificação direta com o verbo criador, mas que guarda entre suas próprias ruínas o tesouro fragmentado de sua origem divina.

QUANDO O CÉU PESA COMO TAMPA

A noção ricœuriana de *separação progressiva*, colocada em cena pelo segundo esquema hermenêutico a que nos referimos há pouco, demanda uma reflexão sobre os outros personagens do mito bíblico, uma vez que a atenção do intérprete se desloca do instante da Queda, protagonizado por Adão, para o desdobramento de um conjunto de ações que deságuam na perda definitiva da inocência. O Capítulo 3 do livro de *Gênesis*, inteiramente dedicado ao episódio do Pecado, é protagonizado pelas personagens da Serpente e de Eva. Entre os versículos 1 e 5, assistimos ao seguinte diálogo entre elas:

A Serpente era o mais astuto de todos os animais do campo que Javé Deus fizera. Disse ela à mulher: “Então foi isto mesmo que Deus mandou: Não podeis comer de nenhuma árvore do jardim do paraíso?” Respondeu a mulher à Serpente: “Podemos comer dos frutos das árvores do jardim do paraíso, somente do fruto da árvore que está no meio do paraíso, Deus disse: ‘Não podeis dele comer, nem tocá-lo, senão morrereis’”. A Serpente disse à mulher: “Nada disso! Vós não morrereis! Mas Deus sabe que no dia em que dele comerdes abrir-vos-ão vossos olhos e sereis como Deus, conhecendo o bem e o mal.” (BÍBLIA, 1989, p. 22)

A Serpente pode ser considerada uma figura de transição, pois ela aparece como o verdadeiro agente do pecado original. Isso não significa que o homem seja isento de culpa. Ao contrário, o diálogo acima nos mostra que o argumento da Serpente só obtém sucesso porque repercute na alma da mulher, isto é, encontra em

Eva um terreno fértil para o seu veneno. Na visão de Paul Ricœur, a Serpente age sobre o desejo de infinitude presente no homem primordial e simbolizado na figura da mulher.¹³ A infinitude desejada por Eva é caracterizada como má infinitude ou infinito ruim (*mauvais infini*), pois se abre para um tipo de liberdade que não se adéqua aos limites da condição humana:

É em relação a esse desejo que a finitude é insuportável, aquela finitude que consiste simplesmente em criar; a alma da interrogação da serpente é o “infinito ruim” que perverte simultaneamente o sentido do limite que orientava a liberdade e o próprio sentido da finitude dessa liberdade assim orientada pelo limite (RICŒUR, 2009, p. 467; tradução nossa).¹⁴

O desejo humano de infinitude se associa a uma espécie de imitação de Deus, ou ainda, a uma insatisfação diante dos limites impostos pelo Criador. Nesse sentido, o pecado original inaugura uma nova concepção de liberdade baseada numa experiência do infinito que nos impede de perceber a nossa própria condição finita de criatura. Desde então, ainda segundo a interpretação de Paul Ricœur, o infinito ruim do desejo humano, sempre insaciável, passa a constituir a realidade do homem (RICŒUR, 2009, p. 468).

O simbolismo da Serpente é extremamente rico e se oferece aos olhos do analista em pelo menos três aspectos complementares. O primeiro deles refere-se ao papel satânico da personagem. A ideia da tentação se explica pela influência ou pela sedução exercida de fora sobre alguém. Nesse sentido, a figura da Serpente parece

¹³ É importante ressaltar, com Paul Ricœur, que Eva não representa a mulher enquanto “segundo sexo”, mas enquanto uma dimensão do homem primordial. “Toute femme et tout homme sont Adam; tout homme et toute femme sont Ève ; toute femme pêche « en » Adam , tout homme est séduit « en » Ève” (RICŒUR, 2009, p. 469).

¹⁴ *C’est par rapport à ce désir que la finitude est insupportable, cette finitude qui consiste simplement à créer ; l’âme de l’interrogation du serpent, c’est le « mauvais infini » qui pervertit simultanément le sens de la limite qui orientait la liberté et le sens même de la finitude de cette liberté ainsi orientée par la limite.*

dramatizar aquilo que Paul Ricœur chamou de “experiência de quase-exterioridade” (RICŒUR, 2009, p. 470), ou seja, uma experiência que se realiza na fronteira entre o eu e o mundo, entre o que pertence ao homem e aquilo que lhe é estranho ou externo.¹⁵ A figura da Serpente representa, portanto, o que há de passividade na tentação, o que nos permite afirmar que o ato de *pecar* coincide com o de *ceder* (RICŒUR, 2009, p. 470).

A experiência de quase-exterioridade aponta para o segundo aspecto do simbolismo da Serpente, diretamente relacionado à pré-existência do personagem em relação ao momento da Queda. É importante observar que a Serpente não é criada no momento do diálogo com Eva e que sua gênese coincide com a dos outros animais do Paraíso. Isso significa que o primeiro casal humano já a encontra lá, o que sugere que o mal também se define pela anterioridade em relação ao evento da Queda. Assim, o pecado de Adão não coincide com o começo absoluto do mal, mas com sua atualização humana. Mais uma vez, é preciso aceitar o paradoxo posto em cena pelo mito: o mal é anterior a si mesmo, pois ele é ao mesmo tempo herdado e inaugurado pelo homem de todos os tempos, conforme a experiência mítica de Adão.

O terceiro aspecto do simbolismo da Serpente apresentado por Paul Ricœur é ainda mais radical que os outros dois. Para além da ideia segundo a qual o mal se encontra no mundo e é herdado como tradição, e para além do problema da quase-exterioridade, relacionado à projeção de nossa cobiça, como sugere o diálogo com Eva, a Serpente é capaz de representar uma exterioridade ainda mais brutal do mal a ponto de se definir como uma “estrutura cósmica”, nas palavras de Paul Ricœur (2009, p. 463). Trata-se, segundo o filósofo, do mal que se expressa na relação de indiferença

¹⁵ Essa estranheza pode ser compreendida como uma parte de nós mesmos que não somos capazes de reconhecer. Dessa forma, a Serpente não deixaria de remeter também a algo que nos é próprio, ou seja, que faz parte de nossa condição, ainda que de forma inconsciente. É preciso compreender o simbolismo da Serpente à luz da mesma tensão e ambiguidade que caracterizam todo o mito da Queda.

do mundo diante da exigência ética da qual o homem é ao mesmo tempo autor e servidor. Essa indiferença se manifesta no curso da história, na crueza da natureza e dos próprios homens, enfim, na experiência de absurdidade diante do silêncio e do vazio do mundo. Os três aspectos do simbolismo da Serpente podem ser bem resumidos nestas palavras de Ricœur:

Assim, a serpente simboliza algo do homem e algo do mundo, um lado do microcosmo e um lado do macrocosmo, o caos *em* mim, *entre* nós e *fora* de nós. Mas sempre é o caos para mim, humano destinado à bondade e à felicidade (RICŒUR, 2009, p. 473; tradução nossa).¹⁶

O símbolo da Serpente é extremamente significativo para a nossa leitura da poesia de Baudelaire não tanto pela utilização metafórica do animal em alguns de seus poemas, mas principalmente pelo sentido assumido por ele na estrutura do mito da Queda. Vimos que o Poeta baudelaireano é filho da carne como qualquer ser humano, mas que sua trajetória na Terra guarda diversas relações com a história do Cristo. Também ele encontra o mal já no mundo, mas, enquanto homem de carne e osso, também está sujeito a continuá-lo, como o fizera Adão *in illo tempore*.

O que diferencia o Poeta dos outros homens não é sua essência, mas “o fulgurante brilho de sua vidência” (BAUDELAIRE, 1995, p. 106), isto é, sua lucidez. Assim como ocorre com as “Correspondências”, que dependem, como vimos, da presença consciente do homem para se diferenciar da “tenebrosa unidade” das sinestesias, também é a presença do homem, desperto, vigilante, alerta, que garante sua proteção contra o mal, que vem ao mesmo tempo de dentro, pois se associa ao esmorecimento da consciência, e de fora, pois se encontra no mundo, como herança, cultura, tradição. Nesse sentido, o problema do mal em Baudelaire deve ser

¹⁶ *Ainsi le serpent symbolise quelque chose de l'homme et quelque chose du monde, un côté du microcosme et un côté du macrocosme, le chaos en moi, entre nous et au dehors. Mais c'est toujours le chaos pour moi, existant humain destiné à la bonté et au bonheur.*

compreendido tanto à luz da divisão do eu, conforme ela se expressa nos versos de “O Heautontimoroumenos” (BAUDELAIRE, p. 165), quanto da tensão entre o homem e o mundo, que aparece como um dos temas centrais de toda sua obra.

A quase-exterioridade do mal aparece representada nas *Flores do mal* pela alegoria do Tédio, anunciada no poema “Ao leitor”, que tem como função apresentar o livro, como numa espécie de prefácio. Nas estrofes finais desse poema, Baudelaire define o Tédio como o maior dos vícios humanos:

*Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,
Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,
Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,
Dans la ménagerie infâme de nos vices,*

*Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde!
Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
Il ferait volontiers de la terre un débris
Et dans un bâillement avalerait le monde;*

*C'est l'Ennui! — L'œil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!*
(BAUDELAIRE, 1975, p. 5)

Em meio às hienas, às serpentes, aos chacais,
Aos símios, escorpiões, abutres e panteras,
Aos monstros ululantes e às viscosas feras,
No lodaçal de nossos vícios imortais,

Um há mais feio, mais iníquo, mais imundo!
Sem grandes gestos ou seque lançar um grito,
Da Terra, por prazer, faria um só detrito
E num bocejo imenso engoliria o mundo;

É o Tédio! – O olhar esquivo à mínima emoção,
Com patíbulos sonha, ao cachimbo agarrado.
Tu conheces, leitor, o monstro delicado
- Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!
(BAUDELAIRE, 1995, p. 104).

A experiência psicológica do Tédio é personificada na imagem de um monstro horrendo capaz de engolir o mundo inteiro com um bocejo. O Tédio se caracteriza também pelo caráter involuntário e passivo (*L'œil chargé d'un pleur involontaire*), pela ausência de vivacidade e de interesse pelo mundo. Na configuração dessa imagem convergem, portanto, elementos externos e internos ao ser humano. Assim como a Serpente bíblica, o Tédio é um monstro tentador que habita o homem moderno, mas também o assalta de fora, pois se constitui no *ethos* do próprio poeta e do “Hipócrita leitor, [seu] igual, [seu] irmão!”. É contra esse inimigo poderoso que o Poeta, “que se apresenta à plateia entediada”, como vimos nos versos de “Bênção”, lutará heroicamente em nome da Beleza e do Ideal. Antes de avançar, é importante salientar que a experiência psicossocial representada por Baudelaire através da imagem do Tédio não deixa de guardar relações com a história moderna. Benjamin demonstra muito bem esse fato, quando afirma, nas linhas introdutórias de seu conhecido ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, que o poeta

teve em mira leitores que se veem em dificuldades ante a leitura da poesia lírica. O poema introdutório de *As Flores do mal* se dirige a estes leitores. Com sua força de vontade e, conseqüentemente, seu poder de concentração não se vai longe; esses leitores preferem os prazeres dos sentidos e estão afeitos ao *Spleen* (melancolia), que anula o interesse e a receptividade (BENJAMIN, 1989, p. 103).

E, mais à frente, que

as condições de receptividade da poesia lírica se tenham tornado mais desfavoráveis, é demonstrado por três fatos, entre outros. Primeiro, porque o lírico deixou de ser considerado como poeta em si. (...) Segundo, depois de Baudelaire, nunca

mais houve um êxito em massa da poesia lírica. (...) Uma terceira circunstância, decorrente das duas primeiras: o público se torna mais esquivo mesmo em relação à poesia lírica que lhe fora transmitida do passado. O período em questão pode ser fixado a partir do meio do século dezenove (BENJAMIN, 1989, p. 104).

Nesse sentido, a oposição spleen versus ideal, anunciada no título da primeira seção das *Flores do mal*, também pode ser compreendida em termos estéticos, ou seja, a partir da oposição entre dois tipos de arte e de artistas, aqueles ligados ao ideal, capazes de transcender pelas vias da imaginação os limites da circunstância, e aqueles que seguem automaticamente o fluxo da história, perdendo-se passivamente nos modismos do presente. Este tema é abordado no soneto “O Ideal”, do qual transcrevemos os dois quartetos:

*Ce ne seront jamais ces beautés de vignettes,
Produits avariés, nés d'un siècle vaurien,
Ces pieds à brodequins, ces doigts à castagnettes,
Qui sauront satisfaire un cœur comme le mien.*

*Je laisse à Gavarni, poète des chloroses,
Son troupeau gazouillant de beautés d'hôpital,
Car je ne puis trouver parmi ces pâles roses
Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal.*
(BAUDELAIRE, 1975, p. 22)

Jamais serão essas vinhetas decadentes,
Belezas pútridas de um século plebeu,
Nem borzeguins ou castanholas estridentes,
Que irão bastar a um coração igual ao meu.

Concedo a Gavarni, o poeta das cloroses,
Todo o rebanho das belezas de hospital,
Pois nunca vi dentre essas pálidas necroses
Uma só flor afim de meu sanguíneo ideal.
(BAUDELAIRE, 1995, p. 118)

A oposição entre Gavarni e Baudelaire é a oposição entre o poeta das cloroses, das “belezas de hospital”, das “pálidas necroses”, e o poeta do vermelho ideal,¹⁷ em outras palavras, trata-se da oposição entre a arte do spleen, com suas cores pálidas e sem vida, e a arte do ideal, representada pela volúpia das cores fortes e pela memória dos artistas imortais (Shakespeare, Ésquilo e Miguel Ângelo), citados nas estrofes finais do poema.

A tensão que se estabelece entre o Poeta em busca do ideal e o spleen, ou o mundo entediado, está na base do heroísmo poético de Baudelaire, que se configura, primeiramente, como o esforço empreendido pelo poeta para extrair o eterno do transitório, conforme a teoria estética apresentada em *O pintor da vida moderna*, e, em segundo lugar, como uma oposição radical em relação à cultura do século XIX francês, conforme sugere o soneto “O Ideal” e as diversas críticas de Baudelaire aos artistas e intelectuais de seu tempo. De volta às *Flores do mal*, essa tensão, que em verdade perpassa toda a obra poética de Baudelaire, se mostra não raro desfavorável ao Poeta. Isso ocorre nos momentos em que a balança pesa para o lado do Spleen, como podemos ver no poema abaixo:

*Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;*

*Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris;*

*Quand la pluie étalant ses immenses traînées
D'une vaste prison imite les barreaux,
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,*

¹⁷ O verso final do segundo quarteto se compõe da seguinte maneira em francês: *Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal*. (BAUDELAIRE, 1975 v.1, p. 22).

*Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrement.*

*— Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.*
(BAUDELAIRE, 1975, p. 74)

Quando o céu plúmbeo e baixo pesa como tampa
Sobre o espírito exposto aos tédios e aos açoites,
E, ungindo toda a curva do horizonte, estampa
Um dia mais escuro e triste do que as noites;

Quanto a terra se torna um calabouço horrendo,
Onde a Esperança, qual morcego espavorido,
As asas tímidas nos muros vai batendo
E a cabeça roçando o teto apodrecido;

Quando a chuva, a escorrer as tranças fugidias,
Imita as grades de uma lúgubre cadeia,
E a muda multidão das aranhas sombrias
Estende em nosso cérebro uma espessa teia,

Os sinos dobram, de repente, furibundos
E lançam contra o céu um uivo horripilante,
Como os espíritos sem pátria e vagabundos
Que se põem a gemer com voz recalcitrante.

- Sem música ou tambor, desfila lentamente
Em minha alma uma esguia e fúnebre carreta;
Chora a Esperança, e a Angústia, atroz e prepotente,
Enterra-me no crânio uma bandeira preta.
(BAUDELAIRE, 1995, p. 163)

Este poema é o último da série de quatro poemas intitulados “Spleen”, que aparece já nas últimas páginas da primeira seção das *Flores do mal*, “Spleen e ideal”. Nele, mais uma vez, evidencia-se a imagem do mal como um elemento quase-exterior. Mas, dessa vez, ele não assume a máscara de um monstro horrendo, mas as formas de um espaço claustrofóbico e opressor. O poema representa o momento exato em que o

Poeta se torna presa do Tédio. Contudo, ao contrário do que ocorre com o “hipócrita leitor”, que é completamente engolido pelo monstro do desinteresse e da indiferença, o poema “Spleen” nos mostra, através de imagens quase expressionistas, a vitória da Angústia sobre um espírito que luta por se manter vivo. Esse fato resulta do contraste entre a experiência quase-externa do spleen e a consciência lúcida do Poeta, que, embora derrotado, não se confunde jamais com os habitantes ordinários deste mundo entediado, cujas principais características são a alienação e a passividade. “Exposto aos tédios e açoites”, conforme já fora previsto no primeiro poema do livro, o Poeta passa a perceber o mundo através de imagens terrificantes, cujas tintas carregadas lembram bastante um pesadelo. A primeira dessas imagens é a do céu plúmbeo e baixo que pesa como uma tampa. Para além da lembrança do quase sempre cinzento céu de Paris, essa imagem é a primeira de uma cadeia de imagens que representam a impossibilidade de transcendência, o caráter inescapável e incontornável da condição humana neste mundo entediado.¹⁸ Além da conversão do céu em tampa pesada, o Poeta experimenta a transformação da terra em “calabouço horrendo”, dentro do qual a Esperança, metaforizada num “morcego espavorido”, debate-se contra os muros e contra o teto intransponível, em mais uma bela imagem da condenação de espírito à prisão do spleen. O pessimismo que se depreende desses versos está associado tanto à consciência religiosa do silêncio de Deus, o que nos remete imediatamente ao terceiro aspecto do simbolismo da Serpente indicado por Paul Ricœur, quanto ao reconhecimento do fracasso do próprio eu em sua empreitada heroica de se elevar para além do “lodo repelente” (“Elevação” – BAUDELAIRE, 1995, p. 108) deste mundo

¹⁸ Aqui, mais uma vez, evidencia-se a convergência entre o eterno e o transitório, entre o mítico e o histórico, no pensamento e na poesia de Baudelaire. O problema da condição humana neste mundo entediado refere-se tanto à essência ambígua do homem, simbolizada pelo mito da Queda, quanto à decadência cultural identificada por Baudelaire na França do século XIX, representada, entre outros elementos, pela anulação do interesse e da receptividade estética por parte dos leitores (do público em geral), conforme explica Walter Benjamin.

entediado. A queda do Poeta-Albatroz, anunciada desde o princípio de sua jornada, parece inevitável, mas do seu último suspiro, também se faz poesia. Este parece ser o sentido desse “spleen”, que não deixa de extrair um enorme vigor poético da experiência horrenda que procura descrever.

Na terceira estrofe, a imagem da chuva convertida nas “grades de uma lúgubre cadeia” reforça a intenção claustrofóbica do poema e deixa ainda mais claro que a experiência do Tédio se realiza na fronteira do eu com o mundo, isto é, define-se ao mesmo tempo como um assalto da realidade externa e como um esmorecimento da fortaleza do eu. A integralidade individual do Poeta que se encarna é diversas vezes atacada e mesmo destruída no percurso das *Flores do mal*, que deve ser entendido justamente a partir da tensão entre “vaporização e centralização do *Eu*” (BAUDELAIRE, 1995, p. 524), conforme escreve Baudelaire em *Meu coração a nu*. A vaporização do eu se realiza de duas formas: como experiência erótica de autodissolução nos prazeres sensoriais, ou seja, como adesão feminina ao infinito ruim (*mauvais infini*), e como ameaça de aniquilamento do eu na guerra contra o Tédio. Teremos ainda a oportunidade de abordar com mais detalhes o problema do erotismo e da embriaguez em Baudelaire. Quanto ao poema do qual nos ocupamos neste momento, está claro que ele se enquadra nesta última forma de vaporização do eu. A imagem das teias de aranha estendidas no “nosso cérebro” sugerem ao mesmo tempo as ideias de invasão e de vazio, de derrota, no sentido militar de ter o território ocupado pelo inimigo, acompanhada de uma passividade extremada pela fragilidade da invasora. Nosso recurso à metáfora militar é corroborado na última estrofe do poema, quando assistimos à vitória definitiva da Angústia, que “atroz e prepotente” crava sua bandeira preta no crânio do eu poético. Essa vitória é, contudo, silenciosa e devastadora. O cortejo do invasor “desfila lentamente”, “sem música ou tambor” na

alma do Poeta, que não pode oferecer resistência alguma. Essas características do invasor não deixam de remeter ao “monstro delicado”, capaz de engolir o mundo “sem grandes gestos ou sequer lançar um grito” (BAUDELAIRE, 1995, p. 104), que nos é apresentado no poema “Ao leitor”. Contudo, é importante ressaltar que o inimigo não recebe o mesmo nome nos dois poemas em questão. Lá, ele é o Tédio; aqui, ele é a Angústia. Essa diferença é bastante importante, pois ressalta a fronteira entre as experiências existenciais do homem ordinário e do Poeta. Este último ainda é capaz de lançar um grito de pavor antes de ser vencido, para lembrar uma fórmula presente no poema em prosa “O *Confiteor* do Artista” (BAUDELAIRE, 1995, p. 280). Enquanto o homem comum já se rendeu ao monstro quase-externo do Tédio, o Poeta pode ao menos fazer poesia de sua própria desgraça.

A vitória esmagadora da Angústia sobre a Esperança é um dos momentos mais marcantes da experiência poético-existencial materializada no complexo arquitetônico das *Flores do mal*. A via do pessimismo, definitivamente aberta na série de poemas intitulados “Spleen”, alcança sua expressão mais radical num dos últimos poemas da primeira seção, “O gosto do nada”. Nele, vemos o poeta se dirigir à sua própria alma, exortando-a a se conformar com a derrota:

*Esprit vaincu, fourbu ! Pour toi, vieux maraudeur,
L'amour n'a plus de goût, non plus que la dispute;
Adieu donc, chants du cuivre et soupirs de la flûte !
Plaisirs, ne tentez plus un cœur sombre et boudeur !*

Le Printemps adorable a perdu son odeur !
(BAUDELAIRE, 1975, p. 76)

Espírito sombrio, outrora afeito à luta,
A Esperança, que um dia te instigou o ardor,
Não te cavalga mais! Deita-te sem pudor,
Cavalo que tropeça e cujo pé reluta.

Conforma-te, minha alma, ao sono que te enluta.
(BAUDELAIRE, 1995, p. 164).

Apesar de reconhecer a derrota e o fim da luta, é importante observar que o diálogo do Poeta com sua própria alma aponta, mais uma vez, para a manutenção da lucidez. Ainda que assaltado pelas forças quase-externas do Tédio, ainda que abandonado pela Esperança e pelo ardor da luta, o Poeta se mantém vivo graças à permanência da consciência, que funciona como uma espécie de último elemento vital. Em “O gosto do nada”, alcançamos o ponto mais baixo da descida baudelairiana rumo ao abismo. Nos termos do mito da Queda, esse momento corresponde ao esgotamento de quase todos os dons divinos conservados pelo homem após a expulsão do Paraíso. A vitória do Tédio sobre a Esperança não logra, contudo, aniquilar a consciência do poeta sobre sua própria condição. E é justamente a conservação de seu “diadema etéreo e cintilante”, isto é, a manutenção de sua lucidez, que lhe permitirá reagir no decorrer da aventura infernal das *Flores do mal*.

A FASCINAÇÃO DO ABISMO

O pessimismo identificado no quarto poema da série “Spleen” e radicalizado em “O gosto do nada” não deve ser entendido como a vertente única da experiência poética da Queda materializada no livro de Baudelaire. O contato com o nada certamente pode ser considerado, à luz do terceiro aspecto do simbolismo da Serpente, como um contato com o absurdo e, portanto, com a radicalização do Mal. Mas isso não coloca um ponto final na aventura poética de Baudelaire. É possível afirmar que as experiências do spleen e do nada ajudam a delimitar o campo de ação do Poeta, pois estabelecem sua fronteira baixa, aquela que se opõe diametralmente aos limites atmosféricos nos quais voa o Albatroz.

A primeira seção das *Flores do mal* apresenta, assim, a moldura dentro da qual se delineiam os caminhos percorridos pelo Poeta em direção ao fundo do abismo. Se fosse possível extrair uma única conclusão de “Spleen e ideal”, diríamos que ela não é muito diferente daquilo que se lê no penúltimo poema da seção, intitulado “O Irremediável”. Nele, a ideia da Queda se associa definitivamente à consciência da irreversibilidade, da cisão absoluta entre a condição humana e o mundo dos arquétipos atemporais:

*Une Idée, une Forme, un Etre
Parti de l'azur et tombé
Dans un Styx bourbeux et plombé
Où nul œil du Ciel ne pénètre;*
(BAUDELAIRE, 1975, p. 79)

Uma Ideia, uma Forma, um Ser
Vindo do azul e arremessado
No Estige plúmbeo e enlodaçado
Que o olho do Céu não pode ver;
(BAUDELAIRE, 1995, p. 166)

Não por acaso, esse ser decaído é representado como um Anjo, um prisioneiro, um réu e um barco, figuras que aparecem marcadas pelo signo da tensão, da luta, da desorientação e da descida ao fundo do abismo:

*Un Ange, imprudent voyageur
Qu'a tenté l'amour du difforme,
Au fond d'un cauchemar énorme
Se débattant comme un nageur,*

*Et luttant, angoisses funèbres !
Contre un gigantesque remous
Qui va chantant comme les fous
Et pirouettant dans les ténèbres;*

*Un malheureux ensorcelé
Dans ses tâtonnements futiles,
Pour fuir d'un lieu plein de reptiles,
Cherchant la lumière et la clé;*

*Un damné descendant sans lampe
Au bord d'un gouffre dont l'odeur
Trahit l'humide profondeur
D'éternels escaliers sans rampe,*

*Où veillent des monstres visqueux
Dont les larges yeux de phosphore
Font une nuit plus noire encore
Et ne rendent visibles qu'eux;*

*Un navire pris dans le pôle
Comme en un piège de cristal,
Cherchant par quel détroit fatal
Il est tombé dans cette geôle;
(BAUDELAIRE, 1975, p. 79)*

Um Anjo, viajante imprudente
Que ousou amar o que é disforme,
Dentro de um pesadelo enorme
A debater-se na corrente

E a lutar, angústias sombrias!
Contra o refluxo mais feroz,
Que como um louco ruge a sós
E faz na treva acrobacias;

Um prisioneiro do bruxedo
Em suas frívolas manobras
Para evitar répteis e cobras,
Tateando a lâmpada e o segredo;

Um réu a descer sem lanterna,
Rente a um abismo cujo odor
Trai a fundura e o frio horror
De uma oscilante escada eterna

Onde velam monstros horríveis
Cujos fosfóreos olhos fazem
Mais escura a noite em que jazem
E onde eles só ardem visíveis;

Um barco no pólo insulado,
Como num laço de cristal,
Buscando por que onda fatal
Foi neste cárcere atirado;
(BAUDELAIRE, 1995, pp. 166-167).

A última estrofe da primeira parte do poema se encerra com uma menção à figura de Satã, que aparece como uma espécie de patrono da existência humana, à qual se confere dessa forma um caráter absolutamente maldito. Referindo-se às imagens do Anjo, do prisioneiro, do réu e do barco, o poeta afirma:

— *Emblèmes nets, tableau parfait
D'une fortune irrémédiable
Qui donne à penser que le Diable
Fait toujours bien tout ce qu'il fait !*
(BAUDELAIRE, 1975, p. 79)

– Claros emblemas, traços reais
De uma fortuna atroz e vã,
Como a dizer-nos que Satã
Faz sempre bem tudo o que faz!
(BAUDELAIRE, 1995, p. 167).

A maldição satânica atribuída à existência humana acentua-se na segunda parte do poema, composta apenas de dois quartetos. Em oposição à figura de Satã, espécie

de protagonista da primeira parte, os versos finais colocam em destaque uma velha conhecida de nossa análise, a consciência do Poeta.

*Tête-à-tête sombre et limpide
Qu'un cœur devenu son miroir !
Puits de Vérité, clair et noir
Où tremble une étoile livide,*

*Un phare ironique, infernal
Flambeau des grâces sataniques,
Soulagement et gloire uniques,
— La conscience dans le Mal !
(BAUDELAIRE, 1975, p. 79)*

Conversa a dois, clara e sombria,
Espelho que a alma em si procura!
Fonte do Ser, límpida e impura,
Onde pulsa uma estrela fria,

Farol irônico, infernal,
Archote aceso a Satanás,
Consolo e glória sem iguais
- A consciência dentro do Mal
(BAUDELAIRE, 1995, p. 167).

A consciência *dentro* do Mal – e não *do* mal, conforme observa Claude Pichois (BAUDELAIRE, 1975 v.1, p. 988) – se ergue aqui como um elemento que confere dignidade ao homem decaído. O elogio à lucidez, presente, como vimos, ao longo de praticamente todos os poemas das *Flores do mal* analisados até aqui, aparece nesse poema como uma espécie de afirmação da condição humana, bem aos moldes da interpretação ricœuriana do mito da Queda. O Mal inerente à existência é compensado pela consciência humana, elemento que divide ironicamente o eu, mas confere ao homem sua identidade de ser ambíguo, porém único no seio da Criação.

A valorização da consciência *dentro* do Mal aparece em diversos textos de Baudelaire além das *Flores do mal*. No trecho final do poema em prosa “A moeda falsa”, o poeta afirma: “se nunca nos podemos escusar de ser maus, há, contudo,

algum mérito em sabermos o que somos; porém o mais irreparável dos vícios é fazer o mal por estupidez” (BAUDELAIRE, 1995, p. 313). Já na terceira seção de *Projéteis*, o vemos associar a consciência no mal à experiência amorosa: “Quanto a mim, afirmo: a suprema volúpia do amor está em saber que se faz *mal*. – Desde que nascem que tanto o homem como a mulher sabem que é no mal que se encontra toda a volúpia” (BAUDELAIRE, 1995, p. 505). Essa associação entre o mal e a volúpia nos descortina uma nova dimensão da experiência baudelairiana do mal e o outro aspecto da vaporização do eu, sobre a qual discorreremos brevemente mais acima. Já discutimos a relação entre o spleen e a vaporização do eu, demonstrando que ela se estabelece como uma ameaça constante à individualidade e a consciência. Contudo, acreditamos que a compreensão do fenômeno da consciência dentro do Mal nos ajuda a compreender um aspecto ainda mais patente da noção baudelairiana de vaporização do eu. Trata-se agora de compreender esse processo como resultado da sedução estética, do prazer sensorial, ou seja, como experiência erótica.

Ao longo de sua trajetória, o Poeta experimenta diversas vezes uma verdadeira fascinação pelo abismo, isto é, pelas coisas deste mundo. Trata-se de uma experiência diretamente associada aos prazeres da carne, ao gozo panteísta e pagão da matéria, ao apego às coisas da Terra, enfim, ao desejo infinito, simbolizado, no mito da Queda, pela personagem de Eva. Não por acaso, Baudelaire associará o gozo da vida, o misticismo natural, a embriaguez, enfim, todas as formas de comunhão com o mundo material e de esquecimento da dimensão espiritual do homem, à figura da mulher, *instrumentum diaboli* por excelência, conforme a tradição patrística medieval, da qual Baudelaire tantas vezes se aproxima. Essa experiência pode ser radicalmente diferente dependendo da presença ou não na consciência, pois o Mal, embora concebido como evidência incontornável, também foi exaltado por Baudelaire como marca distintiva da

humanidade do homem, como símbolo da dignidade da criatura, desde que praticado conscientemente.

Vimos no primeiro capítulo que Baudelaire se levanta contra a estética neopagã, na qual enxergava a exacerbação das tendências materialistas em arte e em poesia. Baudelaire associa o gosto imoderado pelas formas materiais à anulação do próprio homem, conforme se lê no ensaio *A Escola Pagã* (BAUDELAIRE, 1975 v.2, p. 49). A condenação do paganismo e do hedonismo, tanto ética quanto esteticamente, não significa, contudo, que Baudelaire tenha se mantido distante de tudo isso. Muito pelo contrário. Vimos que ele confessa à sua mãe, em carta datada de 6 de maio de 1861, que se deixara seduzir, no passado, pelo prazer e que posteriormente ele passou a sofrer as terríveis consequências de sua fraqueza (BAUDELAIRE, 1973 v.2, p. 154). Mais do que um momento isolado, um circunstancial deslize ético, a incapacidade de resistir à tentação dos prazeres físicos é reconhecida por Baudelaire como onipresente em sua história de vida e, em última instância, como inerente à sua condição de ser humano. Em *Meu coração a nu*, ele conta que “desde criança” sente em si mesmo a presença de “dois impulsos contraditórios: um de horror e outro de exaltação pela vida” (BAUDELAIRE, 1995, p. 546). A duplicidade, aqui, remete mais uma vez à ambiguidade do homem, espremido entre a carne e o espírito, a origem divina e o desejo individual, a finitude e a ânsia de infinito. Fórmula semelhante, já vimos, pode ser encontrada também nas páginas de *Meu coração a nu*, onde Baudelaire diz haver em todo homem, em “todo indivíduo, *ao mesmo tempo*, duas postulações simultâneas: uma em direção a Deus, outra a Satã” (BAUDELAIRE, 1995, p. 529; grifo nosso). Desnecessário ressaltar mais uma vez a proximidade entre essa concepção de homem e a antropologia da ambiguidade, identificada por Paul Ricœur no mito da Queda. A essa altura, essa afinidade já deve estar mais do que evidente. Cumpre, agora, colocar

em destaque a dimensão humana, satânica, feminina dessa dualidade que define a essência de todo homem.

A atenção que Baudelaire sempre prestou às coisas da carne deve, portanto, ser compreendida em função da ambiguidade inerente à condição humana, segundo nossa interpretação do mito da Queda. A dependência do poeta em relação aos prazeres sensoriais funciona como um dos dois polos da tensão elétrica que define a antropologia e a estética baudelairianas. O esvaziamento dessa tensão corresponde à negação de ambas, pois o recurso ao espiritualismo absoluto significaria a negação da evidência deste mundo, plenamente reconhecida por Baudelaire, e a adesão irrestrita aos prazeres, como vimos, deságua na anulação do próprio homem. Segundo Georges Blin, é justamente essa tensão que define o catolicismo de Baudelaire, que não pode ser confundido com a ortodoxia romana:

É porque Baudelaire permanece eminentemente voluptuoso e sensual, totalmente inclinado em direção à carne, aos frutos maduros e aos lábios úmidos, é porque ele se sente fraco como uma mulher diante da vida sólida e densa, é porque ele tem sede dessas sensações que a inteligência se corrompe, é porque ele não recusa nada ao prazer que o seu catolicismo leva um acento tão sombrio e trágico (BLIN, 2011, p. 56; tradução nossa).¹⁹

Se um dos termos dessa duplicidade antropológica é, como pudemos demonstrar, a condenação do prazer, do corpo, dos ornamentos estéticos, da aparência, da natureza, enfim; o outro se identifica ao desejo, à busca incessante pelos prazeres da carne, à impossibilidade de resistir à tentação dos sentidos. O mesmo Baudelaire

¹⁹ *C'est parce que Baudelaire demeure éminemment voluptueux et sensuel, tout ployé vers la chair, vers les fruits blets et les lèvres humide, c'est parce qu'il se sent faible comme une femme devant la vie solide et touffoue, c'est parce qu'il a soif de ces sensations que l'intelligence déprave, c'est parce qu'il ne refuse rien au plaisir que son catholicisme prend un accent si sombre et si tragique.*

que manifesta um ódio de todo católico pelo corpo,²⁰ cede – e, portanto, *peca* – como um grande covarde diante das seduções do corpo feminino (BLIN, 2011, p. 68). Nesse sentido, nosso poeta, assim como a personagem Elsa, da ópera *Lohengrin*, também repete o erro da “eterna Eva” ao cair na “eterna armadilha” (BAUDELAIRE, 1995, p. 928) do pecado.

Bem aos moldes do mito da Queda, Baudelaire concentra todas as tendências satânicas do ser humano no arquétipo feminino. Vale ressaltar, mais uma vez, que se trata aqui menos da figura histórica da mulher, mas em especial do princípio feminino, presente no homem em geral, inclusive, é claro, no próprio Baudelaire e no Poeta das *Flores do mal*. Por isso, a recusa do feminino, entendido por ele como manifestação da natureza, também deve ser compreendido como recusa de si mesmo, como autoacusação, como um ataque a tudo o que há de natural no homem, ou seja, como mais uma manifestação da “voraz ironia” do Heautontimoroumenos (BAUDELAIRE, 1995, p. 165).

A mulher aparece associada, em Baudelaire, a todos os elementos éticos e estéticos decorrentes da Queda do Homem: a supremacia das aparências; o sensualismo pagão; o amor bestial; o autoesquecimento. Alguns desses aspectos já foram identificados no poema “Benção”. Além deste, diversos poemas das *Flores do mal* colocam em evidência a fraqueza do poeta diante da tentação carnal. Em muitos deles, predomina uma concepção bestial do amor, que se evidencia no recurso frequente a imagens extraídas do mundo animal quando se trata de designar a mulher amada:

²⁰ Sobre o ódio baudelairiano ao corpo, Georges Blin escreve : “Qu’on ne situe point hors de la tradition catholique cette haine baudelairienne du corps ! Bossuet pose avec une violence inouï dans le *Traité de la Concupiscence* que la chair, par elle-même mauvaise, répand une contagio sans remède. C’est à elle que nous de descendre et de connaître le jour terrible de la mort : « *La chair convoite contre l’esprit*, c’est-à-dire que c’est là son fond... » tout y nourrit la concupiscence, « il la faut donc autant haïr que le péché même où elle nous porte ». Traître, en nous, ce corps qui prend cause par définition pour le mal ! Et Bossuet ne doute point que Satan ne soit le véritable auteur du Monde” (BLIN, 2011, p. 63).

*À te voir marcher en cadence,
Belle d'abandon,
On dirait un serpent qui danse
Au bout d'un bâton.*
[“*La serpent qui danse*”]
(BAUDELAIRE, 1975, p. 29)

Ao ver-te a cadência indolente,
Bela de exaustão,
Dir-se-á que dança uma serpente
No alto de um bastão.
[“*A serpente que dança*”]
(BAUDELAIRE, 1995, p. 125)

*Avec ses vêtements ondoyants et nacrés,
Même quand elle marche on croirait qu'elle danse,
Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés
Au bout de leurs bâtons agitent en cadence.*
[“*Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*”]
(BAUDELAIRE, 1975, p. 29)

Envolta em ondulante traje nacarado,
Até quando caminha dir-se-á que ela dança,
Como esses longos répteis que um jogral sagrado
Agita em espirais no vértice da lança.
[“*Envolta em ondulante traje nacarado*”]
(BAUDELAIRE, 1995, p. 124)

*Machine aveugle et sourde, en cruautés féconde!
Salutaire instrument, buveur du sang du monde,
Comment n'as-tu pas honte et comment n'as-tu pas
Devant tous les miroirs vu pâlir tes appas?
La grandeur de ce mal où tu te crois savante
Ne t'a donc jamais fait reculer d'épouvante,
Quand la nature, grande en ses desseins cachés
De toi se sert, ô femme, ô reine des péchés,
— De toi, vil animal, — pour pétrir un génie?*

Ô fangeuse grandeur! sublime ignominie!
[“*Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle*”]
(BAUDELAIRE, 1975, p. 25)

Ó monstro cego e surdo, em cruezas fecundo!
Salutar instrumento, vampiro do mundo,
Como não te envergonhas ou não vês sequer
Murchar no espelho teu fascínio de mulher?
A grandeza do mal de que crês saber tanto
Não te obriga jamais a vacilar de espanto

Quando a mãe natureza, em desígnios velados,
Recorre a ti, mulher, à deusa dos pecados,
– A ti, vil animal –, para um gênio forjar?
[“Porias o universo inteiro em teu bordel”]
(BAUDELAIRE, 1995, p. 123)

— *Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
À cette horrible infection,
Etoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion!*
[“Une charogne”]
(BAUDELAIRE, 1975, p. 31)

– Pois há de ser como essa coisa apodrecida,
Essa medonha corrupção,
Estrela de meus olhos, sol de minha vida,
Tu, meu anjo e minha paixão!
[“Uma carniça”]
(BAUDELAIRE, 1995, p. 127)

Na bestialidade do amor, entretanto, o Poeta experimenta o êxtase da carne e o esquecimento das contradições do espírito. Trata-se, apesar de tudo, de uma experiência de superação mística dos limites da consciência que lembra bastante a embriaguez dionisíaca, o que fica bastante claro, por exemplo, em um soneto cujo título é mais do que eloquente a esse respeito: “O possesso”:

*Le soleil s'est couvert d'un crêpe. Comme lui,
Ô Lune de ma vie! emmitoufle-toi d'ombre
Dors ou fume à ton gré; sois muette, sois sombre,
Et plonge tout entière au gouffre de l'Ennui;*

(...)

*Allume ta prunelle à la flamme des lustres!
Allume le désir dans les regards des rustres!
Tout de toi m'est plaisir, morbide ou pétulant;*

*Sois ce que tu voudras, nuit noire, rouge aurore;
Il n'est pas une fibre en tout mon corps tremblant
Qui ne crie: Ô mon cher Belzébuth, je t'adore!*
(BAUDELAIRE, 1975, p. 37)

Cobriu-se o sol de negro véu. Como ele, ó Lua
De minha vida, veste o luto da agonia;
Dorme ou fuma à vontade; sê muda e sombria
E no abismo do Tédio esplêndida flutua;
(...)
Acende essa pupila no halo dos clarões!
Acende a cupidez no olhar dos grosseirões!
Em ti tudo é prazer, morboso ou petulante;

Seja o que for, escura noite ou rubra aurora;
Uma por uma, as fibras de meu corpo arfante
Gritam: *Ó Belzebu, meu coração te adora!*

(BAUDELAIRE, 1995, p. 132)

A afirmação do caráter satânico da figura feminina não ocorre apenas nos versos acima. No poema “Toda ela”, assistimos a um curto diálogo no qual o Demônio interroga o Poeta a respeito da mulher amada:

(...) «*Je voudrais bien savoir*

« *Parmi toutes les belles choses
Dont est fait son enchantement,
Parmi les objets noirs ou roses
Qui composent son corps charmant,*

Quel est le plus doux. » (...) (BAUDELAIRE, 1975, p. 42)

(...) “Eu só queria saber,

Entre todas as coisas raras
De que é pródigo o seu feitiço,
Entre as joias negras ou claras
Que ao corpo lhe dão tanto viço,

Qual a mais sublime?” (...) (BAUDELAIRE, 1995, p. 135)

É importante observar que a pergunta feita pelo Demônio concerne exclusivamente a elementos materiais – “joias negras ou claras” – que conferem ao

corpo feminino a capacidade de enfeitiçar. Como não poderia ser diferente, a resposta do Poeta também não logrará ultrapassar os limites do universo sensorial:

*(...) Ô mon âme !
Tu répondis à l'Abhorré:
«Puisqu'en Elle tout est dictame
Rien ne peut être préféré.*

*« Lorsque tout me ravit, j'ignore
Si quelque chose me séduit.
Elle éblouit comme l'Aurore
Et console comme la Nuit;*

*« Et l'harmonie est trop exquise,
Qui gouverne tout son beau corps,
Pour que l'impuissante analyse
En note les nombreux accords.*

*« Ô métamorphose mystique
De tous mes sens fondus en un !
Son haleine fait la musique,
Comme sa voix fait le parfum ! »
(BAUDELAIRE, 1975, p. 42)*

(...) – Ó minha alma!

Respondeste ao Tinhoso então:
“Porque Ela é um bálsamo que acalma,
Não pode haver predileção.

E como tudo me extasia,
Não sei se nela algo me enfara.
Ela deslumbra como o Dia
E como a Noite nos ampara.

Seu corpo esplêndido é regido
Por harmonias tão concordes
Que nunca pôde o humano ouvido
Escolher um dentre os acordes.

Ó mística transmutação
Que os sentidos num só resume!
Seu hálito faz a canção
E sua voz faz o perfume.”
(BAUDELAIRE, 1995, p.135)

O êxtase experimentado pelo Poeta no contato com o corpo da mulher amada, fundamentado única e exclusivamente na experiência sensorial, proporciona-lhe um bálsamo capaz de acalmar. Aqui, observa-se uma variação do tópico bastante baudelairiano do prazer como fonte de esquecimento, que é retomado em diversos poemas. Em “Louvores à minha Francisca”, por exemplo, poema escrito originalmente em Latim, a boca feminina é comparada ao rio Letes, cujas águas, segundo a mitologia grega, são a fonte do completo esquecimento, do apagamento total da memória:

*Sicut beneficum Lethe,
Hauriam oscula de te,
Quae imbuta es magnete.*
(BAUDELAIRE, 1975, p. 61)

Como a um Letes benfazejo,
À boca te sorvo um beijo,
Pois que és imã do desejo.
(BAUDELAIRE, 1995, p. 152)

O desejo se realiza como uma experiência do infinito ruim, sob o signo do esquecimento de Deus, do amor próprio, dos prazeres da carne e da alienação a respeito da condição humana. No momento do êxtase, o homem se torna novamente um. Na embriaguez da continuidade, conforme explica Georges Bataille, o homem experimenta “uma dissolução das formas constituídas. (...) Dessas formas da vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos” (BATAILLE, 2004, p. 31). Imerso nessa experiência dionisíaca, o homem não pode mais conceber a alteridade que o separa do Criador; então, ele se faz Deus, ele próprio, o Homem-Deus, conforme o título de uma das seções mais conhecidas do ensaio sobre os *Paraísos artificiais*. Nada mais abominável e digno de remorso para Baudelaire, que fundamentou toda a sua crítica à filosofia do progresso no problema do *esquecimento* ou da alienação do homem em relação à sua origem pecaminosa simbolizada no mito da Queda.

SÃO PEDRO COMO HERÓI

Uma vez exilado no chão, o Poeta-Albatroz não deixa, contudo, de caminhar. Continua seu percurso pelo fundo do abismo. Em seu trajeto, ora sofre com a perversidade dos homens ordinários, ora se sente engolido pelo monstro delicado do Tédio, ora revigora suas energias através do gozo místico da carne. Em outras palavras, experimenta em si mesmo, no mais alto grau de intensidade, a ambiguidade que define a natureza de todo ser humano. Sua aventura através do mundo decaído dos homens, deste mundo ao qual também pertence, caracteriza-se pelo heroísmo poético, pela tentativa de se extrair o eterno, do transitório; o absoluto, do particular. “A vida parisiense é fecunda em temas poéticos e maravilhosos”, escreveu certa vez Baudelaire (1995, p. 731). Paris, a capital do século XIX, o modelo de cidade moderna, é ponto final da saga do Poeta, mas, em verdade, ela já se insinuava o tempo inteiro, como pano de fundo, discreto, porém presente, ao longo de todo o nosso percurso. Paris é a cidade dos homens, em especial da espécie moderna, filha do progresso técnico, do “século plebeu”, como escreve Baudelaire na primeira estrofe do soneto “O Ideal”.

Nas *Flores do mal*, a travessia de Paris é feita em trinta e três poemas, aglutinados na seção intitulada “Quadros Parisienses”. Embrenhando-se pelos caminhos tortuosos e infames da Capital, o Poeta mistura-se à fauna da cidade, interessa-se principalmente pelos marginais, os mendigos, os velhos, os cegos, as prostitutas. Em sua peregrinação pelos subúrbios de Paris, imagem em miniatura da grande viagem das *Flores do mal*, ele exerce sua famosa esgrima, “buscando em cada canto os acasos da rima” (BAUDELAIRE, 1995, p. 170), perseguindo incansavelmente a “efêmera beldade” (BAUDELAIRE, 1995, p. 179) que passa como

um clarão para nunca mais voltar. Seguindo os passos do Poeta em Paris, somos levados a identificar um dos aspectos mais importantes de sua experiência existencial: o contraste entre a nostalgia do universo mítico, tão bem representada pela figura de Andrômaca, no poema “O Cisne”, e a consciência cada vez mais aguda da falência daquele universo e da vitória inelutável do tempo histórico. Enquanto percorre as ruas e os canteiros de obra da Paris moderna, o Poeta não consegue afastar a lembrança da personagem mítica, que o obsidia a ponto de converter aos seus olhos todo o universo urbano presente ao seu redor em alegoria:

*Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.*
(BAUDELAIRE, 1975, p. 85)

Paris muda! Mas nada em minha nostalgia
Mudou! Novos palácios, andaimes, lajedos,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
E essas lembranças pesam mais do que rochedos.
(BAUDELAIRE, 1995, p. 173)

Baudelaire é incapaz de fazer um retorno absoluto ao passado mítico. Suas lembranças “pesam mais do que rochedos” pelo simples fato de que são incapazes de anular o tempo presente, pois é justamente a visão deste que motiva a evocação do passado. Trata-se novamente de afirmar o caráter ambíguo do homem baudelairiano, que, dessa vez, manifesta-se na fratura que cinde a memória do Poeta em dois tempos, conforme sugere Patrick Labarthe: “A memória baudelairiana é esse lugar dialético onde se juntam e se permutam, num quiasmo tão precário quanto audacioso, passado mítico e drama íntimo de uma consciência em luto do mito.” (LABARTHE, 1999, p. 319;

tradução nossa).²¹ Ora, a conversão de tudo que rodeia o Poeta em alegoria é resultado justamente da degradação dos elementos míticos em contato com as forças corrosivas da história, isto é, a vitória do tempo profano sobre o tempo sagrado,²² que é a causa de um fenômeno que ocorre ao longo de toda a obra, predominantemente nos “Quadros parisienses”: o esvaziamento ontológico das referências míticas. Mais uma vez segundo Labarthe:

A degradação dos seres míticos os conduz a não serem mais que o suporte de uma visão completamente imanente da história, onde, sob uma forma sincrética sujeitada pela moda, eles passam a ser somente citações intercambiáveis do repertório mítico (LABARTHE, 1999, p. 327; tradução nossa).²³

Esse processo de degradação dos seres míticos pode ser observado, entre outros, no poema XCIX, no qual a figura de Vênus aparece escondendo “a nudez por sob um tufo de heras” (BAUDELAIRE, 1995, p. 186).²⁴ A partir da análise dessa imagem da deusa Vênus, o crítico John Jackson reafirma o caráter central que o

²¹ *la mémoire baudelairienne est ce lieu dialectique où se conjoignent et s'échangent, en un chiasme aussi précaire que hardi, passé mythique et drame intime d'une conscience en deuil du mythe*

²² Benjamin chama a atenção para o fato de que “a expressão alegórica nasceu de uma curiosa combinação de natureza e história” (BENJAMIN, 2011b, p. 178). Em outro texto, o filósofo alemão destaca o caráter ambíguo da experiência alegórica, uma vez que ela estaria marcada ao mesmo tempo pela destruição e pela conservação do objeto. No caso de Baudelaire, o caráter nostálgico sob o qual se realiza a conversão do mundo em alegoria acentua ainda mais essa tensão: “O objetivo atingido pela intenção alegórica é segregado das relações da vida: ele é ao mesmo tempo quebrado em pedaços e conservado. A alegoria se agarra às ruínas. O impulso destrutivo de Baudelaire em parte alguma está interessado na abolição daquilo que ele atinge” (BENJAMIN, 2006, p. 374). Pensado como um efeito colateral do contato com a temporalidade, e não como adesão deliberada, o recurso à alegoria em Baudelaire se aproxima bastante da experiência vivenciada pelo homem barroco, uma vez que em ambos os casos a alegoria é compreendida como um esforço de representação ainda que fragmentária da eternidade por meio das línguas históricas, profanas, decaídas. É o que sugere Jeanne Marie Gagnebin neste trecho: “Se, como a alegoria o manifesta, o sentido da totalidade se perdeu, isto se deve também, e mais ainda, ao fato de sentido e história estarem intimamente ligados, ao fato, portanto, de que só há sentido na temporalidade e na caducidade. A ligação entre alegoria e tempo foi em geral experienciada – pelos mestres do barroco ou por um Baudelaire – como sofrimento, pois a temporalidade significaria a dolorosa resignação ao transitório e ao fugidio (...)” (GAGNEBIN, 1999, p. 42).

²³ *La dégradation des êtres mythiques conduit ceux-ci à n'être plus que les supports d'une vision tout immanente de l'histoire où, sous une forme synchrétique asservie à la mode, ils ne sont désormais que les citations interchangeables du répertoire mythique.*

²⁴ No original, Vênus ainda aparece acompanhada do adjetivo ‘vieille’, o que reforça ainda mais o processo de degradação a que a figura mítica é submetida.

processo de esvaziamento ontológico das figuras míticas em contato com a história assume nas *Flores do mal*:

Uma vez mais – o procedimento é tão frequente nas *Flores do mal* -, as figuras retiradas da mitologia grega ou latina sofrem aqui uma redução ontológica, uma perda de substância ou de ser que é o signo de sua historicidade (JACKSON, 1993, p. 51; tradução nossa).²⁵

É em face dessa perda de conteúdo ontológico que assola não somente as figuras da mitologia clássica, mas todos os elementos míticos presentes na obra, que se deve compreender a tensão insolúvel que caracteriza a experiência poética de Baudelaire. Em sua caminhada, o Poeta reconhece o caráter inelutável da história, porém nunca se rende de fato a ele. Em momento algum, esse Albatroz abre mão de suas asas em nome de uma adesão à comunidade dos homens ordinários. Assim como Nietzsche, Baudelaire prefere enfrentar o destino e apostar na *elevação* do homem, na afirmação de seu lado divino. Contudo, essa afirmação implica em muito sofrimento, pois se realiza como exacerbação da condição humana, e não como mera negação da ambiguidade. Duas possibilidades se abrem, então: Schopenhauer e Nietzsche, a negação do homem, cujos desejos devem ser eliminados por serem a causa de sua miséria, e o amor trágico ao destino, a afirmação do homem integral e o enfrentamento de todas as consequências desse ato. Baudelaire flutua constantemente entre as duas soluções, pois seu heroísmo poético jamais se livra do remorso e da consciência do Mal. Por isso, as experiências do êxtase e da culpa, do desejo e da morte andam sempre juntas nas *Flores do mal*.²⁶ É o que fica bastante evidente em muitos dos

²⁵ *Une foi de plus – le procédé est si fréquent dans Les Fleurs du mal –, les figures empruntées à la mythologie grecque ou latine ont à subir ici un amoindrissement ontologique, une perte de substance ou d'être qui est le signe de leur historicité.*

²⁶ É interessante observar que este título (*As Flores do mal*) aponta justamente para o problema da ambiguidade insolúvel do homem, cuja essência se caracteriza pela incontornável convergência entre o desejo de infinito e a consciência culpada.

poemas da seção que leva o mesmo nome da obra. No soneto “A destruição”, por exemplo, essa convergência aparece representada sob o signo da eternidade, em mais uma afirmação da ambiguidade essencial do ser humano:

*Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon;
Il nage autour de moi comme un air impalpable;
Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon
Et l'emplit d'un désir éternel et coupable.*
(BAUDELAIRE, 1975, p. 111)

Sem cessar ao meu lado o Demônio se agita,
E nada ao meu redor como um ar impalpável;
Eu o levo aos meus pulmões, onde ele arde e crepita,
Inflando-os de um *desejo eterno e condenável*.
(BAUDELAIRE, 1995, p. 196; grifo nosso).

O sofrimento experimentado pelo Poeta não pode ser lido apenas à luz da teologia católica das provações, segundo a qual a dor da vida constitui um caminho para a purificação e para a entrada no reino dos céus. Em Baudelaire, o sofrimento não pode ser explicado escatologicamente, pois ele resulta da própria condição humana, ou seja, não é filho da circunstância, mas da eternidade da carne. Por isso, ele aparece muitas vezes representado como uma experiência incompreensível, nos limites da absurdidade, como no soneto “A fonte de sangue”:

*Il me semble parfois que mon sang coule à flots,
Ainsi qu'une fontaine aux rythmiques sanglots.
Je l'entends bien qui coule avec un long murmure,
Mais je me tâte en vain pour trouver la blessure.*

*À travers la cité, comme dans un champ clos,
Il s'en va, transformant les pavés en îlots,
Désaltérant la soif de chaque créature,
Et partout colorant en rouge la nature.*

*J'ai demandé souvent à des vins captieux
D'endormir pour un jour la terreur qui me mine;
Le vin rend l'oeil plus clair et l'oreille plus fine!*

*J'ai cherché dans l'amour un sommeil oublieux;
Mais l'amour n'est pour moi qu'un matelas d'aiguilles
Fait pour donner à boire à ces cruelles filles!*
(BAUDELAIRE, 1975, p. 115)

Sinto por vezes que meu sangue corre em fluxos,
Assim qual uma fonte em rítmicos soluços.
Eu bem que o escuto numa súplica perdida,
Mas me tateio em vão em busca da ferida.

Pela cidade vai, como entre espessos buxos,
As lajes transformando em ilhas e repuxos,
Matando a sede em cada boca ressequida
E a paisagem deixando em púrpura tingida.

Muitas vezes pedi a um vinho caviloso
Aplacar por um dia o horror que me domina;
O vinho aguça o ouvido e os olhos ilumina!

Busquei então no amor um sono descuidoso;
Mas o amor para mim é um leito de suplício
Que a sede há de saciar a essas ninfas do vício!
(BAUDELAIRE, 1995, p. 200).

Esse poema, aliás, é capaz de resumir com perfeição muito do que vimos afirmando ao longo destas últimas páginas. Começamos pelo problema da absurdidade do sofrimento, que, a primeira vista, parece contradizer a postura do Poeta em “Bênção”, quando o vemos agradecer a Deus por impor-lhe o sofrimento.²⁷ Contudo, é preciso levar em consideração que o Poeta de “A fonte de sangue” já não é mais o mesmo, do ponto de vista existencial, que aquele que se “encarna” na sociedade moderna sob o influxo de uma “lei das supremas potências”. Para chegar até aqui, foi preciso enfrentar as ameaças do monstro do Tédio, a tortura imposta pelos marinheiros

²⁷ “Bendito vós, Senhor, que dais 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” (BAUDELAIRE, 1995, p. 106).

no navio que serve de prisão ao Albatroz; foi preciso atravessar o grande deserto espinhoso de Paris, sob os açoites das tentações da carne e do remorso mais agudo. A degradação dos seres míticos é apenas um dos aspectos do eterno processo de *separação progressiva* do homem em relação a Deus. Tão próximo do Criador, no início da aventura das *Flores do mal*, o Poeta se encontra, neste momento, muito mais distante Dele, a ponto de não poder mais contar com promessas de justificação do sofrimento.²⁸ Em outras palavras, o surgimento de uma visão absurda da vida, *progressivamente* construída ao longo do percurso do Poeta, é mais uma evidência do próprio movimento, do dinamismo que caracteriza a arquitetura das *Flores do mal*, e de sua estreita relação com o mito da Queda, pensado como um símbolo da *separação progressiva* do homem em relação a Deus em direção ao fundo do abismo.

Além dessa questão, “A fonte de sangue” também coloca em cena a relação do sofrimento com o desejo, muito bem simbolizada, no próprio título do poema, pela imagem do fluxo incontrolável do sangue, que remete tanto aos impulsos voluptuosos quanto à dor da “ferida”. A cidade também aparece no poema, mais uma vez representada como o espaço do Mal, onde o sofrimento humano é sadicamente servido pelos habitantes deste mundo entediado como uma forma de distração, de fuga do tédio (“Matando a sede em cada boca ressequida”). Outro elemento frequente no percurso do Poeta é retomado na imagem do “vinho”, paraíso artificial capaz de amenizar o “horror que me domina” e de potencializar a faculdade dos sentidos. Por fim, mais uma vez, surge a figura da mulher, em cujo amor o Poeta busca o “sono descuidoso” do esquecimento, mas acaba encontrando mais uma fonte de suplício, garantindo o prazer dessas “ninfas do vício”.

²⁸ “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” (BAUDELAIRE, 1995, p. 107).

À medida que se afasta de Deus, o homem sente mais a necessidade de uma resposta dos céus, uma promessa de salvação, uma voz que justifique as dores da vida. A Aliança com Noé e a promessa do Cristo de retornar à Terra representam, cada uma a seu modo, uma resposta do Criador ao desespero da criatura cada vez mais desgarrada da origem. Ao se manifestar, Deus renova as esperanças humanas de um retorno ao lar, isto é, de se redimir do pecado original e interromper de uma vez por todas o movimento alucinante da Queda e da *separação progressiva*. Contudo, o horizonte do Poeta vai se caracterizando cada vez mais, ao longo de seu percurso, como um horizonte metafisicamente limitado, claustrofóbico, cujo céu se assemelha a uma tampa pesada, e onde impera o mais absoluto silêncio do Criador. O “Deus que ora se ausenta” (“O crepúsculo romântico” – BAUDELAIRE, 1995, p. 231) é uma das *constatações* melancólicas do Poeta-viajante, e não uma profissão-de-fé anticlerical, concebida como premissa da experiência poética, o que seria totalmente absurdo em Baudelaire. O silêncio de Deus é um dos principais, se não o principal pilar da experiência do Mal quase-exterior do spleen da cidade moderna. A ausência de respostas metafísicas intensifica a percepção do sofrimento e da dor como experiências absurdas, mas não é capaz, pelo menos para Baudelaire,²⁹ de desconstruir retroativamente todo o sistema teológico erigido pelo cristianismo para dar conta da Criação, do Mal e da Salvação. O resultado da tensão entre a manutenção da consciência do Mal e a constatação do silêncio de Deus é o sentimento de revolta metafísica, simbolizado em poemas como “A negação de São Pedro”:

²⁹ Aqui reside o cerne da crítica feita por Jean-Paul Sartre a Baudelaire, segundo a qual o poeta teria mantido artificialmente a crença na realidade do Mal, mesmo após o reconhecimento da morte de Deus, com o objetivo, psicanaliticamente explicável, de fundamentar seu sadismo e sua imagem de homem e poeta malditos (Cf. SARTRE, 1947). A nosso ver, o problema da leitura de Sartre se encontra na associação direta, de todo ingênua, entre catolicismo oficial e reconhecimento da realidade do Mal, como se este dependesse necessariamente daquele. O Sadismo de Baudelaire pode ser explicado, a nosso ver, nos mesmos termos da *antropologia da ambiguidade* que vimos discutindo ao longo desta tese.

*Qu'est-ce que Dieu fait donc de ce flot d'anathèmes
Qui monte tous les jours vers ses chers Séraphins?
Comme un tyran gorgé de viande et de vins,
Il s'endort au doux bruit de nos affreux blasphèmes.*

*Les sanglots des martyrs et des suppliciés
Sont une symphonie enivrante sans doute,
Puisque, malgré le sang que leur volupté coûte,
Les cieus ne s'en sont point encore rassasiés!*

*— Ah! Jésus, souviens-toi du Jardin des Olives!
Dans ta simplicité tu priais à genoux
Celui qui dans son ciel riait au bruit des clous
Que d'ignobles bourreaux plantaient dans tes chairs vives,*

*Lorsque tu vis cracher sur ta divinité
La crapule du corps de garde et des cuisines,
Et lorsque tu sentis s'enfoncer les épines
Dans ton crâne où vivait l'immense Humanité;*

*Quand de ton corps brisé la pesanteur horrible
Allongeait tes deux bras distendus, que ton sang
Et ta sueur coulaient de ton front pâissant,
Quand tu fus devant tous posé comme une cible,*

*Rêvais-tu de ces jours si brillants et si beaux
Où tu vins pour remplir l'éternelle promesse,
Où tu foulais, monté sur une douce ânesse,
Des chemins tout jonchés de fleurs et de rameaux,*

*Où, le coeur tout gonflé d'espoir et de vaillance,
Tu fouettais tous ces vils marchands à tour de bras,
Où tu fus maître enfin? Le remords n'a-t-il pas
Pénétré dans ton flanc plus avant que la lance?*

*— Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait
D'un monde où l'action n'est pas la soeur du rêve;
Puissé-je user du glaive et périr par le glaive!
Saint Pierre a renié Jésus... il a bien fait!
(BAUDELAIRE, 1975, p. 121)*

*O que faz Deus dessa onda infame de heresias
Que se ergue a cada instante até seus Serafins?
Como um tirano afeito aos vinhos e aos festins,
Dorme ele ao som de nossas ímpias litánias.*

Os soluços dos mártires e supliciados
São qual uma cantata embriagadora e augusta,
Pois, apesar da dor que a volúpia lhes custa,
Jamais deles os céus sentiram-se saciados!

– Recorda-te, Jesus, no Horto das Oliveiras,
Oravas, ajoelhado e humilde, os olhos cavos,
Àquele que no céu sorria ao soar dos cravos
Que te enterravam carne adentro mãos grosseiras.

Quando viste escarrar em tua divindade
A imunda corja dos soldados e meirinhos,
E sentiste afligir a ponta dos espinhos
Teu crânio onde vivia a imensa Humanidade;

E quando de teu corpo exausto o horrível peso
Os teus dois braços alongavam no madeiro
O suor e o sangue a ungir-te a fronte por inteiro;
Quando ante todos te tornaste alvo indefeso,

Pensavas tu nos dias cheios de esplendores
Em que surgias anunciando o reino eterno
E percorrias, sobre um asno fiel e terno,
Caminhos que eram só de ramos e de flores,

Em que, a alma pródiga de audácia e de esperança,
Aos vendilhões do templo açoitavas o dorso,
Em que tu foste mestre enfim? Dize: o remorso
Teu flanco não rasgou mais fundo do que a lança?

– Quanto a mim, isto é certo, eu saio satisfeito
Deste mundo onde o sonho e a ação vivem a sós;
Possa eu usar o gládio e o gládio ser-me o algoz!
São Pedro renegou Jesus... Pois foi bem-feito!
(BAUDELAIRE, 1995, p. 205)

O poema expressa a revolta do Poeta contra a omissão de Deus, primeiramente, diante das heresias que se multiplicam entre os homens, e, em segundo lugar, diante do sofrimento dos “mártires e supliciados”. A revolta se converte em ironia, quando o Poeta insinua que Deus até mesmo se compraz sadicamente na dor e no pecado de suas criaturas.

A partir da terceira estrofe, o Poeta dirige-se diretamente a Jesus, exortando-o ironicamente a se recordar do episódio do Jardim das Oliveiras, narrado nos

evangelhos de Lucas (22, 40-46), Marcos (14, 32-42) e Mateus (26, 36 – 46), em que o Cristo se encontra em profunda tristeza diante da iminência da morte e se ajoelha em oração a Deus. Retomando a mesma estratégia discursiva utilizada nas estrofes anteriores, o Poeta ressalta o contraste entre a fé de Jesus e o gozo sádico de um Deus que “sorria ao soar dos cravos” na Crucificação, produzindo uma primeira imagem ingênua e idealista do Cristo. Na estrofe seguinte, inicia-se um longo período interrogativo, que se estenderá até a penúltima estrofe. Após elencar todas as humilhações sofridas por Jesus durante seu martírio e contrastá-las com a memória dos “dias cheios de esplendores”, em que o Filho de Deus peregrinou pelo mundo pregando seu Evangelho com “a alma pródiga de audácia e de esperança”, o Poeta desfere sua última questão, a fim de saber se, naquele momento, na hora da agonia, o remorso não foi mais pungente que a própria lança que lhe ferira o flanco.

Se ao longo de todo o percurso das *Flores do mal*, as relações entre as figuras do Poeta e do Cristo eram ambíguas, ora de proximidade, ora de oposição, este poema marca a ruptura definitiva entre elas. Isso ocorre não em função de um sentimento anticlerical, mas da intensificação de um processo previsto já no início de nosso percurso: a afirmação da condição humana diante da figura do Criador. Cristo é ironizado pelo Poeta por ter enganado a humanidade com falsas promessas de salvação após a morte, que estão na base da escatologia cristã³⁰ e na interpretação paulina do mito da Queda, como vimos neste capítulo e no anterior. Além disso, podemos ver no próprio Cristo uma vítima ingênua da esperança e da fé em Deus, uma imagem do idealismo extremo, que nega a realidade deste mundo e dissocia o “sonho” e a “ação”.

³⁰ No original, o caráter escatológico da missão de Jesus fica ainda mais evidente, quando se lê, no início da sexta estrofe, justamente quando é introduzida a oração interrogativa: “*Rêvais-tu de ces jours si brillants et si beaux / Où tu vins pour remplir l’éternelle promesse*” (grifo nosso).

De toda forma, Cristo nega sua própria humanidade³¹ em nome da fidelidade a um Deus sádico e ausente. Seja como um profeta da ilusão, ou como um romântico ingênuo, Cristo é um traidor da humanidade. E é em nome desta que o Poeta exalta a negação de São Pedro, que acaba por se converter num ato de heroísmo humanista.

A ENCENAÇÃO TEDIOSA DO IMORTAL PECADO

No Salão de 1880, o pintor francês Fernand Cormon apresentou ao público uma tela que muito provavelmente teria agradado a Baudelaire. Hoje no Musée d'Orsay, o quadro, de proporções gigantescas,³² retrata a dolorosa errância da prole de Caim pelo mundo após a maldição lançada por Deus contra ele. Guiada pelo filho de Adão, a numerosa família é retratada em situação de extrema miséria enquanto atravessa uma espécie de deserto acidentado onde não se reconhece qualquer vestígio de vida. Sob um céu completamente fechado e baixo, contribuindo para a sugestão de uma atmosfera asfíxiante e claustrofóbica, os descendentes de Caim não se detêm, continuam sua marcha inexorável através dos campos inférteis e hostis, suportando nos braços fortes o peso de mulheres e crianças, quando necessário, e encarando seu destino maldito. Caim representa a radicalização da *separação* em relação a Deus e da afirmação pungente da criatura humana em face do Criador. Ao contrário do irmão Abel, que representa a obediência absoluta, Caim se mostra desde o início rebelde e

³¹ Nietzsche chama a atenção para um fato da maior importância para a nossa discussão a respeito da recusa baudelaireana da salvação em Cristo. Segundo o filósofo alemão, o Evangelho pregado por Jesus se caracteriza pela supressão das noções judaicas de culpa e de castigo, bem como da eliminação da distância entre os homens e Deus. Segundo ele, “Não se acha, em toda a psicologia do ‘Evangelho’, o conceito de culpa e castigo; nem o conceito de recompensa. O ‘pecado’, qualquer relação distanciada entre Deus e o homem, está abolido – *justamente isso é a ‘boa nova’*” (NIETZSCHE, 2007, p.40).

³² 4m X 7m. Cf. <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres> (acessado em 20 de janeiro de 2013).

resistente à figura de Deus.³³ A oposição entre os dois irmãos foi retratada por Baudelaire no poema chamado “Abel e Caim”, que sucede “A negação de São Pedro” na seção intitulada “Revolta”, nas *Flores do mal*. Em sua primeira parte, o poema, todo composto por dísticos, enfatiza o contraste entre a bem-aventurança da “raça de Abel” e a desgraça da “raça de Caim”:

*Race d'Abel, dors, bois et mange;
Dieu te sourit complaisamment.*

*Race de Caïn, dans la fange
Rampe et meurs misérablement.*
(BAUDELAIRE, 1975, p. 122)

Raça de Abel, frui, come e dorme,
Deus te sorri bondosamente.

Raça de Caim, no lodo informe
Roja-te e morre amargamente.
(BAUDELAIRE, 1995, p. 206)

Todavia, a série de contrastes é ressignificada a favor de Caim, na segunda parte do poema, onde se desenvolve um argumento bastante semelhante àquele que justifica a negação de Cristo no poema anterior. Assim como ocorre com Jesus, todo o esforço de obediência e subserviência é “recompensado” com a omissão de Deus diante da morte e da finitude humana. Assim como o Cristo encontra o seu fim na cruz dos romanos, o corpo de Abel servirá, no fim, de adubo para o solo,

*Ah! race d'Abel, ta charogne
Engraissera le sol fumant!*
(BAUDELAIRE, 1975, p. 122)

³³ Sua resposta à pergunta de Deus a respeito do paradeiro de Abel é de todo ríspida e irônica, não demonstrando *naquele momento* qualquer tipo de arrependimento ou mesmo de lamentação: “Javé perguntou a Caim: ‘Onde está teu irmão Abel?’ Ele respondeu: ‘Não sei. Sou acaso o guarda de meu irmão?’” [Gn 4, 9] (BÍBLIA, 1989, p. 24).

Raça de Abel, tua carcaça
Aduba o solo fumegante!
(BAUDELAIRE, 1995, p. 207)

qualidade que, ironicamente, não é atribuída ao irmão maldito:

*Race de Caïn, ta besogne
N'est pas faite suffisamment;*
(BAUDELAIRE, 1975, p. 122)

Raça de Caim, tua argamassa
Jamais foi sólida o bastante!
(BAUDELAIRE, 1995, p. 207)

Finalmente, a preferência do Poeta por Caim se explica pela rebeldia deste contra Deus, que deve ser entendido aqui mais como um postulado retórico, visto que seu silêncio coincide com sua própria morte, e principalmente pela afirmação da condição humana, integralmente considerada, ou seja, como filha do pecado e da autoconsciência. A vitória de Caim sobre Abel é a vitória do homem sobre o Deus omissor, da criatura sobre o Criador:

*Race d'Abel, voici ta honte:
Le fer est vaincu par l'épieu!*

*Race de Caïn, au ciel monte,
Et sur la terre jette Dieu!*
(BAUDELAIRE, 1975, p. 122)

Raça de Abel, eis teu fracasso:
Do ferro o chuço ganha a guerra!

Raça de Caim, sobe ao espaço,
E Deus enfim deita por terra!
(BAUDELAIRE, 1995, p. 207)

A vitória do chuço sobre o ferro, do instrumento de caça sobre o instrumento agrícola, metonímias, respectivamente, do estilo de vida de Caim e Abel, pode ser lida

como a vitória da mobilidade sobre o sedentarismo, da errância e do nomadismo sobre a estabilidade. No quadro de Fernand Cormon, a prole de Caim se mostra exausta e bastante debilitada em função das condições adversas, porém não manifesta a intenção de interromper a caminhada. A marcha dos condenados, o movimento em si mesmo, a errância e a viagem, enquanto formas de insurreição contra o silêncio de Deus e, portanto, de afirmação da vontade humana, parecem ser o verdadeiro tema do quadro.

O tema da viagem é bastante importante para a compreensão das *Flores do mal* a ponto de se converter em metáfora metapoética da obra e em símbolo da experiência existencial do Poeta, conforme vimos tentando demonstrar ao longo deste capítulo. A viagem aparece no livro Baudelaire sob diversas perspectivas, tais como: o interesse pelo exótico não ocidental (“A uma dama crioula”), a busca pelo ideal através da evasão onírica (“Convite à viagem”, “Moesta et Errabunda”, “Uma viagem a Citera”), o deslumbramento sensorial, diretamente relacionado ao êxtase amoroso (“Perfume exótico”, “A cabeleira”), a evasão literária, ou seja, o deslocamento em direção à memória cultural do ocidente (“O Cisne”), e, finalmente, a reflexão metapoética, que, para além de toda e qualquer viagem que pudesse ser representada pelos poemas do livro, elege a própria experiência poética das *Flores do mal* como uma viagem em si. Essa última perspectiva se evidencia, portanto, como um elogio ao próprio movimento, como a afirmação de uma espécie de dinamismo absoluto, que engloba todas as dimensões da vida. Esse elogio aparece, principalmente, no último poema da obra, não por acaso intitulado “A viagem”.

“A viagem” é o poema que sintetiza todo o percurso das *Flores do mal*. Todas as flores do buquê de imagens que analisamos ao longo deste trabalho são cuidadosamente retomadas. Dedicado ironicamente a Maxime du Camp, escritor e expedicionário francês, defensor ferrenho do progresso técnico e da modernidade

industrial, o poema começa estabelecendo uma diferenciação entre dois tipos de viajantes: aqueles que partem para fugir das frustrações e aqueles que partem por partir. E é justamente na figura destes últimos que o poeta faz o seu primeiro elogio ao movimento:

*Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir; coeurs légers, semblables aux ballons,
De leur fatalité jamais ils ne s'écarterent,
Et, sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons!*

*Ceux-là dont les désirs ont la forme des nues,
Et qui rêvent, ainsi qu'un conscrit le canon,
De vastes voluptés, changeantes, inconnues,
Et dont l'esprit humain n'a jamais su le nom!*
(BAUDELAIRE, 1975, p. 130)

Mas viajantes de fato apenas são aqueles
Que partem por partir; de coração flutuante,
Jamais hão de aceitar ser outros senão eles
E, sem saber por quê, ordenam sempre: Adiante!

Os que ao prazer dão a fugaz forma das nuvens
E sonham, como sonha o canhão um recruta,
Volúpias sem limite, ignotas e volúveis,
Cujo nome jamais o ouvido humano escuta!
(BAUDELAIRE, 1995, p. 213)

Contudo, esse amor ao movimento é, mais à frente, associado ironicamente às imagens da “carrapeta” e da “bola”, o que denuncia justamente o caráter vão, circular e infrutífero da viagem, da busca sem objeto e sem fim:

*Singulière fortune où le but se déplace,
Et, n'étant nulle part, peut être n'importe où!*
(BAUDELAIRE, 1975, p. 130)

Fortuna singular cujo alvo não se alcança
E que, além não estando, onde está não importa!
(BAUDELAIRE, 1995, p. 214)

Após esse jogo inicial de afirmação e crítica, bem ao estilo da “Voraz ironia” baudelairiana, o Poeta interpela avidamente, na terceira parte do poema, os viajantes que puderam conhecer, graças aos avanços técnicos conhecidos pelo século XIX, terras longínquas e exóticas. Ele espera encontrar nas narrativas desses viajantes, o remédio para o tédio. Mas o relatório contradiz, mais uma vez, suas expectativas.

*« (...) Nous avons vu partout, et sans l'avoir cherché,
Du haut jusques en bas de l'échelle fatale,
Le spectacle ennuyeux de l'immortel péché:*

*« La femme, esclave vile, orgueilleuse et stupide,
Sans rire s'adorant et s'aimant sans dégoût;
L'homme, tyran goulu, paillard, dur et cupide,
Esclave de l'esclave et ruisseau dans l'égout;*

*« Le bourreau qui jouit, le martyr qui sanglote;
La fête qu'assaisonne et parfume le sang;
Le poison du pouvoir énervant le despote,
Et le peuple amoureux du fouet abrutissant;*

*« 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, mon maître, je te maudis ! ”*

*« Et les moins sots, hardis amants de la Démence,
Fuyant le grand troupeau parqué par le Destin,
Et se réfugiant dans l'opium immense!
— Tel est du globe entier l'éternel bulletin. »*
(BAUDELAIRE, 1975, p. 131)

“(…)
Vimos em toda parte, e sem o haver buscado,
Desde cima até embaixo da escala fatal,
A encenação tediosa do imortal pecado:

A mulher, serva infame, estúpida e orgulhosa,
Adorando-se a sério e amando-se em sossego;
O homem, tirano, a alma feroz e voluptuosa,
Da escrava o escravo e de um esgoto o imundo rego;

O algoz que se diverte, o mártir que padece;
A festa que perfuma o sangue e que o tempera;
O vinho do poder que ao déspota enraivece,
E o povo em êxtase ante o látigo que o espera;

Diversas religiões em tudo iguais à nossa,
Todas galgando o céu; a vocação divina,
Como um donzel que em meio às plumas se alvoroça,
Em busca da volúpia entre os cravos 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!

E os menos tolos, mas amantes da Demência,
Fugindo ao que o Destino uniu, rebanho inglório,
E no ópio adormecendo os restos da consciência!
- Tal é do mundo inteiro o eterno relatório!”
(BAUDELAIRE, 1995, p. 216)

Os viajantes inquiridos pelo Poeta se dão conta da mesmice humana, da predominância do pecado e da condição decaída do homem em todas as partes do globo. A servidão, a vaidade feminina, o despotismo masculino, a opressão, a ilusão religiosa, a loucura e o ópio que adormece “os restos de consciência” são algumas das mazelas que se repetem no mundo humano, em *todas* as épocas, em *todos* os lugares. Desse testemunho, do reconhecimento da universalidade e da eternidade do pecado, nasce um “saber amargo”:

*Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image:
Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui!*
(BAUDELAIRE, 1975, p. 133)

Monótono e pequeno, o mundo, sem remédio,
Hoje, ontem, amanhã, nos faz ver nossa imagem,
Um oásis de horror num deserto de tédio!
(BAUDELAIRE, 1995, p. 216)

O choque com a realidade funciona como um contraponto aos produtos da imaginação idealista, como a mitologia, a tradição literária e a esperança de salvação religiosa, temas frequentemente explorados nas *Flores do mal*. Dessa forma, a poesia moderna – inaugurada por Baudelaire – se inscreve como operação crítica constante, capaz de evitar a estagnação do pensamento e a cristalização de verdades dogmáticas. É o que se depreende dos versos finais de “A viagem”:

*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 coeurs que tu connais sont remplis de rayons!*

*Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!*
(BAUDELAIRE, 1975 v.1, p. 134)

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!
Verte-nos o teu veneno, ele é que nos conforta!
Queremos, tanto 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*!
(BAUDELAIRE, 1995, p. 217)

O Poeta faz um apelo à Morte, capitão do navio, para erguer âncoras, pois a mesmice “deste país” é entediante. Não se trata aqui do desejo cristão de encontrar no reino dos céus a felicidade que nos falta na Terra. Pelo contrário. O poeta se levanta contra tudo o que paralisa, contra todas as forças ilusórias que nos impedem de contemplar nossa verdadeira realidade – postura já anunciada na seção “Revolta”, quando se faz o elogio de São Pedro e Caim como negadores da ilusão. Mergulhar no

abismo significa, assim, encarar a face nua do homem, sem máscaras, sem fantasias. A bordo do navio capitaneado pela Morte, o poeta faz um elogio heroico ao movimento – à viagem *em si mesma* – contra toda forma de estagnação. Aceitar o movimento da morte em sua crueza máxima é não se reter em dogmas, mitos e verdades filosóficas, fazendo da busca pelo novo um exercício infatigável.

Mas o que Baudelaire entende exatamente por *novo*? Não se trata certamente de uma adesão à teoria do progresso aplicada à poesia e às outras dimensões da vida. O *novo* baudelairiano está mais próximo de um grito de desespero (COMPAGNON, 2003, p. 16) diante do esgotamento das possibilidades. Ao fim da aventura das *Flores do mal*, o Poeta esbarra na fronteira intransponível da vida humana, que já se anunciava na experiência claustrofóbica do spleen. O elogio baudelairiano do movimento tem muito pouco a ver, portanto, com o triunfalismo vanguardista, que aponta para a uma concepção do *novo* como exercício de ruptura constante em direção a um futuro inexplorado. Em Baudelaire, não há futuro, pois nada neste mundo pode ser de fato considerado *novo*. A bordo do navio capitaneado pela Morte, nosso Poeta testemunha o fim do mundo, espacial e temporalmente falando. Se não quisermos enxergar no episódio final da aventura das *Flores do mal* um elogio romântico da morte como solução para os conflitos da existência, não há motivos, por outro lado, para acreditar numa postura vanguardista – *avant la lettre* – de renovação completa, o que significaria negar de uma só vez todos os símbolos míticos identificados por nós até aqui nos mais diversos textos de Baudelaire, em especial nas próprias *Flores do mal*. Não, Baudelaire não adere a nenhuma dessas soluções extremas. Mais uma vez, ele permanece na encruzilhada, nesse espaço satânico onde convergem os caminhos díspares da origem adâmica de todo ser humano. Nesse sentido, o mergulho no abismo

aponta muito mais para uma experiência de retorno, de reconhecimento e revisitação constantes da morada humana, do que para uma demolição de tudo o que existe.

Como alternativa ao aniquilamento romântico, Baudelaire concebe o movimento, a errância, a viagem em si mesma como salvação contra o monstro do Tédio. Contudo, o espaço no qual se dá essa viagem é limitado às fronteiras do eterno *habitat* humano, cuja imagem mais radical, associada ao fundo do abismo, encontra-se no spleen da cidade moderna. Em outras palavras, condenado a uma existência claustrofóbica, no interior de uma grande panela, para lembrar a metáfora central do quarto poema intitulado “Spleen”, o homem se mantém vivo, “qual um morcego espavorido”, aprisionado numa armadilha sem portas.

O FUNDO DO ABISMO OU O *SPLEEN DE PARIS*

Os pequenos poemas em prosa do *Spleen de Paris* representam justamente esse retorno ao mundo dos homens após a experiência dramática das *Flores do mal*. É como se o Poeta passasse novamente em revista todos os ciclos infernais que o levam ao fundo do abismo. Não se trata de uma simples opção poética, como vimos, mas de uma espécie de condenação, visto que a única alternativa à vida no abismo é a morte.

A descida do Poeta-Albatroz termina, portanto, em Paris, símbolo mor da decadência segundo Baudelaire. Ao longo de sua nova jornada pelo mundo entediado, o Poeta revisita os mesmos temas e conflitos do percurso que analisamos antes. Bem longe da postura vanguardista, ele percorre a cidade moderna experimentando quase sempre o mesmo horror em relação à vida moderna e se mostrando frequentemente estranho a este mundo. “Isso fica bastante claro no primeiro poema da obra, intitulado

“O estrangeiro”, onde o Poeta afirma: “– Amo as nuvens... as nuvens que passam... longe... lá muito longe... as maravilhosas nuvens!”³⁴ (BAUDELAIRE, 1995, p. 279).

Uma vez no fundo do abismo, o estrangeirismo do Poeta, cujas marcas já podiam ser vistas no início do percurso das *Flores do mal*, vão se intensificando à medida que o spleen se estabelece como realidade externa incontornável. Por isso, nos poemas em prosa, o contraste entre o ideal poético e o spleen da cidade moderna se torna tão evidente que o desespero, que está na origem do expressionismo das imagens que identificamos nos poemas em verso, cede lugar a uma postura cínica por parte do Poeta. Em muitos momentos, tudo se passa como se ele fizesse o jogo dos homens ordinários na busca por pequenas distrações e estímulos.

Nossa intenção não é apresentar uma análise exaustiva do *Spleen de Paris*, mas tão somente esboçar as fronteiras da experiência poética que se realiza após a dramática aventura do Poeta das *Flores do mal*. A rigor, não se pode mais falar em Queda, pois, como dissemos, atingimos o ponto extremo da *separação* em relação a Deus, metaforizado na imagem do fundo do abismo. Assim, três aspectos dessa “nova” experiência poética interessam-nos mais de perto: 1) a *reafirmação* do caráter decaído da cidade moderna, 2) a *reconfiguração* da oposição spleen versus ideal e 3) a *retomada* da dignidade do Poeta no fundo do abismo.

Paris é infame. Baudelaire o afirma na conclusão do poema que encerra a sequência dos pequenos poemas em prosa. Paris é a capital do pecado, espaço caótico onde reinam a desordem, a violência e a lubricidade. Vejamos como o Poeta descreve a cidade, em uma de suas primeiras aparições na obra:

³⁴ « - J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages! » (BAUDELAIRE, 1975, p. 277)

C'était l'explosion du nouvel an: chaos de boue et de neige, traversé de mille carrosses, étincelant de joujoux et de bonbons, grouillant de cupidités et de désespoirs, délire officiel d'une grande ville fait pour troubler le cerveau du solitaire le plus fort ["Le Plaisant"] (BAUDELAIRE, 1975, p. 279).

Era a explosão do ano-novo: caos de lama e de neve, sulcado por mil carruagens, resplandecente de brinquedos e guloseimas, pululante de cobiças e desesperos, delírio oficial de uma grande cidade, feito para transtornar o cérebro do mais forte solitário ["O gaiato"] (BAUDELAIRE, 1995, p. 280).

Essa explosão alucinante de sensações produzidas pela presença da multidão desorientada e delirante é capaz de “transtornar o cérebro do mais forte solitário”. Essa experiência psicológica não é de todo negativa para o Poeta, embora ele se identifique plenamente com o “cérebro solitário” mencionado no texto. Aliás, é justamente sua capacidade de estar só no meio da multidão caótica, isto é, de penetrá-la sem se misturar a ela, que confere ao Poeta o privilégio de gozar desse espetáculo, conforme fica bastante claro no poema “As multidões”:

Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée. Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant; et si de certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées.

Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privé l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque. Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente. (BAUDELAIRE, 1975, p. 291)

Multidão; solidão: termos iguais e conversíveis para o poeta diligente e fecundo. Quem não sabe povoar a sua solidão também não sabe estar só em meio a uma multidão atarefada.

O poeta goza do incomparável privilégio de ser, à sua vontade, ele mesmo e outrem. Como almas errantes que procuram corpo, ele entra, quando lhe apraz, na personalidade de cada um. Para ele, e só para ele, tudo está vago; e, se alguns lugares parecem vedados ao poeta, é que a seus olhos tais lugares não valem a pena de uma visita.

O passeador solitário e pensativo encontra singular embriaguez nessa comunhão universal. Aquele que desposa facilmente a multidão conhece gozos febris, de que estarão privados para sempre o egoísta, fechado como um cofre, e o preguiçoso, encaramujado feito um molusco. Ele adota como suas todas as profissões, todas as alegrias e todas as misérias que as circunstâncias lhe deparam (BAUDELAIRE, 1995, p. 289).

Embora a visão da cidade moderna permaneça associada à ideia do caos, especialmente pelo fato de se caracterizar pela multiplicação e pela fusão das experiências sensoriais (como nas sinestesias, e não nas correspondências), a experiência do Poeta que passeia solitariamente pela cidade não conserva nenhum traço do desespero que o assolava no quarto “spleen” das *Flores do mal*, tampouco da melancolia que se insinua nos versos de “O cisne” e em outros poemas dos “Quadros parisienses”. O ambiente continua tão repugnante quanto sempre, porém, dessa vez, o Poeta se mostra capaz de dar um passo atrás, a fim de experimentar os prazeres daquela “comunhão universal” sem se deixar engolir completamente por ela. Como dissemos, a lucidez que sempre caracterizou o Poeta, diferenciando-o da alienação dos homens ordinários, cumpre aqui um papel diferente. Ela não funciona mais como vetor de uma consciência culpada, mas como garantia de diferenciação em relação ao mundo entediado e de gozo cínico dos prazeres que ele oferece. Por isso, ao contrário do homem comum, que está enclausurado no egoísmo e paralisado pela preguiça, o Poeta é capaz de viver várias vidas sem aderir definitivamente a nenhuma delas.

O Poeta, agora, caminha sob o signo da consciência meticulosa, que lhe permite estudar a fundo cada personagem da vida moderna, sem se deixar contaminar pelo espetáculo que contempla. No poema “As viúvas”, vemos o quanto a cidade moderna é tomada por ele como um espaço de reflexão filosófica:

Vauvenargues dit que dans les jardins publics il est des allées hantées principalement par l'ambition déçue, par les inventeurs malheureux, par les gloires avortées, par les coeurs brisés, par toutes ces âmes tumultueuses et fermées, en qui grondent encore les derniers soupirs d'un orage, et qui reculent loin du regard insolent des joyeux et des oisifs. Ces retraites ombreuses sont les rendez-vous des éclopés de la vie.

C'est surtout vers ces lieux que le poète et le philosophe aiment diriger leurs avides conjectures (BAUDELAIRE, 1975, p. 292).

Diz Vauvenargues que há nos jardins públicos alamedas frequentadas sobretudo pela ambição desiludida, pelos inventores infelizes, pelas glórias malogradas, pelos corações dilacerados, por todas essas almas tumultuosas e fechadas em que ainda murmuram os últimos suspiros de uma tormenta, e que recuam para longe do olhar insolente dos alegres e dos ociosos. Estes recantos sombrios são o ponto de reunião dos mutilados da vida.

A tais lugares é que o poeta e o filósofo gostam de encaminhar, de preferência, as suas ávidas conjecturas (BAUDELAIRE, 1995, p. 289).

Mais do que nunca, o Poeta se associa ao filósofo, pois prefere conjecturar à distância, preservando sempre a fronteira rígida entre sujeito e objeto, a se deixar invadir psicologicamente pelo mal exterior. Também aqui se busca extrair o eterno do transitório, mas sem a tensão dramática que caracteriza a experiência do Poeta das *Flores do mal*. Também nos “Quadros parisienses”, o vemos percorrer a cidade atrás das velhinhas decrepitas; porém, envolvendo-se muito mais intensamente com o seu objeto, o Poeta se deixa, não raro, tomar pela perplexidade e pela melancolia. Já o Poeta do *Spleen de Paris* é frio e calculista, como um filósofo ou um cientista que a tudo interpela à distância. De volta ao poema, vemos o Poeta percorrer os jardins

públicos procurando nos seus frequentadores as marcas mais diversas da condição humana, como a frustração e a insatisfação amorosa:

Un œil expérimenté ne s'y trompe jamais. Dans ces traits rigides ou abattus, dans ces yeux caves et ternes, ou brillants des derniers éclairs de la lutte, dans ces rides profondes et nombreuses, dans ces démarches si lentes ou si saccadées, il déchiffre tout de suite les innombrables légendes de l'amour trompé, du dévouement méconnu, des efforts non récompensés, de la faim et du froid humblement, silencieusement supportés (BAUDELAIRE, 1975, p. 292).

Um olhar experimentado nunca se engana com essa gente. Naqueles traços rígidos ou deprimidos, naqueles olhos cavos ou embaciados, ou cintilantes dos últimos lampejos da luta, naquelas rugas profundas e numerosas, naqueles andares tão lentos e ou tão sacudidos, ele adivinha, de relance, as inúmeras lendas do amor enganado, da dedicação anônima, dos esforços sem recompensa, da fome e do frio silenciosa e humildemente suportados (BAUDELAIRE, 1995, p. 290).

Essa nova postura do Poeta promove uma espécie de reconfiguração da oposição spleen versus ideal, que não deixa de existir, mas perde quase completamente sua dimensão exterior, reduzindo-se a um problema puramente individual. Isso significa que o spleen perde sua capacidade de afetar o Poeta enquanto manifestação quase-exterior do Mal. A explicação para isso está na mudança de postura do Poeta, que se torna mais irônico e solitário. Por outro lado, o ideal continua sendo um dos elementos mais presentes no *Spleen de Paris*. No poema “Qual a verdadeira”, por exemplo, o Poeta afirma: “permaneço preso, para sempre talvez, ao túmulo do ideal” (BAUDELAIRE, 1995, p. 326).³⁵ Essa afirmação pode ser tomada como um resumo da condição do Poeta moderno, plenamente consciente da morte do ideal, porém preso para sempre a ele. O ideal sempre funcionou para Baudelaire como uma espécie de

³⁵ *je reste attaché, pour toujours peut-être, à la fosse de l'idéal* (BAUDELAIRE, 1975, p. 342).

motor da atividade intelectual e artística. No contexto de uma reflexão teórica sobre a pintura, em uma das seções do *Salão* de 1846, encontramos a seguinte afirmação:

Os poetas, os artistas e toda a raça humana ficariam muito infelizes se o ideal, este absurdo, esta impossibilidade, fosse encontrado. Que faria cada um, a partir daí, de seu pobre *ego* – de sua linha quebrada? (BAUDELAIRE, 1995, p. 701).

Trata-se de um postulado válido para toda a obra poética de Baudelaire. O ideal deve ser perseguido incessantemente mesmo diante da mais aguda consciência de sua inatingibilidade. A permanência do ideal no horizonte baudelairiano constitui um dos principais índices da antimodernidade do poeta. Ela é responsável pela manutenção de uma concepção dinâmica de poesia e, principalmente, pela recusa baudelairiana da história imanente, o que aproxima nosso poeta de Nietzsche, segundo Antoine Compagnon:

Ainda como Baudelaire, Nietzsche não via no progresso, nem na história, caminhando estes de renovação em renovação na facticidade, a possibilidade de uma superação da modernidade ou de uma saída da decadência. Somente a religião ou arte – nesse caso, a música de Wagner, do qual ainda não se afastara –, pelo seu poder “não histórico” ou “supra-histórico”, lhe pareciam suscetíveis de curar o homem da história e de dar à existência o caráter do eterno. Recusando a história e o progresso, Nietzsche reconciliava modernidade e eternidade, como única possibilidade de se escapar da decadência (COMPAGNON, 2003, p. 26).

Essa reconciliação feita por Nietzsche é concebida por Baudelaire como um drama, pois depende do heroísmo poético de cada dia. Por outro lado, ela está na base da experiência poética tanto das *Flores do mal* quanto do *Spleen de Paris*. De volta a este último, não por acaso, a nova travessia da cidade moderna tem como ponto final a colina de Montmartre, o ponto mais alto da capital francesa. Contemplando a cidade lá de cima, como quem olha a salvo para o fundo do abismo, o Poeta encerra sua

trajetória, mostrando-se plenamente capaz de experimentar todos os prazeres daquele mundo decadente, sem, contudo, se perder nele:

*Le cœur content, je suis monté sur la montagne
D'où l'on peut contempler la ville en son ampleur,
Hôpital, lupanars, purgatoire, enfer, bain,*

*Où toute énormité fleurit comme une fleur.
Tu sais bien, ô Satan, patron de ma détresse,
Que je n'allais pas là pour répandre un vain pleur;*

*Mais comme un vieux paillard d'une vieille maîtresse,
Je voulais m'enivrer de l'énorme catin
Dont le charme infernal me rajeunit sans cesse.*

*Que tu dormes encor dans les draps du matin,
Lourde, obscure, enrhumée, ou que tu te pavanés
Dans les voiles du soir passementés d'or fin,*

*Je t'aime, ô capitale infâme! Courtisanes
Et bandits, tels souvent vous offrez des plaisirs
Que ne comprennent pas les vulgaires profanes.
(BAUDELAIRE, 1975 v.1, p. 191)*

De coração contente escalei a montanha
De onde se vê – prisão, hospital, lupanar,
Inferno, purgatório – a cidade tamanha,

Em que o vício, como uma flor, floresce no ar.
Bem sabeis, ó Satã, senhor de minha sina,
Que não vim ter aqui para lacrimejar.

Como o amásio senil de velha concubina,
Vim para me embriagar da meretriz enorme,
Cujo encanto infernal me remoça e fascina.

Quer quando em seus lençóis matinais ela dorme,
Rouca, obscura, pesada, ou quando em rosiclères
E áureos brilhos venais pompeia multiforme,

- Amo-a, a infame capital – Às vezes dais,
Ó prostitutas e facínoras, prazeres
Que nunca há de entender o comum dos mortais.
(BAUDELAIRE, 1995, p. 342)³⁶

³⁶ Tradução de Manuel Bandeira.

Assim, a trajetória do Poeta, que se iniciara com a descida do Albatroz ao mundo dos homens, encerra-se, quem diria, no topo de uma montanha. Não se trata evidentemente da subida aos cumes do ideal, tampouco do retorno do grande pássaro dos mares às camadas mais elevadas da atmosfera. Os poucos metros que separam Montmartre de Paris representam a distância entre o Poeta e o “comum dos mortais”, que, por estarem completamente imersos no abismo, são eternos escravos do pecado e do tédio. A rigor, nada de essencial separa estes habitantes de Paris do nosso Poeta, senão a capacidade de fazer germinar, na escuridão infernal e sufocante da cidade moderna, uma flor, ainda que impura, como a flor do vício, que floresce no ar, diante de seus olhos. Comparada a uma mulher lasciva, símbolo maior do pecado e da perdição humana, a capital infame desperta o amor do Poeta. Menos pelos prazeres que oferece a ele que pela dignidade humana que ela lhe permite afirmar. Assim, pleno em sua ambiguidade essencial, fazendo convergir os prazeres da carne e a lucidez da consciência, o Poeta homenageia o primeiro Homem, muito mais do que a Cristo.

CONCLUSÃO

Mais que um diálogo intertextual com a cultura cristã ou uma referência teológica entre tantas outras, o mito da Queda é o fundamento maior da visão de mundo baudelairiana. Mais do que isso, em sua estrutura simbólica se encontra uma excelente chave de compreensão para a experiência poética materializada nas *Flores do mal* e no *Spleen de Paris*. Em Baudelaire, a “imemorial realidade” (BAUDELAIRE, 1995, p. 622) do Pecado Original desvela a face nua e crua da imutável condição humana. Tudo, sem exceção, está subordinado à constatação da realidade incontornável do Mal. Assim se define, por exemplo, o seu conceito de Belo, constantemente assombrado pela melancolia, pela desgraça, pela tristeza, como neste fragmento de *Projéteis*:

Encontrei uma definição de Belo – do que é Belo para mim. É algo simultaneamente ardente e triste, um pouco vago, que deixa sempre lugar para a conjectura. Se o quiserem, procurarei aplicar o meu conceito a um objeto sensível – um rosto de mulher, por exemplo, o objeto mais capaz de nos interessar no dia-a-dia. Uma cabeça bela e sedutora, isto é, uma cabeça de mulher, é algo que nos conduz ao mesmo tempo – embora de maneira confusa – a sensações mistas de tristeza e de volúpia; que comporta em si tanto uma impressão de melancolia, lassidão ou mesmo de saciedade, como a sua impressão contrária – ou seja, um grande desejo de viver, ou entusiasmo, a que de qualquer modo se associa um constante fluxo de amargura, feita de privação e de desespero. O mistério e o sentimento de pena também são caracteres da Beleza (BAUDELAIRE, 1995, p. 509).

A dualidade composta pela tristeza e pelo entusiasmo, pela amargura e pelo desejo de viver, corresponde à conhecida dualidade do Belo histórico e atemporal, apresentada em *O pintor da vida moderna*. A beleza é necessariamente dual, pois a condição humana se define pela ambiguidade, pela convergência dolorosa do desejo de infinito e da consciência da finitude, conforme sugere o simbolismo do mito de Adão. Por isso, a supressão do elemento histórico representaria a mutilação do conceito de

Belo baseado na origem ao mesmo tempo divina e satânica do ser humano, em nome de uma beleza abstrata, sem corpo e sem realidade concreta. Por isso,

Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão frequentes. Suprimindo-o, caímos forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível, como a da única mulher antes do primeiro pecado (BAUDELAIRE, 1995, p. 852).

Concebido à imagem e semelhança do Homem, esse conceito de Belo, apresentado especialmente em *O pintor da vida moderna*, é menos um elogio à história que uma afirmação da condição eternamente ambígua do ser humano. Dessa forma, o artista moderno não se define como aquele que se rende às forças do tempo histórico, mas, ao contrário, como aquele que busca no presente, no seio mesmo do incontornável tempo profano, as marcas do permanente. Conforme escreve Compagnon, “a modernidade é, assim, consciência do presente como presente, sem passado nem futuro; ela só tem relação com a eternidade” (COMPAGNON, 2003, p. 25).

E a eternidade para Baudelaire coincide com a Queda do Homem, com o fenômeno da separação progressiva em relação ao “Deus que se ausenta” (BAUDELAIRE, 1995, p. 231) e à consciência da irreversibilidade da perda original. A adesão do poeta ao mito de Adão é marcada por um grande paradoxo: ela se dá de forma tão radical que em certo aspecto acaba por promover a própria desmitificação do mito. Em outras palavras, é possível afirmar que em Baudelaire a Queda se converte no próprio absoluto, a ponto de excluir toda e qualquer possibilidade de reversão, de retorno à condição original do ser, seja pelo modo ritual arcaico ou pela via escatológica do cristianismo. Radicalizando o caráter antropológico do mito de Adão, Baudelaire se vê obrigado a abandonar toda e qualquer esperança positiva, isto é, baseada na crença

em uma história da salvação que caminharia inexoravelmente no rumo da redenção humana.

Esta tese tentou demonstrar essas afirmações percorrendo basicamente três caminhos. Primeiramente, foi necessário compreender as relações de Baudelaire com o mito em geral. Partindo da constatação de que a nostalgia mítica é um dado importante para a experiência poética moderna, conforme nos mostra o célebre soneto *El Desdichado*, de Gérard de Nerval, fomos levados a estudar a noção de mito presente na obra crítica de Baudelaire. A partir da análise comparada de dois textos, o artigo *A escola pagã*, que aparece em 1852, e o ensaio *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris*, publicado nove anos mais tarde, em 1861, foi possível perceber que Baudelaire rejeita o emprego meramente estético ou materialista das referências míticas e adere claramente a uma concepção filosófica do mito, afirmando seu caráter universalizante, sagrado e divino (BAUDELAIRE, 1995, p. 923).

Um dos aspectos mais importantes da adesão de Baudelaire ao pensamento mítico se expressa em sua concepção de linguagem, fundamentada na teoria das correspondências. Na esteira de Richard Wagner, Baudelaire se liga a uma concepção ontológica de linguagem que permite a superação do particular e o acesso ainda que indireto às verdades universais. Na teoria wagneriana, a universalidade da linguagem poderia ser encontrada na música. Para Baudelaire, ela se manifesta na poesia, que guarda diversas relações com a música, mas não se confunde com ela. Diretamente associada ao conceito de alegoria, a teoria das correspondências propõe a transfiguração da natureza pela imaginação poética, recusando a possibilidade de acesso direto à origem através do mergulho na “tenebrosa unidade” dos elementos sensíveis. Essa ressalva em relação a uma possível interpretação otimista da filosofia wagneriana da linguagem é da maior importância para compreender o pensamento de Baudelaire. Em

primeiro lugar, ela reafirma o caráter melancólico de sua concepção de mundo e de linguagem, uma vez que nos permite reconhecer que o postulado baudelairiano da origem coincide necessariamente com a consciência da Queda, isto é, com a certeza da impossibilidade de retorno absoluto ao regime ontológico original. É importante ressaltar que Baudelaire em momento algum de sua obra abandona sua crença nesse postulado. Mesmo nos poemas mais desolados do *Spleen de Paris*, como vimos, ele se mantém preso, como uma espécie de condenado, ao “túmulo do ideal” (BAUDELAIRE, 1995, p. 326). O resultado da manutenção dessa preocupação ontológica, da permanência do desejo de retorno ao Éden perdido, mesmo diante da mais aguda constatação da irreversibilidade da Queda, é o estabelecimento de uma tensão que perpassa toda a obra de Baudelaire, funcionando como o centro irradiador de sua experiência poética, como pudemos verificar ao longo de nossas análises.

A ressalva que fazemos em relação ao pensamento de Wagner também nos permite reafirmar mais uma vez a herança cristã da filosofia baudelairiana da linguagem. Assim como Santo Agostinho, Baudelaire concebe os elementos materiais como signos, nos quais o Poeta deve reconhecer os traços do mundo espiritual, conforme sugere Marc Eigeldinger em seu estudo sobre o platonismo de Baudelaire (1951, p. 66). Opondo-se radicalmente aos panteístas, o poeta francês se recusa a identificar matéria e espírito, a enxergar na totalidade do mundo material a face de Deus ou da verdade. Em *A obra e a vida de Eugène Delacroix*, Baudelaire afirma que “a natureza exterior (...) é apenas um amontoado incoerente de materiais que o artista é convidado a associar e a ordenar, um *incitamentum*, um despertar para as faculdades sonolentas” (BAUDELAIRE, 1995, p. 891). A importância da natureza para o poeta só pode ser mensurada pela teoria das correspondências, que concebe os elementos materiais como ponto de partida para se acessar o mundo espiritual, e não como

manifestação plena e objetiva dele. Dessa forma, o Belo é compreendido como uma experiência de transfiguração, e não de imitação da natureza como queriam os artistas ligados ao Realismo. Muito além de uma operação técnica, Baudelaire concebe esse movimento de passagem do material para o espiritual como uma marca da nossa imortalidade, ou seja, uma manifestação da herança divina presente em todo ser humano e mais especialmente na figura do Poeta, conforme sugere este trecho do artigo sobre *Théophile Gautier*, que também resume muitos dos temas discutidos acima:

É esse admirável, esse imortal instinto do Belo que nos faz considerar a Terra e seus espetáculos como uma amostragem, como uma *correspondência* do Céu. A sede insaciável por tudo o que está além, e que a vida revela, é a mais viva prova de nossa imortalidade. É ao mesmo tempo pela poesia e *através* da poesia, pela música e *através* dela, que a alma entrevê os esplendores situados por trás do túmulo; e quando um poema extraordinário traz lágrimas aos olhos, essas lágrimas não são a prova de um excesso de fruição, mas, bem antes, o testemunho de uma melancolia irritada, de uma postulação dos nervos, de uma natureza exilada no imperfeito e que desejaria apoderar-se imediatamente, ainda nesta terra, de um paraíso revelado (BAUDELAIRE, 1995, p. 581).

Ao mesmo tempo em que postula uma origem única para a linguagem, a teoria baudelaيرية das correspondências caracteriza-se também pela consciência da impossibilidade de acesso à totalidade. A natureza é concebida como um conjunto de signos que remetem alegoricamente ao mundo espiritual, mas não são capazes de atualizá-lo em sua plenitude. Conforme tentamos demonstrar no primeiro capítulo, o acesso ao mundo espiritual depende de um esforço tradutório empreendido pelo poeta, que aparece em diversos textos de Baudelaire como um ser privilegiado por sua capacidade de decifrar os hieróglifos da natureza.

O postulado de uma origem mítica para a linguagem repercute também nas reflexões de Baudelaire sobre a história. No Capítulo II, analisamos o diálogo do poeta

francês com a visão cristã da história. Com a dupla intenção de compreender a noção de história presente nos textos teóricos do poeta e sua relação com o desenvolvimento da história das ideias, vimos que Baudelaire recusa a solução iluminista para a crise da escatologia cristã, sem, contudo, aderir claramente a todos os postulados desta última. Herdeiro de Agostinho, Bossuet e principalmente de Joseph de Maistre, Baudelaire se levanta contra a teoria moderna do progresso contrapondo a ela os argumentos do pecado original e do providencialismo. Contudo, vimos que sua adesão à visão providencialista da história se expressa principalmente em seus comentários acerca da Revolução Francesa, presentes, em sua maioria, nos textos íntimos.

A crença no dogma do pecado original e a crítica contrarrevolucionária e anti-iluminista constituem três dos seis tópicos antimodernos identificados por Antoine Compagnon (2011) na obra de Baudelaire. Um dos aspectos mais interessantes dessa antimodernidade, da qual o poeta francês é apresentado como um dos protótipos, é que ela não se estabelece como um desejo de retorno ao passado. Segundo Compagnon, “Não se saberia melhor definir o antimoderno como moderno, incluído no movimento da história, mas incapaz de concluir seu luto pelo passado” (COMPAGNON, 2011, p. 18). Dessa forma, o antimoderno recusa as ideias e instituições modernas, sem poder, contudo, recuperar completamente o passado; ao se agarrar às ruínas, ele acaba por revelar sua face melancólica e idealista.

Do ponto de vista da história das ideias, Baudelaire se enquadra numa espécie de hiato constituído, de um lado, pela falência histórica da escatologia cristã, e, de outro, pela recusa veemente da teoria moderna do progresso. No plano dos textos não poéticos, como vimos, esse espaço vazio é timidamente preenchido pelo providencialismo herdado de Joseph de Maistre e pelo dogma do pecado original, ainda que deslocado de sua matriz mítica.

Nossa principal hipótese era a de que a passagem para os textos poéticos de Baudelaire pudesse nos oferecer uma resposta mais consistente para esse hiato. O desafio era compreender a experiência poética materializada nas *Flores do mal* e no *Spleen de Paris* como uma espécie de aprofundamento das questões discutidas anteriormente em abstrato. As constantes referências ao dogma cristão do pecado original eram desde o início um indício de que o caminho trilhado por Baudelaire não poderia ser compreendido à revelia da tradição cristã.

A questão da falência do pensamento escatológico e da recusa à modernidade insinua-se na poesia de Baudelaire não como um problema conceitual, mas como uma experiência existencial que define o próprio percurso esboçado nas *Flores do mal* e no *Spleen de Paris*. Essa passagem da discussão conceitual para a experiência poética foi acompanhada de uma passagem do conceito de pecado original, discutido anteriormente, para o mito da Queda, compreendido, à luz da hermenêutica de Paul Ricœur, como um símbolo pré-conceitual. Nossa intenção não era ler a poesia de Baudelaire à luz da teoria do pecado, mas aproximá-la simbolicamente da estrutura do mito de Adão. Para tanto, partindo das interpretações de Ricœur, procuramos demonstrar que a experiência poética de Baudelaire assemelha-se em diversos aspectos à do Homem que se submete desde a criação a um processo de *separação progressiva* em relação ao Criador.

Todavia, o aspecto mais interessante desse diálogo diz respeito mais uma vez às questões esboçadas no segundo capítulo. As constantes referências ao cristianismo e à figura do Cristo ao longo dos poemas das *Flores do mal* nos levaram a compreender que a adesão de Baudelaire ao mito da Queda não poderia ser compreendida sem que se considerasse seu papel tipológico, ou seja, sua relação direta com a História da Salvação, conforme a exegese canônica proposta por São Paulo. Segundo essa exegese,

a figura de Adão só faz sentido em função da posterior vinda do Cristo. Essa leitura promove a substituição do pessimismo da Queda pelo otimismo da Salvação (Cf. RICŒUR, 2009, p. 489), que está na base do pensamento escatológico, como vimos no segundo capítulo.

A recusa da salvação em Cristo é um dos momentos mais dramáticos das *Flores do mal*, podendo ser interpretada como uma afirmação da dignidade da condição humana diante do silêncio de Deus. Elegendo São Pedro e, mais intensamente, Caim como heróis, Baudelaire realiza um dos tópicos anunciados no mito da Queda: a afirmação da identidade maldita da criatura humana na *separação progressiva* em relação ao Criador.

A negação de Cristo empreende uma espécie de reversão da tipologia canônica, promovendo uma ressignificação do mito da Queda, que passa a reinar absoluto, uma vez desassociado do esquema escatológico, na visão de mundo baudelairiana. Isso significa que o mito de Adão é arrancado de seu contexto teológico, liberado de sua prisão sistemática, para se transformar no mito da maldição eternizada, ou seja, num símbolo da cisão irreversível entre os tempos profano e sagrado, num paradoxo que faz jus à ambiguidade inerente ao pensamento de Baudelaire.

É importante ressaltar mais uma vez que o diálogo de Baudelaire com o mito de Adão não se dá por vias diretas, mas pela desconstrução da narrativa apocalíptica, ou seja, pela negação da esperança de salvação em Cristo. O que chamamos de reversão da tipologia canônica funciona, portanto, como uma afirmação absoluta da Queda enquanto mito da irreversibilidade do Mal e da nostalgia da origem perdida. A afirmação desse mito condiciona paradoxalmente o esvaziamento ontológico de todos os outros dados míticos, conforme pudemos verificar na trajetória das *Flores do mal*. E aqui reside o

poder maior do mito adâmico radicalizado pela falência do pensamento escatológico: ele se torna um mito da Queda do próprio mito.

Baudelaire preenche o hiato que se abre entre a falência do pensamento escatológico e a recusa da teoria iluminista do progresso reelaborando profundamente um dos principais símbolos da tradição cristã. Dessa forma, ele se comporta como um antimoderno típico, pois incorpora ao turbilhão da história moderna os fragmentos recompostos de um passado arruinado e irrecuperável. Em outras palavras, sua resposta à modernidade é crítica, e não conservadora, uma vez que se dá como recriação, e não como repetição da tradição religiosa ocidental.

A constatação da eternidade do Mal e da impossibilidade de salvação não representa o fim da aventura poética de Baudelaire. A contaminação do mundo pelo spleen, já anunciada nos poemas em verso, concretiza-se de uma vez por todas nos poemas em prosa. Percorrendo as ruas de Paris, representação maior do caos humano, o Poeta baudelairiano busca satisfazer sua necessidade de prazer e de reflexão sem se misturar aos homens ordinários. Para isso, cultiva uma de suas principais marcas divinas: a lucidez. É a consciência que distingue o Poeta dos outros homens, escravos eternos do imortal pecado. Ao contemplar a cidade do alto da colina de Montmartre, no poema que encerra o *Spleen de Paris*, ele se mostra superior aos “irmãos” não por uma questão essencial, mas graças à capacidade de se distanciar e tomar consciência do abismo de sua própria condição. Diante da “encenação tediosa do imortal pecado”, símbolo maior da repetição incessante da Queda, o Poeta procura manter-se lúcido, preferindo a consciência do espetáculo às tentações do eterno teatro do mundo.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS DE BAUDELAIRE

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, 1975 (v.1), 1976 (v.2). Coll. Bibliothèque de la Pléiade.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. Volume Único.

BAUDELAIRE, Charles. *Correspondances*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler. Paris : Gallimard, 1973. Coll. Bibliothèque de la Pléiade. 2v.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. Édition de Antoine Adam. Paris: Garnier, 1961.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique dáshabillée*. Édition de André Guyaux. Paris: Gallimard, 1986.

SOBRE BAUDELAIRE

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Asmann. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

AMARAL, Glória Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.

AUERBACH, Erich. *As flores do mal* e o sublime. IN: *Ensaio de literatura ocidental*. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2007.

AUSTIN, Lloyd James. *L'univers poétique de Baudelaire: symbolisme et symbolique*. Paris: Mercure France, 1956.

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1957.

BERCOT, Martine; GUYAUX, André (orgs.). *Dix études sur Baudelaire*. Paris: Honoré Champion, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martin Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas v.3)

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial Do Estado de São Paulo, 2006.

BERMAN, Marchal. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERTRAND, Jean-Pierre; DURAND, Pascal. *Les poètes de la modernité : de Baudelaire à Apollinaire*. Paris: Éditions du Seuil, 2006.

BLIN, Georges. *Baudelaire – suivi de Résumés des cours au Collège de France, 1965 – 1977*. Paris: Gallimard, 2011.

BONNEFOY, Yves. *Sous le signe de Baudelaire*. Paris: Gallimard, 2011.

BOURGET, Paul. *Essais de psychologie contemporaine – études littéraires*. Édition établie et préfacée par André Guyaux. Paris: Gallimard, 1993.

BUCCI-GLUCKSMANN, Christine. *La Raison baroque de Baudelaire à Benjamin*. Paris: Galilée, 1984.

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

COMPAGNON, Antoine. *Baudelaire devant l'innombrable*. Paris : Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *Les antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris: Gallimard, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. Col. Humanitas.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourão *et alli*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

COMPAGNON, Antoine. Baudelaire devant l'Éternel. IN: BERCOT, Martine; GUYAUX, André (orgs.). *Dix études sur Baudelaire*. Paris: Honoré Champion, 1993.

EIGELDINGER, Marc. *Le Platonisme de Baudelaire*. Paris : La Baconnière, 1951.

EIGELDINGER, Marc. L'interxrtualité mythique dans *Les Fleurs du mal*. IN: *Lumières du mythe*. Paris : Puf, 1983.

EMMANUEL, Pierre. *Baudelaire, la femme et Dieu*. Paris: Éditions du Sueil, 1982.

FRIEDRICH, Hugo. *Structure de la poésie moderne*. Traduit de l'Allemand par Michel-François Demet. Paris: Le Livre de poche, 1999.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX* São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAUTIER, Théophile. *Baudelaire*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Boitempo, 2001.

GIDE, André. *Notes sur Chopin*. Paris : Gallimard, 2010.

GUYAUX, André. *Baudelaire – un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal* (1855 – 1905). Paris: PUPS, 2007. Col. Mémoire de la critique.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franco Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HIRT, André. *Baudelaire, le monde va finir*. Paris: Éditions Kimé, 2010.

ILLOUZ, Jean-Nicolas. *Le symbolisme*. Paris: Le Livre de Poche, 2004.

JACKSON, John E. *Baudelaire*. Paris: Le Livre de Poche, 2001.

JACKSON, John E. Entre la faute et l'extase. IN: BERCOT, Martine; GUYAUX, André (orgs.). *Dix études sur Baudelaire*. Paris: Honoré Champion, 1993.

JUNQUEIRA, Ivan. *A arte de Baudelaire*. IN: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. Volume Único.

JUNQUEIRA, Ivan. *Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas: três visões da modernidade*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

LABARTHE, Patrick. *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*. Genève: Droz, 1999.

LAFORGUE, Pierre. *Ut pictura poesis* : Baudelaire, la peinture et le romantisme. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2000.

LAZARD, Madeleine. *Un homme singulier Charles Baudelaire*. Paris: Arléa, 2010.

LAWLER, James. L'ouverture des *Fleurs du mal*. IN: BERCOT, Martine; GUYAUX, André (orgs.). *Dix études sur Baudelaire*. Paris: Honoré Champion, 1993.

MACHADO, Alice. *Baudelaire entre Aube et Crépuscule*. Paris: Lanore, 2009.

MESCCHONNIC, Henri. *Modernité Modernité*. Paris: Éditions Verdier / Gallimard, 1988.

MORAES, Marcelo Jacques de. *Baudelaire: entre a subjetividade e a história*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas / UFRJ, 1996. (tese de doutorado)

MURPHY, Steve. *Logiques du dernier Baudelaire* : Lectures du *Spleen de Paris*. Paris: Honoré Champion, 2007.

OEHLER, Dolf. *Terrenos vulcânicos*. Trad. Samuel Titan Jr. *et alli*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

OEHLER, Dolf. *Le spleen contre l'oubli Juin 1848* – Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen. Paris: Payot, 1996.

OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. Baudelaire, Benjamin e a arquitetura das *Flores do Mal*. IN: *Alea: Estudos Neolatinos*. Vol. 9, nº 2. Rio de Janeiro. Julho/dezembro 2007.

OTTE, Georg. “Dizem-me que sou louco”: as epistemologias poéticas de Baudelaire e Benjamin. IN: *Alea: Estudos Neolatinos*. Vol. 9, no. 2. Rio de Janeiro. Julho/dezembro 2007.

PACHET, Pierre. *Le premier venu*, essai sur la politique baudelairienne. Paris: Denoël, 1976.

POMMIER, Jean. *La Mystique de Baudelaire*. Genève: Slatkine, 2011.

PRÉVOST, Jean. *Baudelaire : essai sur l’inspiration et la création poétiques*. Paris : Zulma, 1997.

RICHTER, Mario. *Les Fleurs du mal – Lecture intégrale*. Genève : Slatkine, 2001.

RICHTER, Mario. Le sublime dans *Hymne à la Beauté*. IN: BERCOT, Martine; GUYAUX, André (orgs.). *Dix études sur Baudelaire*. Paris: Honoré Champion, 1993.

RUFF, Marcel. *L’Esprit du mal et l’esthétique baudelairienne*. Paris: Armand Colin, 1955.

SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1947.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.

STAROBINSKI, Jean. *La Mélancolie au miroir* : trois lectures de Baudelaire. Paris: Juillard, 1997.

THÉLOT, Jérôme. *Baudelaire, violence et poésie*. Paris: Gallimard, 1993.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Cruz e Sousa e Baudelaire: satanismo poético*. Florianópolis: Ed. UFSC, 1998.

TORTONESE, Paolo. *Baudelaire et la philosophaillerie moderne*. IN : GUYAUX, André, MARCHAL, Sophie. *La vie romantique*. Paris : PUPS, 2002. coll. Colloque de la Sorbonne.

VALÉRY, Paul. Situation de Baudelaire. IN : *Variété II*. Paris: Gallimard, 1978.

VERAS, Eduardo Horta Nassif. Baudelaire e o renascimento do mito no espírito da música: um diálogo com Wagner e Nietzsche. IN: RIBEIRO, Gustavo Silveira; VERAS, Eduardo Horta Nassif (orgs). *Por uma literatura pensante: ensaios de filosofia e literatura*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.

VERAS, Eduardo Horta Nassif. Lirismo e claustrofobia n'As *Flores do mal*. IN: *REEL*: Revista Eletrônica de Estudos Literários, n. 8. Vitória, 2011.

YVES, Bonnefoy. *Baudelaire: la tentation de l'oubli*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2000.

SOBRE O MITO EM GERAL E SOBRE O MITO DA QUEDA

AGOSTINHO, Santo. *Comentário ao Gênesis*. Trad. Agostinho Belmonte. São Paulo: Paulus, 2005.

AGOSTINHO, Santo. *A doutrina cristã: manual de exegese e formação cristã*. São Paulo: Paulinas, 1991.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1984.

ALBOUY, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris: Armand Colin, 1998.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BECKÈS, Jean-Louis. *Le mythe dans les littératures d'Europe*. Paris: Cerf, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Organização, apresentação e notas de Jeane Marie Gagnebin; trad. Susana Kempff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011b.

BLUMENBERG, Hans. *La raison du mythe*. Traduit de l'allemand par Stéphane Dirschauer. Paris: Gallimard, 2005.

BRICHARD-HUET, Marie-Catherine. *Littérature et mythe*. Paris: Hachette, 2001.

BRUNEL, Pierre (org.). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Nouvelle édition augmentée. Paris: Éditions du Rocher, 1988.

CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CASSIRER, Ernest. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2006. Col. Debates.

EIGELDINGER, Marc. *Lumières du mythe*. Paris: PUF, 1983.

ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963.

ELIADE, Mircea. *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard, 1965.

ELIADE, Mircea. *Images et symboles*. Paris: Gallimard, 1980.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2000. Col. Perspectivas do Homem.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. Trad. Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: WMF, 2010.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FRYE, Northrop. *Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

FRYE, Northrop. *Words with powers: being a second study of the Bible and literature*. New York: HBJ Book, 1990.

GRIMAL, Pierre. *La mythologie grecque*. Paris: Qadriga / Puf, 2010.

KANT, Immanuel. *A religião nos limites da simples razão*. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Escala Educacional, 2006.

MILLET, Claude. *Le légendaire au XIXe siècle: poésie, mythe et vérité*. Paris: PUF, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

RICŒUR, Paul. La symbolique du mal. IN: *Philosophie de la volonté*. vol. 1. Paris: Gallimard, 2009.

RICŒUR, Paul. *Le conflit des interprétations: essais d'herméneutique*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

RICŒUR, Paul. *Histoire et vérité*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.

RICŒUR, Paul. *História e verdade*. Trad. F. A. Ribeiro. São Paulo: Editora Forense, 1968.

RICŒUR, Paul. Penser la création. IN: RICŒUR, Paul; LACOCQUE, André. *Penser la Bible*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

RICŒUR, Paul. *Le mal – un défi à la philosophie et à la théologie*. Genève: Labor et Fides, 2004.

RICŒUR, Paul. *Mythe – l'interprétation philosophique*. IN: *Encyclopedia Universalis*. Disponível em <http://www.universalis-edu.com/> acessado em 20/04/2012.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mythe et société en Grèce ancienne*. Paris: La Découverte, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mythe et pensée chez les Grecs*. Paris: La Découverte, 1996.

WAGNER, Richard. *Quatre poèmes d'opéra traduits en prose française, précédés d'une lettre sur la musique*. Paris: A. Bourdilliat et cia., 1861.

OUTROS

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Cláudia Faraes. São Paulo: Arx, 2004.

BASTIDE, Roger. Quatro estudos sobre Cruz e Sousa. IN: COUTINHO, Afrânio (org.). *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. (Coleção Fortuna crítica)

BLUMENBERG, Hans. *The legitimacy of the Modern Age*. Trad. Robert M. Wallace. Cambridge, 1983.

BOSI, Alfredo. Poesia-resistência. IN: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CARPEAUX, Otto Maria. *Fin du siècle por Carpeaux*. São Paulo: Leya, 2012. História da Literatura Ocidental, v.8.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

DE MAISTRE, Joseph. *Œuvres*. Édition établie par Pierre Glaudes. Paris : Robert Laffont, 2007.

DÉMIER, Francis. *La France du XIX e siècle : 1814 – 1914*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofia da história*. Trad. Maria Rodrigues e Hans Harden. Brasília: Editora UnB, 1999.

LACOUÉ-LABARTHE, Ph; NANCY, J.- L. *L'absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

LÖWITH, Karl. *Meaning in history*. Chicago: The University of Chicago Press, 1949.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2006.

MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris : Gallimard, 1998. 2v. Col.Bibliothèque de la Pléiade.

MINC, Alain. *Une histoire de France*. Paris: Grasset & Fasquelle, 2008. Le Livre de Poche.

MORETTO, Fulvia, M. L. (org.) *Caminhos do Decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

NERVAL, Gérard de. *Les chimères, La bohème galante, Petis châteaux de Bohême*. Préface de Gérard Macé. Édition établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 2005.

NIETZSCHE, Fiedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução, notas e prefácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *O caso Wagner: um problema para músicos / Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Tradução, notas e prefácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Seconde considération intempestive – de l'utilité des études historiques pour la vie*. Traduction par Henri Albert. Paris : GF Flammarion, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Anticristo: Maldição ao cristianismo / Ditirambos de Dionísio*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PAZ, Octavio. *La casa de la presencia: Poesía e historia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999. Obras Completas I.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octávio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

REIS, José Carlos. *História e teoria: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes*. Édition établie par André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni. Paris : Gallimard, 2009. Col. Bibliothèque de la Pléiade.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SOUZA, José Carlos Aguiar de. *O projeto da modernidade: autonomia, secularização e novas perspectivas*. Brasília: Liber Livro, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Théories du symbole*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

VILLAYERDE, Marcelino Agis. *Paul Ricœur – a força da razão compartilhada*. Trad. Maria José Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.