

PINTURA E POESIA EM BAUDELAIRE: LEITURA DOS TEXTOS DE ESTÉTICA A PARTIR DE *LES FLEURS DU MAL*

PAINTING AND POETRY IN BAUDELAIRE: READING THE TEXTS OF AESTHETICS FROM *LES FLEURS DU MAL*

Marcos Antonio de Menezes¹

Endereço: Rua Castro Alves, 3314 - setor jardim Rio Claro, Jataí/GO

E-mail: pitymenezes.ufg@gmail.com

Resumo: As visões sobre artes plásticas que tinha Baudelaire, em particular sobre pintura, marcaram o seu gosto estético e, por conseguinte, seu fazer poético. Baudelaire, influenciado pelo trabalho de amigos pintores, compôs poemas dedicados às criações pictóricas destes. Ao longo dos 166 poemas que compõem a obra *As flores do mal*, inúmeras são as referências às artes plásticas. O objetivo deste trabalho é demonstrar, por meio do intercruzamento dos dados, que a visão sobre arte desenvolvida por Baudelaire, a partir da década de 40 do século XIX, alimentou suas poesias, principalmente aquelas do ciclo urbano e, ao mesmo tempo, ao compor tais poemas, ao perscrutar a grande cidade, sua visão da arte “moderna” se aprimorou. Há, em nossa visão, uma circularidade, uma iluminação recíproca entre o crítico e o poeta.

Abstract: Baudelaire's visions of plastic arts, in particular on painting, marked his aesthetic taste and, consequently, his poetic making. Baudelaire, influenced by the work of painter friends, composed poems to the pictorial creations of these. Throughout the 166 poems that make up *The flowers of evil*, countless are the references to the plastic arts. The objective of this work is to demonstrate, through the intercrossing of the data, that Baudelaire's vision of art from the 1940s onwards fueled his poetry, especially those of the urban cycle, and at the same time, In composing such poems, as he scrutinized the great city, his vision of "modern" art improved. There is, in our view, a circularity, a reciprocal illumination between the critic and the poet.

Palavras-chave: Pintura; Poesia; Baudelaire.

Keywords: Painting; Poetry; Baudelaire.

¹ Pós-doutor em história moderna e contemporânea pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), professor associado da Universidade Federal de Goiás (UFG), atuando na graduação, no curso de história da Regional Jataí e na pós-graduação em história (mestrado e doutorado) na Regional Goiânia. É autor de *O poeta da vida moderna: história e literatura em Baudelaire*. Curitiba, PR: CRV, 2013.

A intenção, neste debate, não é fazer uma crítica literária através das artes plásticas ou o contrário, apesar de nossa convicção da existência de uma inter-relação das artes, em particular entre a literatura e as artes visuais. Apesar de toda colaboração existente entre artes plásticas e literatura, ela não transforma necessariamente um poema em uma criação plástica e nem o contrário.

A expressão *ut pictura poesis* (literalmente “como a pintura, é a poesia” ou “poesia é pintura”) formulada pelo poeta Quinto Horácio Flaco (65 a.C – 8 a.C), um dos maiores poetas da Roma Antiga, em sua obra *Ars Poetica*², é, ainda hoje, motivo de polêmica. Horácio buscou fundamentar-se no conceito de imitação (mimesis) de Aristóteles em sua *Poética*³. Assim, pintura e poesia têm em comum a experiência estética, prazer experimentado pelo espectador diante de uma obra sublime e criativa.

Durante o Renascimento, essa fórmula foi transformada em categoria estética, apontando que as artes possuem um denominador comum; então, a poesia deveria ser tão emocionante e sugestiva ao ponto de criar imagens na mente do espectador tão perfeitas quanto as produzidas pela visão de uma imagem. Assim, a linguagem verbal deveria ser apenas um instrumento que promovesse a compreensão final do trabalho sem interferir no ato da contemplação estética.

Esse conceito perdurou até o século XVIII, quando Lessing, em sua obra *Laocoonte*⁴ (1766), criticou-o, embora não tivesse rejeitado a possibilidade de um sistema que ligasse todas as artes. Para Lessing, o meio que usa a arte são os sinais (*Zeichen*), que são muitas vezes a base de imitação. Pintura e poesia, consideradas em seus contextos imitativos, são diferentes: a tinta é adequada para a representação das qualidades tangíveis sensoriais e só pode evocar elementos argumentativos; no entanto, a poesia executa o processo inverso.⁵

Há vários estudos sobre a relação entre literatura e as “belas-artes”. A título de referência, há o estudo de René Wellek⁶, no qual é feita uma discussão consciente de algumas dificuldades que envolvem o tema. Helmut Hatzfeld⁷ também fez estudos consistentes, nos quais há a comparação entre literatura e pintura para melhor compreensão mútua.

Temos clareza de que cada arte tem sua linguagem individual e que se um pintor e um poeta usarem o mesmo tema, eles terão que criar suas obras de acordo com os meios expressivos próprios de suas artes. Esta discussão pode ser vista em *A*

2 HORÁCIO. *Ars Poetica*. Introdução e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.

3 ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

4 LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

5 BEARDSLEY, Monroe C.; HOSPERS, John. *Estética: história y fundamentos*. 9. ed. Madrid: Cátedra, 1990.

6 WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Lisboa: Europa-América, 1962.

7 HATZFELD, Helmut A. *Literatura through art: a new approach to french literature*. New York: Oxford Universidade Press, 1952.

*correspondência das artes*⁸ de Etienne Sourian.

Então, nossa preocupação não fica presa só às discussões acerca de *pictura poesis*, mas se amplia na tentativa de entender como as visões sobre artes plásticas que tinha Baudelaire, em particular sobre pintura, influenciaram o seu gosto estético e, por conseguinte, seu fazer poético. O objetivo é demonstrar, por meio do intercruzamento dos dados, que a visão sobre arte desenvolvida por Baudelaire, a partir da década de 40 do século XIX, alimentou suas poesias, principalmente aquelas do ciclo urbano, e que, ao mesmo tempo, ao compor tais poemas, ao perscrutar a grande cidade, sua visão da arte “moderna” se aprimorou. Há, em nossa visão, uma circularidade, uma iluminação recíproca entre o crítico e o poeta.

Importa destacar que Baudelaire foi o artista que lutou contra um mundo filisteu no qual o público ainda se orientava pela arte do período anterior. Um mundo em transição: a velha estrutura estava agonizando e os homens, perdidos, não sabiam, ainda, para onde correr. Arte e política estavam entrelaçadas, especialmente na França pós-Revolução de 1789. Por isso, críticos e políticos tendiam a ver na arte uma forma engajada de expressão, o que fez cair sobre o mundo artístico forte censura e repressão.

Os movimentos revolucionários da década de 1840 foram frutos da tradição política que, na França, remonta à grande Revolução de 1789. Ainda se acreditava na possibilidade de um governo popular emergir das lutas sociais, mas as sucessivas derrotas da classe operária parisiense e a ação repressora dos governos burgueses remeteram para a clandestinidade tudo e todos que fizeram oposição ao sistema então instalado.

Baudelaire, que viveu e viu a passagem do neoclassicismo para o romantismo, soube compreender as mutações que ocorreram no campo artístico e teorizou sobre o que acontecia, elaborando, de uma forma original, o conceito de “arte moderna”. Ele não defendeu este ou aquele artista, mas impôs um estilo para a compreensão da “arte moderna”. O poeta, mais que trabalhar a matéria bruta, entregava à imaginação criadora elementos já elaborados: gravuras, telas, estátuas.

O poeta era frequentador assíduo do ateliê de seus amigos pintores. Tanto é que Coubert, ao retratar o próprio local de trabalho, *O estúdio do pintor*, mostrou-o no canto esquerdo, docilmente lendo um livro. Também Manet, em *Música nas Tulherias*, colocou-o no centro na cena. O segundo poema publicado por Baudelaire, “Dom Juan nos infernos”, nasceu de uma litografia de Pierre-Narcisse Guérin e do quadro de Delacroix, *Dante e Virgílio*.

8 SOURIAU, Etienne. *A correspondência das artes*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1983.

Intertextualidade em Baudelaire

Ao longo dos 166 poemas que compõem *As flores do mal*, inúmeras são as referências às artes plásticas. Artistas e suas obras viraram matéria fundamental à narrativa de alguns poemas. Filho de pai pintor e sendo ele mesmo desenhista amador, Baudelaire sempre fora apaixonado pela pintura e usou a intertextualidade com propriedade de quem conhece o mundo das artes plásticas.

Para o poema “As velhinhas”, a referência foi Pieter Bruegel com sua pintura *A parábola dos cegos*. Em “A vida anterior” foi Claude Lorrain e, em “Ciganos em viagem”, as gravuras de Jacques Callot foram a inspiração. O poema “Uma gravura fantástica” teve como motivo obras de Mortimer e Albrecht Dürer, além de aludir ao poema ‘Mors’ de Victor Hugo, “A uma mendiga ruiva” teve como base o quadro que Émile Deroy fez para Banville.

Na antepenúltima parte da edição definitiva da obra *As flores do mal*, *Epígrafes*, vamos encontrar três poemas que foram escritos tendo, como fonte principal, telas e gravuras de amigos: “Versos para o retrato de Honoré Daumier” foi escrito a partir do retrato gravado no medalhão do Sr. Pascal; “Lola de Valência” teve como motivo a obra homônima de Édouard Manet e “Sobre Tasso na prisão” que foi composto a partir da tela de Delacroix.

Seguindo a tradição surgida com Denis Diderot que, entre 1759 e 1781, resenhou os salões de arte de Paris que, desde 1677, são abertos ao público, Baudelaire iniciou-se na crítica de arte, ao publicar na imprensa sua análise do Salão de 1845, o que se repetiu no ano seguinte. Também resenhou a Exposição Universal de 1855 e o Salão de 1859.

Baudelaire não defendeu a subordinação de uma arte a outra e, no poema “Os faróis”, deixa claro que cabe ao poeta traduzir em palavras o que o pintor expressa por linhas e cores, descartando assim a subserviência da linguagem literária a elementos plásticos.

Delacroix, lago onde anjos maus banham-se em sangue,
Na orla de um bosque cujas cores não se apagam
E onde estranhas fanfarras, sob um céu exangue,
Como um sopro de Weber entre os ramos vagam;⁹ (V. 29-32)

Esse é o sexto poema de *As flores do mal* e essa é a oitava quadra comentada por Baudelaire em seu artigo sobre a Exposição Universal de 1855 que ocorrera em Paris. Referindo-se a obras de Delacroix presentes na exposição, escreveu, antes de reproduzir

9 BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução e notas de Ivan Junqueira. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1985, p. 120-123.

a oitava quadra do poema “Os faróis”:

As admiráveis combinações de sua cor fazem sonhar muitas vezes com harmonia e melodia, e a impressão que se leva dos quadros é constantemente quase musical. Um poeta tentou exprimir essas sensações sutis através de versos cuja sinceridade pode fazer com que lhe toleremos a esquisitice.¹⁰

“A uma mendiga ruiva” foi o quadro que Émile Deroy pintou para Banville, ademais é a motivação do poema. Não sabemos o nome da mendiga, mas seu rosto ficou eternizado pela pintura e pela poesia.

Figura 1 – *La petite mendiante rousse*. Émile Deroy (1843-1845)



Fonte: Musée du Louvre¹¹

A uma mendiga ruiva

Moça de ruivo cabelo,
Cuja roupa em desmazelo
Deixa ver tanto a pobreza
Quanto a beleza,

Para mim, poeta sem viço,
Teu jovem corpo enfermiço,
Cheio de sardas e agruras,
Tem só doçuras.

¹⁰ BAUDELAIRE, Charles. Poesia e prosa. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 786.

¹¹ MUSÉE DU LOUVRE. *La petite mendiante rousse*. Disponível em: <<http://cartelfr.louvre.fr/>>. Acesso em: 8 set. 2016.

[...]

Muito servo ébrio de amor,
Muito Ronsad e senhores
Rondariam o postigo
De teu abrigo!¹² (V. 01-08 e 37-40)

Poemas como esse foram decisivos para que Baudelaire ganhasse reputação de excêntrico e fosse classificado por críticos e censores como realista. Ele tinha horror ao real e ao natural e não entendia o realismo como a crítica define hoje. Para Baudelaire, falar do seu presente, numa apreensão do eterno e do fugaz, era condição para a arte ser um dia clássica, moderna.

Observemos no poema o momento em que o poeta constata o lugar da pobreza, da riqueza e suas diferenças, denotando, simultaneamente, a diferença de classes (desmazelo/senhor) e o aspecto humano do poder, à parte essa diferença ser neutralizada pelo desejo.

Particularmente, dois artistas fixaram a atenção do crítico: Eugène Delacroix e Constantin Guys. Sobre este, Baudelaire escreveu o ensaio “O pintor da vida moderna”¹³, texto no qual melhor expôs sua teoria daquilo que definiria como “arte moderna” e onde cunhou a expressão. Publicado no *Le Figaro*, em 26 e 29 de novembro e 3 de dezembro de 1863, refere-se Baudelaire a G, ilustrador de jornais que havia coberto a Guerra da Crimeia e retratado a vida de Paris durante o Segundo Império.

Já Delacroix fascinou Baudelaire por se opor à frieza racional do neoclassicismo. A forma como o pintor usava as cores, criando uma atmosfera para além de uma fotografia da realidade, na qual existia imaginação, fez com que o crítico o apresentasse como um pintor moderno. No Salão de 1846, quando abordou as pinturas de Delacroix, Baudelaire expressou sua irritação ante a comparação que então se fazia entre o pintor e o escritor Victor Hugo — este, um romântico, segundo a crítica literária. Para Baudelaire, ao contrário, seria romântico Delacroix, a quem o público elegera chefe da escola moderna.

As qualidades pelas quais Delacroix se distanciava de Hugo eram, na concepção de Baudelaire, altamente significativas para sua definição do que seria romantismo e, por consequência, a modernidade.

Um começa pelo detalhe, o outro, pela compreensão íntima do tema; donde resulta que só toca na pele, e o outro arranca as entranhas. Muito materialista, demasiado atento às superfícies da natureza, o sr. Victor Hugo se tornou um pintor em poesia; Delacroix, sempre respeitando seu

12 BAUDELAIRE, Charles. A uma mendiga ruiva. In: As flores do mal. op. cit., p. 321-323.

13 BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: A modernidade de Baudelaire. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

ideal, é muitas vezes, sem mesmo o saber, um poeta em pintura.¹⁴

Para Claude Pichois,

Baudelaire fez de Delacroix seu herói [...]. Sua teoria, ou melhor, o mundo que é assim criado é um mundo baudelairiano. O discípulo supera o mestre, a pintura falante amordaça a mudez poética. Baudelaire, assimilando as lições de Delacroix, assume uma posição de controle, enquanto Delacroix, figura central de sua crítica, torna-se objeto de seu discurso.¹⁵

Já a pintura de Guys aproxima Baudelaire dos temas urbanos que, no século XIX, passaram pela corrente sanguínea da arte. É neste outro lado da arte, o “efêmero”, o “contingente”, que ele buscava a outra metade do “eterno e imutável”, percebidos na obra de Guys que, para o crítico, era a própria modernidade feita de “bezas passageiras e fugazes”. Recorrer a um modelo como o pintor Jacques-Louis David, que usava temas gregos ou romanos nas suas obras, tornara-se naquele momento, segundo Baudelaire, caricato para um pintor, diante da vida urbana. Em suas palavras, “o espetáculo da vida elegante e das milhares de existências flutuantes que circulam nos subterrâneos de uma grande cidade – criminosos e prostitutas –, a Gazette des Tribunaux e o Moniteur nos provam que basta abrimos os olhos para conhecermos nosso heroísmo”¹⁶.

Constantin Guys era, para Baudelaire, aquele que se assemelha ao *L’homme des foules*, referência ao conto, traduzido por Baudelaire, do escritor americano Edgar Allan Poe, no qual um homem convalescente sai de sua posição em um café e se mistura à multidão a perseguir um velho que lhe havia despertado a atenção. Guys seria aquele que, espiritualmente, encontra-se em estado de convalescença: “Ora, a convalescença é como uma volta à infância. O convalescente goza, no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais.”¹⁷

Os dois artistas têm, na visão baudelairiana, as qualidades do artista moderno, como aquele que consegue falar de seu presente sem sacrificar a imaginação e sem produzir uma fotografia, cópia do real. Aliás, Baudelaire tinha aversão ao realismo e não é menos conhecida sua antipatia à fotografia.

Na crítica sobre o Salão de 1859, Baudelaire fez o seguinte comentário sobre as águas-fortes de Charles Méryon:

14 BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1846. In: Poesia e prosa, op. cit., p. 683.

15 PICHOS, Claude. Notice sur Baudelaire critique d’art. In: BAUDELAIRE, Charles. Oeuvres complètes. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1975-1976, t. II, p. 1253.

16 BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1846. In: Poesia e prosa, op. cit., p. 730.

17 BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: A modernidade de Baudelaire, op. cit., p. 168.

Raramente vi representada com mais poesia a solenidade natural de uma cidade imensa. As majestades de pedras edificadas, os campanários indicando o céu, os obeliscos da indústria vomitando para o firmamento seus blocos de fumaça, os prodigiosos andaimes dos monumentos em reparação, revestindo o corpo sólido da arquitetura com sua própria arquitetura vazada de uma beleza tão paradoxal, o céu tumultuoso, carregado de cólera e rancor, a profundidade das perspectivas aumentada pelo pensamento de todos os dramas que nela estão contidos; nenhum dos elementos complexos que compõem o doloroso e glorioso cenário da civilização fora esquecido.¹⁸

Suas ideias se assemelham às encontradas no poema “Paisagem”, que abre a série *Quadros parisiense de As flores do mal* e que foi publicado pela primeira vez em 15 de abril de 1857 em *Le présent*. Tal qual na descrição do trabalho de Méryon, que era amigo de Baudelaire, a quem tinha como seu principal crítico, o poema mostra a cidade com suas luzes, seus ruídos, seus edifícios, paradigma da imaginação que voluntariamente se priva de todo e qualquer espetáculo natural.

Quero, para compor os meus castos monólogos,
Deitar-me ao pé do céu, assim como os astrólogos,
E, junto aos campanários, escutar sonhando.
Solenes cânticos que o vento vai levando
As mãos sob meu queixo, só, na água-furtada,
Verei a fábrica em azáfama engolfada;
Torres e chaminés, os mastros da cidade,
E o vasto céu que faz sonhar a eternidade.¹⁹ (V. 01-08)

É o mesmo céu, a indústria lançando no firmamento sua fumaça, a mesma cidade e a mesma imaginação criadora a serviço da arte. O mesmo sentimento diante de um mundo que está sendo transformado em ruínas, onde o que fica gravado na memória são os traços da pintura que retratam tais acontecimentos ou o risco da pena que descreve tal cenário.

O poema “Paisagem” é o retrato do sonho, da fantasia. Fantasia que, para Baudelaire, “decompõe (*décompose*) toda criação; segundo leis que provêm do mais profundo interior, da alma, recolhe e articula as partes (daí resultantes) e cria um mundo novo”²⁰.

No poema podemos supor que vemos os sinais dos tempos modernos e até mesmo pós-modernos que se revelam na “fábrica em azáfama”, na correria, na pressa; “torres” – as cidades de hoje com seus arranha céus; “chaminés” – a fumaça poluidora

18 BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859. In: *A modernidade de Baudelaire*, op. cit., p. 136.

19 BAUDELAIRE, Charles. Paisagem. In: *As flores do mal*, op. cit., p. 316-317.

20 BAUDELAIRE, Charles apud FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: problemas atuais e suas fontes*. São Paulo: Duas Cidades, 1991, p. 55

das cidades industriais. O flâneur baudelairiano dava asas à imaginação até que esta fizesse o ser desraigar-se de toda influência perniciosa terrena, até que pudesse voar por um céu límpido alheio à influência maligna da natureza pela natureza.

Não era só a semelhança no narrar a grande cidade – que, para Sartre, é o reflexo de um abismo: a liberdade humana²¹ –, mas a incorporação que Baudelaire reclamava para as artes plásticas, ou seja, falar do seu tempo, mostrando o que a *Gazette des Tribunaux* e o *Moniteur* publicavam no dia a dia em suas páginas.

Desde metade dos anos de 1840, Baudelaire defendia uma nova atitude nas artes. Seu Salão de 1845 é um texto curto, menos denso que suas últimas observações sobre pinturas e pintores. Era o início. Escreveu ele: “O salão, em suma, assemelha-se a todos os salões precedentes”²². Chamaram-lhe a atenção apenas algumas peças de William Haussoulier, de Delacroix e de Alexandre-Gabriel Decamps. “Mas em matéria de invenção, de idéias, de temperamento, não houve melhora em relação ao de antes”²³. Lamentou que os artistas que expuseram nesse Salão não se deram conta de que “o heroísmo da vida moderna nos envolve e nos pressiona.”²⁴ Ele esperava pelo futuro em que o pintor, “o verdadeiro pintor saberá arrancar à vida atual a sua componente épica e ambiciona que possam os verdadeiros pesquisadores nos oferecer no próximo ano a alegria singular de celebrar o surgimento do novo”²⁵.

Se esses comentários pareciam um pouco vagos para a renovação artística, no Salão de 1846, um estilo jornalístico arrojado foi adotado. Neste texto, Baudelaire mostrou o quão à beleza é múltipla e relativa:

Antes de buscar qual pode ser o épico da vida moderna, e de provar, com exemplos, que nossa época não é menos fecunda que as antigas em motivos sublimes, pode-se afirmar que, como todos os séculos e todos os povos tiveram sua beleza, nós temos inevitavelmente a nossa. Isto é normal.²⁶

Para Baudelaire, o artista tem de estar vinculado com sua época. Essa é a condição da produção da arte moderna. Assim, a obra está ligada ao tempo e à história. “Existem, pois, artistas mais ou menos capazes de compreender a beleza moderna”²⁷. Neste caso, a modernidade é mais que um período histórico, é atitude, consiste em procurar, por uma decisão da vontade de construir uma eternidade particular. “A vida parisiense é fecunda em termos poéticos e maravilhosos. O maravilhoso nos envolve e

21 SARTRE, Jean-Paul. Baudelaire. London: Horizon, 1949.

22 BAUDELAIRE, Charles. Apêndices/Notas. In: Poesia e prosa, op. cit., p. 1079.

23 Idem, ibidem, p. 1079.

24 Idem, ibidem, p. 1079.

25 Idem, ibidem, p. 1079.

26 BAUDELAIRE, Charles. O salão de 1846. In: Poesia e prosa, op. cit., p. 729.

27 Idem, ibidem, p. 730.

nos sacia como a atmosfera; mas não o vemos”²⁸.

O poeta nega o curso do tempo, o tempo linear. Ele o constrói e encontra o heroico. Ele heroifica o presente. Mas não se trata da sacralização do presente e nem só da sua apreensão como fugidio. Ser moderno, para Baudelaire, é tirar do agora o que ele tem de poético. É antes uma atitude. Mais uma vez ele lembra que a beleza moderna é particular. Ele termina seu *Salão de 1846* conclamando seus contemporâneos à percepção do agora; lembra que os heróis do passado são os heróis do passado e que o presente tem seus heróis e eleva Honoré de Balzac à estatura de Públio Virgílio Maro. Afirma ser Balzac “o mais heróico, o mais singular, o mais romântico e o mais poético entre todas as personagens que tirastes de vosso peito!”²⁹.

No poema que Baudelaire fizera para a tela de Manet, *Lola de Valencia*, o poeta reafirmou suas escolhas estéticas. Ao buscar um tema contemporâneo, encontrou nas conversas da rua, nas páginas de jornais, a bailarina espanhola que caíra no gosto popular e virou modelo para a pintura de seu amigo impressionista Manet.

A pintura representa Lola, nome artístico de Dolores Melea, uma bailarina espanhola, estrela da companhia de *ballet* de Mariano Camprubí do Teatro Real de Madrid, que atuou com grande êxito, apresentando o espetáculo Flor de Sevilha, em sua segunda temporada no Hipódromo de Paris entre 1862 e 1863. “O público parisiense estava fascinado pela arte exótica da Espanha e seus trajes coloridos e a moda espanhola contagiou Paris”³⁰.

28 Idem, *ibidem*, p. 731.

29 Idem, *ibidem*, p. 731.

30 CIMINO, Claudia Carvalho Gaspar. A estampa floral em Lola de Valência de Manet: memória e História da Arte em um quadro na França do século XIX. VIII EHA - Encontro de História da Arte. Anais... Unicamp, 2012, p. 96.

Figura 2 – *Lola de Valencia*. Édouard Manet, 1862

Fonte: ArteHistoria³¹

O quadro mostra a bailarina momentos antes de entrar em cena, entre os bastidores. Manet conseguiu que Dolores Melea fosse posar para ele no atelier e o quadro foi inicialmente apresentado em Paris, com fundo monocromático, único, em uma exposição individual na galeria *Louis Martinet*, no *boulevard des Italiens*, junto com outras obras. Depois, possivelmente para expor no pavilhão da Exposição Universal de 1867, em Paris, Manet pintou os bastidores cênicos, inserindo à direita do quadro o público que lotou o teatro, visível através da abertura das *bambalinas*.³²

Lola de Valência mostra-se orgulhosa e segura de seu sucesso, com seu rosto sensual destacado pela mantilha branca, seus expressivos olhos negros mais escuros. Mais uma vez usa as tonalidades clássicas escuras do barroco espanhol em contraste com o branco da mantilha e o preto e vermelho do estampado. A delicada postura da bailarina, com o leque semiaberto e o braço esquerdo apoiado nos quadris, reforça ainda mais seu espanholismo, traduzindo as origens do folclore espanhol e alcançando um belo efeito volumétrico.³³

Charles Baudelaire foi um dos grandes admiradores desse quadro de Manet; tanto é que escreveu e dedicou a ele o famoso quarteto:

31 ARTEHISTORIA. *Lola de Valencia*. Disponível em: <<http://www.artehistoria.com/>>. Acesso em: 8 set. 2016.

32 CIMINO, Claudia Carvalho Gaspar. A estampa floral em *Lola de Valência* de Manet, op. cit.

33 Idem, *ibidem*, p. 96.

Entre as belas que se vêem em todo canto,
Compreendo bem que hesite em vós a preferência;
Mas vê-se fulgurar na Lola de Valência
Da jóia negra e rósea o inesperado encanto.³⁴

Mais uma vez a poesia de Baudelaire causava escândalo, assim como a pintura de Manet. A tela pode ter despertado no poeta sua paixão por Goya. O colorido da roupa da bailarina remete ao barroco espanhol e ao mestre do macabro, citado no poema “Os faróis”. Os “críticos de café” não tardaram a enquadrar tanto a tela quanto a poesia, chamando-as de obscenas. A expressão “jóia negra e rósea” foi destacada como prova da indecência do poeta e nem uma associação com as “virgens que a meia ajusta e seduz Satanás”³⁵ fora feita.

Baudelaire não fez transposição para a poesia das imagens que estão na tela — esta é apenas mais um suporte onde a imaginação do poeta foi buscar elemento e tecer correspondência com aquilo que já anotara na memória, seu incrível bloco de notas. A erudição do poeta parecia ser sua mais produtiva fonte de inspiração e seu amor às imagens, um veio inesgotável de temas.

Novamente é possível destacar o quanto o poeta e o crítico de artes estavam de mãos dadas e, na década de 1860, um artista maduro e um crítico perspicaz, em uma circularidade contínua, iluminaram-se reciprocamente, deixando um beber no conhecimento do outro. Baudelaire não encarnava o dândi cínico de um Brummell, mas sim o homem de bom gosto e de fantástico senso estético.

“Sobre o Tasso na prisão” é outro exemplo de que Baudelaire não tinha a intenção de transcrever para a poesia o que ele via na tela. Delacroix pintara o Tasso em 1839 e a expusera em 1844, no Bazar *Bonne Nouvelle*. A tela é intitulada *Le Tasse à l'hôpital des fous* (*O Tasso na prisão dos loucos*). Desde essa data, o quadro inspirava o poeta a elaborar um soneto e ele fez então um primeiro esboço.

Delacroix representa o Tasso na prisão, sentado num divã para presos, numa postura meditativa abatida, em devaneio. Ao fundo, personagens peneirados pelas grades, um tanto quanto curiosos, o observam. A imagem de Tasso chama mais a atenção por seu abandono do que por seu desleixo: seu pé descalço apoia-se assimetricamente sobre o outro, enquanto um curioso alienado aponta com o indicador para algumas folhas soltas.³⁶

34 BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*, op. cit., p. 546-547.

35 *Idem*, *ibidem*, p. 123.

36 QUINTILIANO, Deise. *Metapoesia pictórica: Baudelacroix*. Matraga, Rio de Janeiro, v. 17, n. 27, jul./dez. 2010, p. 74.

Figura 3 – *Tasso na prisão*. Eugène Delacroix, 1839Fonte: Warburg³⁷

“O olhar do Tasso não é exatamente o de um demente, mas o de um homem angustiado. Mais do que a ‘voz dos sonhos’, é a dos espectadores ‘amotinados’ [...], presentes no fundo da tela, que parece ecoar em seus ouvidos”³⁸. É importante anotar que Delacroix pintou duas telas com o mesmo motivo e Baudelaire reviu esse quadro na Exposição Universal de 1855. O poema, na versão definitiva, foi publicado em 8 de março de 1864 na *Revue nouvelle*.

Sem sujeitar-se à fidelidade descritiva absoluta, nota-se que Baudelaire aproxima o poema da narrativa do quadro. “O herói não sonha mais, reconectando-se com uma realidade cruel. O Tasso encarna, então, a simbologia do ‘sonhador’, capaz de se evadir por algumas horas da prisão terrestre, nas asas de um sonho, reencontrando, ao despertar, toda a miséria de sua humana condição”³⁹. Esse drama podemos ver novamente no poema “O sonho parisiense”, de *As flores do mal*, e também em “O albatroz” ou “O cisne”.

A inovação baudelaireana trazida à poesia francesa inscreve-se muito mais ao nível do conteúdo do que da forma. [...]. Por sua vez, Delacroix não demonstra adesão, submissão ou conformidade ao ideal do texto. Pelo contrário, o artista propõe uma reflexão sobre a própria forma que se

37 WARBURG. *Tasso na prisão*. Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/>>. Acesso em: 8 set. 2016.

38 QUINTILIANO, Deise. *Metapoesia pictórica*, op. cit., p. 74.

39 Idem, *ibidem*, p. 75.

rebela contra uma certa ordem estabelecida.⁴⁰

Sobre o Tasso na prisão de Eugène Delacroix

O poeta na masmorra, em desalinho, aflito,
Calcando sob o pé convulso um manuscrito,
Com olhar de terror mede a extensão da escada
Cuja vertigem lhe atordoa a alma abismal,

Risos frenéticos que ecoam na prisão
Ao estranho e ao absurdo arrastam-lhe a razão:
A Dúvida que o cerca e o ridículo Medo
O envolvem num horrendo e multiforme enredo.

Esse gênio encerrado em calabouço infame,
Os esgares, os ais e os duendes cujo enxame
Turbilhona por trás de seu ouvido alerta,

Esse que do êxtase o terror ora desperta,
Eis teu emblema, alma de frêmitos obscuros,
Que a realidade abafa entre seus quatro muros!⁴¹

Referenciais entre Pintura e poesia

Baudelaire queria uma poesia e uma arte que um dia se tornassem clássicas por terem falado de seu presente. Essa *heroificação* é irônica, o clássico moderno é precário, a modernidade rompe com a tradição. Então, elas serão colocadas à prova e verificar-se-á se podem ser clássicas. Em Baudelaire, a modernidade cheira à morte, à destruição do tempo e a metrópole é o lugar dessa morte. É em *As flores do mal* que a cidade grande e a multidão, sem constituírem um tema explícito, desenham a modernidade. Em todo *Quadros parisienses* a cidade é mostrada em sua fragilidade: a cidade moderna como ruína antiga.

O poeta já não encontra nas palavras o sentido habitual: a lírica tradicional caduca. São outras as palavras, as imagens usadas pelo poeta lírico moderno. Mas também é outra sua percepção, os seus sentidos, as suas paixões. Se ressurgem as condições de articulação do efêmero com o eterno, como no período barroco, há uma

40 QUINTILIANO, Deise. *Metapoesia pictórica*, op. cit., p. 79-80.

41 BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*, op. cit., p. 547-549.

nova função da visão alegórica no século XIX. É pela alegoria que Baudelaire põe a modernidade a distância. O *spleen* transforma o presente em antiguidade, em realidade frágil da qual, no próximo instante, só subsistem as ruínas. As águas-fortes de Méryon, tão admiradas por Baudelaire, mostram Paris simultaneamente em ruínas, em escombros, e em construção. Encarnam o caráter alegórico da modernidade face à experiência da transitoriedade, da morte.

A teoria da arte moderna de Baudelaire culmina, assim, em uma teoria do artista moderno. O artista deve aprender a observar e esquecer o que as escolas lhe ensinaram. Em suma, o artista do moderno é um sofisticado homem do mundo sem ser um cínico despreocupado. O verdadeiro artista é inteiramente treinado pela observação e pela sensibilidade e não simplesmente pela técnica. É por isso que Baudelaire considerou Delacroix um grande pintor. Ao opor Delacroix a Hugo, o poeta viu no romantismo do primeiro imaginação e não pressionamento a uma técnica.

Em “A arte filosófica”, Baudelaire, de início, lança a pergunta: “O que é a arte pura segundo a concepção moderna?” E responde: “É criar a magia sugestiva que contenha o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista”⁴². Não há aqui confiança exclusiva nem na razão, nem na imaginação. Se lermos as poesias de Baudelaire, especialmente as do ciclo urbano, *Quadros parisienses*, à luz de suas reflexões sobre arte, particularmente sobre pintura, perceberemos o quanto ele incorporou dessas reflexões. Em um poema como “A uma passante” é visível a execução prática dessas ideias.

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

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

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

Longe daqui! Tarde demais! Nunca talvez!

42 BAUDELAIRE, Charles. A arte filosófica. In: Poesia e prosa, op. cit., p. 789.

Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!⁴³

Ao fazer uma leitura do soneto, Benjamin observa a presença fenomenológica do erotismo na grande cidade: “Pode-se dizer que não trata da função da massa na existência do burguês, mas na do ser erótico”⁴⁴. Para ele, a cidade grande — aquela que nasceu no século XIX — pode proporcionar experiências bizarras, como a de um encontro amoroso em que o que permanece é o trauma por uma promessa não realizada. “O arrebatamento desse habitante da cidade não é tanto um amor à primeira vista quanto à última vista. O nunca da última estrofe é o ápice do encontro, momento em que a paixão aparentemente frustrada, só então, na verdade brota do poeta como uma chama”⁴⁵.

Para Benjamin, o elemento principal de “A uma passante” é a multidão, que provoca o surgimento e o desaparecimento da misteriosa mulher: “Nenhuma expressão, nenhuma palavra, designa a multidão no soneto ‘A uma passante’. No entanto, o seu desenvolvimento repousa inteiramente nela, do mesmo modo como o curso do veleiro depende do vento”⁴⁶.

Ainda no dizer de Benjamin, o poema é a marca característica do interesse de Baudelaire pela multidão anônima: a mulher que passa pode ser qualquer uma e ninguém.

A multidão está presente em toda a obra baudelairiana, embora não se faça nenhuma menção a ela. Ela deixa pegadas em toda a criação do poeta. “Como se convidada a uma dança macabra, a multidão compacta avança com seus esqueletos e espectros que abraçam o transeunte já agora em pleno dia”⁴⁷.

O que interioriza a multidão na obra e dá sentido ao texto é a forma como o cenário é apresentado; não a vemos, mas sabemos de sua existência. Assim, na descrição do cenário, o externo se interioriza na obra. A estética acurada desse poeta francês dá conta dos temas que a métrica de um poeta mediano mataria.

O crítico alemão Dolf Oehler propõe uma analogia entre o poema “A uma passante”, de Baudelaire, com o quadro de Delacroix, *A liberdade conduzindo o povo*, de 1830, e com a Revolução de 1848: “Em meio aos gritos e uivos da rua surge diante do melancólico a viúva que passa em toda sua majestade e o tira de seu spleen — ela é como a Liberté de Delacroix ao gosto do dândi e teórico da modernidade Charles Baudelaire”⁴⁸.

43 BAUDELAIRE, Charles. A uma passante. In: As flores do mal, op. cit., p. 344-345.

44 BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. 3. ed. Obras escolhidas, vol. III. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 42.

45 BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire, op. cit., p. 43.

46 Idem, ibidem, p. 117.

47 JUNQUEIRA, Ivan. A arte de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal, op. cit., p. 89.

48 OEHLER, Dolf. Art névrose: análise sócio-psicológica do fracasso da Revolução em Flaubert e Baudelaire. Novos estudos Cebrap, São Paulo, n. 32, 1992, p. 105-106.

Tal análise não só confirmaria nossa premissa da influência da teoria a respeito da arte pictórica, desenvolvida pelo poeta, sobre sua criação poética, mas também a influência das obras em si sobre sua poesia, que seria o resultado, em palavras, daquilo que seus pintores preferidos disseram com tintas, pincéis, cores.

Os *Quadros parisienses* retratam as caminhadas de Baudelaire por Paris e evocam lembranças, muitas delas de quadros dos pintores amigos que tinham por tema a cidade. A influência de Paris lhe fez descobrir a necessidade de evasão, de liberdade. Antes mesmo da época apropriada, “pintava” a multidão do bulevar, como Monet e Renoir, os cafés da moda, como Manet e Degas, as prostitutas, como Lautrec.

Admira a eterna beleza e a espantosa harmonia da vida nas capitais, harmonia tão providencialmente mantida no tumulto da liberdade humana. Contempla as paisagens da cidade grande, paisagens de pedras acariciadas pela bruma ou fustigadas pelo sobro do sol. Admira as belas carruagens, os garbosos cavalos, a limpeza reluzente dos lacaios, a destreza dos criados, o andar das mulheres onduladas, as belas crianças, felizes por viverem e estarem bem vestidas; resumindo, a vida universal.⁴⁹

Se essas não fossem palavras de Baudelaire sobre o amigo Constantin Guys, poderiam, sem dúvida, ser empregadas para falarmos sobre seus poemas reunidos em *Quadros parisienses*. Esses poemas são, na verdade, pinturas escritas, ou melhor, palavras coloridas de tinta, onde a pena do poeta vira pincel e seu tinteiro, palheta com tintas de vários matizes que vão do claro ao escuro em um único movimento da mão do artista.

Em “O pintor da vida moderna”, o “modernismo” não aparece como uma questão de forma, de reação contra certas convenções de estilo, mas depende dos temas escolhidos pelo artista: a vida das grandes cidades, seus tipos característicos, a moda, as multidões. A exigência em retratar o mundo moderno supera a estética romântica. Pode-se dizer que o artista deixa de ser moderno no exato momento em que deixa de ser “rebelde” para ser um “herói”.

Esse espírito de revolta estética encontra, na Paris tumultuada pela reforma urbanística de Haussmann, uma realidade já em ruínas. Essa cidade-sujeito em mutação materializa a impureza de tudo o que há, em sua vocação para a metamorfose. Este presente, em que se prepara o futuro, encontra-se numa relação indissolúvel com o passado, uma vez que coabita com suas ruínas.

Baudelaire ensaia, então, golpes – como um esgrimista – que possam abrir caminho em meio à multidão. Percorre os subúrbios parisienses em busca de versos e de rimas:

49 BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: A modernidade de Baudelaire. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro; Paz e Terra, 1988, p. 171.

Exercerei a sós minha estranha esgrima,
Buscando em cada canto os acasos da rima,
Tropeçando em palavras como nas calçadas,
Topando imagens desde há muito já sonhadas.⁵⁰ (O sol, v. 5-8)

Autores como o professor de História da Filosofia, Réne Brague⁵¹, apontam para uma paixão de Baudelaire, não tanto para as imagens, mas sim para seu culto. A reflexão parte das anotações do poeta em seus escritos íntimos, particularmente duas: “Glorificar o culto das imagens (a minha grande, única e primeira paixão)”⁵² e “enaltecer a vagabundagem e aquilo que se pode designar por uma concepção boémia da vida – um culto da sensação desmultiplicada e expressa pela música – Referi-lo a Liszt”⁵³.

Esta leitura é interessante por oferecer abertura à visão de Baudelaire, sua paixão pelas imagens. O autor faz uma reflexão que leva para os mistérios da criação poética e, assim, implicitamente para a leitura da arte poética e de uma arte de “tornar-se um poeta”. Os pesquisadores que conhecem o corpus Baudelaire, a partir de seus escritos poéticos – e, é claro –, seus escritos estéticos ou sua prosa intimista sabem que a paixão do poeta pelas imagens não é novidade.

Recebido em 05 de dezembro de 2016.

Aprovado em 18 de dezembro de 2017.

50 BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*, op. cit., p. 318-319.

51 BRAGUE, Rémi. *L'image vagabonde: essais sur l'imaginaire baudelairien*. Chatou: Éditions de la Transparence, 2008.

52 BAUDELAIRE, Charles. *Escritos íntimos*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, p. 103.

53 Idem, *ibidem*.