

JAIR RAMOS BRAGA FILHO

O AUTOR MODERNO E O PINTOR ROMÂNTICO

Charles Baudelaire e Eugène Delacroix

Considerações sobre a Modernidade

**Monografia apresentada como requisito para
a obtenção do título de Bacharel em Letras -
Estudos Literários do Curso de Letras do
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da
Universidade Federal do Paraná.**

**CURITIBA
2006**

SUMÁRIO

RESUMO	iii
RÉSUMÉ	iv
1) A Modernidade e o Modernismo	05
2) O Romantismo	14
3) A Lírica Moderna: características e precursores	19
4) O Simbolismo	22
5) Baudelaire: primeiro autor moderno	25
6) Baudelaire: crítico de arte	30
7) Eugène Delacroix: gênio e modelo	35
8) Considerações finais	39
9) Referências bibliográficas	40

RESUMO

Neste trabalho, são discutidos e contextualizados, inicialmente, os conceitos de Modernidade e de Modernismo. A seguir, as características mais significativas do Romantismo, da Lírica Moderna e do Simbolismo são apresentadas. Charles Baudelaire, como primeiro ficcionista moderno e crítico de arte, constitui o conteúdo dos dois capítulos subsequentes. Finalmente, apresenta-se a avaliação crítica de Baudelaire com relação à obra de Eugène Delacroix, pintor romântico, considerado pelo poeta como gênio da pintura e introdutor da modernidade na mesma. Nas considerações finais, tenta-se mostrar a razão do interesse de Baudelaire pela obra de Delacroix e suas possíveis afinidades com as profundas transformações intelectuais da época.

RÉSUMÉ

Dans ce travail, d'abord, on introduit une discussion et le contexte des concepts de la Modernité et du Modernisme. Ensuite, les caractéristiques les plus significatives du Romantisme, de la Lyrique Moderne et du Symbolisme sont présentées. Charles Baudelaire, considéré le premier auteur moderne et aussi critique d'art, constitue le contenu des deux chapitres suivants. Enfin, on présente l'évaluation critique de Baudelaire à l'égard de l'oeuvre d'Eugène Delacroix, peintre romantique, considéré par le poète comme un génie et introducteur de la modernité dans la peinture. Dans les considérations finales, on essaye de montrer la raison de l'intérêt de Baudelaire sur l'oeuvre de Delacroix et ses possibles affinités avec les profondes transformations intellectuelles de l'époque.

1) A Modernidade e o Modernismo

Chamamos de Modernidade ao momento histórico pelo qual o mundo ocidental, antes que a idéia se espalhasse pelo resto do planeta, passa a partir do início do século XVI, e de Modernismo a revolução que surge nas artes em geral que tentam interpretar e descrever as imensas transformações sofridas pela estrutura social como um todo.

Marshall Berman, na introdução a *Tudo que é sólido desmancha no ar*, evoca a Modernidade como um conjunto de experiências compartilhadas por todos e aponta uma ambigüidade da mesma. Da mesma maneira que este novo momento alimenta a imaginação popular, prometendo profundas inovações em todas as áreas do convívio social, ele também coloca em discussão toda a tradição, sem a qual, obviamente, a sociedade não teria chegado a este patamar. Assim, parafraseando Marx, o autor cita: “tudo que é sólido desmancha no ar”. Todas as certezas prévias a este momento perdem sua força e o ser está no centro deste turbilhão chamado Modernidade, no qual ele não sabe ainda muito bem como agir. Berman divide a Modernidade em três fases: do início do século XVI até o fim do século XVIII; do final do século XVIII ao início do século XX; e o próprio século XX. É no início da segunda fase que encontramos os artistas que são o objeto de análise deste estudo: Charles Baudelaire (1821-1867) e Eugène Delacroix (1798-1863). Para que possamos entender o advento da Modernidade e, conseqüentemente, o do Modernismo nas artes, precisamos contextualizar um período que vai, grosseiramente, do último quarto do século XVIII a meados do século XIX. Inicialmente, trataremos pontualmente da Modernidade como momento histórico, para após descrevermos mais detalhadamente o Modernismo e suas características.

Para entendermos o processo histórico que levou à Modernidade, é fundamental que tratemos das origens da mesma. Com a desintegração das instituições da Idade Média, ao final do século XV, surge a Renascença que provocou mudanças radicais em todos os níveis da sociedade. O capitalismo e a expansão do comércio, o fortalecimento do poder político central, a fragmentação do Cristianismo graças à Reforma, a importância social da burguesia, a decadência do clero no ensino e a secularização nas artes, a hegemonia das ciências sobre a teologia, e a independência da razão são as transformações básicas do período.

O termo Renascença é derivado da intenção de artistas e filósofos de recuperar as tradições da Grécia Clássica e da Roma Antiga, aplicando-as em suas obras. A preocupação é com o indivíduo e com a vida terrena, daí o Humanismo estar na base filosófica da Renascença. Os renascentistas, responsáveis pela imagem até hoje bastante presente da Idade Média como Idade das Trevas, sentiam que estavam vivendo uma nova época de reflorescimento da grandeza cultural do passado clássico. Como os artistas da Renascença valorizavam o pleno desenvolvimento do talento humano e demonstravam um entusiasmo sobre as possibilidades de vida nesse mundo, ocorre a ruptura com a Idade Média e o surgimento da Modernidade. Esta transição, como já dito, iniciou na Itália no século XIV, e expandiu-se para o resto da Europa, incluindo naturalmente a França, em fins do século XV e no século XVI. É importante ressaltar o papel da Reforma neste processo. Martinho Lutero foi responsável pelo fim da unidade religiosa medieval que permitiu a consciência do indivíduo, antes controlado pelo poder clerical.

Por ocasião das chamadas Guerras da Itália, durante os reinados de Carlos VIII, de Luís XII, e de François 1º, estes entram em contato com as obras, tanto arquitetônicas quanto artísticas, realizadas pelos artistas renascentistas italianos. Deste modo, a Renascença chega na França, onde o novo estilo italiano é imitado e a Antigüidade greco-romana é considerada a palavra de ordem nas artes. O mecenato dos poderosos e a transformação radical da posição das artes e do artista na sociedade são aspectos que também reforçam a idéia de uma nova mentalidade. Porém, a exposição da produção artística, que na Idade Média estava à disposição da população, sem distinção, como no caso dos vitrais das catedrais católicas, agora está encerrada nas casas dos ricos, fechadas ao público em geral. O artista não é mais um ser ao serviço da comunidade e sim de uma burguesia ascendente e economicamente florescente. A construção de castelos, dos quais o mais famoso é o de Chambord, é consequência deste processo e leva à formação de uma escola arquitetônica francesa chamada Escola de Fontainebleau, que resulta da presença de vários criadores italianos convidados por François 1º a trabalhar na França. Há, também, uma renovação literária, preparada desde o século XV por poetas isolados, e que é, como no caso da arquitetura, influenciada pela arte italiana e pela Antigüidade. Esta nova maneira de escrever exalta a língua francesa e apresenta novos temas e uma mudança na estrutura das obras literárias. Estamos longe das reproduções dos textos litúrgicos e das iluminuras da

Idade Média. Seus principais representantes são François Rabelais (1494-1553), Pierre de Ronsard (1524-1585), Michel de Montaigne (1533-1592), e Étienne de La Boétie (1530-1563). Quanto à religião, a Reforma entra na França sob a forma do calvinismo. A corrupção e a decadência moral de uma parte da Igreja católica, a venda de indulgências pelo papado para construções suntuosas no Vaticano, e as dificuldades econômicas da população pobre preparam o terreno para o pensamento humanista que questiona os dogmas católicos tradicionais. Jean Calvin, influenciado pelos humanistas parisienses e pelos adeptos da Reforma, torna-se definitivamente protestante em 1533. Ele se refugia na Suíça, onde escreve a *Instituição da religião cristã* que segue a mesma linha de pensamento das célebres “95 teses” de Martinho Lutero. Apesar da resistência dos adeptos do catolicismo, dos que criticam sua austeridade moral excessiva, e dos anabatistas, Calvin controla o Conselho de Genebra e transforma a cidade em um dos centros espirituais da Reforma. Após a morte do mestre, é graças ao trabalho de seu seguidor, Théodore de Bèze (1519-1605) em contato com religiosos franceses, que o calvinismo consegue se firmar na França. Contudo, a evolução dos fatos vai levar a um período sangrento, chamado Guerras de Religião que duram mais de trinta anos.

No que diz respeito às transformações políticas e econômicas, o Estado-Nação que centraliza a autoridade temporal e é a principal instituição política do Ocidente moderno, o surgimento do Estado moderno como consequência da desintegração das formas políticas medievais (baseadas na tradição e na hierarquia), e o crescimento de uma economia de mercado capitalista que é impulsionada pelas viagens de descobrimento e pelo início do processo de colonização de outras partes do mundo caracterizam e anunciam o novo período histórico.

A transformação intelectual prossegue, em direção à modernidade, com o surgimento da Revolução Científica do século XVII que renegou a cosmologia medieval e criou o método científico para desvendar os mistérios da natureza e da existência. As leis que regiam estes mistérios podiam ser demonstradas de maneira matemática. O conhecimento não mais pertence à Igreja e sim à Ciência, e a razão conhece seu apogeu. Esta predileção pela razão precede e contribui para o aparecimento posterior do Iluminismo, movimento que vai articular as normas essenciais da Modernidade.

Na França, este processo tem uma influência enorme nas transformações do período

graças às obras dos “novos filósofos cristãos” e dos chamados “moralistas”. Não podemos esquecer que estamos, neste momento, no século do Absolutismo de Luís XIV que tinha grande consideração pelos intelectuais, contanto que eles seguissem as regras do Classicismo. Quanto aos filósofos, basta citar René Descartes (1596-1650) e Blaise Pascal (1623-1662). Descartes, cuja evolução intelectual pende entre o idealismo metafísico e o materialismo experimental, desenvolve em sua obra mais importante, *Discurso do método*, a noção de “dúvida metódica”. “Penso, logo existo” reflete a força da razão lógica que permite ao homem conhecer o funcionamento da natureza, do mundo e do corpo humano. Ele desenvolve a álgebra e funda a geometria analítica. Já Pascal, apesar de próximo a Descartes quanto às inquietações religiosas e investigações matemáticas, evolui em direção a um misticismo atormentado. Após um momento epifânico, o filósofo começa a freqüentar os jansenistas e passa a criticar o local acadêmico por excelência, a Sorbonne, e os jesuítas. Seu trabalho é constituído majoritariamente pelos estudos da matemática e da paixão religiosa. Por sua vez, os “moralistas” são escritores que têm por objetivo apresentar os hábitos sociais da época. As fábulas de La Fontaine, os retratos de La Bruyère, as sátiras de Boileau, as máximas de Rochefoucauld, e as comédias de Scarron fazem a caricatura social do século de Luís XIV.

Chegamos, finalmente, ao século XVIII. Este é o “Século das Luzes”. Seus interlocutores são os filósofos iluministas cujas obras e idéias levarão a uma mudança central na história da humanidade, como veremos a seguir. O Iluminismo é um movimento intelectual eminentemente francês, mas terá repercussões em todo o planeta. Os filósofos iluministas fazem parte tanto da burguesia quanto da nobreza, porém todos criticam o “*status quo*” do absolutismo de direito divino da monarquia francesa. Suas idéias espalham-se pelos salões burgueses da época. O pensamento racionalista reina. Deve-se descobrir as leis que regem a sociedade através da observação desprovida de dogmas. Esta nova filosofia afirma sua fé na razão e no progresso da humanidade. Os filósofos de então tentam reunir todo o saber, dentro da concepção acima descrita, na *Enciclopédia*, tarefa não concluída e que tem como idealizadores principais D’Alembert e Diderot que recebem contribuições as mais diversas de todos os filósofos iluministas. Esta obra coletiva contém grande parte do “espírito das Luzes”, ou seja, crítica ao peso enorme da religião, do academicismo, da

censura, e do poder político conservador, além de ilustrar a ascensão das classes sociais desfavorecidas, econômica e ideologicamente. Apesar do fato de que estes filósofos não anunciam necessariamente a sociedade do século seguinte e não devem ser interpretados como pré-revolucionários, suas idéias e reflexões sobre as imperfeições sociais dominarão o período revolucionário.

Para o objetivo deste trabalho, é do nosso interesse explorar mais detidamente a obra e o pensamento de Jean-Jacques Rousseau. Portador de extrema sensibilidade, Rousseau deixou uma obra capital e radical, em contraposição aos seus colegas iluministas. Nasce em Genebra e as circunstâncias acabam por fazer com que ele se estabeleça na França, onde frequenta os salões parisienses e entra em contato com os outros filósofos, com os quais mantém colaborações intelectuais. Escreve para a *Enciclopédia* e, em 1750, publica a obra que o torna conhecido, *Discurso sobre as ciências e as artes*. Em 1754, surge o *Discurso sobre a origem da desigualdade*. A seguir, seus principais trabalhos são escritos. *Julie ou a Nova Heloísa* (1761), *Do contrato social* e *Émile* (1762). Nestes, suas idéias originais sobre a natureza humana, a sociedade, e a religião estão presentes. Paradoxalmente, Rousseau é um ser anti-social e recluso. Ele opta pela solidão e pela melancolia da natureza e pelo afastamento da sociedade, vivendo de maneira extremamente simples, no aspecto material. Em obras como *Confessions*, *Rousseau juge Jean-Jacques*, e *Rêveries d'un promeneur solitaire*, o autor descreve a razão das suas opções de vida e tenta se justificar com relação às suas atitudes com relação à vida em sociedade e à sua família. Nas idéias de Rousseau está o germe que vai dar como fruto a *Declaração dos direitos do homem*. Adepto da natureza e da melancolia, e certo da bondade do homem natural que é corrompido pela sociedade, Rousseau também representa uma influência decisiva no surgimento do Romantismo, prenúncio dos movimentos artísticos que levarão as artes ao Modernismo.

Uma época crucial para o mundo europeu surge. A deflagração da Revolução Francesa em 1789. É uma nova era que prometia realizar os ideais do Iluminismo. O projeto desta revolução compreendia a emancipação do indivíduo, a vitória da liberdade, a remodelação das instituições, e o acesso indiscriminado à igualdade. Em momento prévio algum na história houve tal confiança no poder da inteligência humana de criar as condições de existência, e tal esperança num futuro melhor. Ao mesmo tempo, fora da Europa continental, uma outra revolução se desenvolvia. A

Revolução Industrial que transformava a vida dos ingleses. Mudanças profundas nos modos de produção e de organização do trabalho, nas formas de energia, na obtenção e utilização de matérias primas, além do surgimento de um novo ambiente social, a fábrica, surgiram, após 1760, na Inglaterra. Mas, não levou muito tempo para que tais transformações fossem adotadas por todo o mundo ocidental. É importante ressaltar que o entusiasmo inicial diante das novidades da revolução industrial acabam por ser minorados pelas conseqüências sociais funestas que este processo inevitavelmente causaria. Na França, imersa nas turbulências revolucionárias, esta outra revolução chega com atraso.

Já no início do século XIX, os ideais iluministas que nortearam a Revolução Francesa passam a ser um perigo a ser combatido pelos governos tradicionais da Europa. Apesar do conservadorismo destes últimos, o liberalismo e o nacionalismo, legítimos sucessores do Iluminismo, achavam-se profundamente presentes na consciência européia. Paralelamente, uma nova orientação cultural surge. É o Romantismo que defende a liberação das emoções humanas e a livre expressão da personalidade, desafiando a ênfase iluminista no racionalismo. A seguir, em meados do mesmo século, o grande progresso da ciência, o impulso do industrialismo, e a contínua secularização do pensamento eram as tendências presentes nas correntes intelectuais do período. O realismo, o positivismo, o darwinismo, o marxismo e o liberalismo surgem como reações aos excessos do Romantismo.

Eugène Delacroix adere e é contemporâneo do Romantismo. Já Charles Baudelaire encontra-se entre os dois períodos acima descritos, num momento de efervescência intelectual temporalmente localizado na primeira metade do século XIX. Ele já é um autor moderno. Porém, como veremos, é um artista de transição e simbolista.

Seguindo uma linha cronológica, chegamos ao momento da aparição do Modernismo nas artes, mais especificamente na literatura. Devemos, contudo, ter em mente que o Humanismo e a Renascença, a Reforma, a Revolução Científica do século XVII, o Iluminismo, a Revolução Francesa, a Revolução Industrial, e o Romantismo são experiências intelectuais e sociais sem as quais o mundo ocidental não teria chegado à Modernidade e ao seu equivalente cultural, o Modernismo, que será analisado a seguir.

O Modernismo foi um verdadeiro terremoto nas artes que abalou as antigas crenças

culturais, questionando as mesmas e sugerindo profundas transformações. Roland Barthes identifica o ano de 1850 como o início do Modernismo, com a pluralização das visões do mundo conseqüente à evolução de novas classes sociais e meios de comunicação, no qual a escritura clássica achou-se desintegrada. Porém, determinar uma data precisa para o aparecimento do Modernismo é uma tentativa, além de estéril, difícil. Pois, como vimos acima, só chegamos a este momento após uma longa seqüência de acontecimentos históricos que durou em torno de cinco séculos. Mas, o Modernismo é a nossa arte inevitável, sendo a única adequada à nova estrutura temporal e espacial da sociedade moderna. Na realidade, o termo Modernismo tem sido utilizado para designar um grupo bastante extenso de movimentos artísticos que foram surgindo desde o século XVIII até meados do século passado. Há uma outra maneira de tentar definir o processo em análise. O Modernismo seria a forma resultante do pensamento e da experiência modernos, e seus artistas expressariam a mais alta condensação do potencial artístico do mesmo. Vemos o surgimento de uma nova época na qual a arte passa do realismo e da representação humanista para o estilo, a técnica e a forma espacial em busca de uma compreensão mais aprofundada da vida. É uma era de alta consciência estética e não-figurativa. Quais seriam as bases desta revolução estética? A arte que faz a vida; o drama da consciência do artista; a estrutura que está além do tempo, da história, da personagem ou da realidade visível; e o imperativo da técnica. Daí as ambigüidades do Modernismo e a sua difícil assimilação, pelo menos num primeiro momento, pelo público contemporâneo. A realidade deve ser abstraída e o poeta deve ser capaz de dar forma a esta abstração, criando o prazer estético. A sofisticação e o maneirismo, a introversão, a exibição técnica, e o autoceticismo são características recorrentes deste artista. Porém, este refinamento estético leva a uma desumanização da arte, pois a profunda reelaboração da forma, aproximando-a do caos, afasta os elementos humanos presentes na arte precedente. O Modernismo parece ser o momento em que a idéia das artes radicais e inovadoras atinge uma crise formal, sendo esta uma crise da cultura. O escritor modernista não é o artista libertado, mas aquele sob tensão constante, criando o impasse específico da arte moderna: o encontro com o nada. É uma metamorfose caracterizada pela desorientação e pelo pesadelo. O artista sente a perigosa e fatídica magia do impulso criativo.

A arte moderna é a do capitalismo e da industrialização, do questionamento existencial e do absurdo da falta de sentido, do desaparecimento do conceito prévio de

coletividade, da ausência das noções tradicionais sobre a integridade do caráter individual, do caos lingüístico, e das realidades que se tornam ficções subjetivas. Deste modo, o Modernismo é a arte da Modernidade, época que requer um novo tipo de arte. Este novo tipo de arte é a antiarte, no sentido de negar antigas referências e incorporar a anarquia no fazer artístico. O universo coletivo do universo e da cultura já não existe, logo novos modos de criação são inevitáveis graças precisamente à crise da realidade na condição humana moderna. Esta arte apresenta algumas qualidades que a afastam do público comum: aversão ao tradicional, tendência à ironia ou ao ódio a si próprio, e um caráter autodepreciativo representado pela noção de que a arte tem poucas conseqüências além de ser ela mesma. A arte pela arte. O seu aspecto vanguardista pode ser encontrado na sondagem revolucionária da consciência humana futura. Ao se apresentar como um movimento revolucionário a arte moderna veio a se converter na linha mestra da tradição ocidental. O Modernismo é muito mais que simplesmente um acontecimento estético, sendo realmente um profundo dilema cultural caracterizado pelo problema na formação de estruturas, no emprego da linguagem, na unificação da forma, no significado social do próprio artista. Baudelaire é um excepcional exemplo deste conceito de Modernismo. Alguns pressupostos parecem existir com relação ao Modernismo: estética largamente simbolista, concepção vanguardista do artista, e noção sobre a relação de crise entre a arte e a história. Esta crise pode ser encontrada no forte repúdio à tradição, do Romantismo em diante.

Outro momento é citado pela crítica para o surgimento da primeira geração de escritores modernos: o ano de 1880 no qual a inteligência crítica do Iluminismo se combina com a sensibilidade exploradora do Romantismo. Porém, esta data exclui o que podemos chamar de artistas precursores do Modernismo, cujas produções já aparecem no final do século XVIII e na primeira metade do XIX. Aliás, parte da crítica considera a literatura moderna como herança simbolista. Logo, o Modernismo deve ser entendido como uma evolução histórica, associada a uma noção de crise e de um ponto culminante, tendo por trás de si dois grandes iniciadores, Baudelaire e Flaubert. Realmente, E. Auerbach, na sua obra *Mimesis*, reconhece em Gustave Flaubert o primeiro escritor realista moderno da literatura ocidental.

Para a mentalidade do ser moderno, o Modernismo significa o niilismo, uma linha de hostilidade da civilização, e um desencantamento com a própria cultura. É um rompimento da superfície naturalista e de seu espírito positivista, além de um fascínio

por forças irracionais ou inconscientes. Isto representa uma tendência ao simbolismo, à decadência, e à psicologia. Deste modo, as obras modernistas tendem a operar através das camadas da consciência, em direção a uma lógica da metáfora ou da forma. A sua tarefa é redimir o universo amorfo da existência. A arte da ficção é o ato de imaginar e há um cruzamento entre um tempo moderno e apocalíptico e um símbolo atemporal e transcendente. A agitação apocalíptica da ordem nos faz compreender o Modernismo, e esta prega a importância de desmontar a superfície dada do real, cruzar o tempo histórico com o tempo próprio do movimento e o ritmo da subjetividade, a busca da imaginação luminosa, a crença na pluralidade da percepção e da incorporeidade do real. Todas estas noções e atitudes estão muito próximas do que veremos com relação ao Simbolismo, sendo este um contraponto e uma negação aos excessos do Romantismo.

2) O Romantismo

Pode-se perguntar o porquê desta digressão sobre o Romantismo entre dois capítulos que tratam de assuntos mais específicos a este trabalho (a Modernidade e o Modernismo e A Lírica Moderna). Há duas razões para tal: o Romantismo é o movimento imediatamente precedente (talvez fosse melhor dizer concomitante, já que os movimentos artísticos, de hábito, não podem ser divididos de maneira cronologicamente precisa) ao Simbolismo, e este último é, dentre outras coisas, uma resposta aos excessos daquele. Portanto, é importante conhecermos as principais características do Romantismo. Além disso, Eugène Delacroix, um dos artistas analisados aqui, é reconhecidamente um artista da escola romântica de pintura. E, Charles Baudelaire reconhecia no Romantismo uma das maiores influências das correntes subseqüentes ao mesmo.

O Romantismo, movimento artístico multiforme e complexo, apresenta duas correntes principais. A primeira seria o Romantismo surgido na Alemanha, derivado de tendências reacionárias segundo critérios políticos (porém, simplistas), ou chamado, o que seria mais adequado, de Romantismo de primeira geração. Já a outra corrente, o Romantismo Ocidental (francês e inglês), teria suas origens em tendências progressistas, mas é, sobretudo, o de segunda geração. A evolução das duas correntes seguiu caminhos diversos, sendo que o Romantismo Ocidental partiu de um ponto de vista monárquico-conservador para um outro, liberal. Contudo, o Romantismo não é geralmente conceituado por meios ideológicos, e sim estéticos. Sua atitude é muito mais filiada ao irracionalismo que a qualquer outra concepção. A alienação dos seus artistas com relação ao mundo exterior, caracterizando um certo conservadorismo, e o interesse destes com relação a movimentos históricos revolucionários não poderia ser mais subjetivo. O romântico julga a sua época de maneira ahistórica. Não gratuitamente, o primeiro aspecto que surge do Romantismo é a sua fuga para um passado (irrealista e ilusionista) e para o futuro (utópico). O Romantismo marcou época e sua importância está em que nunca o desenvolvimento da sensibilidade humana recebera tão forte impulso como agora, assim como o artista nunca teve tanta liberdade em revelar os seus sentimentos e tendências individuais de maneira tão absoluta. O racionalismo sofre um desprezo impensável em outras épocas. O Romantismo passa a ser um fator duradouro na história da arte. Toda a grandeza,

anarquia, força bruta, lirismo, e exuberância da arte moderna são conseqüências dele. O século XIX deve muito ao Romantismo, mas ele é um produto do século XVIII. Apesar das inúmeras crises pelas quais a Europa Ocidental já tinha passado, esta nunca sentira com tanta clareza que havia atingido um ponto de mudança na sua evolução. Porém, o sentimento romântico de renascer não era algo de novo. Mas, nenhum outro movimento cultural teve tal consciência de ser um resultado de várias épocas passadas que deveriam ser assunto e temas a serem recuperados, através da arte. Esta recuperação tem um sentido diverso do habitual. Os tempos passados são evocados como se fossem algo já vivido. O romântico teme o presente e quer fugir para o passado. Também, somente com o Romantismo é que a natureza do homem e da sociedade começou a ser considerada essencialmente evolucionista e dinâmica. A idéia de fluxo contínuo e eterna luta com a existência é romântica. Os românticos são os primeiros a notar que as correlações históricas não são de natureza lógica. A idéia de um destino histórico e a de que somos um espelho de um determinado momento da história passada, é uma “descoberta” romântica. A natureza do espírito humano, as instituições políticas, a lei, a linguagem, a religião e a arte só são compreensíveis através da história, que encarna a sua forma mais pura e substancial. A partir deste historicismo onipresente, surge o misticismo histórico, personificação e mitologização das forças históricas. O conceito da história da arte como sucessão de fenômenos estilísticos, cujo valor reside na sua antigüidade, constitui o exemplo mais puro do ponto de vista romântico, graças a sua personificação das forças históricas. A arte é o produto de inovações técnicas graduais, de motivos filiados ao momento histórico, e de inspirações e experiências individuais. Deste modo, o Romantismo está indissociavelmente ligado a uma lógica imanentista da História.

Em relação às revoluções política e econômica do período, o Romantismo passa a ser a ideologia da nova sociedade que daí surge, já que concebe o mundo desprovido de valores absolutos e dependente de condicionamentos históricos. Afinal, esta geração viveu a ruína de uma velha cultura e o surgimento de uma nova. Porém, paradoxalmente, a classe intelectual do período romântico encontra-se desiludida e destituída da sua influência na sociedade. Assim, refugiam-se num passado em que todos os seus sonhos se realizam e os seus desejos são satisfeitos, excluindo deste mundo próprio os antagonismos entre idéia e realidade, pessoa e mundo, indivíduo e sociedade. Daí a sensação de despatriamento e solidão desta nova geração. Como

refúgio, surgem os mais variados tipos de fuga: ao passado, à utopia, ao inconsciente, ao fantástico, ao espectral, ao misterioso, às origens na infância, aos sonhos, e à loucura. Os românticos, apesar do sofrimento que esta atitude causa, optam pelo isolamento dos homens, buscando o remoto, o exótico, e o desconhecido. O romântico não se satisfaz em ser romântico, ele faz do Romantismo um ideal e uma política para todos os aspectos da vida. Ele vive a ilusão de uma existência estético-utópica. No Romantismo, o caráter utópico da arte é expresso mais pura e integralmente que nunca.

O Romantismo define a arte como uma “auto-ilusão deliberada”, idéia que tem origem na “suspensão voluntária da descrença” de Coleridge. Isto constitui o conceito de ironia romântica. O Romantismo substitui o racionalismo classicista pela auto-ilusão inconsciente, a anestesia e intoxicação dos sentidos, a renúncia à ironia e à frieza crítica. Em termos sociais, os românticos isolaram-se cada vez mais do resto da sociedade, agora predominantemente burguesa. Apesar do Romantismo ser, essencialmente, um movimento da classe média, seus artistas renegam exatamente esta classe à qual deviam a sua existência material e intelectual. Admitindo que o burguês é o padrão do homem, o artista romântico é o primeiro a produzir um “documento humano”, expondo todas as hipocrisias do modo de vida deste burguês. Rompendo os antigos elos sociais, os românticos, após o desligamento com a ordem divina e com a hierarquia eclesiástica e secular que pregavam a absoluta nulidade do espírito, tornam concebível a idéia de autonomia intelectual. O indivíduo era estimulado a revoltar-se contra todas as amarras sociais entre ele e sua felicidade. Assim, o romântico considerava a vida de acordo com critérios da arte, elevando-se acima dos outros homens. É o germe do conceito de gênio romântico. A arte era considerada como um meio de conhecimento superior, de êxtase religioso, e de revelação divina. Os conflitos entre o ego e o mundo, o instinto e a razão, e o passado e o presente são, para os românticos a forma básica do estado de consciência. Vida e espírito, natureza e cultura, história e eternidade, solidão e sociedade, revolução e tradição devem coexistir. A espontaneidade e consistência das atitudes filosóficas não mais existem. Agora, as atitudes são reflexivas, críticas e problemáticas. O espírito humano perdeu o último vestígio de espontaneidade. O conflito interno e a ambivalência das correlações espirituais são as atitudes românticas por excelência. O sentimentalismo do século XVIII foi destituído pela sensibilidade romântica.

O conflito interno do romântico está expresso na entidade do “segundo eu”, tão

presente nas obras literárias românticas. Esta idéia é caracterizada pela introspecção e pela tendência a auto-observação. Conseqüentemente, o romântico é um desconhecido, um estranho remoto. Ao mergulhar no seu “duplo”, o romântico parte para mais um tipo de fuga, atitude já mencionada como recorrente neste movimento. Obscuro e ambíguo, caótico e beatífico, demoníaco e dionisíaco. Assim é o mundo do romântico. Um refúgio da realidade que é incapaz de dominar através da razão. Ele descobre, desta maneira, o inconsciente, os sonhos, e as soluções irracionais dos seus problemas, que proporcionam ao seu estado psíquico alterado uma satisfação. À procura do caos mais profundo surgem o mistério, o tenebroso, o fantástico, o grotesco, o horrível, o fantasmagórico, o diabólico, o macabro, o patológico, e o perverso. Todos adjetivos excepcionalmente adequados à literatura romântica. Também o doentio constitui um elemento essencial para o conceito de mundo do romântico. Ele representa a negação do vulgar, do normal, do razoável, e o desprezo por tudo que é definido, estável e limitado. Os românticos menosprezavam a obra de arte controlada e auto-suficiente. Daí seus excessos e arbitrariedades, sua tendência em misturar as artes, a improvisação e fragmentação do seu estilo, e o seu gênio clarividente.

Na França, o Romantismo apresenta uma natureza mais literária e este movimento ainda seguia alguns ideais culturais do classicismo. Neste país, o movimento romântico é caracterizado por um forte sentimento de comunidade e por uma tendência ao coletivismo. A sua participação na vida social e intelectual da época é bastante diversa do que vimos até agora, já que é o contrário do individualismo, da solidão e do desenraizamento típicos da atitude romântica. Inicialmente reunidos em um grupo homogêneo, o Romantismo francês sofre uma transformação quando da publicação do prefácio de *Cromwell* (1827), peça de Victor Hugo, considerado o marco inicial do Romantismo nas letras francesas. É também neste ano que vêm à luz os quadros dos pintores românticos mais representativos, dentre eles, Eugène Delacroix. A partir deste momento, o Romantismo está definitivamente estabelecido em território francês. Porém, o Romantismo francês também evolui para um afastamento do classicismo e se aproxima das características acima expostas. Isto se deu graças à mudança da liderança do movimento, inicialmente nas mãos de aristocratas próximos do clero, para um grupo de artistas provenientes da burguesia. Logo, a atitude conservadora prévia muda, mesmo entre os aristocráticos que continuam a produzir. Graças às atitudes cada vez mais conservadoras de Carlos X, durante a Restauração, os românticos voltaram suas

“armas” para a burguesia, que sustentava o regime político da época. Vê-se, então, uma mudança na estratégia dos românticos franceses. Eles passam a diferenciar o gênio do homem vulgar (leia-se burguês), o artista do público, e a arte da realidade social. É o fim da caráter coletivo do Romantismo francês. Este processo é exacerbado pelas atitudes públicas dos românticos franceses que insistem em chocar a sociedade, através tanto da sua indumentária quanto da sua linguagem.

Finalmente, devemos tratar do conceito de “arte pela arte“. Sua origem está na recusa aos valores burgueses. Sua teoria compreende o puro formalismo, o caráter lúdico da arte, e a sua emancipação da concepção de ordem da vida burguesa. A arte é agora um jogo inacessível à compreensão burguesa.

Quanto à pintura romântica francesa, talvez seu precursor tenha sido Antoine-Jean Gros (1771-1835) que, criando suspeitas no seu mestre Jacques-Louis David (1748-1825), o grande pintor neoclássico, opta por cenas violentas de batalha e por uma linguagem pictórica viva e colorida. Logo após, surgem dois gênios de mesmo calibre: Théodore Géricault (1791-1824) e Eugène Delacroix (1798-1863). Este último, ao expor no Salão de 1822 a obra *O barco de Dante*, marca a consagração oficial da pintura romântica.

Diante do acima exposto, temos uma definição resumida do Romantismo. O que nos interessa é que muitos dos aspectos tratados serão revistos, com uma roupagem um pouco diferente, quando discutirmos a lírica moderna e, mais especificamente, o Simbolismo. Não é gratuito o fato de Charles Baudelaire ter afirmado que a literatura dita moderna devia, e muito, ao Romantismo e seu espírito.

3) A Lírica Moderna: características e precursores

Embora extremamente prolífica, a lírica moderna não é de fácil compreensão, pois é obscura e enigmática. Ela representa uma ruptura com a tradição, sem a negar. Vários poetas criam no leitor, mesmo que este não a perceba, uma sensação de estranhamento (pela repulsa inicial que ela provoca) associada, ao mesmo tempo, a uma fascinação (graças ao auto-reconhecimento) pela sua obscuridade, que é intencional. Esta experiência é chamada tensão dissonante que constitui a primeira característica da lírica em questão e que, causando uma inquietude, é um dos objetivos da arte moderna em geral. Esta lírica permite várias significações e consiste em uma mistura de tensões de forças absolutas e de vibrações dos mistérios de conceitos. Tensões formais, representadas por dicotomias, também são típicas da lírica moderna, tais como: traços arcaicos e míticos X aguda intelectualidade; simplicidade da exposição X complexidade do exposto; precisão lingüística X conteúdo inextricável; absurdo e tenuidade do motivo X impetuoso movimento estilístico.

Esta lírica nos conduz ao mundo do não familiar, já que ela deforma e torna estranho o mesmo. Ela transforma o mundo e a linguagem. A poesia moderna evita a intimidade comunicativa que os homens compartilham entre si e a humanidade, no sentido geral, do sentimento. O poeta não é mais pessoa que cria, mas inteligência que poetiza, lidando com a língua e experimentando as transformações do seu modo fantasioso e irreal de ver o mundo. O estado de ânimo do artista é distinto do anterior, pois uma certa polifonia e uma subjetividade pura e incondicional não são mais valores isolados de sensibilidade. Há uma dramaticidade agressiva que choca e alarma o leitor.

Assim, em meados do século XIX, surge uma radical diversidade entre a língua comum e a poética, que gera perturbação. A poética é, agora, um experimento. O vocabulário é usado de maneira comum, alterando-se os significados do mesmo. Palavras técnicas apresentam uso poético, a sintaxe é alterada profundamente na sua forma, e os recursos estilísticos da linguagem são usados de maneira nova (evitando o termo de comparação natural). O poema, graças à ausência de significado da composição poética tradicional, não é mais compreendido pelos conteúdos de suas afirmações. Seu conteúdo está na força dos aspectos formais. O poema ainda é um objeto de linguagem, porém sem o objetivo de comunicação. Daí o efeito dissonante desta lírica nova. Para o leitor, cria-se uma situação de anormalidade, de estranheza, de

surpresa. Esta leva a uma não assimilabilidade do escrito. Esta poesia não contém um significado que satisfaz o leitor. Esta compreensibilidade difícil é uma intenção estilística e ativa no leitor uma profusão de interpretações sempre inconclusas, porém poéticas.

Para que seja possível descrever a lírica moderna, é preciso encontrar categorias que a caracterizem. Estas são predominantemente negativas. Vejamos como isto se dá. Com o surgimento da poesia moderna, houve uma mudança também dos conceitos de teoria e de crítica poéticas. Até o momento histórico de que estamos tratando, a poesia correspondia às expectativas da sociedade. Porém, agora, o cenário é outro. A poesia veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida. Daí a ruptura com a tradição. A originalidade da nova poesia corresponde à anormalidade do poeta; a poesia tem a linguagem de um sofrimento que não aspira à salvação, mas se basta em si mesmo; a palavra é explorada em todos os seus possíveis matizes; a lírica moderna coloca-se em oposição à literatura restante e diz tudo sem limites, jogando com o inconsciente e com uma transcendência vazia. A poesia prévia indicava sobretudo o conteúdo e era descrita por categorias positivas. Quais são, então, estas categorias negativas que caracterizam a poesia moderna? Elas dizem respeito mais à forma que ao conteúdo, e são descritas como a “produção acidental propositada”, a “concatenação livre acidental”, e como “pessoal, local e temporal”. A desorientação, a dissolução do que é corrente, a ordem sacrificada, a incoerência, a fragmentação, a reversibilidade, o estilo de alinhavo, a poesia despoetizada, os lampejos destrutivos, as imagens cortantes, a repentinidade brutal, o deslocamento, o modo de ver astigmático, e o estranhamento são suas características negativas por excelência.

Quanto aos seus precursores, a lírica moderna já parece começar a ser esboçada nos teóricos do Iluminismo no século XVIII, sobretudo Rousseau e Diderot. O primeiro já prenuncia a questão da dissonância. A rudeza intelectual contra a excitação afetiva; o pendor à seqüência lógica versus a submissão às utopias do sentimento; o Eu incompreendido em uma sociedade repressora; e a exacerbação da imaginação livre em contraste com a realidade. Todos estes aspectos já anunciam a lírica moderna. Já Diderot apresenta uma atitude pré-romântica a discutir o conceito de “gênio”, dando a este uma ordem autônoma. Este novo poeta é guiado pela força da fantasia,

apresentada como um movimento autônomo de forças espirituais, cuja força é medida pela dimensão das imagens produzidas e não pelo conteúdo do que é dito. O “Eu incompreendido” de Rousseau corresponde ao “gênio” de Diderot. Para ele, não há limite entre o bem e o mal e a beleza é associada ao caos, permitindo, desta maneira, uma aproximação desta com o grotesco.

Como já vimos acima, o Romantismo também colabora como precursor da nova maneira de fazer poesia. Basta citar Novalis e as contribuições do Romantismo francês para completarmos o quadro que antecede a lírica moderna. Novalis prega a desvinculação entre o eu poético e a verossimilhança da existência do poeta. Para ele, há uma oposição entre a racionalidade do poeta e a inspiração do mesmo. Na forma e no conteúdo do discurso, há a impressão de caos, e o mundo é representado através da fragmentação, e não da unidade.

O Romantismo francês também prepara o terreno para a eclosão da poesia moderna. Citemos o romantismo desromantizado, a melancolia, o nada e o vazio, o poeta como vidente incompreendido, a autonomia da palavra poética, o grotesco como representação da anulação da fronteira entre o belo e o feio (sendo este incorporado à arte), e o discurso oposto ao cristianismo.

A via está aberta para um novo poetar, uma nova percepção de mundo, um insólito uso da linguagem, um distanciamento da realidade e da sociedade burguesa e materialista, uma pletera de significados obscuros (porém repletos de sensações poéticas), um uso atípico dos recursos estilísticos próprios do fazer poético, e uma criação de um mundo irreal que tem a intenção de compreender o novo momento histórico.

São precisamente estes aspectos que o Simbolismo, que representa a revolução poética no século XIX, irá adotar como modelos. Contudo, é fundamental termos em mente que os movimentos literários não são cronologicamente estanques. Deste modo, o Realismo, o Naturalismo, e o Decadentismo são, para a forma do romance, o que o Simbolismo representa para a poesia.

4) O Simbolismo

O período que vai de 1850 a 1880 é marcado pela “boa consciência” e pelo “conformismo burguês”, e é equivalente ao Segundo Império que impõe seus modelos estéticos. A burguesia sustenta suas crenças na confiança no progresso material, na liberdade e no anticlericalismo, no Positivismo de Comte, e no determinismo de Darwin e de Lamarck. Todas estas idéias garantem um racionalismo acomodatório. Face a este comodismo, alguns artistas resolvem reagir. Contrários às aspirações desta burguesia, eles são relegados à solidão e à marginalidade boêmia. Surge, na sociedade francesa, um grupo de artistas à margem desta e destituídos de todo significado social. Nesta situação dolorosa, alguns dentre eles repensam o papel real da poesia. É uma marginalidade que consiste em impor a idéia de uma elite literária. Os artistas, então, produzem para si mesmos e para o seu grupo de poucos “ilustrados”, que são capazes de compreender os mistérios da arte. Esta é a distinção social que reivindicam os partidários da “arte pela arte” e de uma estética da perfeição formal. O mesmo elitismo caracteriza o caminho dos simbolistas. Este grupo apresenta múltiplas tendências, mas todas possuem ideologias e preceitos estéticos em comum que constituem o chamado espírito de fim de século.

As origens do Simbolismo na França se confundem com as do movimento decadentista, hegemônico por volta de 1880. A publicação do soneto “*Correspondances*” de Baudelaire, a experiência verbal de Rimbaud, a sugestividade musical de Verlaine, e a magia da linguagem de Mallarmé; estes constituem os autores que influenciam uma nova geração de poetas em 1885. Este é o momento de separação entre os grupos decadentistas e simbolistas. Jean Moréas é quem, graças às idéias de conceito puro e símbolo eterno, consagra o termo **Simbolismo**. Este autor é responsável pela publicação, em 18 de setembro de 1886 em *Le Figaro*, do manifesto *O Simbolismo*. Para que possamos entender a teoria e as características deste movimento literário, reproduzimos abaixo trechos deste manifesto:

“... Inimiga do ensino, da declamação, da falsa sensibilidade, da descrição objetiva, a poesia simbolista busca: vestir a Idéia de uma forma sensível que, entretanto, não terá seu fim em si mesma, mas que, servindo para exprimir a Idéia, dela se tornaria submissa. A Idéia, por seu lado, não deve se deixar ver privada das suntuosas samarras das analogias exteriores; porque o caráter essencial da arte simbólica consiste em não ir jamais até à concepção da Idéia em si. Assim, nesta arte, os quadros da natureza, as ações dos homens, todos os fenômenos concretos não saberiam manifestar-se: estão aí as aparências sensíveis destinadas a representar suas afinidades esotéricas com as Idéias primordiais. ... Pela tradução

exata de sua síntese, é necessário ao Simbolismo um estilo arquétipo e complexo: vocábulos impolutos, o período que se sustenta alternando com o período de desmaios ondulados, os pleonasmos significativos, as misteriosas elipses, o anacoluto em suspenso, todo tropo audacioso e multiforme: enfim, a boa língua - instaurada e modernizada, - a boa e luxuriante e irrequieta língua francesa ...”

O termo Simbolismo é aplicável à utilização de uma imagística concreta para exprimir idéias abstratas e emoções. O Simbolismo é a arte de evocar um objeto pouco a pouco, de modo a revelar um estado de espírito, um “estado da alma”. O leitor, através de uma série de decifrações, encontra o correlativo objetivo e o estado de espírito a ele associado que não devem ser revelados claramente, mas simplesmente sugeridos. Nomear um objeto, para os simbolistas, é retirar o prazer causado por um poema, pois este prazer consiste em um processo de revelação gradual. Este objeto deve ser apenas sugerido e esta prática é que constitui o Simbolismo. O termo “símbolo” é uma comparação entre o abstrato e o concreto, em que um dos termos de comparação é somente sugerido. Este símbolo surge isolado, sem informações ao leitor quanto ao que está sendo simbolizado, criando uma obscuridade típica do Simbolismo. Este pode, pois, ser definido como a arte de exprimir idéias e emoções, sem descrevê-las ou defini-las diretamente através de comparações com imagens concretas, mas sugerindo o que são estas idéias e emoções, recriando-as no espírito do leitor através do uso de símbolos não explicados. Outro aspecto do movimento representa o “simbolismo transcendental”, em que as imagens são utilizadas como símbolos, não de pensamentos ou emoções do poeta, mas de um mundo ideal do qual o mundo real é apenas uma representação imperfeita. Baudelaire e seus sucessores elevaram o poeta à categoria de “vidente”, sendo este capaz de perceber por trás e para além dos objetos do mundo real as essências escondidas no mundo ideal. O ideal da poesia passou a ser uma transformação da realidade tal como nós a conhecemos. O simbolista transcendental parte da própria realidade como seu ponto de partida; e é no sentido de estabelecer a transição do real para o ideal que a imagística da poesia simbolista deste tipo é tão obscura. Esta desfocagem é proposital, para que o leitor possa fixar-se na Idéia essencial, da qual os símbolos são manifestações parciais e inadequadas.

Outro aspecto do Simbolismo é a conexão entre a poesia e a música, pois esta contém um elemento de subjetividade, o que a transforma na mais sugestiva das artes, que os simbolistas tanto queriam imprimir em seus textos. Na música não há o rigor que as palavras contêm e que os simbolistas queriam abolir. Querendo atingir a fluidez

da música, os simbolistas não se submetem às convenções da metrificação tradicional. Baudelaire, neste aspecto, não foi grande inovador. Verlaine somente passou do “verso liberado” para o “verso livre”. Rimbaud criou o poema em prosa, sem grandes conseqüências para as relações entre a poesia e a música. Já Mallarmé é o revolucionário que usa exaustivamente a teoria musical em suas poesias. “*Un coup de dés*”, sua obra mais enigmática e assustadoramente criativa, é um exemplo da perfeita sincronia entre os discursos poético e musical.

Assim, podemos enumerar as características do Simbolismo de uma maneira mais sistemática: capacidade sugestiva; musicalidade de expressão que exprime estados de alma através da sonoridade; idealismo de origem platônica; espiritualismo contra os pressupostos materialistas e positivistas; unidade do material e do espiritual no mundo real; uso de símbolos e suas correspondências (núcleo da poesia simbolista) para decifrar a essência do Universo; aplicação do conceito de sinestesia (fusão de diferentes sensações) para recuperar a linguagem original e representar o momento de percepção de um objeto, sem a intervenção do racional; ruptura com a tradição que permite um retorno a pureza inicial; expressão de um estado de alma para emular os movimentos que existem na alma do ser; preocupação fundamental com a linguagem (sensorial e alógica), rompendo com um modo explícito de se expressar para captar o essencial e o inefável, buscando o intraduzível através de uma profunda reformulação da mesma; presença do conceito de “Nada”, graças ao esvaziamento de conteúdo nos poemas, único fim a que o texto aspira; opção pela “poesia pura”, precursora da poesia moderna, que representa o ponto mais radical do Simbolismo; controle das emoções, permitindo a criação da palavra-coisa que expressa a unidade entre o homem e o mundo; e o hermetismo que tenta traduzir, através de metáforas, estados inconscientes e conteúdos anteriores à lógica.

5) Baudelaire: primeiro autor moderno

Charles Baudelaire é considerado, pela crítica especializada, o primeiro autor moderno. Não tanto pelos aspectos formais da sua obra, mas pelos temas dos quais trata na mesma e pela linguagem que utiliza. Com Baudelaire, a lírica francesa passou a ser domínio europeu. Dele surgem várias vertentes diversas, e suas idéias nos levam, mais tardiamente, a Rimbaud, Verlaine e Mallarmé. Além de ser o poeta da modernidade, Baudelaire é um dos responsáveis pela criação da palavra, em 1859. Neste momento, ele descreve as peculiaridades do artista moderno: a capacidade de ver na sociedade o deserto do homem e a descoberta, nesta mesma sociedade, de uma beleza misteriosa ainda não desvelada. O problema do poeta moderno está em criar em uma sociedade baseada no comércio e dominada pela técnica. A poesia de Baudelaire leva estes aspectos prosaicos desta realidade para o terreno do misterioso, tornando-os poéticos e vibrantes. Inicia a poesia moderna. Baudelaire reúne o gênio poético e a inteligência crítica através da sua disciplina espiritual e da sua consciência artística. Suas idéias com relação à arte poética se confundem com o seu próprio fazer poético.

Como Baudelaire não datou suas poesias e não nos apresenta dados da sua biografia nas mesmas, ele inaugura a despersonalização da lírica moderna. A palavra poética surge da unidade de poesia e pessoa empírica. Ele insiste em que este sujeito lírico esteja o mais distanciado possível das questões do coração, eliminando, no texto poético, as paixões pessoais. Ele afirma que “a capacidade de sentir do coração não convém ao trabalho poético” em oposição à “capacidade de sentir da fantasia”. Esta fantasia clarividente deve ser sempre guiada pelo intelecto, prescindindo de todo sentimentalismo pessoal. Suas poesias são impessoais e expressam os mais extremos estados de consciência do homem. Há uma desumanização do sujeito poético, neutralizando a pessoa que escreve. Esta despersonalização é o pressuposto para a exatidão e a validade do fazer poético. Reconhecendo o imenso poder da modernidade sobre o ser, Baudelaire, mesmo assim, fala a partir do seu eu empírico. Não há ligação direta entre o texto poético e o mundo real. A angústia, a impossibilidade de fuga e a queda da idealidade desejada são os aspectos da modernidade que caracterizam a força desta sobre o indivíduo. Só resta ao poeta se refugiar no vazio. E Baudelaire assume este destino. Aliás, obsessão e destino são palavras-chave, além da concentração do eu, no pensamento de Baudelaire. Para ele, há dois conceitos opostos

que correspondem aos sintomas do mundo moderno: dissolução e prostituição. Este último significa abandono de si próprio, renúncia do destino espiritual, fuga ao campo alheio e traição por meio da dispersão. Destas atitudes, o poeta deve se prevenir continuamente.

A obra máxima de Baudelaire, *As Flores do Mal* (1857), é um excelente exemplo de outra característica da sua produção ficcional: tema e forma. O fio temático da obra acima a torna um organismo concentrado, como um sistema. Os temas, não numerosos, não mudam ao longo da obra e são variantes de uma tensão fundamental entre o satanismo e a idealidade. Aliás, esta temática concentrada reforça a idéia de não deixar que as coisas do coração tomem conta do fazer poético. O ato que cria a poesia é o trabalho que consiste em uma construção sistemática de uma arquitetura. Em *As Flores do Mal* temos cem poesias distribuídas em cinco grupos e uma ordem interna precisa, pelo menos na primeira edição da obra. Há uma poesia introdutória, seguida do primeiro grupo de poemas “*Spleen e Ideal*” (contraste entre vôo e queda). O segundo grupo, “*Quadros Parisienses*”, mostra a tentativa de fuga da metrópole, enquanto o terceiro, “*O Vinho*”, a evasão tentada na arte. A fascinação do destrutivo é o tema do quarto grupo, que leva o título da obra, “*As Flores do Mal*”. A revolta contra Deus em “*A Revolta*” (quinto grupo) e a tranqüilidade da morte e do desconhecido (presente no último grupo, “*A Morte*”) completam a obra. A construção arquitetônica desta obra de Baudelaire nos afasta da arbitrariedade formal do Romantismo e reforça a importância do formalismo na sua poesia. Esta estrutura corresponde à catarse do sofrimento do poeta através da transformação deste em linguagem formal mais elevada. A poesia é um meio de salvação. O sofrimento sem finalidade, a desolação e o niilismo só encontram um certo repouso quando a forma entra em dissonância com eles, levando à salvação através da linguagem e, conseqüentemente, das formas. Há uma preponderância da vontade da forma sobre a vontade da simples expressão. Baudelaire reúne, na sua poesia, a mortalidade e a precisão, e é graças a ele que os conceitos de cálculo e de exatidão matemática entram na teoria poética.

O afastamento com relação ao Romantismo, como vimos acima com relação à forma, também se dá no que diz respeito aos temas abordados pela poesia. Baudelaire assume os temas da época, que por sua vez constituem o resultado de um processo que tem início no século XVIII, que abordam a escatologia, o obscurecimento, a perda da confiança da alma em si mesma, o noturno, o anormal. Somente através destes temas é

que a poesia pode escapar da trivialidade do real que disfarça o tempo final. Aqui, Baudelaire encontra a necessidade de meditar sobre o conceito de modernidade, sendo este muito complexo. É o mundo das metrópoles, da técnica, da decadência progressiva da alma, e do domínio da matéria. Enfim, é o período da atrofia do espírito. Porém, Baudelaire tem uma leitura bastante diferente deste mundo. Para ele, há fascínio no negativo e no que é dissonante, os temas acima citados fornecem matérias estimulantes que querem ser descritas poeticamente, os mistérios permitem ao poeta a descoberta de novos caminhos, o lixo da metrópole é apresentado com um brilho fosforescente, a natureza é excluída e o reino absoluto do artificial é fundado. Extrai-se da banalidade, através da metamorfose lírica, o antídoto para a mesma banalidade. A beleza e o feio também são conceitos postos em discussão e revisão. A beleza, em Baudelaire, está na forma e na linguagem. Ela é agressiva, pura e bizarra. O conceito de beleza clássica não serve mais. O feio e o disforme representam o ponto de ruptura para a ascensão à irrealidade, despertando um encanto inesperado. A anormalidade surge contra o banal e o tradicional. O grotesco não provoca risos, mas representa o embate entre a idealidade e o diabólico. Seu futuro é o absurdo, cuja lei, que o homem comum deduz das suas experiências, leva o mesmo a expressar o sofrimento através do riso. Deste modo, o absurdo é legítimo e o sonho sua representação lógica. É neles que Baudelaire e os poetas posteriores querem penetrar para escapar do real.

Esta poesia que apresenta os temas acima só pode, habitualmente, afugentar o leitor. O poeta solitário tem o prazer de desagradar. Sua dramaticidade agressiva, seu gosto pela oposição, seu choque nervoso como produto do ódio constituem as estratégias do poeta para irritar e afastar o leitor das suas obras. A poesia torna-se um instrumento de tortura para os não iniciados, e suas dissonâncias internas acabam criando dissonâncias semelhantes entre a obra e o leitor.

Destas dissonâncias, talvez a que devemos tratar com mais vagar seja a que contrapõe o satanismo e a idealidade. Pois desta surge um aspecto do conteúdo da lírica moderna, a chamada idealidade vazia. Há, nesta poética moderna, dois grupos opostos que contêm as palavras-chave da mesma. De um lado: obscuridade, abismo, angústia, desolação, deserto, prisão, negro, frio, pútrido. De outro: ímpeto, azul, céu, ideal, luz, pureza. Esta antítese está presente em toda a poesia, configurando uma dissonância lexical que se caracteriza pelo oxímoro. Aliás, o título da obra-prima de

Baudelaire é muito sugestivo: flores que são do mal. O satanismo de Baudelaire não é de natureza cristã, pois ele representa a utilização do banal para atingir um fim novo. Ele está presente na atitude do poeta e na sua criação. Em outras palavras, a inteligência humana que desencadeia o prosaico (a natureza, o riso, o amor, etc.) tenta atingir a idealidade, graças a sua intenção de infinidade. Já o poeta usa os mesmos aspectos prosaicos, em uma linguagem necessariamente obscura, para atingir o celestial. As crueldades e as perversidades da obra deste poeta apresentam um Cristianismo em ruínas, mas não impossibilitam a obtenção de uma idealidade. Porém, esta idealidade é vazia. A espiritualidade, o ideal e a ascensão, que o ser procura atingir, são somente possibilidades que geralmente não são obtidas e permanecem vazias, sem conteúdo. Apesar de querer fugir do real, esta nova poesia não consegue criar um mundo de conteúdo definido, que contenha sentido. Logo, a tensão da qual são vítimas estes poetas não tem solução e é um mistério para eles mesmos. Esta idealidade vazia chegará, com Mallarmé, no conceito de Nada, o irreal absoluto que renega qualquer mundo real estabelecido pelo ser e suas convenções.

Quanto à linguagem, Baudelaire a apresenta compreensível e clara. Ela é usada para criar um poder sugestivo através de associações e infinitas possibilidades de uso. O poema é criado por meio de uma combinação de elementos sonoros e rítmicos da língua e seu significado surge precisamente desta força sonora e marginalidade semântica. O som, dominante na poesia moderna, é que constitui o lírico. Nesta poesia, a linguagem indica o caminho que leva aos conteúdos, que não são a verdadeira substância da poesia, mas forças musicais superiores ao significado. A poesia, agora, não comunica absolutamente nada e ela é a poesia *per se*. A linguagem perde seu significado. Este processo terá seu apogeu no conceito de poesia pura, tão cara aos simbolistas, principalmente a Mallarmé. Baudelaire prega uma lírica que renuncia à ordem objetiva, lógica, afetiva, e gramatical, em prol das forças sonoras das palavras. Os conteúdos de significados são anormais e estão no limite do compreensível.

Para Baudelaire, a realidade é banal e natural e equivale à negação do espírito. Sua lírica tem como objetivo a transformação. Sua espiritualidade se esforça por escapar a todo o real. Ele transforma o mal instintivo em satânico, exacerba as imagens de miséria, trata os acontecimentos neutros como símbolos de estados interiores, e preenche a idealidade vazia com um mundo de mistério. Sonho e fantasia permitem a capacidade de transformação e a desrealização do real. O sonho é uma possibilidade de

interioridade, de tempo interior, de desejo de evasão. Daí sua capacidade produtiva exata e sistemática de conteúdos irrealis, degradando a natureza ao caos e ao impuro. A natureza e a essência banal do homem são inorgânicos. Este situa o símbolo do espírito absoluto tão acima dos homens que surge, de novo, uma tensão dissonante. O inorgânico assume a significação mais alta quando é material de trabalho artístico.

As idéias de Baudelaire sobre a fantasia são a sua maior contribuição para a formação da lírica moderna. Esta é para ele a capacidade criativa por excelência. A fantasia decompõe a criação e cria um mundo novo, princípio fundamental da estética moderna. Na origem do ato artístico, está a decomposição que é um procedimento destruidor. Decompor o real significa deformá-lo. Esta deformação é entendida no sentido positivo e seu produto possui uma condição mais elevada do que o deformado. O mundo novo, decomposto e deformado, não é mais ordenado e compreendido realisticamente. O objetivo desta trajetória de Baudelaire é o de afastar-se da realidade limitada. Esta linha de pensamento de Baudelaire conduz a um novo conceito: a abstração, que significa algo não natural. O conceito de uma fantasia ilimitada equivale às linhas e aos movimentos livres do objeto. Este são chamados de arabescos, por Baudelaire. No sistema estético dele grotesco, arabesco e fantasia estão relacionados, sendo os dois primeiros produtos da fantasia.

Tensões dissonantes, despersonalização, lírica e matemática, tempo final, beleza e feio, o prazer de desagradar, a ruína do Cristianismo, a idealidade vazia, a magia da linguagem, a fantasia criativa, decomposição e deformação, abstração e arabescos. Eis aí os aspectos da estética de Baudelaire, que irão abrir um mundo todo novo para as poéticas futuras, as das vanguardas do século XX.

6) Baudelaire: crítico de arte

Além de escritor, Baudelaire empreende uma carreira de crítico. Ele analisa obras musicais, a própria literatura, e as artes plásticas. Sua paixão, no que diz respeito à produção musical, é Richard Wagner, compositor alemão seminal para a história da música e célebre por sua obra operística, com destaque para a série dos Nibelungos. A volúpia que Baudelaire sente ao ouvir Wagner faz com que ele tome uma decisão, transformar esta volúpia em conhecimento. Assim, a escrita crítica, para o poeta, não é outra coisa senão o testemunho de uma experiência desse tipo, de um lado, e, de outro, aquilo que ela implica em termos de reflexão sobre a arte e sobre os seus efeitos na compreensão do presente. Baudelaire opõe o antigo ao moderno não em termos de uma diferença qualitativa no valor da obra, mas pela afirmação do presente. Uma das definições que Baudelaire propõe para a modernidade a toma não como uma época específica, mas como um modo de relação do artista de qualquer tempo com seu presente. A reflexão crítica sobre uma obra de arte significa sua própria dissociação, seu total descomprometimento em relação a qualquer referência à idéia de algo que a preceda e que ela viria corroborar. Não há nada além da aparência sensível das coisas e é a partir dela que a beleza, por meio da imaginação, se configura. Baudelaire incorpora ao domínio da arte a experiência pessoal do artista, em detrimento das imposições do passado. Tal experiência é uma interação física com a materialidade do mundo. Na definição do belo por Baudelaire, o eterno reside justamente na transitoriedade. O que é eterno é a metamorfose causada pela obra de arte.

A obra crítica de Baudelaire é um resultado das suas visitas aos Salões de arte parisienses (1845, 1846 e 1859) e à Exposição Universal de 1855. Nestas exposições o poeta observa pinturas (que ele divide em pinturas da história, retratos, e pinturas de gênero), paisagens, desenhos, gravuras, e esculturas. Além disso, ele desenvolve reflexões sobre a razão de ser da crítica e sobre o Romantismo, já que estamos no auge da pintura romântica, e descreve seu método de análise crítica de obras de arte. A fotografia, novidade na época, também é analisada. Porém, o que nos interessa neste trabalho é, além das idéias sobre o ser crítico, a análise de Baudelaire com relação à pintura. Mais especificamente sobre Eugène Delacroix.

Nas introduções sobre os textos de Baudelaire sobre os Salões de 1845 e 1846, o poeta se dirige aos burgueses (ou seja, ao estrato da população que, na época, detinha o

poder de estabelecer o gosto corrente em termos de arte) quase que sob a forma de manifestos. Aliás, o título do primeiro texto sobre o Salão de 1846 é “Aos burgueses”. De maneira irônica, Baudelaire diz que, ao contrário dos artistas preconceituosos, ele não culpa os burgueses pelos seus equívocos com relação às artes. Afinal, para que estes possam avaliar melhor o que eles vêem, é preciso mostrar-lhes algo que vale a pena ser visto e que auxilie num certo processo de aprendizagem para os mesmos. Seguindo o mesmo tom, o poeta afirma que o burguês é um ser respeitável, afinal ele é o responsável pela sobrevivência material dos artistas e deve-se fazer de tudo para lhe agradar. E, finalmente, como haviam, entre os artistas mesmo, pessoas da burguesia, Baudelaire propõe a supressão do termo burguês, pura e simplesmente. Seu desprezo e sua oposição são direcionados aos jurados dos Salões, por mais que ele decida deixar de lado esta discussão. Baudelaire quer escrever sobre o efeito das obras artísticas sobre o povo em geral e sobre os próprios artistas, e ignora a opinião dos que se dão o direito de avaliar o que é bom ou não, em termos de qualidade artística.

No texto citado acima, “Aos burgueses”, Baudelaire não utiliza subterfúgios e se dirige diretamente aos mesmos. Reconhecendo que a burguesia é majoritária na sociedade e que ela detém o poder, o poeta sonha com um dia no qual pudesse haver uma “harmonia suprema”. Neste dia, os sábios seriam proprietários e os proprietários sábios. Ou seja, todos teriam condições materiais decentes e o saber. Apesar de possuir a força, os burgueses deveriam, segundo ainda o poeta, ser capazes de perceber a beleza, artística ou não. Baudelaire reforça a necessidade desta capacidade quando diz que todos poderiam viver três dias sem pão, mas jamais sem poesia. Os que não concordam, não conhecem a si mesmos. Há uma crítica feroz aos “fariseus”, que negam o acesso do sentir e do saber aos burgueses. Estes seriam os aristocratas do pensamento, os bajuladores, e os charlatões das coisas espirituais.

Gozar o belo seria uma ciência e o uso dos cinco sentidos necessita uma iniciação específica. Aí está, em outras palavras, a idéia de sinestesia que permeia a arte simbolista. Para Baudelaire, todos precisam da arte, que é um bem infinitamente precioso e que restabelece o espírito no equilíbrio natural do ideal. Um desejo ardente ou um devaneio ativo podem aliviar o marasmo da vida cotidiana. Os passatempos deveriam ser destinados ao gozo e à voluptuosidade. É através dos sentimentos, sempre de acordo com o poeta, que os burgueses deveriam tentar compreender e ter uma forte comunhão com o fazer artístico e, desta maneira, atingir o

equilíbrio da alma. Baudelaire finaliza seu “manifesto” reconhecendo os benefícios que a burguesia proporcionou às artes em geral. Coleções particulares, museus, galerias, companhias artísticas, e mecenato constituiriam esta contribuição da sociedade. Ele chega a chamar os burgueses de “amigos naturais das artes”, pois alguns dentre eles são ricos, e outros sábios.

Quanto à crítica, é nas entranhas da arte que nós a encontraríamos. Porém, a ressalva a ser feita é que alguns artistas dependeriam exclusivamente da crítica para um pobre renome. No que diz respeito aos modos e procedimentos da produção artística, o público e o artista não teriam nada a aprender nesta área, já que esta produção ocorre nos estúdios, e o público somente estaria interessado no resultado. A melhor crítica seria aquela que se apresenta divertida e poética. Não a maneira fria e matemática de análise que, sob o pretexto de tudo explicar, não possuiria nem ódio nem amor pela arte. Esta indiferença seria imperdoável e equivocada. Sendo uma tela a natureza refletida pelo artista, um crítico espirituoso e inteligente faria da sua análise desta obra um soneto ou uma elegia. Baudelaire prega uma crítica parcial, apaixonada e política, no sentido de abrir, através da mesma, o máximo de horizontes possíveis para o espectador. Exaltar as formas em detrimento das cores, ou vice-versa, constituiria uma ignorância sobre o objeto artístico e seus efeitos. Um ponto de vista mais abrangente seria o individualismo que esperaria do artista a ingenuidade e a expressão sincera do seu temperamento. A crítica, a partir de um critério específico retirado da natureza, atingiria seu dever com paixão, pois esta elevaria a razão a novos níveis de percepção. As artes seriam o belo exprimido pelo sentimento, pela paixão e pelos devaneios de cada um. Seria uma variedade na unidade, ou as diversas faces do absoluto. A metafísica estaria continuamente presente neste processo.

Sobre o Romantismo, Baudelaire reconhece o espírito negativo da época sobre o mesmo. Para ele, o Romantismo não estaria nem na escolha dos assuntos tratados e expostos pelas artes, nem na verdade precisa deste, e, sim, na maneira de sentir. Deveria-se procurar este sentimento dentro do próprio terreno das artes, e é precisamente o contrário que estaria sendo feito à época. O Romantismo seria a expressão mais recente do belo, numa concepção análoga à moral do século. O conhecimento dos aspectos da natureza e das situações humanas seriam fundamentais para uma crítica adequada. Nas palavras de Baudelaire estão os aspectos principais da sua visão crítica: “Quem diz romantismo diz arte moderna, - quer dizer intimidade,

espiritualidade, cor, aspiração ao infinito, exprimidos por todos os meios que as artes contêm.”. A semelhança deste pensamento com o que vimos sobre a obra poética de Baudelaire não é absolutamente gratuita. É o poeta reconhecendo o moderno nas artes plásticas, da mesma maneira que ele o apresentou em seus poemas.

No capítulo que abre suas impressões sobre a Exposição Universal de 1855, Baudelaire aparenta estar radiante com a possibilidade de comparar o estado das artes nos mais variados países. Quando ele considera a reação que o espectador ou o crítico poderia ter diante de uma obra chinesa (descrevendo esta como insólita, contorcida na forma e intensa na cor, além de delicada) que seria um exemplo da beleza universal, ele acha que, para a apreensão do objeto em questão deveria ocorrer uma transformação da imaginação nestes contempladores. Seria o equivalente à “suspensão da descrença” sugerida por Coleridge, com relação à ficção. O ato ideal para tal seria a contemplação e o estudo antes da crítica. Criando um paralelo, Baudelaire imagina um homem em um país distante, no qual este homem, ao entrar em contato com as peculiaridades deste novo local (construções, vegetais, pessoas, odores, flores misteriosas, sabores exóticos, etc.), seria envolvido de tal maneira por este novo mundo de harmonias que passaria a fazer parte dele próprio. Novamente, a sinestesia como catalisadora de uma alteração radical da percepção humana do mundo. Como crítico ferrenho do academicismo e do “*status quo*”, Baudelaire considera ser impossível, para os “modernos professores-jurados”, perceber esta plethora de correspondências possíveis, que permitiriam ao ser uma melhor visão do momento histórico contemporâneo a ele. Não nos esqueçamos que o soneto que abre *As Flores do Mal* é intitulado “Correspondências”. O poeta admite que o sistema prévio pelo qual ele se exprimia, bastante cômodo, já não é suficiente para a nova época. Assim, ele recorre à modéstia e à ingenuidade para atingir uma imparcialidade mais produtiva. Ao afirmar que “o belo sempre é extravagante”, o poeta reforça a idéia de que as artes produzem sensações as mais variadas que não permitem uma análise simplista e redutora. Deve-se aceitar esta pluralidade destas produções e tentar compreendê-las na sua especificidade oposta às regras vigentes. Vejamos esta montagem de excertos do texto que estamos analisando, para que possamos captar a estratégia crítica de Baudelaire:

“...na gloriosa análise desta bela Exposição... ...prefiro falar em nome do sentimento, da moral e do prazer. Muitas vezes me acontece de apreciar um quadro unicamente pela soma de idéias ou de

devaneios que evoca em meu espírito. A pintura é uma evocação, uma operação mágica...”

Ao descrever o Salão de 1859, Baudelaire inicia por uma discussão sobre o artista moderno. Curiosamente, ele não o vê, num primeiro momento, nas obras expostas. Diante do que viu, o poeta reforça a nossa sensação de que em todas as épocas o predomínio tem sido da mediocridade. A partir desta constatação, Baudelaire compara o artista do passado com o do presente. Ele sente que o comodismo deste último substituiu a ambição de outros tempos, tanto nas belas-artes quanto na literatura. Ele considera o artista da sua época uma “criança mimada”, sem alma e sem cultura. Esta “criança” só produz asneiras e obras indecentes. Baudelaire tenta defender a qualidade de alguns artistas que ainda apresentam qualidade nos seus trabalhos, como Delacroix, comparando os preços pagos pelas obras de pintores medíocres, absurdos se considerarmos a estupidez contemporânea refletida nelas, com os oferecidos pelas telas do mestre. Para o poeta as razões desta decadência são conseqüentes ao descrédito da imaginação e ao desprezo pelo sentimento elevado. Diz Baudelaire:

“Quanto mais se possui imaginação, mais é preciso dominar o ofício para sustentá-la em suas aventuras e superar as dificuldades que ela busca avidamente. E, quanto mais se domina o próprio ofício, menos se deve exibi-lo e dele se prevalecer, para deixar a imaginação brilhar com todo o seu esplendor.por mais simples que sejam essas coisas, elas estão além ou aquém do artista moderno.”

Eis, então, as impressões de Baudelaire ao ter contato com a arte moderna, que no caso da pintura é romântica. A seguir, veremos suas considerações sobre Eugène Delacroix, para ele “o grande mestre”.

7) Eugène Delacroix: gênio e modelo

Neste capítulo analisaremos, especificamente, os textos críticos de Baudelaire, ao entrar em contato com as telas de Delacroix nos Salões já mencionados, especificamente nos de 1845 e 1846. É precisamente aqui que veremos como Baudelaire elege o pintor como um modelo a ser seguido e descreve, através de considerações estéticas, o gênio e a modernidade de Delacroix. O método do pintor, sua técnica e alguns aspectos biográficos são relatados pelo poeta, além de comentários sobre a ligação de Delacroix com os literatos da época. É interessante observar que Baudelaire e Delacroix tornam-se amigos bastantes próximos a partir de 1845, data do primeiro Salão.

Salão de 1845

No seu texto, Baudelaire inclui as obras de Delacroix na segunda parte de seus escritos, intitulada “Quadros da História”. Já na primeira frase, o poeta afirma que Delacroix é o pintor mais original, tanto dos tempos antigos quanto da modernidade. Pintor polêmico, Delacroix já não causa reações exacerbadas aos conservadores de antes e nem é mais usado como símbolo de resistência pelos contestadores. Apesar de não fazer parte da Academia oficialmente, o pintor está presente na mesma moralmente, nas palavras de Baudelaire. O poeta analisa quatro telas que haviam sido enviadas para o Salão: *Madalena no deserto*, *Últimas palavras de Marco Aurélio*, *Uma sibila que mostra o pequeno galho de ouro*, e *O sultão do Marrocos cercado pela sua guarda e seus oficiais*.

Quanto à primeira tela, Baudelaire considera que o pintor conseguiu colocar na expressão de Madalena uma poesia íntima, misteriosa e romântica. Esta imagem é pintada com volumes precisos, tons moderados e harmonia perfeita. Aliás, é esta harmonia que Baudelaire percebe como o traço mais significativo da evolução da arte de Delacroix. Os adjetivos dedicados à segunda tela acima citada são testemunhas de uma admiração realmente sincera: “Quadro esplêndido, magnífico, sublime, e incompreendido um dos espécimes mais completos do que pode produzir o gênio na pintura.”. Baudelaire já inicia a discussão sobre as questões da luz, das cores e das formas nas telas do pintor. Para ele, todas as figuras desta tela têm sua porção de luz e as cores são impecáveis, sanguinárias e terríveis, formando uma harmonia profunda.

Esta agrada a alma do espectador. O desenho das formas é perfeito e apropriadamente modelado. O trabalho difícil para o pintor é conseguir encontrar o equilíbrio entre as cores, as sombras, a luz, e a harmonia dos tons. O resultado é um objeto paradoxalmente monocromático e com movimento. Quando Baudelaire afirma que a tela é bem desenhada, ele quer dizer que esta é concebida de uma maneira espiritual. Ou seja, esta técnica nos mostra perfeitamente o movimento, a fisionomia, o caráter inatingível da natureza. A última tela é o resultado da perfeição que Delacroix atingiu na ciência da harmonia. As cores têm espírito próprio, a harmonia emula a natureza, e a composição é excelente.

Salão de 1846

No quarto capítulo das suas considerações sobre este Salão, Baudelaire vai se estender nas questões previamente esboçadas, já nos textos sobre o Salão precedente. Ele inicia este capítulo afirmando que “O romantismo e a cor me conduzem diretamente a Eugène Delacroix.”. Para o poeta, o próprio público já teria notado que Delacroix era o chefe da escola “moderna”.

Já em um artigo de 1822, sobre o Salão de M. Thiers, um jornalista enxerga o potencial de Delacroix:

“Nenhum quadro revela de melhor maneira, a meu ver, o futuro de um grande pintor que é o de M. Delacroix, representando *Dante e Virgílio no Inferno*. É nesta obra, sobretudo, que podemos perceber este jato de talento, esta superioridade nascente que reanima as esperanças um pouco desencorajadas pelo mérito muito discreto de todo o resto. ... O pincel é vasto e firme, a cor simples e vigorosa, apesar de um tanto crua.

O autor tem a imaginação que é comum tanto ao pintor quanto ao escritor, esta imaginação da arte, ... M. Delacroix recebeu a benção do gênio; que ele continue com segurança, que ele se dedique aos trabalhos imensos, condição indispensável do talento; ...”

Considerado por Baudelaire como uma obra revolucionária, a tela analisada pelo jornalista causou grande polêmica entre os próprios pintores. Géricault, ao contrário de Guérin (discípulo de David e bastante crítico quanto à obra em questão), louva o novo pintor, ainda incipiente. Para Delacroix, as lutas mais interessantes são aquelas que se passam no “laboratório estreito e misterioso do cérebro”. Daí a racionalidade e o extremo cuidado com a técnica, prévia e minuciosamente estudada.

Uma viagem ao Marrocos deixa uma impressão profunda em Delacroix. É onde ele estuda os movimentos do homem, em sua independência e originalidade nativas, e

compreende a beleza ancestral de uma raça pura. Desta percepção, inúmeras obras serão o resultado concreto.

Baudelaire, considerando a crítica da época ignorante e amarga, discute a comparação habitual, no século XIX, entre Delacroix e Victor Hugo. Como havia o poeta romântico, devia-se pintá-lo. Esta necessidade de encontrar paralelos entre artistas de diferentes tipos de arte é um dos aspectos desta crítica equivocada. Na definição de romantismo do poeta, Delacroix é o artista primeiro do mesmo, e Victor Hugo é excluído. Baudelaire chega a esta constatação comparando as obras dos dois. Victor Hugo é mais artesão que criador, escreve de acordo com um sistema uniforme e simétrico, e é acadêmico, frio e moderado. Delacroix é essencialmente um criador, suas obras são executadas com a insolência costumeira do gênio abrindo as portas para a imaginação, e demonstra uma paixão que não consegue esconder. Delacroix é um poeta na pintura.

A pura inspiração do artista também é criticada por Baudelaire. Algo criado nas artes é somente uma conseqüência da razão e do pensamento. Uma obra pictórica é uma máquina da qual todos os sistemas são inteligíveis por um olhar iniciado. A intervenção da inspiração na obra de Delacroix é inverossímil, pois ele é um dos raros artistas que permanecem originais após ter descartado todas as fontes originais dos grandes mestres. O método de Delacroix é o resultado de seu temperamento. O artista não pode encontrar na natureza todos os tipos, porém é nela que ele reconhece os que são revelados na sua alma, como símbolos inatos do ser. Delacroix parte do princípio que preconiza que um quadro deve reproduzir o pensamento íntimo do artista que domina o modelo, como o criador domina a criação. Suas obras são, deste modo, resultantes de uma racionalização profunda. Ele professa uma estima fanática pela adequação dos elementos de preparação da obra. A concepção deste grande artista é lenta, séria e consciente. Para Delacroix, a natureza é um vasto dicionário que ele consulta com um olhar bastante atento e profundo. O efeito sobre o espectador é similar aos métodos do artista. Os quadros de Delacroix provocam a sensação de uma originalidade inatingível que corresponde à intimidade do objeto.

Os movimentos, as cores, e a atmosfera de suas obras são resultantes da originalidade de Delacroix. Sua audácia reside no tratamento dado às linhas do seu desenho. Seus personagens e suas vestimentas estão em constante movimento. Na sua obra, as linhas retas do passado são recriadas. Dos tipos de desenhos possíveis,

Delacroix opta pelo mais estranho e nobre (na visão de Baudelaire) que negligencia a natureza e representa uma outra, comparável ao espírito e ao temperamento do artista. Este é um privilégio do gênio. Sua grande qualidade está na verdade do movimento, da qual Delacroix não se afasta jamais.

Outra qualidade de Delacroix é o aspecto universal de sua obra. Seus assuntos vão do gênero histórico ao religioso, passando pelo de costumes. Ele é uma mistura admirável de ciência e de humano. Segundo Baudelaire, um pintor e um homem completos. O pintor habitualmente suprime o acessório para que a clareza da sua idéia não seja corrompida. Sua universalidade está no sentimento e na técnica. Delacroix também descobre a unidade entre as cores e a composição, questão problemática para os pintores precedentes. Surge, assim, o Delacroix paisagista. Esta paisagem contém sombras harmoniosas, uniformes raios de sol, nuvens de uma grande leveza, montanhas azuis e bosques que oferecem prazer ao olhar. A pintura de Delacroix é como a natureza, ela tem pavor do vazio. Tudo resulta em uma harmonia precisa e completa.

A última característica da obra de Delacroix descrita por Baudelaire é a presença constante da melancolia, que o poeta considera sua maior virtude e que faz dele o verdadeiro pintor do século XIX. Ela se exprime pela escolha dos temas, pela expressão das figuras, pelos seus gestos, e pelo estilo das cores. Ao contemplar suas obras, assistimos à celebração de algum mistério doloroso. Suas telas são poemas interiores, plenos de calma e silêncio, e elas nos levam em direção ao insondável da tristeza. Por exemplo, suas figuras femininas não são, habitualmente, belas. Geralmente estão doentes, porém mostram uma beleza interior, apesar da sua dor moral. Esta séria melancolia brilha nas cores, nos gestos, e nas massas harmônicas das suas telas. É graças a esta qualidade que Delacroix representa a última expressão do progresso na arte, nova e moderna. Sua grandeza está na capacidade de mostrar a dor, a paixão, e o gesto de uma maneira excepcionalmente inovadora.

8) Considerações finais

Vimos acima que foi necessário um longo período de tempo para que o mundo ocidental chegasse à Modernidade, caracterizada por um novo espírito social, e ao Modernismo, o equivalente, nas artes, deste mesmo espírito. Inúmeros acontecimentos históricos, correntes filosóficas, e escolas artísticas proporcionaram transformações nunca dantes vistas e experimentadas pelo ser ocidental e, em última análise, uma nova maneira de ser e pensar. Não há mais um caminho de volta. A partir de então, o mundo, como conhecido até então, está completa e irremediavelmente mudado.

Assim, o artista desta época não pode mais utilizar as antigas regras para produzir suas obras. Uma nova visão, diante deste admirável mundo novo, é imprescindível. Daí o Romantismo que prenuncia a Lírica Moderna, da qual o Simbolismo é uma conseqüência direta. Devemos ter em mente que as mais variadas formas de arte encontram-se em estágios distintos, no período analisado neste trabalho. Deste modo, a pintura é romântica. Já a literatura apresenta-se como realista, naturalista e decadentista nos romances, e simbolista na poesia. O momento histórico, de transição fundamental para a arte ocidental em particular, é representado de acordo com as novas regras que as tendências artísticas acima citadas criam. Há, logicamente, semelhanças nas novas maneiras de fazer arte, nos variados meios de representação desta. Porém, as particularidades de cada um destes são indiscutíveis.

Desta maneira, quando analisamos a maneira como Baudelaire avaliou a obra pictórica de Delacroix, não encontramos uma tentativa do poeta simbolista de encontrar nas telas do pintor romântico características do Simbolismo. Mas, sim, o reconhecimento por Baudelaire de que Delacroix foi o primeiro a ter a sensibilidade suficiente e a capacidade de mostrar, através dos temas e técnicas optados pelo pintor, de maneira efetivamente moderna, a nova experiência humana em curso, a Modernidade.

Ambos gênios criativos, Baudelaire e Delacroix inauguram um novo período nas artes. Das suas obras, as vanguardas do início do século XX, e até mesmo as artes do nosso tempo, vão tirar lições e atitudes que as caracterizam. Aqui vemos o vigor incontestável e determinante do pensamento destes dois artistas seminais.

9) Referências bibliográficas

AUERBACH, E. **Mimesis**. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1998. 507 p. (Coleção Estudos; n. 2).

BALAKIAN, A. **O Simbolismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

BAUDELAIRE, C. **Oeuvres Complètes**. Paris: Éditions Gallimard, 1976. vol. 2. 1691 p. (Bibliothèque de la Pléiade).

_____. **Oeuvres Complètes**. Paris: Éditions Robert Lafont S.A., 1980. 1003 p. (Collection Bouquins).

_____. **Obras Estéticas**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1993. 252 p. (Coleção Estética Universal).

_____. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S.A., 1997. 70 p. (Coleção Leitura).

_____. **Les Fleurs du Mal**. Paris: Librairie Générale Française, 1999. 374 p. (Le Livre de Poche Classique, 677).

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade**. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1986.

BEZBAKH, P. **Petit Larousse de l'histoire de France**. Paris: Larousse/Sejer, 2004.

BRADBURY, M.; MAcFARLANE, J. (Org.). **Modernismo: Guia Geral 1890-1930**. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1998.

CHADWICK, C. **O Simbolismo**. Lisboa: Lysia Editores e Livreiros, 1971.

COELHO, T. (Sel.). **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S.A., 1988.

DOUMET, C.; PÉCHEUR, J. **Littérature Française**. Paris: Hachette, 1985.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da Lírica Moderna**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

GOMES, A.C. **A Estética Simbolista: textos doutrinários comentados**. 2. ed. Massaud Moisés (Dir.). São Paulo: Editora Atlas S.A., 1994.

HAUSER, A. **História Social da Literatura e da Arte**. 3. ed. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982. v. 2.

MONTERADO, L. de. **História da Arte**. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC - Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1978.

PERRY, M. **Civilização Ocidental: Uma história concisa**. 2. ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1999.

REVISTA CULT. São Paulo: Editora 17, v. VI, n. 73, 2003. 66p.

TELES, G.M. **Vanguarda européia e Modernismo brasileiro**. 17. ed. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 2002.

WILSON, E. **O castelo de Axel**. 2. ed. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 2004.