

A POÉTICA PICTÓRICA DE CHARLES BAUDELAIRE: BREVE ESTUDO DO IMAGINÁRIO DE *O SPLEEN DE PARIS*

Juliana Michelli S. Oliveira¹

Marcos N. Beccari²

Resumo: Ao retratar a vida moderna por meio da prosa poética, Charles Baudelaire encontra na pintura um de seus aliados para a criação de cenas e narrativas. Interrogando as interfaces entre a literatura, a pintura e a sociedade em *O spleen de Paris*, este artigo se propõe a estudar os recursos presentes nos poemas “O bolo”, “Os olhos dos pobres”, “O brinquedo do pobre” e “O velho saltimbanco”, enfatizando a ambivalência que caracteriza a modernidade baudelairiana. Para tanto, após revisar a importância da pintura no itinerário do poeta e a inovação estilística da obra estudada, desenvolve-se um comentário sobre os poemas elencados. Dessa análise, sugere-se que *O spleen de Paris* constitui tanto uma experimentação estética quanto uma reelaboração poética e ambivalente da realidade.

Palavras-chave: Baudelaire. O spleen de Paris. Modernidade. Prosa poética.

THE PICTORIAL POETICS OF CHARLES BAUDELAIRE: BRIEF STUDY OF THE IMAGINARY OF *LE SPLEEN DE PARIS*

Abstract: By portraying modern life through poetic prose, Charles Baudelaire finds in paintings one of his allies for the creation of scenes and narratives. Questioning the interfaces between literature, painting and society in *Le spleen de Paris*, this article proposes to study the resources present in the poems “Le gâteau”, “Les yeux des pauvres”, “Le joujou des pauvres” and “Le vieux saltimbanque”, emphasizing the ambivalence that characterizes Baudelaire's modernity. Therefore, after reviewing the importance of painting in the poet's itinerary and the stylistic innovation of the studied work, a commentary is developed on the listed poems. From this analysis, it is suggested that *Le spleen de Paris* constitutes both an aesthetic experimentation and a poetic and ambivalent reworking of reality.

Keywords: Baudelaire. Le spleen de Paris. Modernity. Poetic prose.

¹ Pesquisadora associada ao Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire (Figura), Departamento de Estudos Literários da Université du Québec à Montréal (Canadá). Doutora em Educação pela USP, com estágio de pesquisa PDSE no Centre de recherche Imaginaire et Socio-Anthropologie da Université Grenoble Alpes, França. Graduada em Ciências Biológicas e Letras pela USP, com período de estudos na Université Sorbonne-Paris IV. Professora no Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (Celacc) da ECA-USP. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0588-5261>. E-mail: jumioliveira@gmail.com.

² Doutor em Filosofia da Educação pela USP. Pesquisador do DEMO — Laboratório de Design e Ficção (ESDI/UERJ) e do Lab_arte: Laboratório Experimental de Arte- Educação e Cultura (FE-USP), com pesquisa atualmente financiada pelo CNPq (processo Nº 401586/2023-5). Professor Adjunto do Departamento de Design da UFPR e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Educação da USP. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2178-097X>. E-mail: marcosbeccari@ufpr.br.

Introdução

A obra de Baudelaire é com frequência considerada um ponto decisivo a partir do qual puderam brotar as sementes da arte moderna (Crow, 1998; Vernier, 2007; Paz, 2013). “Por ‘modernidade’ eu entendo o transitório, o fugidio, o contingente”, escreveu Baudelaire (2007, p. 27) em 1863, “é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”. O moderno, com efeito, implica uma atitude específica em relação ao presente, encarando-o simultaneamente como ruptura contra o passado e devir em germe. Mais precisamente, ao fazer a crítica da obra de Constantin Guys (o pintor da vida moderna por excelência na visão baudelairiana, a quem o autor se propõe a examinar em *O pintor da vida moderna*), Baudelaire (2007) desenvolve uma teoria estética distante das noções correntes entre os academicistas das *Beaux-Arts* de seu tempo.³

Constantin Guys “busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade [...]. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório” (ibidem, p. 25). Se transitório é aquilo que não é eterno, aquilo que surge e tão logo desaparece, o moderno é a qualidade de algo que ao mesmo tempo persiste e se diferencia do que era. É uma condição ambivalente na medida em que, por um lado, tudo o que é moderno está destinado a tornar-se antigo e, por outro, o moderno persevera nesse mesmo movimento de renovação. Por conseguinte, é por meio do olhar atento ao transitório (a moda, a moral, as paixões, os costumes) que se tornaria possível, para Baudelaire, extrair algo de eterno a ser transmutado em uma obra artística que “se ergue como aquilo que dura e perdura” (Gagnebin, 1997, p. 146). No campo pictórico, isso não implica a recusa aos recursos estilísticos que caracterizam a tradição clássica, e sim uma mudança na escolha dos temas e na maneira de abordá-los, de modo a “criar esse antídoto precioso contra a fugacidade da vida e a voracidade do tempo” (ibidem).

O palco no qual essa estética moderna fora vislumbrada por Baudelaire é a cidade de Paris em meados do século XIX, sobretudo em meio às reformas urbanas do barão Haussmann, marcadas pela transferência dos operários para a periferia parisiense.⁴ Essa

³ Como, por exemplo, a chamada Querela artística, uma polêmica entre aqueles que, tomando Poussin como modelo, defendiam a antiguidade e a perfeição artística e aqueles que, a partir de Rubens, defendiam a inovação, de acordo com a atualidade. Cf. Bazin, 1993, p. 208.

⁴ Sob o reino de Napoleão III (Segundo Império), iniciou-se um novo modelo de modernidade urbana, substituindo-se as ruelas pela construção de grandes *boulevards*, que favoreciam a circulação rápida das

passagem testemunhada pelo poeta francês não foi sentida com entusiasmo; pelo contrário, Walter Benjamin (1991) salienta que a dissolução e a desesperança são os principais traços conferidos a Paris nas obras de Baudelaire. Esses signos podem ser sintetizados na palavra *spleen* (adotada no título *O spleen de Paris*, sobre o qual nos debruçamos a seguir) que, por sua vez, também pode ser traduzido por “melancolia”. É a melancolia mediante uma realidade em perpétuo estado de transitoriedade.⁵

Não obstante, o tempo histórico do poeta francês também fora marcado pelo fenômeno das multidões. De acordo com Benjamin (1991, p. 113), em Baudelaire a multidão “não foi tomada como modelo para nenhuma de suas obras, mas está impressa em seu processo de criação como uma imagem oculta”. Neste ínterim, Baudelaire (2007, p. 21) identifica o artista moderno como *homem do mundo* que, em oposição ao mero artista, elege a multidão como um lugar privilegiado de observação da fugacidade da vida, inserindo-se nela para “ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo”. Outras muitas imagens são também associadas por Baudelaire ao “pintor da vida moderna”, conforme sintetiza Caio O. Pompeu (2021, p. 11):

Em suma, o artista moderno é como um *esgrimista*, lutando contra a fugacidade do real e contra o esvaimento das imagens da memória; como o *homem do mundo*, interessado pelos costumes humanos naquilo que eles têm de próprio e peculiar; como um *flâneur* com um objetivo mais elevado do que a contemplação da multidão fugidia, pois busca a eternização, por meio da arte, das imagens observadas; como uma *criança* capaz de se deslumbrar com o mundo e suas novidades e transfigurá-los em arte, fazendo uso da imaginação; como um convalescente em constante estado de sensibilidade aguçada; como um *dândi* quanto ao conhecimento moral e ao desprezo pelo imperativo da utilidade, mas intensamente apaixonado pelos estímulos da sensibilidade.

Em um de seus raros comentários sobre Baudelaire, Foucault (2000, p. 333-334) extrai de *O pintor da vida moderna* o que ele denomina “atitude de modernidade”: “[...] o alto valor do presente é indissociável da obstinação de imaginar, imaginá-lo de modo diferente do

mercadorias, controlavam as barricadas e os levantes populares, facilitavam os deslocamentos das tropas e melhoravam o transporte de passageiros e o prestígio da grandiosa vila imperial.

⁵ Essa instabilidade da vida na cidade também tem seus reflexos na trajetória de Baudelaire, que enfrentou muitas oscilações em suas condições de vida, circulando em diferentes meios sociais: ora tendo de fugir dos credores depois de ter esgotado as fontes familiares ou não ter achado quem pagasse por seus textos, ora em suas atividades de *flânerie*.

que ele não é, e a transformá-lo não o destruindo, mas captando-o no que ele é” (Foucault, 2000, p. 333-334).

Ao mesmo tempo, Foucault identifica em Baudelaire a antiga noção de “si-mesmo como obra de arte” (própria do estoicismo romano), sugerindo assim certo eco da Antiguidade na modernidade. Esse tipo de imbricamento anacrônico configura propriamente uma atitude de modernidade, um horizonte segundo o qual o presente é historicamente descontínuo e faz sempre perdurar, de maneira estranha e inédita, algo do passado — mais precisamente, nos termos de Philippe Chevallier (2013, p. 90), é “a possibilidade da remanência, através das eras culturais distintas, de uma mesma atitude subjetiva”. Atitude esta, todavia, que não se confunde com recusa de objetividade, pois antes pressupõe certa dimensão lírica do mundo pela qual o sujeito se desidentifica de si, conforme a leitura que Michel Collot (2023, p. 147) depreende d’*As flores do mal*:

Muitas vezes sua evolução é reduzida a uma alternativa entre um lirismo centrado na subjetividade, e um “literalismo” que tenderia à objetividade. Essa distinção sumária deixa de lado uma terceira opção: a do lirismo moderno, que não é mais expressão de uma identidade e de uma interioridade, mas de uma alteridade e de uma exterioridade. É esta a que assume Rimbaud quando anuncia que “JE est un autre” [Eu é um outro]; e o próprio Mallarmé, se proclama “la disparition élocutoire du poète” [a desaparecimento elocutória do poeta], não deixa de exprimir afetividade por meio de palavras e coisas. [...] Ao sujeito lírico corresponde, então, segundo Baudelaire, “um mundo lírico”: “uma atmosfera lírica, paisagens, homens, mulheres, animais que participam todos da energia afetiva da lira”.

É com tal sorte de atitude lírica em vista que, neste estudo, faz-se pertinente retomar o *O spleen de Paris*, um projeto de poesia em prosa esboçado de maneira fragmentada por Baudelaire, enquanto obra fundamental de uma poética que concebe a modernidade — pretérita e hodierna — como um conceito ambivalente, marcado pela tensão insolúvel entre o “eterno” e o “circunstancial”, o “elevado” e o “baixo”, o “poético” e o “prosaico”. Mais detidamente, pretende-se estudar os recursos pictóricos presentes em quatro poemas em cuja composição narrativa tais recursos se mostram peremptórios: “O bolo”, “Os olhos dos pobres”, “O brinquedo do pobre” e “O velho saltimbanco”.⁶ Para tanto, constrói-se a seguir

⁶ Os títulos originais são, respectivamente, “Le gâteau”, “Les yeux des pauvres”, “Le joujou des pauvres” e “Le vieux saltimbanque”. Adotou-se, neste estudo, a recente tradução de Samuel Titan Jr. de *O spleen de Paris* (BAUDELAIRE, 2020).

uma breve reflexão sobre a importância da pintura no itinerário do poeta, e contextualiza-se a inovação estilística da obra estudada em sua confluência poética, prosaica e pictórica.

A imaginação poético-pictórica em Baudelaire

Baudelaire (2001, p. 42) reconhecia no culto às imagens sua “grande, única e primitiva paixão”.⁷ Na criação de seu museu de imagens (Foster, 2009), a pintura ampliou seus horizontes, fazendo-se presente na vida, na crítica e na obra do poeta francês. Filho de um pintor amador com quem frequentava ateliês de artistas, além de colecionador de quadros e litografias desde a juventude, Baudelaire efetuou sua entrada no campo literário por intermédio dos Salões de 1845 e 1846, nos quais atuou como crítico. A busca de fontes imagéticas nas artes plásticas com os mestres Delacroix, Daumier, Courbet, Manet e Guys contribuiu para a formação das referências do poeta oitocentista que, à maneira de um pintor da vida moderna, trouxe à luz as estranhas tonalidades da nova cidade que se erguia. Da vida que nela então circulava, vestiu as situações prosaicas com formas clássicas, deslocou os referenciais de imitação de suas posições usuais, apagou as diferenças entre as palavras elevadas e as coloquiais, com as quais trabalhou de maneira inaudita (Auerbach, 2007, p. 306), tingiu as paisagens e figuras citadinas com uma singular paleta, fazendo da imaginação a guia de suas escolhas.

Considerada como a “rainha das faculdades”, a imaginação⁸ orienta os critérios das críticas do poeta à pintura. Baudelaire via na obra de Eugène Delacroix a marca da imaginação, o que conduziu sua fiel estima pelo pintor. Considerava seus quadros sugestivos, traduziam algo de misterioso, “invisível, impalpável, sonho, nervos e alma”, simplesmente por meio do contorno e da cor (Baudelaire, 2010, p. 472). Segundo Smith (2011, p. 138), Delacroix teria sido um dos pontos de partida do engajamento imaginativo do poeta com as conexões

⁷ Esta e as demais traduções de obras em língua estrangeira são de nossa autoria, salvo quando há indicação contrária.

⁸ Em carta de 21 de janeiro de 1856 endereçada a Alphonse Toussenel, Baudelaire (2000, p. 119) escreve: “a imaginação é a mais científica das faculdades, porque apenas ela compreende a analogia universal, ou aquilo que uma religião mística denomina de *correspondência*”. Sobre esse excerto, diz Smith (2011, p. 86): “O desenvolvimento do conceito de imaginação de Baudelaire enraíza-se em sua introdução à ciência da cor [...] Como Bernard Howells observa: ‘Quando ele escreveu que a imaginação era “a mais científica das faculdades” [...] ele pretendia chocar, mas também derrubar uma divisão — defender uma verdade para a imaginação e uma imaginação para a ciência”’.

simbólicas entre música, os perfumes e as ideias, tendo a cor como um operador dessas relações. A pesquisadora ainda acrescenta que Baudelaire considerava Delacroix um mestre em traduzir a literatura em termos visuais, considerando-o como um “poeta na pintura”.⁹

Outro marco da influência da pintura na obra de Baudelaire encontra-se no reconhecimento da importância que a obra *Gaspard de la Nuit — Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, uma coleção de poemas em prosa de Aloysius Bertrand, assumiu para a preparação de *O spleen de Paris*:

[...] me veio a ideia de tentar fazer algo análogo, e de aplicar à descrição da vida moderna, ou antes, de uma vida moderna e mais abstrata, o procedimento que ele tinha aplicado à pintura da vida antiga, tão estranhamente pitoresca (Baudelaire, 2003, p. 60).

Os “pequenos poemas em prosa”, do subtítulo da obra,¹⁰ constituem uma adaptação subversiva da forma jornalística e da nova prática de leitura motivada por textos curtos, tendo por espaço mais recorrente a cidade em transformação:

Este impacto de registros que constitui a unidade contrastada deste livro, unidade paradoxal na medida em que ele conduz a um grau de tensão máxima os estados afetivos, os valores picturais ou sonoros, os modos temporais e espaciais (Labarthe, 2000, p. 36).

O tecido das relações dessa prosa poética que se adapta “aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência” (Baudelaire, 2003, p. 60) não é menos oscilante, inconstante, ambíguo e contraditório. E o caráter inacabado de *O spleen de Paris* não nos impede de identificar uma espécie de projeto literário de passagem para a prosa e de abertura, ainda que irônica, para universos pouco ou nada explorados anteriormente pela poesia, como aquele dos jornais de grande circulação. Concebidos para funcionarem como elementos paralelos aos poemas em verso (como os de *As flores do mal*), os poemas em prosa começaram a ser produzidos e publicados em revistas e folhetins na segunda metade da década de 1850.¹¹ Consciente da íntima relação que seus poemas em

⁹ De fato, Delacroix cultivava estreitas relações com a literatura, nela buscando as fontes para a produção de quadros como *A barca de Dante* (1822), influenciada pela leitura da Divina comédia, e *A morte de Sardanápalo* (1827), inspirada na peça de Lord Byron.

¹⁰ Sobre os títulos atribuídos a *Le spleen de Paris*, cf. Oliveira (2017).

¹¹ Todavia, Giovanni Macchia (1975, p. 205) observou que, na edição de 1861 das *Fleurs du mal*, já se evidenciava o caráter prosaico e ensaístico da poesia de Baudelaire: “No discurso poético se adensam os elementos da sátira, do episódio, do ensaio, numa veia quase didática ou de forte estrutura ideológica. E parece estranho que, se por um lado o encontro com Poe o conduzira cada vez mais, em teoria, ao céu despojado da poesia pura, por outro,

prosa deveriam manter com o suporte, com os temas e com a linguagem jornalística de sua época, Baudelaire inaugurava menos uma nova forma ou estilo do que uma nova concepção de poesia, atrelada ao caráter ambivalente de seu olhar moderno, enquanto exercício de aproximação da realidade.

Nesse sentido, as imagens que esse poeta-pintor fabrica não são apenas ilustrações, mas experimentações. Nos textos em estudo, percebe-se que a tônica experimental incide sobre a contraposição de tons, em que a cor atribuída a um personagem está em diálogo com as cores da paisagem, formando um sistema de significações em cada narrativa. Baudelaire (2010, p. 148) define a cor como “o acordo entre dois tons. O tom frio e o tom quente, em oposição”. Assim, as cores não existem senão relativamente, nenhuma cor pode existir de forma independente. Próximas à música, formam uma “sinfonia complexa”, na qual se constata “a harmonia, a melodia e o contraponto” (idem). Dentre os elogios que Baudelaire direciona a Delacroix, lemos que

[...] o verdadeiro pintor do século XIX, é esta melancolia singular e persistente que é exalada de todas as suas obras e que se exprime, pela escolha dos sujeitos e pela expressão das figuras, e pelo gesto e pelo estilo da cor (ibidem, p. 29).

Em “De la couleur”, reafirma a relação: “o estilo e o sentimento na cor vêm da escolha, e a escolha vem do temperamento” (ibidem, p. 150). Ao incorporar elementos que eram deixados do lado de fora das composições clássicas, a poética baudelairiana dá origem a uma mistura incomum, regida por diferentes regras, as quais resultarão em um estranho equilíbrio. Assim como nas equações químicas, em que o equilíbrio se desloca para a esquerda ou para a direita conforme a inclusão de reagentes e a formação de produtos, as variações do temperamento gerarão ações distintas, as quais darão origem a diferentes quadros. Assim, a escritura guarda esses dinâmicos equilíbrios mobilizados pelo temperamento oscilante.

na prática e na substância, Baudelaire se afastava dele. O exemplo mais consistente nesse sentido é ‘Le Voyage’, o poema mais longo que ele compôs e cujas proposições estão bem distantes dos ensinamentos de seu mestre — um poema que pode ser lido [...] como um ensaio em versos”.

As ironias de “O bolo”

Eu viajava. A paisagem em meio à qual me encontrava era de uma imensidão e de uma nobreza irresistíveis. Algo disso terá penetrado então em minha alma. [...] Em suma, eu me sentia, graças à entusiasmante beleza que me cercava, em perfeita paz comigo e com o universo; creio até que, em perfeita beatitude e em total esquecimento de todo o mal terreno, já nem julgava tão ridículos os jornais que afirmam que o homem nasce bom — até que, a matéria incurável renovando suas exigências, pensei em me reparar da fadiga e acalmar o apetite que causa uma ascensão tão longa. (Baudelaire, 2020, p. 34)

O poema se inicia com uma paisagem de grande amplitude, tanto em altura como profundidade, numa área montanhosa que proporciona ao narrador sensações de beatitude, leveza e distanciamento do “mal terreno”. As águas são paradas, calmas, o lago é negro, imenso, profundo e serve como superfície refletora dos céus, acolhe sombras de nuvens, que se parecem com “o reflexo do manto de um gigante aéreo voando pelo céu” (ibidem). Quem seria o gigante flutuante? Reflexo do poeta que, longe das multidões, paira pelos céus? Em meio a essa atmosfera de tranquilidade, em que o *flâneur* solitário está imerso em um estado quase divino, ele decide nutrir-se de alimentos igualmente puros, como um elixir que trazia na bolsa, o qual deveria ser misturado com água de neve, acompanhado por um pedaço de pão de igual brancura. Junto com as temperaturas baixas, o espectro cromático se organiza no branco, a vibração é baixa e as cores parecem quase homogêneas.

O alimento torna-se deflagrador de uma mudança súbita da atmosfera do poema, movimento que se dá em diversos níveis: na ação, na paisagem, nas cores, nos sons, na interioridade do narrador e no enquadramento, que deixa de ser amplo para se reduzir a uma cena particular. Esse ponto de virada é acompanhado de um ruído que anuncia o aparecimento de um pequeno ser “esfarrapado, tisonado, desganhado” (ibidem), cujos olhos “ferozes” direcionavam-se ao pão. A pequena criatura esfomeada inclusive erra o nome do alimento, denominando-o de bolo e promovendo a iguaria, provavelmente em razão da raridade ou da dificuldade de nomear algo que desconhece. Enquanto o pequeno eleva o alimento a uma categoria superior, o narrador parece atuar no sentido inverso, rebaixando a criança à condição animal.

O elemento escuro que o pequeno traz à cena sugere a ausência de cor, ou ainda a absorve, e então a temperatura do poema começa a subir. Depois de oferecer um bom pedaço do alimento ao pequeno, que o arranca da mão do narrador, irrompe na cena outro elemento,

igual ao primeiro e com a mesma fome. Como uma espécie de duplo ou irmão gêmeo, a segunda criatura derruba o portador do pão e inicia uma terrível disputa, narrada como uma luta bestial, que envolve puxões de cabelo, mordidas, arranhões, estrangulamento e cabeçadas no estômago, acompanhada por um léxico que parece ser dirigido a animais, como “selvagem”, “presa”, “sacrifício”, “garras” etc. O uso desses termos sugere a ausência de reconhecimento da humanidade dessas crianças, em nenhum momento assim denominadas no poema¹². Ainda que guardem algo humano, as fisionomias são transformadas em animais, tal como se constata na obra de Goya, em que “as caretas diabólicas são penetradas pela humanidade”, como sugerido pelo próprio Baudelaire (*apud* Le Pichon; Pichois, 1992, p. 155). Então, da ausência de cores, das sombras, surge o vermelho sanguíneo do combate e da agressividade.

A vibração passa a fazer parte da paisagem, e a harmonia do início é substituída por uma guerra entre irmãos pela disputa de um pão, que, passado de mão em mão, não é compartilhado, mas desintegrado e acaba junto à areia. Porém, depois do desaparecimento do pão branco, espécie de hóstia sem redenção, um estranho equilíbrio se estabelece. Na nova situação, a paisagem oculta-se nas sombras, como se os elementos brancos tivessem recebido uma camada de tinta escura antes que pudessem secar. Essa cor acinzentada, sugerida pela mistura entre o branco e o negro, é comum às paisagens dos *Pequenos poemas em prosa*, como propõe Smith (2011, p. 150): “[...] o cinza, juntamente com o preto e o branco, é uma das cores com as quais Baudelaire ‘pinta’ a vida moderna e representa a neutralidade, uma pausa dos extremos preto e branco”.

Essa transformação da harmonia é expressa por uma frase irônica, que mantém em tensão os elementos do início e do final, resumindo o quadro que o autor se propôs a narrar: “Há, pois, uma região soberba em que o pão se chama *bolo*, iguaria tão rara, que basta para engendrar uma guerra perfeitamente fraticida!” (Baudelaire, 2020, p. 35).

Dúbia, a ironia poderia ser considerada em seu papel apaziguador e conciliatório daquele que constata contradições insolúveis. Porém, ainda que não participe da ocorrência desestabilizadora, o narrador é por ela afetado e, conseqüentemente, o seu relato também é atingido, assim como aquele que o lê. Nesse ponto, a distância se desfaz e, se o pão não pode

¹² Em um único momento, ao final do poema, o autor utiliza a expressão “forças infantis” (Baudelaire, 2020, p. 35).

ser compartilhado, ao menos pode-se partilhar o riso, talvez satânico, de quem reconhece em si a mesma bestialidade dos pequenos homens sem nome. Eis a nova harmonia enunciada pelo narrador: uma harmonia de contrastes. Essa ideia é reforçada por Starobinski (2014, p. 31), para quem a ironia deriva da melancolia:

Substituindo, em seu poema, a melancolia pela ironia, Baudelaire substitui uma agressividade humoral pela agressividade de um ato de consciência: como um alquimista, ele transmuta a melancolia, refina-a e a espiritualiza, privilegia sua ponta cortante, a quintessência sadomasoquista; mordaz e voraz, a ironia logo assume feições bestiais.

As visões em “Os olhos dos pobres”

Diferente do poema anterior, em “Os olhos dos pobres” tem-se um registro patético (referente ao *páthos*), no qual o narrador se compadece da situação de uma família pobre. A cena é noturna, e o narrador estava acompanhado de uma mulher, com quem se dirigiu a um café muito iluminado, fausto, com paredes “ofuscantes de brancura” (Baudelaire, 2020, p. 58), espelhadas e ornamentadas de ouro, em uma avenida em plena transformação, nova como o estabelecimento. A descrição do lugar, de suas iguarias e de seus frequentadores não deixa dúvidas de que a ostentação e a beleza eram algumas de suas principais características.

À noite, um tanto cansada, você quis se sentar num novo café, na esquina do novo bulevar, ainda muito cheio de entulho e exibindo já gloriosamente seus esplendores inacabados. O café cintilava. Mesmo o gás prodigalizava o ardor de uma estreia e iluminava, com todas suas forças, as paredes ofuscantes de brancura, as superfícies resplandecentes dos espelhos, os ouros das molduras e das cornijas, os pajens de faces rechonchudas arrastados pelos cães na coleira, as senhoras rindo do falcão pousado em seus punhos, as ninfas e as deusas levando frutas, patês e carne de caça em cima da cabeça, as Hebes e os Ganimedes esticando o braço para oferecer a pequena ânfora de gelatinas ou o obelisco bicolor dos sorvetes misturados — toda a história e toda a mitologia a serviço da comilança. (ibidem)

Diante do narrador e sua acompanhante, assenta-se uma família esfarrapada composta de um homem e duas crianças pequenas, os quais supostamente se extasiavam com o espetáculo de riqueza perante seus olhos, em um possível reconhecimento da beleza do lugar, como o narrador sugere. Enternecido pela situação da família e envergonhado pelo consumo que era maior que sua sede, o narrador volta-se à mulher que o acompanhava, aguardando um gesto similar de comoção. No entanto, para sua surpresa, por trás de seus

belos olhos “inspirados pela Lua” (ibidem, p. 59), o comentário que ela faz em nada se assemelha ao que esperava: “Essa gente é insuportável, com esses olhos escancarados feito portas-cocheiras! Você não pode pedir ao dono do café que os afaste daqui?” (ibidem).

Essa situação tem seu desfecho em uma ironia, em que o narrador admite a incomunicabilidade de pensamento entre pessoas que se amam.

O poema enfatiza o cruzamento de olhares, desde o título até os últimos parágrafos do texto. Acompanhamos o olhar do narrador que percorre os espaços luxuosos do café, depois miramos a família pobre; ainda através dos olhos do narrador conseguimos ver a beleza que se projeta nos olhos do pai e de seus filhos pobres. Depois, mergulhamos nos olhos verdes¹³ da mulher, que desconstrói a visão anterior: os olhos dos desvalidos se convertem em portas escancaradas. Sobre a luz que incide neste quadro e ilumina esses olhares, ela é emitida do café, onde o narrador se localiza, em direção à família desfavorecida. Ao mesmo tempo que são atingidos pela luz, os olhos da família refletem a visão do narrador e, depois, o de sua companheira, funcionando como uma sequência de espelhos. Esse jogo de luz e de olhares dificilmente poderia ser capturado por um único quadro, pois envolve sucessivas mudanças de posicionamento e ângulo, por isso a utilização do espelho e de materiais refletores como recursos estratégicos no poema.

Embora pareça ser sarcástico em relação aos gostos e valores dos frequentadores do café, o narrador não se abstém de circular nesse meio. Ele participa da fonte de luz que se projeta sobre os desvalidos e integra o grupo de favorecidos da cena. Está ali para ver e para ser visto. E está ali para direcionar o olhar de quem o acompanha. Quem dele escapa, como a mulher que está ao seu lado, “exemplo de impermeabilidade” (ibidem, p. 58), se torna alvo de seus piores sentimentos. Tendo isso em vista, seria mesmo a compaixão que motivaria a visão do narrador em relação à família desfavorecida ou a possibilidade de torná-la suporte de suas projeções? Como esboço de resposta, o próprio autor escreveu: “Eu quero iluminar as coisas com meu espírito e projetar o reflexo sobre os outros espíritos” (Baudelaire, 2010, p. 479) — no esteio da leitura de Dolf Oehler (2004, p. 64), que vê em Baudelaire não um “admirador da burguesia”, mas “seu crítico mais áspero e mais astucioso”.

¹³ Cor rara entre os olhos humanos, o verde anuncia uma dissonância, que será confirmada pelo comportamento da mulher.

A igualdade em “O brinquedo do pobre”

Quando sair de casa pela manhã com a intenção firme de flunar pelas grandes vias, encha seus bolsos de pequenos brinquedos de um tostão — como o polichinelo pendurado a um barbante, os dois ferreiros que batem na bigorna, o cavaleiro e sua montaria, cujo rabo é um apito — e, ao sabor dos botequins, ao pé das árvores, ofereça-os às crianças pobres e desconhecidas que encontrar pelo caminho. Você verá como os olhos delas se dilatam desmesuradamente. De início, não ousarão pegar os brinquedos; duvidarão da própria felicidade. Depois, suas mãos agarrarão bruscamente o presente, e elas sairão correndo como gatos que, tendo aprendido a desconfiar dos homens, comem a distância o bocado que lhes dão. (Baudelaire, 2020, p. 41)

“O brinquedo do pobre” se inicia elogiando a atitude daqueles que, como o narrador, distribuem anonimamente joguetes para as crianças de rua durante suas vadiagens na cidade. Em seguida, a partir do terceiro parágrafo, o narrador assume seu lugar como um observador de duas realidades separadas por uma grade: de um lado, um menino rico, do outro, um pobre.

De um dos lados do quadro, a descrição reproduz os elementos geralmente associados à riqueza: a brancura de um castelo ensolarado, a saúde, a beleza e a elegância de uma criança que brincava com um objeto esplêndido, dourado, com plumas, purpurinas e vidrilhos. A iluminação não deixa dúvidas sobre a resplandecência da cena e seu aspecto solar, nem a origem do menino que, segundo o narrador, parece ser feito “de matéria distinta dos filhos da mediocridade ou da pobreza” (ibidem). Do outro lado da cerca, um menino “fuliginoso” em meio aos vegetais espinhentos, retorcidos, “mirrado”, “sujo”, uma imagem hostil que “o olho imparcial descobriria a beleza, se — como o olho do conhecedor adivinha uma pintura ideal atrás de um verniz de carroceiro — fosse capaz de limpá-lo da repugnante pátina da miséria” (ibidem).

Porém, diferentemente do poema anterior, em que os pobres fixavam seu olhar no luxo do café, é para o lado miserável que a criança rica direciona sua visão. Ela está atenta ao brinquedo da criança pobre, que embora não seja resplandecente como seu artefato, é vivo, move-se, reage. Percebe-se, com isso, que o elemento em destaque está no lado mais sombrio da cena.

Entre essas “barras simbólicas” que separam os dois mundos, “os dois meninos sorriam um para o outro, fraternalmente, com dentes de igual brancura” (ibidem, p. 42). Nota-se que o equilíbrio entre os contrastes sociais e estéticos é proposto pela relação entre as crianças, que, através de uma grade que os separa, promovem uma conciliação entre suas realidades distintas. O brinquedo, este objeto que atua como um mediador entre as crianças, sede de experimentações, ocupa um lugar especial no universo baudelaireano, como se pode constatar no texto “Morale du joujou” (moral do brinquedo), quando diz: “o brinquedo é a primeira iniciação da criança à arte” (Baudelaire, 2010, p. 246). De sabor autobiográfico, a ligação entre as experiências da primeira infância e a arte serão retomadas em outros momentos da obra de Baudelaire, quando, por exemplo, menciona as cores da pele de seu pai em *O pintor da vida moderna*. Outro momento da recuperação da infância está na ideia de gênio, definida pelo autor como uma revisitação do estado de maravilhamento dos primeiros anos de formação humana. Sobre isso, diz Baudelaire (ibidem, p. 512):

A criança vê tudo como novidade; ela está sempre embriagada. Nada se assemelha mais a isso que a inspiração, que a alegria com a qual a criança absorve a forma e a cor [...] o gênio é apenas a infância reencontrada [...] agora dotada, para se exprimir, de órgãos viris e de espírito analítico que lhe permite ordenar a soma de materiais involuntariamente colhidos.

A identidade em “O velho saltimbanco”

A narrativa se passa em meio a uma festa de rua, com suas barracas de atrações e comida, onde ocorrem espetáculos de artistas itinerantes. A atmosfera é festiva, as pessoas estão livres de seus trabalhos enfadonhos, as crianças, longe da escola, e até os intelectuais escapam de sua livralhada rumo às diversões populares. Entre os artistas, as cores são quentes e vibrantes, como sugere o léxico: “detonações de foguetes”, bufões com “rostos morenos”, “a luz das lanternas” (Baudelaire, 2020, p. 31). Estão em atividade, exercendo suas artes, comédias e danças.

Tudo era luz, poeira, gritaria, alegria, tumulto; uns gastavam, outros ganhavam, uns e outros igualmente alegres. As crianças se penduravam à saia das mães para ganhar algum pirulito ou trepavam aos ombros dos pais para ver melhor um ilusionista, deslumbrante como um deus. E por toda parte circulava, dominando todos os perfumes, um cheiro de fritura que era como o incenso dessa festa. (ibidem, p. 31-32)

Porém, no final da fila de barracas, ao fundo da cena, vê-se um pobre saltimbanco, encurvado — inclinado sob o peso do corpo, numa postura comum ao melancólico, como sugere Starobinski (2014, p. 45-46). O homem arruinado,¹⁴ “caduco”, “exilado” (Baudelaire, 2020, p. 32), que não mais era capaz de integrar o repertório de ações comuns aos artistas de rua, estava “mudo e imóvel”, apoiado numa estaca de uma cabana miserável iluminada por restos de velas. Nesse ambiente, em que o artista se aproxima da decrepitude e a chama é fraca, quase extinta, reinam as trevas, tanto externas como internas.

A divisão do quadro é retomada pelo narrador quando reforça a divisão espacial: lá, a “alegria”, a “gandaia”, a “vitalidade”, o movimento e o som; aqui, a “miséria absoluta”, a imobilidade, o silêncio, os “andrajos cômicos, em que a necessidade, bem mais que a arte, introduzira os contrastes” (ibidem). Na sequência, o que se constata é uma progressiva identificação entre o saltimbanco e o narrador, tanto em termos de humor, cada um sendo uma etapa do ciclo da melancolia, como em relação ao destino, comum ao artista que faz da rua o palco das suas ações.

Mas que olhar profundo, inesquecível, ele passeava pela multidão e pelas luzes, para essa maré que se detinha a alguns passos de sua repulsiva miséria! Senti a garganta apertada pela mão terrível da histeria, e senti que meu olhar era ofuscado por lágrimas rebeldes, dessas que não querem cair. (ibidem)

A conclusão do poema reforça a identidade entre o narrador-poeta e o saltimbanco, então compreendido como um homem de letras “degradado pela miséria e pela ingratidão pública, numa barraca em que mais ninguém quer entrar” (ibidem, p. 33).

A prosa poética enquanto experimentação pictórica

Na prosa poética construída por Baudelaire, o narrador de *O spleen de Paris* estabelece diferentes relações com as figuras do povo parisiense, conforme as peculiaridades que cada quadro apresenta: compartilha com dois meninos pobres um pedaço de pão que se torna motivo de conflito em “O bolo”, se compadece com os três componentes de uma família pobre diante do luxo de “Os olhos dos pobres”, enaltece as similaridades entre um menino

¹⁴ O narrador fala de “uma ruína de homem” (Baudelaire, 2020, p. 32). A ruína é outro elemento que alude às paisagens melancólicas. Cf. Starobinski (2014).

pobre e um rico em “O brinquedo do pobre” e, por fim, vê-se projetado na figura de um artista de rua arruinado em “O velho saltimbanco”. A diversidade de ações, reflexões e posicionamentos diante dessas diferentes personagens enfraquece a leitura que atribui ao narrador uma posição de superioridade ou de distância em relação aos desvalidos. Contrariamente, a ideia que é reforçada nesses casos é a de que o narrador experimenta diferentes modos de vida em suas atividades como *flâneur*, vaga de uma rua a outra, de uma vida a outra, buscando o conhecimento na variedade, que projeta no exterior uma realidade interna. Similar ideia encontra-se no poema “Les foules” (As multidões), quando o autor menciona o incomparável privilégio de o poeta ser ele mesmo e um outro: “Como essas almas errantes que procuram um corpo, ele entra, quando ele quer, no personagem de cada um” (Baudelaire, 2003, p. 91). Tal procedimento se assemelha aos processos conduzidos pela melancolia, conforme o pensamento de Ficino, retomado por Berlinck (2008, p. 24):

[...] é por semelhança e simpatia que a bÍlis negra opera. Que faz ela? Provoca a alma a abandonar a periferia das coisas, do mundo e de si mesma para buscar-lhes o centro, a pura interioridade. Empurra a alma para o interior das coisas e da terra, para o centro escuro como a própria bÍlis negra.

Esses processos mediados pela melancolia parecem ser traduzidos nos elementos estéticos do poema, por meio dos contrastes entre branco e preto, entre luzes e sombras, transparência e coloração, vibração, proporcionalidade, enquadramento e reorganização da harmonia. Percebe-se, portanto, que o sentimento melancólico não opera apenas como um pano de fundo na obra, mas corresponde a um procedimento de conhecimento que deixa suas marcas na maneira como a realidade é reconstruída.

Essa projeção da interioridade na exterioridade também é válida para as multidões, como se verifica no poema “Les foules”. Benjamin (2006, p. 113) propõe que, para Baudelaire, as massas não são sinônimos de uma comunidade ou de uma classe, mas “uma multidão amorfa de passantes, de simples pessoas nas ruas”. Segundo o autor, a massa de Baudelaire é uma realidade interna. Mesmo ao longo da marcha através da multidão, o *flâneur* desenvolve uma atitude diferente, que o diferencia da multidão. Enquanto as multidões estão mergulhadas no ritmo do trabalho, o *flâneur* pertence a uma esfera privada. A *flânerie* e a ociosidade são protestos contra a atividade industrial; elas são formas de resistência à atividade produtiva e à homogeneização imposta pela industrialização, são contestações do *dândi*. A postura do *flâneur* é de estar em um estado perpétuo de surpresa em relação aos

acontecimentos, mas recriar esse estado por meio da imaginação e da memória requer mais do que isso:

Assim ele vai, corre, procura. O quê? Certamente esse homem, tal como o descrevi, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto de homens, tem um objetivo mais elevado do que o de um simples flâneur, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância (Baudelaire, 2007, p. 25).

Em seu “esboço do que se poderia chamar de atitude de modernidade”, Foucault (2000, p. 341) depreende de Baudelaire um sentido de modernidade como uma maneira de ser, um *êthos* que não se encerra na vertigem do que se passa; “é, ao contrário, assumir uma determinada atitude em relação a esse movimento” (p. 342). Atitude esta que não nega o real, mas o transfigura a partir da reelaboração que o artista exercita sobre si mesmo:

A modernidade baudelairiana é um exercício em que a extrema atenção para com o real é confrontada com a prática de uma liberdade que, simultaneamente, respeita esse real e o viola. [...] Ser moderno não é aceitar a si mesmo tal como se é no fluxo dos momentos que passam; é tomar a si mesmo como objeto de uma elaboração complexa e dura: é o que Baudelaire chama, de acordo com o vocabulário da época, de “dandismo”. [...] O homem moderno, para Baudelaire, não é aquele que parte para descobrir a si mesmo, seus segredos e sua verdade escondida; ele é aquele que busca inventar-se a si mesmo. Essa modernidade não liberta o homem em seu ser próprio; ela lhe impõe a tarefa de elaborar a si mesmo (Foucault, 2000, p. 344).

É tal sorte de tarefa que Baudelaire empreendera em *O spleen de Paris*, cujos poemas em prosa funcionam como “pinturas” das diversas cenas e figuras da cidade, lançando mão de recursos pictóricos como luzes, cores, contrastes e enquadramentos. “O bolo” trata do contraste de enquadramentos entre a paisagem sublime, vista em grandes dimensões distanciadas, e a luta entre irmãos, observada com proximidade angustiante; “Os olhos dos pobres” explora as projeções do olhar, ora opaco, impermeável, ora brilhante, expressivo; “O brinquedo do pobre” enfatiza o elo precário entre os contrastes sociais e estéticos nos dois lados de uma grade abstrata; por fim, “O velho saltimbanco” promove a estranha simetria que pode haver entre as luzes festivas da cidade e a melancolia evocada pela luz das velas.

Considerações finais

Nos poemas em prosa ora estudados, as imagens articuladas por Baudelaire funcionam como cenas pictóricas. Sugestivas, elas evocam estados de alma, por meio de procedimentos literários e estéticos. Cumpre salientar que, além de poeta, Baudelaire era crítico de arte. Assim, seu olhar sobre suas próprias composições é de um pintor, seus poemas são como quadros — não por acaso, uma parte de *As flores do mal* se intitula “quadros parisienses”. Nos quatro poemas selecionados de *O spleen de Paris*, notou-se que, na paleta de cores do autor, o *tensionamento* (mais do que o simples contraste) entre brancos e negros, entre luzes e sombras prevalece. São essas tensões que marcam as oposições e a nova harmonia que esses poemas pretendem inaugurar. Em torno de cada personagem há uma certa cor material, um temperamento específico e uma iluminação que acentuam o lugar que ocupam em cada poema.

Nesses quadros em movimento, forjados na imaginação, encontra-se o narrador, que instaura a unidade dos poemas e atua na deflagração da ação. O posicionamento do narrador em cada composição é fugidio, feito de um vaivém complexo, ele parece estar sempre jogando com a ironia e a melancolia. Em “O brinquedo do pobre”, por exemplo, ele parece se aproximar das crianças pobres ao recomendar o “divertimento inocente” de distribuir brinquedos a elas, mas essa mesma descrição não deixa de reforçar a distância implicada em todo ato de caridade barata. Em todo caso, o narrador acentua ou atenua os contrastes, os quais reenquadram o campo social no mesmo passo em que atingem os recursos linguísticos e estéticos dos poemas.

Nesses textos, as imagens da cidade refletem sobretudo uma realidade interior, a condição do narrador-poeta, tingida com o *spleen* ou o seu contrário, a histeria. Parece ser a partir desses dois polos emocionais que os recursos pictóricos e estilísticos dos poemas se organizam. Nota-se, portanto, que a relação que o narrador estabelece com as personagens se caracteriza mais como um experimento da imaginação guiado pela interioridade, em vez de expressão de um quadro axiológico bem definido e predeterminado por sua posição social. Em suma, nos quadros baudelairianos não se vê um mero registro da realidade, mas uma reelaboração poética e ambivalente.

Em seu texto sobre a “Exposition universelle (1855)”, Baudelaire (2010, p. 278) sugere que a organização da cor vem da escolha, e esta nasce no

temperamento do artista. Depois de materializados na forma artística, a cor e seus derivados condensam um pensamento, um pensamento da cor que descobrirá caminhos singulares para chegar ao leitor. Neste breve estudo, buscou-se examinar alguns dos sistemas cromáticos e dos regimes de visualidade construídos por Baudelaire em *O spleen de Paris*, observando como os contrastes e harmonias nunca seguem direções unívocas e definitivas, incidindo tanto sobre a inconstância do narrador quanto sobre a multidão de figuras instigantes que atravessavam a paisagem parisiense.

Referências

AUERBACH, Erich. As flores do mal e o sublime. In: _____. **Ensaio de literatura ocidental:** filologia e crítica. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007. p. 303-332.

BAUDELAIRE, Charles. **Correspondance.** Comentários de Claude Pichois e Jérôme Thélot. Paris: Gallimard, 2000.

BAUDELAIRE, Charles. **Mon cœur mis à nu.** Édition diplomatique établie par Claude Pichois. Genève: Droz, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. **Le spleen de Paris:** Petits poèmes en prose. Paris: Librairie Générale Française, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade:** o pintor da vida moderna. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. **Écrits sur l'art.** Texto estabelecido, apresentado e anotado por Francis Moulinat. Paris: Librairie Générale Française, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. **O spleen de Paris:** Pequenos poemas em prosa. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2020.

BAZIN, Germain. **Barroco e Rococó.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III** — Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”. In: _____. **A modernidade.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. p.101-147.

BERLINCK, Luciana Chaui. **Melancolia:** rastros de dor e de perda. São Paulo: Humanitas; Associação de Acompanhamento Terapêutico, 2008.

CHEVALLIER, Philippe. "O Baudelaire de Foucault: uma silhueta furtiva e paradoxal". **Anuário de Literatura**, v.18, n. 1, p. 190-197, 2013.

COLLOT, Michel. "O coração-espaço: aspectos do lirismo em *As flores do mal*". Trad. Celia Pedrosa e Ida Alves. **eLyra** — Revista da Rede Internacional Lyraempoetics, v. 21, p. 145-173, jun. 2023. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.21747/21828954/ely21t1>>. Acesso em: 19 abr. 2023.

CROW, Thomas. **Modern Art in the Common Culture**. London: Yale University Press, 1998.

FOSTER, Hal. "Arquivos da arte moderna". **Arte e Ensaios**, v. 19, n. 19, p. 182-193, 2009.

FOUCAULT, Michel. "O que são as Luzes?". In: _____. **Ditos e escritos** — Vol. II: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 335-351.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Baudelaire, Benjamin e o Moderno". In: _____. **Sete aulas sobre linguagem**. São Paulo: Imago, 1997, p. 139-154.

LABARTHE, Patrick. **Petits Poèmes en prose: Le Spleen de Paris de Charles Baudelaire**. Paris: Éditions Gallimard, 2000.

LE PICHON, Yann; PICHOS, Claude. **Le musée retrouvé de Charles Baudelaire**. Paris: Éditions Stock, 1992.

MACCHIA, Giovanni. **Baudelaire**. Milão: Rizzoli, 1975.

OEHLER, Dolf. **Terrenos vulcânicos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

OLIVEIRA, Juliana Michelli S. "Qual é a verdadeira? (de Charles Baudelaire): armadilhas da imitação e da criação na representação da realidade". **Magma**, v. 13, p. 101-121, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2448-1769.mag.2016.115168>>. Acesso em: 19 abr. 2023.

PAZ, Octavio. **Filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

POMPEU, Caio Olivette. "Baudelaire: a modernidade e as várias faces do artista moderno". **Avesso: Pensamento, Memória e Sociedade**, v. 2, n. 1, 2021.

SMITH, Ann Kennedy. **Painted Poetry: Colour in Baudelaire's Art Criticism**. Bern: Peter Lang, 2011.

STAROBINSKI, Jean. **A melancolia diante do espelho: Três leituras de Baudelaire**. São Paulo: Editora 34, 2014.

VERNIER, France. Cidade e modernidade nas "flores do mal" de Baudelaire. **ARS**, v. 5, n. 10, p. 62-79, 2007.

Recebido em 12/05/2024

Aceito em 12/06/2024