

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

JULIANA SIQUEIRA FRANCO

**BAUDELAIRE, CRÍTICO DE ARTE:
CONSIDERAÇÕES SOBRE O SALÃO DE 1859**

GUARULHOS

2017

JULIANA SIQUEIRA FRANCO

**BAUDELAIRE, CRÍTICO DE ARTE
CONSIDERAÇÕES SOBRE O SALÃO DE 1859**

Dissertação apresentada à Universidade
Federal de São Paulo como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre em Filosofia
em Curso
Área de concentração: Política, Conhecimento
e Sociedade
Orientação: Prof. Dr. Silvio Rosa Filho

GUARULHOS

2017

Franco, Juliana Siqueira.

Baudelaire, crítico de arte: considerações sobre o Salão de 1859 /
Juliana Siqueira Franco. – 2017.
136 p.

Dissertação (Mestrado em Filosofia)– Universidade Federal de São
Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-
graduação em Filosofia. Guarulhos, 2017.
Orientação: Prof. Dr. Silvio Rosa Filho.

Título em francês: Baudelaire, critique d'art.

1. Charles Baudelaire. 2. Crítica de arte. 3. Imaginação criadora. 4.
Estética. I. Silvio Rosa Filho. II. Baudelaire, crítico de arte.

JULIANA SIQUEIRA FRANCO
BAUDELAIRE, CRÍTICO DE ARTE:
CONSIDERAÇÕES SOBRE O SALÃO DE 1859

Dissertação apresentada à Universidade
Federal de São Paulo como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre em Filosofia
em Curso

Área de concentração: Política, Conhecimento
e Sociedade

Aprovação: ____/____/_____

Prof. Dr. Silvio Rosa Filho
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Denilson Soares Cordeiro
Universidade Federal de São Paulo

Prof^a. Dr^a. Taisa Helena Pascale Palhares
Universidade Estadual de Campinas

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), em especial ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (PPGF-EFLCH) pela oportunidade de formação, assim como à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio concedido por meio da bolsa de estudos. Igualmente, manifesto imensa gratidão ao meu orientador Prof. Dr. Silvio Rosa Fiho pela possibilidade de aprendizado conjunto, e também aos professores que fizeram parte dessa trajetória: Prof. Dr. Luciano Gatti, Prof. Dr. Érico Nogueira, Prof^a. Dr^a. Jassira de Freitas, Prof^a. Dr^a. Olgária Matos, Prof. Dr. Francisco Machado, assim como os presentes na banca, Prof^a. Dr^a. Taisa Palhares e Prof. Dr. Denilson Cordeiro.

Sou, ainda, profundamente grata aos meus familiares, principalmente aos meus pais, Daniel Franco e Elizabete Almeida, que me ofereceram apoio incondicional. Meu muito obrigada também aos novos e aos antigos amigos, Ângela Fracarolli, Desiree Almeida, Douglas de Barros, Gabriel Ramponi, Giovana De Sordi, Isabela De Sordi, Joice Domeniconi, Julia Landers, Karel Pianez, Lucas Page, Luciana de Oliveira, Marina De Sordi, Mathias Möller, Perola Paron, Raquel Mastrodi, Vinicius Possari, os quais me ajudaram em diversos momentos difíceis mas também se fizeram presentes naqueles de grande alegria.

RESUMO

Esse estudo se dedica a um texto de crítica de arte de Charles Baudelaire, intitulado *Salon de 59*. Por meio dele, foi possível uma compreensão do que é a crítica baudelairana, tendo como ideia geradora o papel da Imaginação na criação e no juízo sobre as obras de arte. Contou-se com as obras de Otilia Arantes para embasamento nas interpretações, as quais auxiliaram na identificação das tensões entre subjetividade e objetividade em Baudelaire. Assim, foi possível tentar reconstituir a construção de uma crítica romântica particularmente baudelairiana. Verificou-se a construção paradoxal de suas concepções e imagens estéticas, as quais são elaboradas partindo da mudança na relação artista-público moderno, do distanciamento da natureza, da busca por uma ciência concernente às artes, culminando na beleza sobrenatural no espaço arquitetônico, e no moralismo como busca propícia à estetização do próprio artista. Finalmente, avaliando esses diferentes aspectos que aparecem durante o Salão, é possível afirmar que essa crítica aderiu ao romantismo e, simultaneamente, o contestou; conseguindo entrever a autonomia da obra de arte e tendências da arte moderna, mesmo se suas próprias contradições tenham se reservado ao campo do silêncio.

Palavras-chave: Charles Baudelaire. Crítica de Arte. Imaginação criadora.

RESUME

Cette étude est consacrée à un texte de critique d'art de Charles Baudelaire, intitulé *Salon de 59*. Grâce à cela, une compréhension de ce qui est la critique baudelairienne était possible, notamment pour l'idée génératrice d'imagination pour la création et pour le jugement d'œuvres d'art. On a utilisé les études de Otilia Arantes pour l'interprétation, ceux qui ont permis d'identifier les tensions entre subjectivité et objectivité chez Baudelaire. On a trouvé qu'il y avait une construction paradoxale de leurs conceptions et des images esthétiques, qui sont préparés à partir du changement de la relation artiste-public dans le monde moderne, de mise en distance par rapport à la nature, de recherche d'une science concernant les arts, aboutissant à la beauté surnaturelle dans l'espace architectural et à la moralité comme recherche propice à l'esthétisation de l'artiste. Enfin, pour l'évaluation de ces différents aspects qui apparaissent dans le *Salon*, on peut dire que cette critique a rejoint le romantisme et, en même temps, le conteste; on a obtenu un aperçu de l'autonomie de l'œuvre d'art et les tendances de l'art moderne, même si leurs contradictions soient elles-mêmes réservées au champ du silence.

Mots-clés: Charles Baudelaire. Critique d'art. Imagination créatrice.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 ESTÉTICA DA IMAGINAÇÃO CRIADORA	20
2.1 A desvinculação da natureza e da arte “acabada”	20
2.2 Uma “ciência” para composição da “cor singular” na pintura	34
3 EM DIREÇÃO À ARTIFICIALIDADE	46
3.1 A artificialidade da beleza sobrenatural	46
3.2 Do sentido moral na pintura ao artista dandificado	60
4 CONCLUSÃO	77
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	89
ANEXO A – FRAGMENTO DO <i>SALON DE 59</i> (BAUDELAIRE)	91
I. O artista moderno	93
II. O público moderno e a fotografia	98
III. A rainha das faculdades	102
IV. O governo da imaginação	105
ANEXO B – TRADUÇÃO DO APÊNDICE <i>BAUDELAIRE CRITIQUE D’ART</i> (OTÍLIA ARANTES)	110
1. O “ponto de vista” da crítica baudelairiana.	112
2. A crítica romântica	116
3. Baudelaire – ainda um romântico?	122
Notas	130

1 INTRODUÇÃO

Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

(*Le Soleil, Les Fleus du Mal*)

“Existe algo mais encantador, mais fértil e de uma natureza mais positivamente excitante do que o lugar-comum?”¹. Pelos lugares-comuns, ganhando conotações diversas e singulares, incia-se a leitura do *Salon de 59*², a crítica baudelairiana sobre a Exposição de 1859³. Durante a trajetória de estudos, se observará que Baudelaire traz uma fecunda multiplicidade de temas, ideias e interconexões. É evidente que no estudo de uma obra cujo autor vem sendo, há tempos, amplamente estudado e debatido, há sempre o risco de se perder em indagações complexas ou conclusões óbvias. Mas, por outro lado, será possível entender que Baudelaire se mantém afastado da pretensão de um texto encerrado, e é justamente isso que a tarefa de tradução e o estudo desse “breve caminhar filosófico”, nas palavras de Baudelaire, permite evidenciar. Ele almeja, a todo tempo, se afastar do pensamento dogmático. Parece em vão a tentativa de explicar ou definir puramente essa crítica de arte - pois, sem contar que a crítica fala por si, isso evidentemente estaria longe das presentes possibilidades. Mas mesmo assim sua tradução e estudo não deixaram de suscitar temas para reflexão. Por isso, se colocou a seguinte questão: afinal, o que é a crítica de arte de Baudelaire? Seus juízos sobre as obras, buscando explicitar os sentimentos dos artistas, se conformam com a crítica romântica? Como se encaixam, nesse sentido, a combinação de

¹ BAUDELAIRE, “*Salon de 59*”. In: *Oeuvres complètes*. Tomo II. Paris: Gallimard. Collection Pléiade, 1976, p. 609.

“D’ailleurs, vous n’y perdrez rien ; car existe-t-il (...) quelque chose de plus charmant, de plus fertile et d’une nature plus positivement excitante que le lieu commun ?”.

² Destaca-se que as páginas das citações de Baudelaire serão remetidas às *Oeuvres complètes*. No entanto, se utilizará o título original de cada texto de modo a facilitar a compreensão do leitor sobre os Salões e as demais obras. Além disso, as traduções, tanto de Baudelaire quanto de Otília Arantes, são de nossa autoria. Optou-se pela tradução apenas dos escritos em prosa de Baudelaire, mantendo as citações da lírica conforme o original.

³ Apesar de se ter notícia de pelo menos três traduções desse texto em língua portuguesa no Brasil, e de se saber do legado benjaminiano sobre Baudelaire na filosofia, considera-se o *Salon de 59* ainda é um texto de crítica de arte pouco abordado nos estudos acadêmicos nacionais.

diversos outros aspectos - como seu estilo poético, suas discussões fiéis a um *salonier*, a exposição de concepções estéticas e indagações sobre o próprio fazer crítico?

Esses elementos, juntos, conformam oscilações e paradoxos no interior do texto, mas também fazem brotar, ao mesmo tempo, a possibilidade de se vislumbrar uma arte diferente. Para o desenvolvimento da dissertação, contou-se, com as *Oeuvres complètes*⁴ de Baudelaire, não se restringindo apenas ao texto em questão, mas explorando ainda possibilidades de lembrar e conversar com outras obras do mesmo autor. Além disso, para melhor embasamento do estudo, contou-se com esclarecimentos da dissertação, “Razão, raridade e disparates nas ‘Curiosidades Estéticas’ de Baudelaire”⁵ e da tese “*Baudelaire, le lyrisme au seuil de la modernité*”⁶ de Otilia Beatriz Fiori Arantes⁷, textos os quais oferecem uma base ampla para situar os problemas filosóficos e literários que Baudelaire propõe e enfrenta.

Dessa maneira, o estudo percorrerá o desenvolvimento da concepção baudelairiana de imaginação criadora, pontuando suas diferenças e coincidências com relação às tendências românticas tradicionais. No primeiro capítulo, intitulado “A estética da Imaginação criadora”, se observará, primeiramente, a importância da distância da arte em relação à natureza e o papel da memória voluntária como um dos princípios conscientes de objetivização da subjetividade do artista nas pinturas. Em seguida, se passa para a composição das imagens no que concerne ao predomínio das cores em detrimento dos contornos, observando como isso se conforma com semelhante preocupação de Baudelaire com relação à objetivação da pintura imaginativa, trazendo propostas semelhantes à música romântica, com insinuações da existência de uma ciência para composição dos meios nas artes.

⁴ BAUDELAIRE, C. *Oeuvres complètes*. Tomos I(a) e II(b). Paris: Gallimard. Collection Pléiade, 1975/1976.

⁵ ARANTES, O. B. F. Razão, raridade e disparates nas Curiosidades Estéticas de Baudelaire. Universidade de São Paulo, 1968(a).

⁶ ARANTES, O. B. F. *Baudelaire, le lyrisme au seuil de la modernité*. Paris: Université Paris 1 Pantheon-Sorbonne, 1972(b).

⁷ Ressalva-se que essa bibliografia auxiliou imensamente o desenvolvimento do estudo, e, evidentemente, se sua presença se faz talvez tão marcante quanto à de Baudelaire, isso se deve ao fato de que ela possibilitou uma compreensão básica do pensamento baudelairiano, e contribuiu para que a discussão pudesse minimamente se aprofundar, porém, especificamente voltada para a crítica de 1859, enquanto a autora trata da lírica e da crítica de modo geral.

No segundo capítulo, “Em direção à artificialidade”, se estudará, da mesma forma, a presença imperativa da imaginação criadora nos juízos de Baudelaire com relação aos temas já afastados da natureza, como as imagens de motivos citadinos ou militares. Na primeira etapa, os desenhos da velha capital abrem espaço para reflexão de como entender os juízos baudelairianos, se compreendendo que eles se importam menos com a representação do que com o impulso que eles lançam à subjetividade do artista e à beleza sobrenatural. Com isso, posteriormente, se notará como não apenas a subjetividade, mas também o artista e seu comportamento vão ganhar um crescendo na crítica. Isso será estudado na segunda etapa do capítulo, quando se atenta para o seu posicionamento com relação aos trejeitos aristocráticos e dandificados culminarão em uma visão estetizante da vida na grande cidade frente às transformações históricas da condição do artista e da arte frente ao público moderno, ao progresso técnico e às leis do mercado.

Finalmente, na conclusão, o problema do público se releva como fundamental para a estética e para a própria concepção da crítica baudelairiana. Igualmente, a imaginação criadora protagonizará a capacidade de ampliar espaço entre arte e realidade exterior, garantindo a autonomia da iniciativa criadora, assim como a capacidade reflexiva de juízo sobre o belo, se delineando como o próprio fundamento do espírito crítico, sua liberdade para rir com a ordem social, assim como contesta-la, pela criação de um infinito “mundo novo”, afastado e diferente que só o artista pode engendrar.

Mas essa novidade na arte, sua flexibilidade com relação à concepção e beleza, trazendo as noções de maldade, mentira e bizarria, parecem ser a manifestação da autoconsciência da necessidade das mudanças na crítica romântica e a própria possibilidade e sua ultrapassagem. Assim, aquela concepção que defendia a correspondência com o prodomínio da “maneira de sentir” nas artes se mantém, mas de um modo já modificada por ideias peculiares e paradoxais, ou melhor, tensões entre subjetividade e objetividade, devido a seu apego ao ponto de vista exasperadamente individual para criação e ajuizamento das obras combinado à capacidade de alcance cosmopolita da crítica de arte. Consciente da decadência do espírito francês, seu “gosto pelo povo” e não mais pela grandeza do espírito, imperava, para Baudelaire, a mediocridade tanto dos artistas quanto do público moderno.

Ele reconhece a necessidade de jogar com essa nova realidade, trazendo, ao mesmo tempo, características pedagógicas, no entanto não dogmáticas, para a crítica. Mas nesse *Salon*, ele busca principalmente a contestação dessas tendências e a tentativa de sobrevivência

dos grandes artistas e da arte imaginativa. Assim, com uma crítica diferente, Baudelaire não deixa de manifestar sua vontade de provar “essa alegria singular de celebrar o advento do novo”⁸: “mergulhar no fundo do abismo, Inferno ou Céu, o que importa? No fundo do Desconhecido para encontrar o novo”⁹.

*

“Vulgar, medíocre. Poucas vezes vi um salão tão enfadonho”¹⁰. Foi essa impressão que marcou a percepção de Baudelaire sobre a exposição, o qual, desafiando os academicismos da época, conformou sua crítica, não por descrições precisas, mas por um apanhado geral sobre as obras. Evidentemente, há explicações sobre os artistas e pinturas admiradas, e, em certo sentido, também um esquematismo típico do gênero (ordem entre pintura, escultura, etc.). Porém, Baudelaire também não se deixa vencer na tarefa de criticar aqueles cujas concepções ele se opõe: um salão sem originalidades, nem novas categorias ou gênios, e passível de quase nenhuma admiração. Para o crítico, as obras ali expostas eram baseadas em pensamentos simples, demasiadamente clássicos e antigos. Ele torna evidentes as impressões que cada artista o provocava, dando ênfase à mediocridade daqueles que ali expunham, assim como à falta de representantes da imaginação, o que teria culminado na presença em excesso de pinturas paisagistas – traço determinante para o fracasso da exposição.

O seu questionamento “e hoje o que é o artista?”, insere uma reflexão atual sobre o artista moderno ao âmbito da crítica de arte. Mas, diferente do elogio a Delacroix ou a Guy, o artista moderno aparece nesse momento como uma *criança mimada*: aquele que, sem imaginação, sem capacidade sugestiva de fazer pensar ou sonhar, apenas forja uma arte.

E hoje, o que é o artista, esse irmão antigo do poeta? [...]. O artista, hoje e depois de numerosos anos, é, apesar de sua falta de mérito, uma simples

⁸ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 45*”, op. cit., p. 407b.

“Puissent les vrais chercheurs nous donner l’année prochaine cette joie singulière de célébrer l’avènement du neuf!”

⁹ BAUDELAIRE, *Fleurs du Mal*, In: *Oeuvres complètes*. Tomo I (a). Paris: Gallimard. Collection Pléiade, 1976, p. 134.

“Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe ?/ Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau!”.

¹⁰BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”, op. cit., p. 610b.

“Plat, médiocre; j’ai rarement vu un Salon aussi maussade”.

criança mimada. Quantas honras, quanto dinheiro dado a homens sem alma e sem instrução!¹¹

Baudelaire expressa sua constante contraposição entre imaginação e culto à cópia da natureza em sua visão sobre os artistas, diferenciando os imaginativos dos artistas mimados que desprezavam o grande, e pintavam com as almas fechadas, buscando apenas “receber o sufrágio e o dinheiro do público”. Em oposição a isso, há, nessa crítica, uma constante reivindicação por uma pintura que expresse o *ar* da cena, como no caso de camponês cujo amor a seu ofício teria elevado sua imaginação¹², do mesmo modo que o amor dos artistas por seu próprio ofício também poderia elevar a sua imaginação.

Assim, essa crítica parte da busca pelo sentimento como a fonte da criação, trazendo o critério individual para a arte como um posicionamento romântico: “assim, um ponto de vista mais amplo será, naturalmente, o individualismo bem entendido: solicitar ao artista a ingenuidade e a expressão sincera de seu temperamento, ajudado por todos os meios que lhe fornece o seu ofício”¹³. No entanto, isso não seria um subjetivismo cego, e suas consequências serão ainda mais férteis para se pensar a sua própria crítica de arte. Como explicou Otília Arantes¹⁴, o florescimento da arte romântica não precisa ser visto como causa da crítica, mas sim como fonte de suas inter-relações. A reivindicação baudelairiana do sentimento também já estava no *Salon de 46*: “quem diz romantismo diz arte moderna, ou seja, intimidade, espiritualidade, cor, aspiração em direção ao infinito, expressos por todos os meios que

¹¹ BAUDELAIRE, C. Ibidem, p. 611b.

“Et aujourd’hui, qu’est-il, l’artiste, ce frère antique du poète? (...) L’artiste, aujourd’hui et depuis de nombreuses années, est, malgré son absence de mérite, un simple enfant gâté. Que d’honneurs, que d’argent prodigués à des hommes sans âme et sans instruction!”.

¹² BAUDELAIRE, C. Ibidem, p. 613b.

“Il est important que vous peigniez *l’air de satisfaction* dont je jouis à cet instant de la journée, en contemplant à la fois *ma famille et ma richesse augmentée du labeur d’une tournée!* Vive ce paysan ! Sans s’en douter, il comprenait la peinture. L’amour de sa profession avait élevé son *imagination*.” .

¹³ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 46*”, In: *Oeuvres complètes*. Tomo II (b). Paris: Gallimard. Collection Pléiade, 1976 , p. 419b.

“Ainsi un point de vue plus large sera l’individualisme bien entendu : commander à l’artiste la naïveté et l’expression sincère de son tempérament, aidée par tous les moyens que lui fournit son métier”.

¹⁴ ARANTES, O. B. F. op. cit. 1972b, p. 249.

contêm as artes”¹⁵, um romantismo que “não está precisamente nem na escolha dos temas, nem na verdade exata, mas na maneira de sentir”¹⁶. Todavia, em Baudelaire, o autêntico fazer artístico, mesmo com reivindicação da subjetividade, se difere da tendência predominante ainda arraigada à noção paisagista.

O *Salon de 59*, de acordo com Baudelaire, era permeado por títulos ridículos, próprios do espírito francês que busca somente atrair olhares. Uma farça cuja manobra era “buscar surpreender por meios de surpresa estranhos à arte”, “o grande recurso dos que não são naturalmente pintores”, mas artistas que tentavam enganar e atrair o público, instigar observadores por meio do simples floreio dos títulos - enquanto Baudelaire pergunta: “para que complicar?”¹⁷.

Imponho-me a mim mesmo as duras condições que gostaria de ver cada um se impor; digo-me sem cessar: para que serve? E me pergunto supondo que tenha exposto algumas boas razões: para quem e para que podem servir? (...) Tinha me imposto buscar a Imaginação* através do Salão, e, tendo-a raramente encontrado, tive que falar somente de um pequeno número de homens¹⁸.

Para o crítico, foi um salão de horrores, a doutrina do progresso como inimiga das Belas-Artes. Ele a associa à impotência e à mediocridade das representações realistas da

¹⁵BAUDELAIRE, C. “*Salon de 46*”, In: *Oeuvres complètes*. Tomo II (b). Paris: Gallimard. Collection Pléiade, 1976, p. 407b.

“Qui dit romantisme dit art moderne, — c’est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l’infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts”.

¹⁶BAUDELAIRE, C. Ibidem, p. 420b.

“Le romantisme n’est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir”.

* Utiliza-se essa expressão com letras minúsculas, em conformidade com o que acontece durante todo o *Salon de 59*. “Imaginação criadora” aparece apenas no último parágrafo da referida crítica, conforme o trecho citado acima.

¹⁷BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”, op. cit., pp. 614, 615b.

“C’est là l’esprit français. Chercher à étonner par des moyens d’étonnement étrangers à l’art en question est la grande ressource des gens qui ne sont pas naturellement peintres (...) Mais à quoi bon s’égarer?”.

¹⁸BAUDELAIRE, C. Ibidem, p. 681b.

“Je m’impose à moi-même les dures conditions que je voudrais voir chacun s’imposer; je me dis sans cesse: à quoi bon? et je me demande, en supposant que j’aie exposé quelques bonnes raisons: à qui et à quoi peuvent-elles servir? (...) Je m’étais imposé de chercher l’Imagination à travers le Salon, et, l’ayant rarement trouvée, je n’ai dû parler que d’un petit nombre d’hommes”.

representação da natureza, e também à preguiça e à impotência dessas teorias, como se seus adeptos reivindicassem “não temos imaginação e decretamos que ninguém a terá”¹⁹. Assim, a sua tomada de posição contra o artista “natural” buscava dissolver o difundido gosto pelo Belo atrelado ao Verdadeiro: “o gosto exclusivo pelo Verdadeiro oprime e sufoca o gosto pelo Belo. Onde só se deveria ver o Belo (...) nosso público busca só o Verdadeiro.”²⁰. Os pintores “positivistas”, nunca seriam fielmente artistas, na medida em que tendiam a julgar sucessivamente e analiticamente, e não pelo sentimento imediato e sintético, emanado pela imaginação.

Nesse sentido, Baudelaire explicita sua posição: “Acho inútil e enfadonho representar o que é, porque nada do que é me satisfaz. A natureza é feia, e prefiro os monstros da minha fantasia à trivialidade positiva”²¹. Essa natureza exterior, feia e trivial, não poderia conferir os atributos da fantasia necessários para arte. E esta, conseqüentemente, não poderia estar restrita à busca pela verdade positiva que a natureza confere por meio de representações e julgamentos simplificados. Há, assim, uma contraposição ao culto romântico da natureza, e a busca pelo Verdadeiro na arte acabará sendo ultrapassada pelo artifício. Essa ideia será estudada mais atentamente no segundo capítulo da dissertação, relacionando-a com o sobrenaturalismo dos ambientes de teatro: “essas coisas, porque são falsas, são infinitamente mais próximas da verdade; enquanto a maioria dos nossos paisagistas é mentirosa, justamente porque negligenciam mentir”²².

¹⁹ BAUDELAIRE, C. Ibidem, p. 620b.

“Nous n’avons pas d’imagination, et nous décrétons que personne n’en aura”.

²⁰ BAUDELAIRE, C. Ibidem, p. 616b.

“Le goût exclusif du Vrai (...) opprime ici et étouffe le goût du Beau. Où il faudrait ne voir que le Beau (...), notre public ne cherche que le Vrai.”

²¹ BAUDELAIRE, C. Ibidem, p. 620b.

“À ces doctrinaires si satisfaits de la nature un homme imaginaire aurait certainement eu le droit de répondre: «Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive»”.

²² BAUDELAIRE, C. Ibidem, p. 668b.

“Ces choses, parce qu’elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu’ils ont négligé de mentir”.

Com essas afirmações, Baudelaire traz uma noção de belo diferente da dos paisagistas - “o belo é sempre *bizarre*”²³: um Belo estranho e deslocado da noção de verdade, mas ainda assim sempre surpreendente. Nesse sentido, a origem da arte estaria apenas na subjetividade do artista, na sua individualidade. Com isso Baudelaire se coloca contra aqueles que se contentam em reconstituir fielmente a natureza em todos os detalhes, e a realidade que aparece para o olhar do pintor deve ser distanciada e transfigurada em sua *impressão* através desejos e vontades íntimas: “é preciso que tudo isso se torne quadro por meio da impressão poética relembra à vontade”²⁴. A ideia de impressão poética será desenvolvida no primeiro capítulo, como resultado da imaginação criadora e sua diferenciação do artista e sua arte com relação aos dados exteriores, resultando na suspensão da realidade para alcançar as “magias sugestivas” que Baudelaire busca.

Nesse sentido, Baudelaire vê, do mesmo modo que Delacroix, a natureza como um dicionário: fonte para composições poéticas, pela qual os pintores poderiam, obedecendo à imaginação, encontrar os elementos que se harmonizam com a suas concepções. Mas não apenas isso: tal elaboração, na medida em que resulta em arte, traria um arranjo completamente novo aos elementos desse dicionário. Por outro lado, os que tentavam elaborar esse empreendimento sem a imaginação estariam apenas copiando esse dicionário e suprimindo sua personalidade: “de tanto contemplar, esqueceram-se de sentir e de pensar”²⁵. Já o autêntico artista seria aquele cuja arte emanasse da imaginação criadora, única e soberana, a qual conforma a arte em todas as suas partes, com o principal, fazendo das outras faculdades apenas suas “servas”. Esse processo, culminando no sobrenaturalismo, resulta da tendência baudelairiana em substituir a natureza pelo homem, pela artificialidade e pelas *rêveries*, como ficará mais claro no segundo capítulo da dissertação.

No entanto, não se poderá esquecer que Baudelaire nota a emergência da fotografia como fenômeno atrelado à indústria e à multidão, destacando que a tola fé destas estaria

²³ BAUDELAIRE, C. “*Exposition universelle 1855*”. In: *Oeuvres complètes*. Tomos II(b). Paris: Gallimard. Collection Pléiade, 1976, p. 578b.
“*Le beau est toujours bizarre*”.

²⁴ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”, op. cit., p. 665b.
“Il sait bien qu’il faut que tout cela devienne tableau par le moyen de l’impression poétique rappelée à volonté”.

²⁵ BAUDELAIRE, C. Ibidem, p. 625b.
“À force de contempler, ils oublient de sentir et de penser”.

arruinando “o que podia restar de divino no espírito francês”²⁶. Por isso, tal indústria, proporcionando um resultado idêntico ao da natureza, podia ser considerada como uma arte absoluta, cujo messias era Daguerre. A perfeita exatidão da fotografia não era mais que um stratagem indigno para agradar o gosto exclusivo do público pela verdade. Ele descreve os dias deploráveis de um fanatismo extraordinário: “a partir desse momento, a sociedade imunda se lança impetuosamente, como um único Narciso, para contemplar sua imagem trivial sobre o metal”²⁷. Assim, aderindo em alguns aspectos românticos, afasta-se em outros dos neoclássicos e realistas. Ele pode até mesmo ter ramificado tendências de movimentos artísticos posteriores, na medida em que trouxe percepções estéticas peculiares, entrelaçando novidades e ideias das artes passadas, e combatendo os “positivismos” ligados à natureza abominável.

Mas para ele, as tentativas de reproduzir cenas e acontecimentos históricos do passado por meio da fotografia eram ridículas - uma obscenidade dos “milhares de olhos voltados para o estereoscópio”²⁸, e aliadas à tolice da multidão - sua técnica, na verdade, servia para refúgio dos pintores fracassados: “os progressos mal aplicados da fotografia contribuíram muito, aliás como todos os progressos puramente materiais, para o empobrecimento do gênio artístico francês, já tão raro”.²⁹ Baudelaire nota então que a tendência contemporânea a favor do progresso, “filosofia e sofismas indigestos”, faziam da indústria a mortal inimiga das artes. Seu posicionamento como crítico mostra consciência dos processos de deslocamento dos papéis da arte e do artista com relação a determinados preceitos e tradições, assim como seu envolvimento nos avanços materiais e industriais.

²⁶ BAUDELAIRE, C. Ibidem, p. 616b.

“une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi et à ruiner ce qui pouvait rester de divin dans l’esprit français”.

²⁷ BAUDELAIRE, C. Ibidem, p. 617b.

“À partir de ce moment, la société immonde se ruait, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s’empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil”.

²⁸ BAUDELAIRE, C. Idem.

“(…) des milliers d’yeux avides se penchaient sur les trous du stéréoscope”.

²⁹ BAUDELAIRE, C. Ibidem, p. 618b.

“(…) mais je suis convaincu que les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d’ailleurs tous les progrès purement matériels, à l’appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare”.

A arte, segundo Baudelaire, ao se subjugar inteiramente a essas transformações, estaria diminuindo o respeito por si mesma, estaria se curvando à penosa “Fatuidade moderna”³⁰. Na verdade, a atuação do pintor é decisiva, ele não deve se anular na obra e retratar a realidade externa, mas sim buscar engendrar primeiramente o efeito da imaginação criadora. Esse apego do público ao deleite e à surpresa através do olhar devem ser aproveitados de forma diferente. Mesmo reconhecendo a felicidade em ser surpreendido, ele relembra sempre que interessa mais os meios pelos quais se sente a surpresa, para que estes possam, igualmente, remeter ao sonho e às magias poéticas, e não à “atrofia crescente da faculdade da imaginação”, fosse nos artistas ou no público moderno.

No que concerne à “crítica de arte propriamente dita”, a leitura do *Salon de 59* se abrirá com a perspectiva de que Baudelaire concebe esse gênero, em certo sentido, como explicação das obras de arte, no entanto, sem poder deixar de ser poética e imaginativa. A crítica de arte, devendo ser igualmente imaginativa, possibilitaria a objetivação singular, ainda que incompleta, das intenções escondidas de criações também singulares, mas ao mesmo tempo, sem exaurir o seu “mistério”. Por isso, a subjetividade na crítica deveria ter algumas regras, assim como deve ser na arte. Ela seria, enfim, a mediação para manifestação e apreciação da beleza, a comunicação da imaginação dos dois gêneros por meio da imaginação criadora, de seu espírito crítico. Na verdade, não será mesmo o seu juízo crítico exatamente o que torna possível a crítica de arte? Baudelaire vislumbra uma arte que contenha o espírito crítico, e uma crítica de arte que também se endaga sobre o “fazer crítico”.

Assim, embora em Baudelaire a arte ainda esteja ligada à questão da criação, na crítica ele tenta evitar a simples opinião sobre a obra. Esse gênero teria sido elaborado de forma a ultrapassar o ponto de vista estritamente individual de quem está diante da obra, colocando-a como a expressão de um “ponto de individuação”³¹. Nesse sentido, a imaginação criadora e sintética não seria apenas a “coincidência reflexiva dos sentimentos que o artista

³⁰ Cf. BAUDELAIRE, C. Idem.

³¹ ARANTES, O. B. F. op. cit., p. 245b.

Em termos kantianos, Otília Arantes refere-se, baseando-se na noção de individualismo exposta na crítica de 55, à universalidade de um juízo singular, noção que se constitui no jogo de antinomia entre universalidade e relatividade do juízo sobre o belo. Assim, ela ressalta que “a necessidade de universalidade e comunicabilidade da arte, assim como do discurso sobre ela, aparece garantida pela beleza – aquela sendo, porém, como em Kant, somente uma ideia reguladora, já que não pode ser determinada segundo os princípios do entendimento”, como se verá adiante.

faz nascer”, mas também o que confere à racionalidade papel essencial na diferenciação do artista e, conseqüentemente da arte, com relação à realidade externa: o “princípio de estruturação, o suporte da arte como um universo diferente”³².

Por isso, Otília Arantes³³ explica que Baudelaire teria contrariado o que se poderia comumente supor na relação entre arte e crítica: elas não se fundam na separação entre coração e razão. A racionalidade que se instaura, indo na contra-mão da Razão clássica, está presente tanto em um gênero quanto em outro pela necessidade de objetivação de uma obra constituída pela “sístole e diástole da subjetividade”. Assim, como reflexo de uma arte romântica e poética, se notará as exigências de Baudelaire por uma crítica romântica e passional, cuja presença da razão é devido apenas ao seu objeto. Mas valorização da inteligência e da vontade, assim como a proposta de uma arte estruturada, indicará o sentido de transformações nessas intenções puramente românticas, ou a própria ultrapassagem da crítica com o horizonte de uma arte autônoma.

No entendimento de Otília Arantes, Baudelaire terá demandado para a crítica mais sentimentos do que todo o romantismo francês³⁴. Essa crítica romântica, correspondendo a uma arte – uma “mnemotecnica do belo” cuja subjetividade criadora é fundamentalmente fragmentária e inacabada - teria papel de estabelecer sua comunicabilidade. Será possível acompanhar a sua argumentação de que o sentimento, mesmo como sensibilidade e emoção, ainda contribui para a compreensão da forma e da cor na pintura. Se esse fosse um requisito de Baudelaire apenas enquanto crítico, ele poderia cair na despreocupação com a forma e o estilo, já que não haveria mais normas exteriores para alcançar um ideal de beleza. Mas, da perspectiva da criação, esses elementos são considerados arte apenas a partir do exercício prolongado artista, mostrando que Baudelaire nega a concepção de gênio com qualidades inatas comum no romantismo francês. Assim, ele não acreditava que o sentimento fosse suficiente para conformar uma obra de arte, e tenta resolver o problema do ultrasubjetivismo recorrendo à lógica nas artes, preocupando-se com os recursos utilizados pelo artista, e algumas vezes flertando com formalismos.

³² ARANTES, O. B. F. Ibidem, p. 254b.

³³ ARANTES, O. B. F. Ibidem, pp. 225, 226b.

³⁴ Cf. Ibidem, p. 247b.

Mas, nesse sentido, buscando compreender os critérios subjetivos que dirigem os “misteriosos procedimentos” na composição das cores e das formas e nas pinturas, ele estaria contradizendo os postulados românticos para a crítica? Essa pergunta evidencia a diferenciação entre a reivindicação romântica para a crítica e as exigências estéticas referentes às obras de arte no *Salon de 59* – as quais, juntas, podem resultar em alguma novidade. Acompanhando Otilia Arantes³⁵, configurou-se a hipótese de uma crítica paradoxal, singularmente baudelairiana, igualmente com a ressalva de Otilia Arantes de que não se deve buscar apagar as contradições de Baudelaire, mas compreender sua crítica justamente por meio delas. Sem reconhecer essas diversas facetas da crítica baudelairiana, será impossível pensá-las ou até - o que talvez dê no mesmo - questioná-las.

³⁵ Cf. ARANTES, O. B. F. Razão, raridade e disparates nas Curiosidades Estéticas de Baudelaire. Universidade de São Paulo, 1968(a), p. 10.

2 ESTÉTICA DA IMAGINAÇÃO CRIADORA

Escrevo agora um Salão sem tê-lo visto. Mas tenho um livreto. Exceto pelo cansaço de imaginar os quadros, é um excelente método.

(Baudelaire a Nadar, Honfleur: 14/05/59).

2.1 A desvinculação da natureza e da arte “acabada”

“Faculdade misteriosa” e “rainha” de todas as outras, tal é a descrição da imaginação na crítica baudelairiana³⁶. Esta, por sua vez, aparece como uma guardiã do mais profundo da alma do artista, assim como de sua possibilidade em trazer para a arte a sensação do novo. Baudelaire ressalta que, somente através dela, seria aberto o caminho para as emoções do artista:

Ela (a imaginação) decompõe toda a criação, e, com os materiais amontoados e dispostos segundo as regras cuja origem só se pode encontrar a origem no mais profundo da alma, ela cria um mundo novo, ela produz a sensação do novo³⁷.

Ele não acreditava em uma arte pautada em esquematismos analíticos e apreciada a partir de preceitos tradicionais das Belas-Artes. Por isso, nesse Salão, se refere constantemente à função predominante que a imaginação deve desempenhar na arte. Segundo ele, essa faculdade seria a única realmente capaz de promover o reconhecimento do belo, a partir de sua capacidade de impulsionar os sentimentos ou pensamentos não analiticamente,

³⁶ Cf. BAUDELAIRE, C. “Salon de 59”. op. cit. p. 620b.

³⁷ BAUDELAIRE, C. Ibidem, p. 621b.

“Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l’origine que dans le plus profond de l’âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf”.

mas sim de maneira sintética. Por isso, a imaginação é uma faculdade reflexiva³⁸, ao mesmo tempo, análise e síntese. Nesse sentido, ela seria capaz de reunir todas as faculdades ou supri-las, excita-las e conduzi-las ao “combate”, conferindo equilíbrio e mediação entre entendimento e sentimento do artista.

O crítico deixa evidente que essa ideia de imaginação tem sentido bastante presente em sua concepção estética, evocando a influência do pensamento da Sra. Crowe:

Por imaginação não quero exprimir somente a ideia comum implicada nessa palavra da qual se faz tão grande abuso, que é simplesmente *fantasia*, mas sim imaginação *criadora*, que é uma função muito mais elevada, e que, assim como o homem é feito à semelhança de Deus, guarda uma relação distante com essa potência sublime pela qual o Criador concebe, cria e mantém seu universo³⁹.

Extrapolando, então, a simples fantasia, essa faculdade com função elevada é definida como imaginação criadora, a qual permitiria a tradução da subjetividade do artista, não pela cópia dos dados exteriores, mas por sua transposição singular na arte. Baudelaire situa ainda a imaginação como uma “faculdade cardeal”, que lembraria a “riqueza das ideias do púrpura”⁴⁰, remetendo a noções espirituais elevadas. Não por acaso, ele ressalta sua admiração por um homem sábio e profundo em sua arte, sabidamente Delacroix: pintor que trouxe aos temas históricos e religiosos a sua originalidade. Ele teria sido, segundo Baudelaire, a inspiração para delinear as funções dessa faculdade: “seus preceitos tão simples sobre todas as pinturas que caíam sob meu olhar, poderemos aplicá-los sucessivamente, como uma pedra de toque, a alguns dos nossos pintores”⁴¹. O que o crítico elogia nesse pintor e vê

³⁸ Com essas definições, Baudelaire parece se aproximar do pensamento kantiano, mas não se trata, nesse momento, de discutir se ele aderiu diretamente ao kantismo. Mais adiante se contará com essa possibilidade.

³⁹ BAUDELAIRE, C. “Salon de 1859”. op. cit., p. 624b.

“Par imagination, je ne veux pas seulement exprimer l’idée commune impliquée dans ce mot dont on fait si grand abus, laquelle est simplement fantaisie, mais bien l’imagination créatrice, qui est une fonction beaucoup plus élevée, et qui, en tant que l’homme est fait à la ressemblance de Dieu, garde un rapport éloigné avec cette puissance sublime par laquelle le Créateur conçoit, crée et entretient son univers”.

⁴⁰ Cf. BAUDELAIRE, C. Ibidem, p. 623b.

⁴¹ Idem.

“(…) ses préceptes si simples sur toutes les peintures qui tombaient sous mon regard, nous pourrions les appliquer successivement, comme une pierre de touche, sur quelques-uns de nos peintres”

como característica dessa faculdade é uma tentativa de resgate das grandiosas pinturas religiosas e históricas.

Mas há aí uma ressalva: de nada valeria ao artista ser religioso, se fosse naturalmente inclinado, como os “escritores democratas” que trocam o belo pela crença e “dão a desculpa” da ausência de fé para a crescente dificuldade em se exprimir na arte as coisas da fé. Por outro lado, Baudelaire reconhece que até mesmo “artistas ímpios e ateus” poderiam, sem problema algum, produzir excelentes obras religiosas conquanto fizessem uso da imaginação:

Digamos então simplesmente que sendo a religião a mais alta ficção do espírito humano (falo de propósito como falaria um professor ateu de belas-arts, e nada disso deve ser concluído contra a minha fé), ela reclama daqueles que se dedicam à expressão de seus atos e de seus sentimentos a imaginação mais vigorosa e os esforços mais aplicados⁴².

Assim, embora não houvesse sentido em ver a fé como única fonte de inspiração para a criação, como faziam certas teorias, a religião importaria para Baudelaire como a mais alta ficção do espírito humano. A criação se daria por meio da crença do artista naquilo que está concebendo no momento de sua elaboração, e na arte é isso que participa do espiritual - “a arte é o único domínio espiritual em que o homem pode dizer: ‘acreditarei se quiser, se não quiser, não acreditarei’”⁴³ -, lembrando sempre que a ascensão espiritual e o entusiasmo dependeriam unicamente do sujeito criador, de seu esforço, dedicação e imaginação. Como explica Oflia Arantes⁴⁴, do ponto de vista teórico, a crítica baudelairiana se serve amplamente de terminologias e teses da tradição religiosa. Mas isso significaria, em Baudelaire, uma prática de colagens e cópias de tudo o que estava em voga em sua época. Desse modo, as frequentes reminiscências teológicas não seriam mais que um meio de “irreverência blasfematória” do crítico, o que também poderia conter uma novidade para a crítica de arte,

⁴² Ibidem, p. 628b.

“Disons donc simplement que la religion étant la plus haute fiction de l’esprit humain (je parle exprès comme parlerait un athée professeur de beaux-arts, et rien n’en doit être conclu contre ma foi), elle réclame de ceux qui se vouent à l’expression de ses actes et de ses sentiments l’imagination la plus vigoureuse et les efforts les plus tendus”.

⁴³ Ibidem, p. 629b.

“Ainsi l’art est le seul domaine spirituel où l’homme puisse dire : «Je croirai si je veux, et, si je ne veux pas, je ne croirai pas».”

⁴⁴Cf. ARANTES, O. B. F. op. cit., 1972, p. 193.

dada tamanha distorção dos textos e argumentações tortuosas que acabam gerando reviravoltas nas conclusões bastante diferentes das teorias originais.

Disso se segue a afirmação, “a imaginação é a rainha do verdadeiro, e o possível é uma das províncias do verdadeiro”⁴⁵, a qual situa essa faculdade como critério inabalável da criação, opondo-a à inspiração contingente, mas sem vincula-la às exigências realistas. Isso significaria que a elevação espiritual do artista pode se manifestar pelo esforço racional, mas apenas aquele que é, simultaneamente, imaginativo. Como se viu na Introdução, Baudelaire vincula o apego à natureza ao “positivismo”, entendendo essas tendências como inimigas das artes. Nesse sentido, ele busca sempre localizar a arte e o artista no âmbito do antinatural, do artificial. Isso vale tanto para o artista, “o artista ou poeta deve pintar não apenas o que vê, mas o que sente”⁴⁶, conquanto os domínios do verdadeiro, da necessidade e do possível na arte estejam submetidos à faculdade da imaginação.

É nesse sentido que se pode observar uma reformulação na própria idéia do que Baudelaire considera arte. Sua concepção estética se desvincula da representação da realidade externa, e reconhece, assim, a necessidade da mentira, da “ficção”. Consequentemente, se posiciona contra os cultuadores da natureza que anulariam a importância do próprio artista na arte: “essas coisas, porque são falsas, são infinitamente mais próximas da verdade; enquanto a maioria dos nossos paisagistas é mentirosa, justamente porque negligenciaram mentir”⁴⁷. Com isso, nas palavras de Otília Arantes, ele procura localizar o homem no sentido da “contra-ordem”, e disso extrai, por um lado, sua luta contra o dogmatismo da razão clássica e de seu culto na representação da natureza na pintura - extraindo a defesa de uma racionalidade própria à imaginação, como se verá adiante.

⁴⁵ BAUDELAIRE, C. “Salon de 59”. op. cit. p. 621b.

“L’imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l’infini.”

⁴⁶ BAUDELAIRE, C. Ibidem, p. 620b.

“L’artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon qu’il voit et qu’il sent”.

⁴⁷ BAUDELAIRE, C. Ibidem, p. 668b.

“Ces choses, parce qu’elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu’ils ont négligé de mentir”.

Isso faz lembrar momentos em que Baudelaire afirma que a arte só é verdadeira em outro mundo⁴⁸, ressaltando que a imaginação sempre importaria em primeiro lugar. Por isso, essa grande mestra da arte rege o que o crítico nomeou como *Governo da imaginação*: “como a imaginação criou o mundo, ela o governa”⁴⁹. Isso confere a essa faculdade não apenas a via de transfiguração do sentimento do artista e do julgamento reflexivo sobre o belo, mas também, de maneira ainda mais profunda, da própria origem da criação e organização desse outro mundo. Ela seria, portanto, fundamental para descobrir aquilo que ainda não foi criado ou adivinhado, constituindo-se como uma faculdade pela qual tudo que é infinitamente possível de ser pensado ou adivinhado pode vir a florescer: “ela cria um mundo novo, ela produz a sensação do novo”. Essa ideia, por sua vez, possibilitaria a liberdade da arte, por seu afastamento da natureza e da criação de algo por seus próprios princípios. O Governo da imaginação estaria, assim, no modo como essa faculdade compõe toda a criação e as regras que dão arranjo a tudo nesse mundo, de acordo com o mais profundo da alma.

É através do reconhecimento dessa capacidade imaginativa em organizar e possibilitar a “novidade” que o crítico concebe temas voltados a uma estética particular. Baudelaire reconhece a possibilidade das novidades na arte a partir da imaginação, mas parece também buscar uma arte vinculada a alguns critérios mais específicos. A imaginação criadora não poderia ser, então, pura subjetividade, mas também fruto do trabalho engendrado pela vontade. Isso começa a se delinear quando Baudelaire assinala que “o que há de mais forte nas batalhas com o ideal é uma bela imaginação disposta de um imenso *magasin* de observações”⁵⁰. Ele resalta sempre importância do distanciamento do olhar, e faz lembrar sua maior paixão: “o culto das imagens, minha única e primitiva paixão”⁵¹. Assim se pode

⁴⁸ BAUDELAIRE, C. “L’Art romantique”. Paris: Flammarion, 1968.

“La poésie est ce qu’il y a de plus réel, ce qui n’est complètement vrai que dans un autre monde”.

⁴⁹ BAUDELAIRE, C. “Salon de 59”. op. cit., p. 621b.

“Comme elle a créé le monde (on peut bien dire cela, je crois, même dans un sens religieux), il est juste qu’elle le gouverne”.

⁵⁰ Ibidem, p. 622b.

“(…) ce qu’il y a de plus fort dans les batailles avec l’idéal, c’est une belle imagination disposant d’un immense magasin d’observations”.

⁵¹ BAUDELAIRE, C. “Jounaux Intimes”. In: *Oeuvres complètes*. Tomo I (a). Paris: Gallimard. Collection Pléiade, 1975, p. 701.

“Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion)”.

entender que a memória teria o papel de se remetê-lo a essas imagens, recuperando nelas os sentimentos que suscitam, e oferecendo os substratos para a imaginação:

Mas por que a imaginação foge do ateliê do paisagista? Talvez os artistas que cultivam esse gênero desconfiem demais da memória e adotem um método de cópia imediata, que se acomoda perfeitamente com a preguiça de seu espírito⁵².

Assim, quando Baudelaire discorre sobre os artistas positivistas – tanto paisagistas quanto os entusiastas da fotografia –, observa que falta a eles essa faculdade que tem como recurso a memória, reafirmando a importância do distanciamento da observação direta das imagens. Por isso, a natureza não deve ser desenhada imediatamente, mas apenas na condição de uma distância – colecionadas no *magasin* de observações e lembradas pela imaginação. O crítico mesmo explica que, se não houvesse o homem como observador, a natureza, sua “massa sugestiva”, a sua ordem e sua harmonia inspiradoras, tudo isso seria em vão, pois somente a imaginação tem o papel de “inspirar a inteligência” para se extrair a comparação, a metáfora e a alegoria⁵³. Portanto, “os artistas que querem exprimir a natureza, sem os sentimentos que ela inspira, submetem-se a uma operação estranha que consiste em matar neles o homem pensante e sensível”⁵⁴.

Isso significava, para Baudelaire, uma tendência de diminuição geral própria à escola paisagista e realista, as quais buscam a perfeição apenas no detalhe. Diferente disso, a pintura imaginativa deveria se conformar através da impressão poética e não na exatidão da realidade exterior. Os paisagistas conformariam um gênero inferior por conta de seu culto simplório da natureza, não explicado pela imaginação, como se eles se esquecessem de que uma paisagem natural “só tem valor com o sentimento atual que o artista souber ali deixar”, de modo a

⁵² BAUDELAIRE, C. “Salon de 59”. op. cit., p. 665b.

“(…) mais pourquoi l’imagination fuit-elle l’atelier du paysagiste ? Peut-être les artistes qui cultivent ce genre se défient-ils beaucoup trop de leur mémoire et adoptent-ils une méthode de copie immédiate qui s’accommode parfaitement à la paresse de leur esprit”.

⁵³ Ibidem, p. 660b.

⁵⁴ Idem.

“Il est certain que tout cet ordre et toute cette harmonie n’en gardent pas moins la qualité inspiratrice qui y est providentiellement déposée ; mais, dans ce cas, faute d’une intelligence qu’elle pût inspirer, cette qualité serait comme si elle n’était pas. Les artistes qui veulent exprimer la nature, moins les sentiments qu’elle inspire, se soumettent à une opération bizarre qui consiste à tuer en eux l’homme pensant et sentant”.

transmitir à alma do espectador o sentimento original⁵⁵. Como Baudelaire enuncia na abertura desse tema:

Se tal conjunto de árvores, de montanhas, de águas e de casas, que chamamos de paisagem, é belo, não é por si mesmo, mas por mim, por minha própria graça, pela ideia ou pelo sentimento que lhe atribuo⁵⁶.

O importante na arte seria, nesse sentido, essa graça original conferida pelo artista. Tal ideia é reforçada em Delacroix, ao qual o crítico se refere como um gênio, um homem extraordinário que “consagrou todo o seu tempo para exercer sua mão, sua memória e seus olhos para preparar armas mais seguras à sua imaginação”⁵⁷. Para Baudelaire, ele foi o pintor que melhor se utilizou da memória como inquietação criativa, enquanto seu amor irremediável pela paixão era, por outro lado, friamente calculado para ser lançada em sua composição. Por isso, o crítico adverte que a falta de confiança na memória seria o contrário do que acontece nesse pintor, cuja arte conteria “uma espécie de *mnemotecnia* da grandeza e da paixão nativa do homem universal”⁵⁸. Vale lembrar que, de modo semelhante a esse, o crítico já havia afirmando anteriormente que a lembrança seria o grande critério da arte, e que “a arte é uma *mnemotecnia* do belo”⁵⁹.

Nesse sentido, seria preciso certo distanciamento da observação para esquecer-se dos pequenos detalhes e se lembrar dos aspectos surpreendentes e poéticos, pois, caso o pintor

⁵⁵ Idem.

“Elèves de maîtres divers, ils peignent tous fort bien, et presque tous oublient qu’un site naturel n’a de valeur que le sentiment actuel que l’artiste y sait mettre”.

⁵⁶ Idem.

“Si tel assemblage d’arbres, de montagnes, d’eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n’est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l’idée ou le sentiment que j’y attache”.

⁵⁷ Ibidem, p. 632b.

“[Ce génie] a consacré tout son temps à exercer sa main, sa mémoire et ses yeux pour préparer des armes plus sûres à son imagination”.

⁵⁸ BAUDELAIRE, C. “*L’Art romantique*”. op. cit.

“L’œuvre de Delacroix m’apparaît quelquefois comme une espèce de mnémotechnie de la grandeur et de la passion native de l’homme universel”.

⁵⁹ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 46*”. op. cit. p. 455b.

“J’ai déjà remarqué que le souvenir était le grand criterium de l’art ; l’art est une mnémotechnie du beau : or l’imitation exacte gâte le souvenir”.

pintasse diante da natureza, as emoções poderiam ser sacrificadas. Elas seriam tão fugidias que passariam despercebidas se a atenção fosse voltada apenas para as coisas. Conforme Otilia Arantes⁶⁰, “a imaginação é para Baudelaire a faculdade que se utiliza da lembrança para retomar e organizar o que num primeiro momento era experiência informe”, e sugere que o crítico tenha emprestado essa noção do próprio Delacroix, já que, tanto em um quanto em outro, “o afastamento da natureza é para o artista o espaço necessário à reconstituição das significações”⁶¹. Mas, diferente do pintor, Baudelaire reconheceria que esse processo deve levar a emoção do espectador a reconstituir apenas a emoção do artista, e não a própria natureza. Assim, as significações apareceriam como impressões e não como as próprias coisas, enquanto a memória se converteria em experiência da consciência, mas aquela que deve guardar estritamente a individualidade do artista⁶².

Essa individualidade, noção fundamental na crítica baudelaireana, pode ser entendida como a marca da concepção do artista, assim como a sua capacidade de criar e de se fazer provar o novo. Ela permitiria justamente, segundo Baudelaire, a ampliação de horizontes, fazendo lembrar as ideias do infinito sempre relacionadas à imaginação. Essa faculdade seria “positivamente aparentada com o infinito”⁶³, a única a conter o “infinito no finito”⁶⁴. Do mesmo modo, ele associa o infinito às pinturas de Delacroix como um dos traços determinantes para sua admiração, ressaltando nele essa marca original da concepção do pintor. Salienta-se que a infinitude seria tão melhor expressa quanto mais restrita. Exemplo disso é sua simpatia pelos espaços fechados, os quais favoreceriam os estados elevados da mente, ou a imaginação melhor impulsionada quando segue procedimentos – mas aqueles

⁶⁰ Cf. ARANTES, O. B. F. op. cit., 1968, pp. 47, 48.

Como em St. Preux de Rousseau, Delacroix buscaria descobrir os encantos da vida no campo se situando em Paris.

⁶¹ ARANTES, O. B. F. Ibidem, p. 49.

⁶² Idem.

⁶³ BAUDELAIRE, C. op. cit. p. 621b.

“Elle est positivement apparentée avec l’infini”.

⁶⁴ Ibidem, p. 628b.

“C’est l’infini dans le fini. C’est le rêve! et je n’entends pas par ce mot les capharnaüms de la nuit, mais la vision produite par une intense méditation, ou, dans les cerveaux moins fertiles, par un excitant artificiel”.

autodeterminados pelo artista. O mesmo raciocínio se aplica para o ponto de vista individual empregado, no *Salon de 59*, para a obra *Petites Mouettes* de Pengully: a vastidão do céu e do mar visto entre as rochas expressaria a ideia de que “o infinito é mais profundo quando mais estreito”, elevando a percepção do espírito poético projetado ali: “uma nuvem, uma multidão, uma avalanche, a solidão!”⁶⁵.

Com isso, retomando-se a questão da memória, a noção de individualidade não estaria implícita somente na subjetividade do artista, mas também em sua inteligência. Conforme elucidou Otilia Arantes⁶⁶, Baudelaire escapa à ideia romântica usual na qual a rememoração seria involuntariamente resgatada pela paixão, a partir de um ponto de vista individual. Diferente disso, a memória seria para ele a capacidade que o homem tem de se distanciar da sua própria experiência com os dados exteriores, para aí sim, organizá-la e extrair dela o que será conformado em arte. Dessa maneira, Baudelaire entenderia que os esforços convergidos na busca consciente das lembranças seriam essenciais durante o processo de criação ou dos juízos críticos. Para isso, ele chega a conceber alguns métodos de utilização dos meios para exprimir melhor essa arte. Essas ideias aparecem de forma mais clara em suas *Notes nouvelles sur Edgar Allan Poe*, quando Baudelaire afirma:

Ele submeteu a inspiração ao método, à análise mais severa. A escolha dos meios! Ele sem parar insiste com sua eloquência erudita na apropriação do meio ao efeito, no uso de rima, no aperfeiçoamento do refrão, na adaptação do ritmo ao sentimento. Ele afirmava que aquele que não sabe captar o intangível não é poeta; que só é poeta aquele que é mestre de sua memória, soberano das palavras, o registro de seus próprios sentimentos estando sempre prontos para se deixar folhear⁶⁷.

⁶⁵ Ibidem, p. 653b.

“(…) l’azur intense du ciel et de l’eau, deux quartiers de roche qui font une porte ouverte sur l’infini (vous savez que l’infini paraît plus profond quand il est plus resserré), une nuée, une multitude, une avalanche, une plaie d’oiseaux blancs, et la solitude!”.

⁶⁶ ARANTES, O. B. F. op. cit. 1968, pp. 50, 51.

⁶⁷ BAUDELAIRE, C. “Notes nouvelles sur Edgar Poe”. In: *Oeuvres complètes*. Tomo II (b). Paris: Gallimard. Collection Pléiade, 1976, p. 331.

“(…) il a soumis l’inspiration à la méthode, à l’analyse la plus sévère. Le choix des moyens ! il y revient sans cesse, il insiste avec une éloquence savante sur l’appropriation du moyen à l’effet, sur l’usage de la rime, sur le perfectionnement du refrain, sur l’adaptation du rythme au sentiment. Il affirmait que celui qui ne sait pas saisir l’intangible n’est pas poète ; que celui-là seul est poète qui est le maître de sa mémoire, le souverain des mots, le registre de ses propres sentiments toujours prêt à se laisser feuilleter ”.

Segundo Otília Arantes⁶⁸, tal seria o princípio poético de reconstituição voluntária da inspiração para Baudelaire, um dos modos pelos quais ele buscaria estabelecer a objetividade na arte. Isso aparecerá em outros momentos também na adoção das formas geométricas na poesia e na ciência da cor em Delacroix. Mas, em todos esses processos, a memória constitui o recurso essencial da imaginação, porque permitiria ao artista tomar distância da natureza e isso admitiria que os seus sentimentos aparecessem mediados com a inteligência pela imaginação. O distanciamento e recuperação voluntária pela memória permitiriam a abertura de um espaço de atuação para a imaginação criadora. Como visto acima, Baudelaire elabora uma maneira para que a subjetividade do artista seja projetada na obra, ou seja, por associações regressivas dos sentimentos. Isso permitiria, inclusive, a distinção do que pode ser considerado ou não uma obra arte, dependendo da “impressão poética lembrada à vontade” - uma cópia imediata da natureza não se compararia a um quadro de Delacroix, por exemplo.

Esse movimento de retomar as sensações pelas lembranças aparecem tanto na crítica de arte quanto na lírica baudelaireana. A regressão da memória – “Conheço a arte de evocar os minutos felizes!”⁶⁹, evoca na poesia apenas aquilo que o eu-lírico recupera dos momentos significativos de sua própria experiência, não havendo nem a exigência de aparecerem em sucessão temporal ou quaisquer outros princípios pré-estabelecidos. Desse modo, somente o “eu” poderia iluminar a memória, reger sua técnica para torná-lo objeto de arte⁷⁰. Mas o que conduziria afinal a memória às experiências passadas que se tornam fonte individual de significações? Acompanhando Otília Arantes, encontra-se a origem desse caminho na teoria das correspondências de Baudelaire. O poema *Correspondances*⁷¹ fala por si – “La Nature est un temple où de vivants piliers/ Laissent parfois sortir de confuses paroles;/ L'homme y passe à travers des forêts de symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers”. A imagem da natureza aparece como uma floresta de símbolos na qual o poeta vislumbra singulares

⁶⁸ Cf. ARANTES, O. B. F. op. cit. 1972, pp. 24 – 46.

⁶⁹ BAUDELAIRE, C. “*Fleurs du Mal*”. op. cit. p. 36a.
“Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses!”

⁷⁰ Cf. ARANTES, O. B. F. op. cit. 1972, pp. 25, 26.

⁷¹ BAUDELAIRE, C. “*Fleurs du Mal*”. op. cit. p. 35a.

transmissões entre perfumes, sons e cores. As sinestésias deixam a impressão apenas de alusões, relações de uma natureza não mais cristalizada, mas sim emanada do poeta. Tal impressão se deve mesmo à presença da imaginação do artista, pois é apenas ele quem promove essas analogias, permitindo que ela tenha ares já completamente transformados. Podendo chegar ao ponto de rejeitar a realidade, Otília Arantes⁷² explica que as correspondências são a constituição dessas relações de acordo os sonhos e desejos mais íntimos do artista - “o poeta é a única chave” e seus instrumentos são os recursos da memória.

Assim como Baudelaire anuncia nos poemas em prosa: “como a Arte é (superior) à Natureza, essa é reformada pelo sonho”⁷³, esse passado, alerta Otília Arantes⁷⁴, já não é aquele das essências do mundo, como no pensamento clássico, nem da consciência transcendental, mas apenas um espaço aberto e livre para associações íntimas. Assim, o movimento de resgatá-lo pela vontade teria papel determinante para estabelecer racionalmente tanto o sentido quanto a objetivação dessa subjetividade individual. Caberia à sua memória arranjar todas as reminiscências e recompô-las à sua vontade, como em *Rêve Parisien* - “Architecte de mes féeries,/ Je faisais, à ma volonté,/ Sous un tunnel de pierreries/ Passer un océan dompté”⁷⁵. Entende-se que esse ato poderia, como se viu, quebrar a continuidade temporal, já que o artista seria livre em sua rememoração criadora.

Essa seria uma nova forma de racionalidade - uma *mnemotecnia*⁷⁶ que previne o romantismo baudelaireano de cair no irracionalismo das paixões. Assim, com essa ideia de rememoração associada a deliberações conscientes, compreende-se que as temporalidades podem ser confundidas, como um passado que se torna presente pelo instante atual.

Em Baudelaire, enfim, essas reminiscências, mais numerosas ainda, são evidentemente menos fortuitas e por consequência, a meu ver, decisivas. É

⁷² ARANTES, O. B. F. op. cit. 1972, pp. 30, 36.

⁷³ BAUDELAIRE, C. “*Spleen de Paris*”. op. cit. p. 302a.
“(…) pays singulier, supérieur aux autres, comme l’Art est à la Nature, ou celle-ci est reformée par lê rêve”.

⁷⁴ ARANTES, O. B. F. op. cit. 1972, p. 35.

⁷⁵ BAUDELAIRE, C. “*Fleurs du Mal*”. op. cit. p. 101a.

⁷⁶ ARANTES, O. B. F. op. cit. 1972, p. 60.

o próprio poeta que, com mais escolha e preguiça, voluntariamente busca no odor da mulher, por exemplo, de seu cabelo e de seu seio, as analogias inspiradoras que o evocarão “o azul do céu imenso e redondo” e “um porto cheio de velas e de mastros”⁷⁷.

Tal seria a capacidade de “disjunção” da memória voluntária, pela qual o poeta lembraria apenas dos seus dias memoráveis, o que Proust também salientou⁷⁸. Vale lembrar que este chega a propor até mesmo certa hierarquização para esse processo rememorativo que conferem uma base para a faculdade criadora. No *Poème du Haschich*, tanto a arte quanto os excitantes podem exceder o presente em direção ao além, onde afluem as experiências passadas. Porém, enquanto estes podem enfraquecer a vontade, a memória poética é seu recurso primordial, na medida em que confere autonomia à criação de uma arte efetivamente autêntica, aquela do “passado reencontrado à vontade”, nas palavras de Otília Arantes⁷⁹. Mas ela alerta que, embora o caminho da lírica em Baudelaire deva ser voluntariamente alcançado, isso não quer dizer que essa seja, em si, voluntária. Na lírica, Otília Arantes esclarece que as correspondências não são simples transposição da subjetividade do artista, mas sim lenta e sucessiva “volatilização” da natureza, negando o real até que não reste nada além da imaterialidade das sensações⁸⁰. Nesse sentido, haveria uma inversão no engendrar da arte: esta passa a objetificar o real, e não o contrário. Para Baudelaire, ela seria “o que há de mais real”⁸¹, a verdadeira realidade seria estabelecida pelas significações do artista.

Nós, poetas e filósofos, regeneramos nossa alma pelo trabalho sucessivo e pela contemplação, pelo exercício assíduo da vontade e pela nobreza

⁷⁷ PROUST, M. *Le Temps retrouvé*. apud ARANTES, op. cit. 1972, pp. 38.

“Chez Baudelaire enfin, ces réminiscences, plus nombreuses encore, sont évidemment moins fortuites et par conséquent, à mon avis, décisives. C’est le poète lui-même qui, avec plus de choix et de paresse, recherche volontairement, dans l’odeur d’une femme par exemple, de sa chevelure et de son sein, les analogies inspiratrices qui lui évoqueront « l’azur du ciel immense et rond » et « un port rempli de voiles et de mâts » ”.

⁷⁸ ARANTES, O. B. F. op. cit. 1972, p. 46.

⁷⁹ Ibidem, pp. 42 - 5.

⁸⁰ ARANTES, O. B. F. op. cit. pp. 39, 40.

⁸¹ BAUDELAIRE, C. “*L’art romantique*”. op. cit.

“La poésie est ce qu’il y a de plus réel, ce qui n’est complètement vrai que dans un autre monde”.

permanente da intenção, criamos para nosso uso um jardim de verdadeira beleza⁸².

Acrescenta-se também ser possível compreender sua concepção estética dessa maneira: a arte como uma construção, como um jardim da beleza emanando a alma do poeta. E a instauração de seu mundo próprio, apartado da realidade exterior, permite apenas à imaginação conferir novos sentidos e relações, enquanto a memória voluntária mediará as lembranças para objetivá-las na realidade. Mas, por outro lado, Baudelaire sabe que a criação artística precisa ser minimamente acessível, e por isso o trabalho racional deve interagir com a subjetividade. Nesse passo, Otília Arantes⁸³ elucida que o apelo baudelaireano à razão e à vontade não cai em otimismo racionalistas típicos da arte clássica (coesa e bem acabada, como reconstituição de uma realidade homogênea e completa). Como se observou, a estratégia de Baudelaire seria exatamente buscar dissolver a sucessão temporal dos espaços ordenados, buscando uma objetividade não temporal na qual a subjetividade pudesse se afirmar livremente. Ainda segundo Otília Arantes⁸⁴, sua arte se torna assim o *locus* da luta do artista com relação à realidade e às suas lembranças.

Além disso, exatamente nessa busca de Baudelaire encontra-se o “infinito no finito”, a beleza subrenatural. Nessa crítica, a noção de lembrança também aparece como recurso utilizado para as metáforas e alegorias⁸⁵, de modo a impulsionarem os sentimentos na obra, conformando-os em arte pelo ato de vontade do artista. Ele demanda consciência dos procedimentos, na medida em que a imaginação, por meio da reunião de todas as faculdades,

⁸² BAUDELAIRE, C. “Les Paradis artificiels”. In : *Oeuvres complètes*. Tomo I. Paris: Gallimard. Collection Pléiade, 1975, pp. 218-224.

“(…) nous, poètes et philosophes, nous avons régénéré notre âme par le travail successif et la contemplation; par l’exercice assidu de la volonté et la noblesse permanente de l’intention, nous avons créé à notre usage un jardin de vraie beauté”.

⁸³ ARANTES, O. B. F. op. cit. 1972, p. 38, 40, 41.

⁸⁴ Isso configura, para Otília Arantes, a tensão baudelaireana entre lembrança e temporalidade. Assim, a arte, se torna diferente de qualquer outra evocação por seu ato de reflexão voluntária, engendrada por um artista que não se deixa levar pela violência da marcha do tempo, mas a transforma e a dispõe ao seu modo. Nos trilhos de Walter Benjamin, pode-se entender a poesia de Baudelaire é fundada sobre uma experiência cuja norma é “a experiência do choque”. Nela exigiria um alto grau de consciência, “ele deveria evocar a representação de um plano, que sua própria elaboração teria colocado em obra”. BENJAMIN *apud* ARANTES, *Ibidem*, p. 38.

⁸⁵ ARANTES, O. B. F. op. cit., 1968, p. 55.

deve digerir e transformar as imagens que são o alimento da arte. Quando elas são absorvidas e ordenadas através da memória, tornam possível a transfiguração e a composição pelo sentimento na arte. O crítico fala a esse respeito quando enuncia o que representa, para ele, a “fórmula principal de todo o formulário da verdadeira estética”:

Todo o universo visível é apenas um *magasin* de imagens e de signos aos quais a imaginação dará um lugar e um valor relativo; é um tipo de alimento que a imaginação deve digerir e transformar. Todas as faculdades da alma humana devem ser subordinadas à imaginação, que as coloca todas em requisição ao mesmo tempo⁸⁶.

Por isso entende-se que a noção de individualidade é central para a estética de Baudelaire. Na tentativa de proteção contra o despotismo das imagens, a imaginação deve digeri-las e transformá-las pela recuperação da memória voluntária. Assim, a arte marcaria sua diferença com relação à realidade externa, passando a ser a projeção das associações singulares do artista, não mais pautadas em princípios de acabamento ou de identificação com essa realidade exterior⁸⁷. Por isso, essa arte que passa a ser projeção da subjetividade não precisa de unidade espacial ou temporal. Como essas dimensões devem estar sempre de acordo com seu criador, conferindo exatamente a diferença da obra com relação a esse real, ela funda uma realidade interna diversa. E essa possibilidade de descontinuidade do tempo e espaço interno à obra de arte mostra que Baudelaire já não se preocupava com o fato de que as pinturas fossem “acabadas” - “em geral, o que está terminado não é acabado, e uma coisa muito acabada pode não estar totalmente terminada”⁸⁸.

⁸⁶ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”, op. cit. p. 627b.

“Pour être bref, je suis obligé d’omettre une foule de corollaires résultant de la forme principale, où est, pour ainsi dire, contenu tout le formulaire de la véritable esthétique, et qui peut être exprimée ainsi: Tout l’univers visible n’est qu’un magasin d’images et de signes auxquels l’imagination donnera une place et une valeur relative ; c’est une espèce de pâture que l’imagination doit digérer et transformer. Toutes les facultés de l’âme humaine doivent être subordonnées à l’imagination, qui les met en réquisition toutes à la fois”.

⁸⁷ ARANTES, O. B. F. op. cit., 1968, pp. 46, 47.

Para Otilia Arantes, “o conceito de ‘finito’ deixa de ser, em Baudelaire, um imperativo estético”. O caráter descontínuo da arte se deveria também a subjetividade disjuntiva, sendo aquele “a continuação e o travestimento dessa disjunção original” como uma arte “fragmentária”, como se verá a seguir.

⁸⁸ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 45*”. op. cit. p. 390b.

“Ensuite — qu’il y a une grande différence entre un morceau fait et un morceau fini — qu’en général ce qui est fait n’est pas fini, et qu’une chose très-finie peut n’être pas faite du tout — que la valeur d’une touche spirituelle, importante et bien placée est énorme”.

Nesse sentido, para Baudelaire, os coloristas confeririam superioridade às imagens com relação ao desenho, deixando a distância como espaço para projeção da imaginação. Por isso, como se estudará, ele se preocupa com traços rápidos e descontínuos, aqueles que vão além das formas, com predomínio das cores ou da expressividade dos esboços. Ao mesmo tempo, postula uma ciência para a arte, cuja concepção adviria da música romântica. A obra de arte, como projeção da subjetividade, conforma-se, assim, como uma obra de arte fragmentária. Com isso, importaria, sim, o ar da cena, ou a sua cor geral, ou seja, a dor e a paixão compostas com grandeza. Como se verá na próxima seção, essa ideia se estende, no *Salon de 59*, às referências sobre a música romântica. Compreende-se que Baudelaire teria a intenção de emulá-la nas artes figurativas: tanto a exatidão dos métodos, quanto os seus desacordos e contrastes diversos. A incompletude marcaria o seu afastamento com relação à natureza, cujos espaços vazios trariam os seus novos sentidos da arte, justamente a manifestação da presença e da ausência do artista, como em *L'Horloge*, “uma hora vasta, solene, grande como o espaço, sem divisão de minutos e de segundos, uma hora imóvel, que não é marcada sobre os relógios, e entretanto leve como um suspiro, rápida como uma olhadela”⁸⁹.

2.2 Uma “ciência” para composição da “cor singular” na pintura

Baudelaire se posiciona radicalmente contra a inspiração pura como meio de cultivar as artes, como fez questão de anunciar em *Conseils aux jeunes littérateurs*:

Uma alimentação substancial, mas regular, é a única coisa necessária aos escritores fecundos. A inspiração é decididamente a irmã do trabalho diário. Estes dois contrários não se excluem mais do que todos os contrários que

⁸⁹ BAUDELAIRE, C. “*Spleen de Paris*”. op. cit. p. 299a.

“(…) une heure vaste, solennelle, grande comme l’espace, sans divisions de minutes ni de secondes, — une heure immobile qui n’est pas marquée sur les horloges, et cependant légère comme un soupir, rapide comme un coup d’œil”.

constituem a natureza. A inspiração obedece, como a fome, como a digestão, como o sono⁹⁰.

Assim, o crítico conseguiria evitar o subjetivismo cego, salientando que o trabalho diário, como um esforço voluntário, importaria mais do que a inspiração, e ressaltando que os paisagistas “pintam muito bem, mas quase todos esquecem que um lugar natural tem valor apenas pelo sentimento atual que o artista sabe colocar”⁹¹. Como se vem notando, Baudelaire também não parece abrir mão de reivindicar os sentimentos do artista para a arte, o qual seria importante tanto para a elaboração da obra quanto para seu julgamento, de modo que importasse mais a impressão adequada aos sentimentos traduzidos na tela. No *Salon de 59* não chega às últimas conseqüências com relação aos esboços, como se vê em outras de suas críticas. Mesmo no seu elogio aos estudos de Corot, eles não são tratados como arte. Por isso, nesse momento, o “não acabamento” das formas nas telas estaria mais ligado aos métodos que o crítico observava nos coloristas. Esse é o momento em que Baudelaire se mostra preocupado com o meio para se alcançar criação artística, olhando para o modo como acontece a execução das obras.

Assim, quando fala dos coloristas, são exploradas as condições que conformam a dinâmica entre imaginação e dados exteriores: “Assim como um sonho é colocado em uma atmosfera que lhe é própria, assim também uma concepção, tornada composição, tem necessidade de se mover um meio colorido que lhe seja particular”⁹². E é nesse sentido que ele procuraria encontrar uma ciência implícita na obra de arte, considerando que esses dois aspectos deveriam estar presentes na obra para gerar a emoção.

⁹⁰ BAUDELAIRE, C. “*Conseils aux jeunes littérateurs*”. In: *Oeuvres complètes*. Tomo II (b). Paris: Gallimard. Collection Pléiade, 1976, p. 18.

“Une nourriture substantielle, mais régulière, est la seule chose nécessaire aux écrivains féconds. L’inspiration est décidément la sœur du travail journalier. Ces deux contraires ne s’excluent pas plus que tous les contraires qui constituent la nature. L’inspiration obéit, comme la faim, comme la digestion, comme le sommeil”.

⁹¹ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit. p. 660.

“ils peignent tous fort bien, et presque tous oublient qu’un site naturel n’a de valeur que le sentiment actuel que l’artiste y sait mettre”.

⁹²Ibidem, p. 625.

“Comme un rêve est placé dans une atmosphère qui lui est propre, de même une conception, devenue composition, a besoin de se mouvoir dans un milieu coloré qui lui soit particulier”.

Se uma execução muito clara é necessária, é para que a linguagem do sonho seja muito claramente traduzida; e que seja muito rápida, é para que nada se perca da impressão extraordinária que acompanhava a concepção; [...] todas as precauções devem ser tomadas para tornar a execução ágil e decisiva⁹³.

Assim, a criação não seria aquela espontânea e advinda da inspiração, como se poderia supor pela via romântica. Há, de fato, uma proposta estética em favor de uma percepção diversa, pois o fato de uma pintura ou um poema ser regido pela imaginação ou pelos sentimentos não significaria que ela e ele fossem totalmente desprendidos de regras. Pelo contrário, como ressalta Baudelaire, as execuções deveriam ser claras e rápidas para traduzir o sonho e a impressão extraordinária do artista. Mesmo assim, elas deveriam ser sempre regidas pela elaboração de um método lógico, com ideia geradora e sua “cor original”. Isso também contribuiria para que o artista também se afastasse da natureza e se aproximasse do artificial. Em *Eloge du Maquillage*, Baudelaire afirmará “tudo que é belo e nobre é resultado da razão e do cálculo”⁹⁴, e no presente Salão ele enaltece a busca por um rigor matemático:

Em um semelhante método, que é essencialmente lógico, todos os personagens, sua disposição relativa, a paisagem ou o interior que serve de fundo ou de horizonte, suas vestimentas, tudo enfim deve servir para iluminar a ideia geradora e portar ainda sua cor original, sua entrega, por assim dizer⁹⁵.

⁹³ Idem.

“Si une exécution très-nette est nécessaire, c’est pour que le langage du rêve soit très-nettement traduit; qu’elle soit très-rapide, c’est pour que rien ne se perde de l’impression extraordinaire qui accompagnait la conception ; que l’attention de l’artiste se porte même sur la propreté matérielle des outils, cela se conçoit sans peine, toutes les précautions devant être prises pour rendre l’exécution agile et décisive”.

⁹⁴ BAUDELAIRE, C. “*Le peintre de la vie moderne*”. In: *Oeuvres complètes*. Tomo II. Paris: Gallimard. Collection Pléiade, 1976, p. 715.

“Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul”.

⁹⁵ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit. p. 625.

“Dans une pareille méthode, qui est essentiellement logique, tous les personnages, leur disposition relative, le paysage ou l’intérieur qui leur sert de fond ou d’horizon, leurs vêtements, tout enfin doit servir à illuminer l’idée génératrice et porter encore sa couleur originelle, sa livrée pour ainsi dire”.

Segundo Otilia Arantes, essa noção teria advindo de Poe, o qual também recusava qualquer romantismo anticientífico. ARANTES, O. B. F. op. cit., 1968, p. 10.

Evidentemente, sabe-se que Baudelaire protesta contra a natureza e os descuidos dos pintores românticos que entendiam a arte apenas pela via das emoções, e por isso o crítico não pretendia que os artistas alcançassem a beleza essencial e permanente da natureza. Na verdade, ele tentaria encontrar essa constituição da obra pelo que ela tem de próprio, essa “cor original” que subordinaria os outros elementos da pintura. Tal efeito viria de uma lógica na composição das cores que proporcionariam expressões virtuosas. E ele é bastante incisivo em sua afirmação de que: “A arte do colorista se deve evidentemente, sob certos aspectos às matemáticas e à música”⁹⁶. Isso parece significar um desprendimento das teorias preceptistas, com uma volta ao formalismo. Mas seria preciso notar a maneira com que Baudelaire confere liberdade à pintura frente aos objetos representados e ao artista. Ele retoma a distância como fundamental para gerar a impressão nas telas:

Quanto maior um quadro, mais ampla deve ser a pincelada, isso é óbvio; mas é bom que as pinceladas não sejam materialmente fundidas; elas se fundem naturalmente a uma distância requerida pela lei simpática que as associou. A cor obtém assim mais energia e frescor⁹⁷.

Nesse sentido, Baudelaire aconselha que as pinceladas não sejam materialmente fundidas para que se unam naturalmente à distância. E uma tela que seguisse tais indicações teria formas menos distintas do que aquelas dos desenhos e da perfeição dos contornos e detalhes. Por outro lado, isso permitiria que as cores ganhassem mais espaço e expressividade na pintura. Assim, ele suscita a discussão sobre a possibilidade de desprendimento da cor com relação à representação de objetos, movimento que possibilitaria, novamente, mais espaço para a manifestação dos sentimentos do artista. Cabe notar, nesse sentido, a valorização da presença da cor original na pintura, ideia que se diferenciaria fortemente das tendências da “cor local” predominantes no romantismo⁹⁸. Isso porque nesse *Salon* Baudelaire se aprofunda

⁹⁶ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit., p. 625.

“l’art du coloriste tient évidemment par de certains côtés aux mathématiques et à la musique”.

⁹⁷ Ibidem, p. 626.

“Plus un tableau est grand, plus la touche doit être large, cela va sans dire; mais il est bon que les touches ne soient pas matériellement fondues ; elles se fondent naturellement à une distance voulue par la loi sympathique qui les a associées. La couleur obtient ainsi plus d’énergie et de fraîcheur”.

⁹⁸ Baudelaire teria ido ainda mais longe que a teoria das correspondências de Goethe, pois trata da relação dos sentimentos com cores correlacionadas, abandonando a cor local e sua função de representação.

na compreensão de que as cores teriam valor quando correlacionadas, quase como se elas existissem apenas de maneira relativa umas às outras:

Há evidentemente um tom particular atribuído a uma parte qualquer do quadro, que se torna decisivo e que governa os outros. Todo mundo sabe que o amarelo, o laranja, o vermelho, inspiraram e representam ideias de alegria, de riqueza, de glória e de amor; mas há milhares de atmosferas amarelas ou vermelhas e todas as outras cores serão afetadas logicamente e em uma quantidade proporcional pela atmosfera dominante⁹⁹.

Aqui nota-se a proposta de uma lógica para composição das cores de modo a estabelecer o relacionamento entre elas e garantir sua organização segundo certa ordem. Dessa maneira, na pintura, a posição relativa dos tons e das cores seria importante para suas significações. Mas essas podiam ser, ao mesmo tempo, variáveis. Contudo, se compreende que Baudelaire se apegava a essa característica não representativa das cores para estabelecer suas combinações. Tal ideia se clarifica quando se atenta para sua indicação no *Salon de 46*: seria preciso “olhar bem de longe” uma pintura para, não conseguindo ver nem o tema nem as linhas, ser atingido por “um sentido e um lugar no repertório da lembrança”. Apenas assim seria possível saber se um quadro é “melodioso”¹⁰⁰. Da mesma maneira, ele ressalta o efeito dos quadros de Delacroix e suas impressões quase musicais, ou seja, de algum modo já tornando-se independente da representação dos objetos.

Nesse sentido, Baudelaire levanta a questão das cores complementares e suas associações, e o contraste entre vermelho e verde tem a predileção do crítico. Mesmo em sua poesia, evocava sempre a predileção por “Delacroix, — lac de sang hanté des mauvais anges/

Cf. ARANTES, O. B. F. op. cit. 1968, pp. 8, 9.

⁹⁹ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit., p. 625.

“Il y a évidemment un ton particulier attribué à une partie quelconque du tableau qui devient clef et qui gouverne les autres. Tout le monde sait que le jaune, l’orangé, le rouge, inspirent et représentent des idées de joie, de richesse, de gloire et d’amour ; mais il y a des milliers d’atmosphères jaunes ou rouges, et toutes les autres couleurs seront affectées logiquement et dans une quantité proportionnelle par l’atmosphère dominante”.

¹⁰⁰ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 46*”. op. cit. p. 425.

“La bonne manière de savoir si un tableau est mélodieux est de le regarder d’assez loin pour n’en comprendre ni le sujet ni les lignes. S’il est mélodieux, il a déjà un sens, et il a déjà pris sa place dans le répertoire des souvenirs. Le style et le sentiment dans la couleur viennent du choix, et le choix vient du tempérament. Il y a des tons gais et folâtres, folâtres et tristes, riches et gais, riches et tristes, de communs et d’originaux”.

Ombragé par un bois de sapins toujours vert”¹⁰¹, ressaltando sua ideia de que “quanto maior a oposição, maior o brilho”¹⁰². Nas palavras de Baudelaire, “um excelente colorista”, de cujas especialidades ele se atormenta para “extrair alguma fórmula”: sua visão é “produzida por uma intensa meditação, ou, nos cérebros menos férteis, por um estimulante artificial. Numa palavra, Eugène Delacroix pinta, sobretudo a alma em suas belas horas”¹⁰³. Assim seria possível afirmar que é nesse pintor Baudelaire encontra realizada sua proposta¹⁰⁴, na medida em que via em sua pintura como ápice da “cor sábia”: um clima advindo do efeito geral da combinação das cores, mas que tivesse sido atingido por meio de uma lógica da utilização desses elementos, o que o possibilitaria alcançar uma originalidade particular.

Por essas indicações de Baudelaire, se pode entender a importância e o predomínio das cores. Como se viu, esses elementos da pintura teriam que obedecer a uma lógica interna da composição. Por isso, os elementos deveriam ser explorados e utilizados de modo consciente. Essa ordem não poderia anular, mas sim impulsionar as possibilidades sugestivas das composições. Vale lembrar que Baudelaire contesta a ideia de espontaneidade “natural” do artista, e, ao mesmo tempo, valoriza a primazia da imaginação. Quando fala de uma verdadeira estética, ele assegura:

Assim, como conhecer bem o dicionário não implica necessariamente o conhecimento da arte da composição e a própria arte da composição não implica a imaginação universal; assim também um bom pintor pode não ser um grande pintor. Mas um grande pintor é necessariamente um bom pintor,

¹⁰¹ BAUDELAIRE, C. “*Fleurs du Mal*”. op. cit. p. 13a.

¹⁰² BAUDELAIRE, C. “*Journal*” apud ARANTES, O. B. F. op. cit. 1968, p. 12.

¹⁰³BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit., pp. 636, 637.

“la vision produite par une intense méditation, ou, dans les cerveaux moins fertiles, par un excitant artificiel. En un mot, Eugène Delacroix peint surtout l’âme dans ses belles heures”.

¹⁰⁴ Mas, ressalva – se: enquanto Delacroix estava inserido em um universo preocupado com as tendências de composição neoclássicas - buscando reafirmar um ideal de beleza por leis superiores e até mesmo com certa nostalgia -, Baudelaire, por outro lado, procurava a ciência na pintura para além do classicismo e do romantismo, entendendo que o artista deveria ser independente de leis superiores. Mas Otília Arantes indica que até mesmo em Delacroix o esquema clássico é colocado com certa ausência de vitalidade, fazendo parte já do esquema geral da obra. Isso teria capturado a admiração de Baudelaire, pois para esse e outros pintores elogiados, a natureza aparece subordinada aos temas - geralmente envolvidos por um ar citadino. ARANTES, O. B. F. op. cit., 1968, pp. 16-19.

porque a imaginação universal comporta a inteligência de todos os meios e o desejo de adquiri-los¹⁰⁵.

Assim, se Delacroix aplicou essa lógica em seus quadros, isso pode ir ao encontro da descrição de Baudelaire. De acordo com ele, esse pintor tinha uma “imaginação febril controlada por uma razão lúcida e uma vontade fria”, “apaixonadamente amoroso pela paixão e friamente determinado a buscar meios de exprimir sua paixão”¹⁰⁶. A proposta musical nos quadros se constitui primordialmente por aspectos matemáticos, de combinação, de lógica e proporção que afetariam tom e a composição da arte do colorista. Assim como na música, “a melodia é a unidade na cor, ou a cor geral”¹⁰⁷, restando nas pinturas somente as cores.

Na concepção estética baudelaireana segundo Otilia Arantes¹⁰⁸, as cores “obedecem a uma lógica interna à própria composição”, a noção de totalidade pode ser “em certa medida recuperada”, e a conotação das cores estaria no interior da própria pintura, dependendo do “acorde” em que elas se inserem. Isso se conformaria, então, como a procura de uma sintaxe das cores, similar à música¹⁰⁹, cuja linguagem expressa os movimentos descontínuos na obra, enquanto se manteria o “jogo lógico” de tons. Assim, o abandono dos contornos bem marcados e a separação das pinceladas seriam a marca da fragmentação da obra de arte, enquanto certa totalidade podia reaparecer por meio da cor geral.

Na poesia, segundo Otilia Arantes, essa possibilidade de uma nova sintaxe se encontraria igualmente na busca de expressividade das palavras. No Prefácio de *Les Fleurs du*

¹⁰⁵ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit., p. 627.

“De même que bien connaître le dictionnaire n’implique pas nécessairement la connaissance de l’art de la composition, et que l’art de la composition lui-même n’implique pas l’imagination universelle, ainsi un bon peintre peut n’être pas un grand peintre. Mais un grand peintre est forcément un bon peintre, parce que l’imagination universelle renferme l’intelligence de tous les moyens et le désir de les acquérir” (*Salon de 59*, p. 627).

¹⁰⁶ BAUDELAIRE, C. “*L’Art romantique*”. op. cit.

“Delacroix était passionnément amoureux de la passion et froidement déterminé à chercher les moyens d’exprimer la passion”.

¹⁰⁷ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 46*”. op. cit. p. 425b.

“L’harmonie est la base de la théorie de la couleur. La mélodie est l’unité dans la couleur, ou la couleur générale. La mélodie veut une conclusion ; c’est un ensemble où tous les effets concourent à un effet général. Ainsi la mélodie laisse dans l’esprit un souvenir profond. La plupart de nos jeunes coloristes manquent de mélodie”.

¹⁰⁸ ARANTES, O. B. F. op. cit. 1972, pp. 126, 127.

¹⁰⁹ Cf. ARANTES, O. B. F. op. cit. 1968, pp. 10 – 15.

Mal: “a poesia se vincula às artes da pintura, (...) pela possibilidade de exprimir toda sensação de suavidade ou de amargura, felicidade ou horror, por acoplamento com tal substantivo como tal adjetivo, análogo ou contrário¹¹⁰” – Baudelaire evidencia que o poder expressivo das palavras, assim como dos elementos que compõem uma pintura, surge justamente do entrelaçamento e do lugar que elas ocupam nas frases, dependendo da organização dos substantivos e adjetivos. Está justamente no conhecimento da lógica de combinação dos meios a condição para se traduzir o sonho – como quando se observa Baudelaire perguntando ainda a respeito de Delacroix:

Mas como se explica que ele produza a sensação da novidade? O que nos oferece a mais do que o passado? Tão grande quanto os grandes, tão hábil quanto hábeis, por que nos agrada mais? Poder-se-ia dizer que, dotado de uma imaginação mais rica, ele exprime, sobretudo o íntimo do cérebro, o aspecto espantoso das coisas, tanto sua obra guarda com fidelidade a marca e o humor de sua concepção. É o infinito no finito. É o sonho!¹¹¹

Por enquanto, entende-se que, mesmo com uma arte já liberada de restrições exteriores, Baudelaire busca alguma ordem interna governada pela imaginação. Isso faria com que a sua ideia do artista “brotasse mais intensa”. É evidente que sua preocupação com os meios de execução da obra não poderia anular a imaginação, e, como acontece na ideia de infinito no finito, essas restrições permitiriam a concentração das criações do artista.

Ainda mais adiante no *Salon de 59*, Baudelaire anuncia um método para o preenchimento dos quadros, resultado de um encadeamento de várias criações, sempre contempladas umas pelas outras. Assim, a pintura deveria ser conduzida harmonicamente “numa série de quadros sobrepostos”, em que “cada camada dá ao sonho mais realidade, e o faz subir um grau em direção à perfeição”:

¹¹⁰ BAUDELAIRE, C. “*Projets d’une Préface pour la seconde édition des fleurs du mal*”. op. cit, p.184a. “Que la poésie se rattache aux arts de la peinture, (...) par la possibilité d’exprimer toute sensation de suavité ou d’amertume, de béatitude ou d’horreur, par l’accouplement de tel substantif avec tel adjectif, analogue ou contraire”.

¹¹¹ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit., pp. 636, 637b. “Mais d’où vient qu’il produit la sensation de nouveauté ? Que nous donne-t-il de plus que le passé ? Aussi grand que les grands, aussi habile que les habiles, pourquoi nous plaît-il davantage ? On pourrait dire que, doué d’une plus riche imagination, il exprime surtout l’intime du cerveau, l’aspect étonnant des choses, tant son ouvrage garde fidèlement la marque et l’humeur de sa conception. C’est l’infini dans le fini. C’est le rêve!”.

Um bom quadro, fiel e igual ao sonho que o engendrou, deve ser produzido como um mundo. Assim como a criação, tal como nós a vemos, é o resultado de várias criações cujas precedentes são sempre completadas pela seguinte; assim também um quadro conduzido harmonicamente consiste em uma série de quadros sobrepostos, cada nova camada dando ao sonho mais realidade e o faz elevar-se em um grau rumo a perfeição.¹¹²

Uma pintura que fosse preenchida como uma longa estrada dividida em grande número de etapas seria concebida pelo “método mais seguro para as imaginações ricas”. Fora disso, seria muito fácil o pintor se deixar levar pela atenção injusta a elementos secundários da arte. Além disso, Baudelaire acrescenta que essas regras não valeriam apenas para a pintura, mas poderiam ainda ser transpostas para todas as artes.

Contudo, ele explica que essa aplicação não seria diferente do que acontecia na educação - a vasta diversidade de indivíduos podia receber os mesmos ensinamentos – por meio das retóricas e prosódias, as quais não teriam sido invenções absolutamente tirânicas, mas “regras advindas da própria organização do ser espiritual”. Assim sendo, elas não teriam nunca impedido a originalidade, mas, pelo contrário, teriam contribuído para sua eclosão:

Pois é evidente que as retóricas e prosódias não são tiranias arbitrariamente inventadas, mas uma coleção de regras reclamadas pela própria organização do ser espiritual. E nunca as prosódias e as retóricas impediram a originalidade de se produzir distintamente. O contrário, a saber, que elas ajudaram a eclosão da originalidade, seria infinitamente mais verdadeiro¹¹³.

Em alguns momentos, o rigor e a precisão requeridas para as composições das telas podem fazer parecer que Baudelaire teria caído em algum tipo de retorno à perfeição do

¹¹² Ibidem, p. 626b.

“Un bon tableau, fidèle et égal au rêve qui l’a enfanté, doit être produit comme un monde. De même que la création, telle que nous la voyons, est le résultat de plusieurs créations dont les précédentes sont toujours complétées par la suivante ; ainsi un tableau conduit harmoniquement consiste en une série de tableaux superposés, chaque nouvelle couche donnant au rêve plus de réalité et le faisant monter d’un degré vers la perfection”.

¹¹³ Ibidem, pp. 626, 627b.

“Car il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l’organisation même de l’être spirituel. Et jamais les prosodies et les rhétoriques n’ont empêché l’originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu’elles ont aidé l’éclosion de l’originalité, serait infiniment plus vrai.”

classicismo, como no caso das retóricas e prosódias. Ele afirma, inclusive, que essas ideias configuram uma “lei da harmonia geral” para evitar muitos floreios ou cruezas nas obras:

No entanto suas operações mais delicadas se fazem por um sentimento ao qual um longo exercício deu uma segurança inqualificável. Vê-se que essa grande lei da harmonia geral condena muito o excesso de borboleteios e também as cruezas, mesmo nos pintores mais ilustres¹¹⁴.

Todavia, vale notar que esses preceitos aparecem geralmente seguidos de sentenças que podem relativiza-los ou suaviza-los: o longo exercício é combinado aos sentimentos, e “todos estes preceitos são evidentemente mais ou menos modificados pelo temperamento variado dos artistas. No entanto, estou convencido de que este é o método mais seguro para as imaginações ricas¹¹⁵”.

Mas seria possível levar adiante essa proposta de um método lógico, sabendo que ela também deveria obedecer à alma do artista? Nesse sentido, busca-se os esclarecimentos de Otilia Arantes¹¹⁶, para a qual esses preceitos seriam “precauções” para traduzir a linguagem própria a arte. A tentativa baudelairiana de encontrar “alguma coisa nova”, ao mesmo tempo, expressiva e rigorosa, estaria apoiada, em parte, nos materiais artísticos de modo a procurar neles os “resíduos expressivos”¹¹⁷. E esses materiais, como se viu anteriormente, seriam formas sugestivas e mutáveis com regras combinatórias que ainda teriam de ser exploradas e estudadas, embora não criadas, pelo artista. Contudo, esse rigor proposto por Baudelaire viria a se chocar com, ou submeter-se à, combinação dos elementos estéticos, de modo que esses deviam obedecer ao temperamento do artista¹¹⁸.

¹¹⁴ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit., pp. 625, 626b.

“L’art du coloriste tient évidemment par de certains côtés aux mathématiques et à la musique. Cependant ses opérations les plus délicates se font par un sentiment auquel un long exercice a donné une sûreté inqualifiable. On voit que cette grande loi d’harmonie générale condamne bien des papillotages et bien des crudités, même chez les peintres les plus illustres”.

¹¹⁵ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit., p. 626b.

“Tous ces préceptes sont évidemment modifiés plus ou moins par le tempérament varié des artistes. Cependant je suis convaincu que c’est là la méthode la plus sûre pour les imaginations riches”.

¹¹⁶ ARANTES, O. B. F. op. cit. 1972, p. 116.

¹¹⁷ ARANTES, O. B. F. op. cit. 1972, p. 117, 119.

¹¹⁸ Ibidem, p. 123, 124.

É sabido que essas regras não são mais imutáveis, como eram nas teorias clássicas. Assim, uma pintura pautada apenas nesses métodos seria em vão se não tivesse o temperamento particular. Do mesmo modo, mesmo uma ciência para a arte deveria estar submetida ao temperamento do artista, pois, como afirma sobre as obras de Delacroix, “é preciso entender pela ingenuidade do gênio a ciência do *métier* combinada com o *gnôti séauton*, mas a ciência modesta deixando o papel de protagonista ao temperamento”¹¹⁹. Como, para Baudelaire, a arte adviria da sensibilidade e não na teoria, a ciência deveria se combinar com a ingenuidade do criador. Nesse sentido, é oportuna a elucidação de Otília Arantes¹²⁰ sobre Baudelaire, cuja negação da espontaneidade seria semelhante à concepção de Delacroix sobre Chopin:

A verdadeira ciência não é o que se entende ordinariamente por essa palavra, isto é, uma parte do conhecimento diferente da arte. Não, a ciência considerada assim, demonstrada por um homem como Chopin, é a própria arte, e ao contrário a arte não é mais então o que crê o homem vulgar, isto é, uma espécie de inspiração que vem não se sabe de onde, que caminha ao acaso, e apresenta apenas o exterior pitoresco das coisas. É a própria razão ornada pelo gênio, mas segundo uma marcha necessária e contida por leis superiores¹²¹.

Desse modo, assinala-se que Baudelaire teria proposto uma ciência combinada à maneira de sentir, e uma lógica para a imaginação. Ao perceber as dificuldades, ou impossibilidades, como a de se extrair sentimentos das regras formais, ele não teria ido adiante. Com relação aos meios de composição, Baudelaire também tinha a dupla intenção de buscar significações que pudessem ser expressivas, mas sem serem involuntárias, nem

¹¹⁹ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 46*”. op. cit. p.431.

“Il faut entendre par la naïveté du génie la science du métier combinée avec le *gnôti séauton*, mais la science modeste laissant le beau rôle au tempérament”

¹²⁰ ARANTES, O.B.F. op. cit., 1968, pp. 11- 15.

¹²¹ DELACROIX, E. *apud* ARANTES, O.B.F. op. cit., 1968, p. 21.

“C’est que la vraie science n’est pas ce que l’on entend ordinairement par ce mot, c’est-à-dire une partie de la connaissance différente de l’art ; non ! La science envisagée ainsi, démontrée par un homme comme Chopin, est l’art lui-même, et par contre l’art n’est plus alors ce que le croit le vulgaire, c’est-à-dire une sorte d’inspiration qui vient de je ne sais où, qui marche au hasard, et ne présente que l’extérieur pittoresque des choses. C’est la raison elle-même ornée par le génie, mais suivant une marche nécessaire et contenue par des lois supérieures”.

construções “necessárias”¹²². Isso teria feito Baudelaire identificar, em uma mesma lei, as afinidades das cores e as inclinações da alma, uma lei regida pela organização do “ser espiritual”¹²³. Igualmente, esse impasse abriria, também para a crítica, uma nova direção: o problema da “constituição de uma estrutura interna e autônoma, de um espaço que se organiza segundo leis próprias”¹²⁴. Ao passo que Baudelaire tenha estendido ainda mais sua noção de racionalidade, tornando-a princípio organizador da linguagem artística, Otília Arantes afirma que as tensões e contradições baudelairianas teriam sido mais elevadas pela sua “esperança desesperada” de chegar a uma construção “voluntária e rigorosa das experiências individuais”.

Stedhal disse em algum lugar: “A pintura não é senão moral construída!” – Que você entenda essa palavra moral em um sentido mais ou menos liberal, se pode dizer isso de todas as artes. Como elas são sempre o belo expresso pelos sentimentos, a paixão e a *rêverie* de cada um, ou seja a verdade na unidade, ou as faces diversas do absoluto – a crítica tange a cada instante a metafísica¹²⁵.

¹²² ARANTES, O. B. F. op. cit. 1972, pp. 128, 129.

¹²³ Cf. BAUDELAIRE, C. “Salon de 59”. op. cit., pp. 627b.

Em Baudelaire há um universo mais amplo que ultrapassa o homem infinitamente, a natureza se restringe e se localiza, é apenas o horizonte visível, o ser humano é infinitamente superior (...). O espírito é no homem a capacidade de criar, isto é, a pura liberdade, antes da qual não há nada e que produz os seus próprios princípios. Cf. ARANTES, O. B. F. op. cit. 1968, p. 63:

¹²⁴ ARANTES, O. B. F. op. cit. 1972, pp 126.

¹²⁵ BAUDELAIRE, C. “Salon de 46”. op. cit. p. 419b.

“Stendhal a dit quelque part : “La peinture n’est que de morale construite !” — Que vous entendiez ce mot de morale dans un sens plus ou moins libéral, on en peut dire autant de tous les arts. Comme ils sont toujours le beau exprimé par le sentiment, la passion et la rêverie de chacun, c’est-à-dire la variété dans l’unité, ou les faces diverses de l’absolu, — la critique touche à chaque instant à la métaphysique”.

3 EM DIREÇÃO À ARTIFICIALIDADE

A gramática, a própria árida gramática, torna-se algo como uma feitiçaria evocatória; as palavras ressuscitam revestidas de carne e de osso, o substantivo, em sua majestade substancial, o adjetivo, vestimenta transparente que o veste e o colore como um glacis*, e o verbo, anjo do movimento, que dá impulso à frase.

(*L'homme Dieu, Les paradis artificiels*)

3.1 A artificialidade da beleza sobrenatural

Permita-me, meu caro, voltar ainda à minha mania, quero dizer, aos pesares que sinto ao ver a parte da imaginação na paisagem cada vez mais reduzida. Aqui e ali, de tempos em tempos, aparece o traço de um protesto, um talento livre e grande que não está mais no gosto do século¹²⁶.

Essa “mania” de Baudelaire, no *Salon de 59*, conduz sua crítica ao abandono da natureza e ao elogio da artificialidade na arte. Dedicado em prosseguir contra a mediocridade do público francês e a positividade dos artistas modernos, ele passa por postulações estéticas vinculadas à imaginação criadora e ao sentimento na arte, e reclama essa faculdade para todos os gêneros do salão, desde os quadros religiosos, ao enaltecer longamente Delacroix, até as paisagens, retratos e esculturas. Essa ideia permeia o *compte-rendu*, na medida em que o crítico observa a progressiva redução da importância da imaginação na pintura dos paisagistas: “é suficiente dizer, penso, que todo paisagista que não sabe traduzir um sentimento por um conjunto de matéria vegetal ou mineral não é um artista”¹²⁷. Em

¹²⁶BAUDELAIRE, C. “Salon de 59”. op. cit. p. 664b.

“Permettez-moi, mon cher, de revenir encore à ma manie, je veux dire aux regrets que j’éprouve de voir la part de l’imagination dans le paysage de plus en plus réduite. Çà et là, de loin en loin, apparaît la trace d’une protestation, un talent libre et grand qui n’est plus dans le goût du siècle”.

¹²⁷Ibidem, p. 660b.

“C’est dire suffisamment, je pense, que tout paysagiste qui ne sait pas traduire un sentiment par un assemblage de matière végétale ou minérale n’est pas un artiste”.

contraposição, designou os artistas que gostaria de ter visto no Salão, “esses amigos da imaginação e da cor singular, esses favoritos da musa extravagante” que pintam:

Profundezas fugidias das aquarelas grandes como os cenários (...). Representantes entusiastas da imaginação e das faculdades mais preciosas da alma, vocês foram tão mal recebidos da primeira vez que nos julgam indignos de os compreender?¹²⁸.

Essa tendência teria origem no fato de esses artistas não contemplarem a natureza para estabelecer relações. Para ele, um conjunto paisagístico nunca é belo por si mesmo, mas apenas pela graça que o confere o artista, pelo sentimento que ele lhe atribui. Como se viu anteriormente, a natureza sem o homem seria estritamente uma massa sugestiva “sem um contemplador para dela extrair a comparação, a metáfora e a alegoria”¹²⁹. Pois, se a natureza pintada não levar em consideração a existência de um contemplador, não haverá sentimentos imputados nela, e tal simples ausência de imaginação invalidaria para Baudelaire esse tema na pintura, se tornando apenas um positivismo servil, “que mata o homem que pensa e que sente”. Tendo essas questões em vista, trata-se, no presente capítulo, de compreender de que maneira ocorre essa aproximação da obra de arte, se ela for relacionada ao artista na crítica de 59. Sabe-se que, na medida em que a arte vai se afastando da natureza, vão se abrindo espaços para um processo de identificação desta última com o artista.

Para Baudelaire, imitar a natureza era uma função estéril, pois o belo, mesmo na paisagem, deve estar ligado ao sentimento. Os dados exteriores conferem interesse artístico apenas ao que serve como expressão para aquilo que o homem pode provocar: “o invisível, o sonho, o impalpável, os nervos, enfim a alma”, como o próprio Baudelaire notava em Delacroix¹³⁰. Esse efeito seria proporcionado pela faculdade da imaginação, aquela que

¹²⁸ Ibidem, p. 609, 610b.

“ces amis de l’imagination et de la couleur singulière, (...) profondeurs fuyantes des aquarelles grandes comme des décors (...). Représentants enthousiastes de l’imagination et des facultés les plus précieuses de l’âme, fûtes-vous donc si mal reçus la première fois, et nous jugez-vous indignes de vous comprendre?”.

¹²⁹ Ibidem, 660b.

“(...) la nature sans l’homme, et toute la masse suggestive éparpillée dans l’espace sans un contemplateur pour en extraire la comparaison, la métaphore et l’allégorie”.

* Pintura fluída, quase transparente, aplicada no fundo dos quadros de maneira fina e uniforme.

¹³⁰ BAUDELAIRE, C. “*L’oeuvre et la vie d’Eugène Delacroix*”. op. cit. p. 744b.

“decompõe toda a criação, e, com os materiais amontoados e dispostos segundo as regras cuja origem só se pode encontrar a origem no mais profundo da alma, ela cria um mundo novo, ela produz a sensação do novo”¹³¹.

Assim, os artistas elogiados por Baudelaire são geralmente aqueles cuja arte emana da imaginação. Por isso Baudelaire condena Ingres e sua escola, cujo ensinamento despótico teria deixado na pintura francesa um traço doloroso¹³²; e, em contraposição, valoriza as grandes virtudes de Delacroix. Nesse pintor, o crítico veria a possibilidade de substituição da ordem da realidade aparente por uma pautada na imaginação - expressando, assim, o abandono da natureza em prol da valorização do homem e dos temas artificiais¹³³. Na verdade, interessaria a Baudelaire engrandecer os temas, desde que encaminhados pela via da imaginação e pelo abandono do positivismo.

Em suma, só encontrei entre os paisagistas talentos sábios ou pequenos, com uma enorme preguiça de imaginação. Não vi neles, em todos, pelo menos, o charme natural, expresso tão simplesmente, das savanas e dos prados de Catlin (...), nem tampouco a *beleza sobrenatural* das paisagens de Delacroix, nem tampouco a magnífica imaginação que emana dos desenhos de Victor Hugo, como o mistério no céu. Falo dos desenhos a tinta da China, pois é muito evidente que em poesia, nosso poeta é rei dos paisagistas¹³⁴.

Baudelaire busca paisagistas que soubessem traduzir o sentimento na matéria vegetal ou mineral, conquanto sua imaginação construísse a metáfora e a alegoria. Mas, analogamente à sua poesia, essa transição não seria uma simples inversão do culto da natureza para o da

“C’est l’invisible, c’est l’impalpable, c’est le rêve, c’est les nerfs, c’est l’âme”.

¹³¹ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit. p.261.

“elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l’origine que dans le plus profond de l’âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf”.

¹³²BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit. p. 656b.

“(…) l’enseignement a été despotique, et qu’il a laissé dans la peinture française une trace douloureuse” (*Salon de 59*, p. 656).

¹³³ ARANTES, O. B. F. op. cit., 1968, p. 55.

¹³⁴BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit. p. 668.

“En somme, je n’ai trouvé parmi les paysagistes que des talents sages ou petits, avec une très-grande paresse d’imagination. Je n’ai pas vu chez eux, chez tous, du moins, le charme naturel, si simplement exprimé, des savanes et des prairies de Catlin (...), non plus que la beauté surnaturelle des paysages de Delacroix, non plus que la magnifique imagination qui coule dans les dessins de Victor Hugo, comme le mystère dans le ciel. Je parle de ses dessins à l’encre de Chine, car il est trop évident qu’en poésie notre poète est le roi des paysagistes”.

subjetividade. De acordo com Otília Arantes¹³⁵, esse movimento deve significar uma “descrença progressiva na correspondência entre as duas” – o que significaria, na verdade, o distanciamento progressivo entre subjetividade e realidade, enquanto o artista assume um lugar cada vez maior, a natureza se reduz a quase nada, trivial demais, despida de significações. Por isso, a pintura já não poderia ser elaborada com base no “dicionário” da natureza. De modo semelhante, em *Les Fleurs du Mal*, essa concepção ganha mais força: paisagens sempre transfiguradas pelo sentimento do artista, e a lírica se constitui como “espelhos de Narciso”, ou “espelho de seu amor”¹³⁶, fazendo aludir à alma e às emoções, a um universo mineral ou metálico consolidado em sua aversão ao vegetal. Assim, diversos poemas – lembra-se aqui de *Rêve Parisien* e *Le paysage*, dentre tantos outros - dão ares de tentativas de esterilização ou geometrização, que fariam lembrar o próprio trabalho da razão. E é dessa forma que se pode entender a proposta baudelairiana: um poeta que vai contaminando e transformando a natureza.

Ou melhor, violando-a, como Baudelaire anuncia no *Salon de 59*, ele acaba conferindo valor às paisagens compostas, na qual os personagens e elementos citadinos pudessem marcar presença. Basta lembrar que as cenas elogiadas nesse Salão têm geralmente a natureza subordinada aos temas, como em Watteau e principalmente Delacroix. O crítico mesmo repreende, entre os paisagistas, a completa ausência de construções: neles, a imaginação “brilha somente pela ausência”. Essas eleições citadinas são colocadas do lado oposto aos pintores paisagistas que teriam preguiça de imaginar:

Não só as pinturas de marina fazem falta, um gênero no entanto tão poético! (...) mas também um gênero que eu chamaria de boa vontade de paisagem das grandes cidades, ou seja, a coleção das grandezas e das belezas que resultam de uma poderosa aglomeração de homens e de monumentos, o encanto profundo e complicado de uma capital idosa e envelhecida nas glórias e nas atribulações da vida¹³⁷.

¹³⁵ Otília Arantes, 1968, p. 59.

¹³⁶ BAUDELAIRE, C. “Fleurs du mal”. op. cit. “Le homme et le mer” e “Le jet d’eau”.

¹³⁷ BAUDELAIRE, C. “Salon de 59”. op. cit. p. 666b.

“Ce n’est pas seulement les peintures de marine qui font défaut, un genre pourtant si poétique ! (je ne prends pas pour marines des drames militaires qui se jouent sur l’eau), mais aussi un genre que j’appellerais volontiers le paysage des grandes villes, c’est-à-dire la collection des grandeurs et des beautés qui résultent d’une puissante

Todavia, salienta-se a percepção de algumas ambiguidades baudelairianas: ora o crítico parece atribuir certa liberdade à arte perante os dados exteriores, ora parece apegar-se à representação destes, principalmente no que concerne aos temas citadinos. Pelo menos à primeira vista, um desses movimentos diz respeito à importância do sentimento do artista¹³⁸ e da eleição do tema. No presente *Salon*, ele situa este último como fundamental: “nunca posso considerar a escolha do tema como indiferente, (...) creio que o tema faz para o artista parte do gênio, e para mim, bárbaro apesar de tudo, uma parte do prazer”¹³⁹. Contudo, seria razoável supor que Baudelaire estivesse fazendo ressurgir, por essas passagens, algum apego ao preceito da representação na arte (com o artifício no lado objeto¹⁴⁰)? Ainda assim seria possível entender tais elogios como um movimento em busca da artificialidade?

Vale notar que na mesma passagem sobre o tema Baudelaire evoca a imagem da cidade de Paris nos desenhos de Victor Hugo¹⁴¹. Estes, assim como suas poesias, são retomadas por Baudelaire para se referir às obras que tematizam a glória de sua capital. Nesse momento ele faz referência à “paisagem” das grandes cidades – a qual, embora abordada de maneira localizada no presente Salão, não parece ser uma reflexão isolada em Baudelaire. Seu escrito é permeado por alusões à arquitetura, aos efeitos e impressões nas telas que lembrariam grandiosas construções citadinas. Logo no início do *compte-rendu*, ele elogia as

agglomération d’hommes et de monuments, le charme profond et compliqué d’une capitale âgée et vieillie dans les gloires et les tribulations de la vie”.

¹³⁸ Muito embora, no Salão de 46, ele tivesse situado “a maneira de sentir” como fundamental, sem se importar com a escolha do tema.

¹³⁹ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit. p. 668b.

“Vous voyez, mon cher ami, que je ne puis jamais considérer le choix du sujet comme indifférent, et que, malgré l’amour nécessaire qui doit féconder le plus humble morceau, je crois que le sujet fait pour l’artiste une partie du génie, et pour moi, barbare malgré tout, une partie du plaisir”.

¹⁴⁰ Cf. ARANTES, O. B. F. op. cit., 1968, pp. 52 - 59.

¹⁴¹ Baudelaire ressalta, retomando os versos de Victor Hugo, que este teria sido “poeta em seus desenhos”, embora paisagista em sua poesia.

“Morne Isis, couverte d’un voile !/ Araignée à l’immense toile,/ Où se prennent les nations !/ Fontaine d’urnes obsédée !/ Mamelle sans cesse inondée,/ Où, pour se nourrir de l’idée,/ Viennent les générations !/ (...) Ville qu’un orage enveloppe !”

HUGO, V. “L’arc de Triomphe”, *apud* BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit., p. 667.

obras de um notável pintor: “um arquiteto sonhador, que constrói no papel cidades cujas pontes têm elefantes como pilares”¹⁴².

Um aparente elogio à representação das cidades nas artes fica mais evidente quando ele, em extensa descrição, enaltece as obras de Charles Meryon, o qual teria representado a “solenidade natural de uma cidade intensa”, tendo em seus estudos de água-forte “os pontos de vista mais pitorescos de Paris”:

Raramente vi representado com mais poesia a solenidade natural de uma cidade imensa. As majestades da pedra acumulada, os campanários apontando para o céu, os obeliscos da indústria vomitando contra o firmamento suas coalizões de fumaça, os prodigiosos andaimes dos monumentos em reparação, aplicando sobre o corpo sólido da arquitetura sua arquitetura em dia com uma beleza tão paradoxal, o céu tumultuoso, carregado de cólera e de rancor, a profundidade das perspectivas aumentada pelo pensamento de todos os dramas que ali estão contidos, nenhum dos elementos complexos de que se compõe o doloroso e o glorioso cenário da civilização foi esquecido¹⁴³.

Todavia, compreende-se, nesse momento, que Baudelaire elogia antes a impressão da imagem ali explorada: “com raridade e poesia”. Meryon, assim, teria pintado “a negra majestade da mais inquietante das capitais”¹⁴⁴, uma “beleza tão paradoxal” na qual estariam amplamente contemplados os elementos complexos que compõem “o doloroso e o glorioso cenário das civilizações”. Entende-se que esses traços vão constituindo as contraposições de Baudelaire, principalmente quando justapõe esses elogios à crítica aos paisagistas: “animais

¹⁴² BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit., p. 609b.

“Un architecte songeur, qui bâtit sur le papier des villes dont les ponts ont des éléphants pour piliers”

¹⁴³ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit., pp. 666, 667b.

“J’ai rarement vu représentée avec plus de poésie la solennité naturelle d’une ville immense. Les majestés de la pierre accumulée, les clochers montrant du doigt le ciel, les obélisques de l’industrie vomissant contre le firmament leurs coalitions de fumée, les prodigieux échafaudages des monuments en réparation, appliquant sur le corps solide de l’architecture leur architecture à jour d’une beauté si paradoxale, le ciel tumultueux, chargé de colère et de rancune, la profondeur des perspectives augmentée par la pensée de tous les dramas qui y sont contenus, , aucun des éléments complexes dont se compose le douloureux et glorieux décor de la civilisation n’était oublié”.

¹⁴⁴ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit., p. 667b.

“(…) ce singulier officier, qui était devenu en un jour un puissant artiste, et qui avait dit adieu aux solennelles aventures de l’Océan pour peindre la noire majesté de la plus inquiétante des capitales”.

demasiadamente herbívoros” que “não saberiam se nutrir de bom grado dessas ruínas”¹⁴⁵. Ao mesmo tempo em que reitera seu desprezo ao culto romântico da natureza – “a natureza é feia, prefiro os monstros da fantasia que a trivialidade positiva”¹⁴⁶ – ele permite ao cidadão ganhar espaço crescente. Mas, em suas críticas, ele teria prezado pela manifestação dos sentimentos mesmo nas tematizações cidadinas? Em uma carta, Baudelaire revela que:

Sou incapaz de me enternecer sobre os vegetais, e minha alma se rebela contra essa nova religião singular que terá sempre, me parece, para qualquer ser espiritual, um não sei que de *shoking* (...). No fundo dos bosques, fechado sob essas abóbadas semelhantes àsquelas das sacristias e das catedrais, penso em nossas espantosas cidades, e a música prodigiosa que rola sobre os cumes me parece a tradução das lamentações humanas¹⁴⁷.

Assim, parece que uma possível resposta para esse questionamento necessita de alguns elementos menos evidentes no *Salon de 59*. Mas, de maneira mais aguda que em Meryon ou Delacroix, a propagação da violência contra a natureza é intensamente sentida em *Revê Parisien*, poema no qual o artifício ganha ares bastante visíveis. Nesse percurso, se contará, novamente, com algumas indicações de Otília Arantes para se estabelecer um paralelo entre as referências cidadinas sobre a pintura na crítica de arte e as alusões à arquitetura na poesia. Isso, na verdade, teria sido elaborado pelo próprio Baudelaire: os materiais arquitetônicos e as cores na pintura teriam funções semelhantes, assim como todos os materiais de composições das Belas-Artes, devido ao desprendimento dos conteúdos representativos.

Desse modo ocorreria a inversão na poesia baudelaireana¹⁴⁸, ideia que não parece estar tão afastada do Baudelaire do *Salon de 59*: na arquitetura, os pilares e abóbadas

¹⁴⁵ Idem.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 620.

¹⁴⁷ BAUDELAIRE, C. *Lettres: 1841-1866*. op. cit, 1976.

“Mais vous savez bien que je suis incapable de m'attendre sur les végétaux, et que mon âme est rebelle à cette singulière religion nouvelle qui aura toujours, ce me semble, pour tout être spirituel, je ne sais quoi de *shocking*. (...) Dans le fond des bois, enfermé sous ces voûtes semblables à celles des sacristies et des cathédrales, je pense à nos étonnantes villes, et la prodigieuse musique qui roule sur les sommets me semble la traduction des lamentations humaines” (Carta a Fernand Desnoyers, 1855).

¹⁴⁸ ARANTES, O. B. F. op. cit. 1986, p. 73.

conteriam a própria negação dessas aparentes afirmações realistas do ambiente exterior. Vale lembrar que o próprio crítico salienta a importância das metáforas e alegorias como o resultado da imaginação na arte. Desse modo, por mais realistas que as imagens das telas pudessem parecer, compreende-se que elas importariam mais como metáforas da subjetividade do artista. Essa arquitetura seria a impulsionadora das *rêveries* do homem, da suspensão das horas e da realidade que as próprias construções projetam na sensação de quem as observa. É por isso que a realidade na arte deveria estar, para Baudelaire, sempre elevada pelos recursos artísticos, os esquematismos, memórias, metáforas e alegorias – algo realizado em *Les Fleurs du Mal*, obra na qual o cidadão abre a possibilidade de elevação para uma outra realidade. Isso porque ele é a organização voluntária de um espaço com significações originais para a composição poética, como no poema *Le paysage*: “Je veux, pour composer chastement mes églogues, (...) D'évoquer le Printemps avec ma volonté”.

Como se tem notado, o movimento de Baudelaire em busca do artificial parece estar presente tanto na tentativa de racionalização da natureza quanto no elogio da arquitetura cidadina. E, como nas pinturas, há sempre um clima próprio do artista, às suas impressões e seus próprios critérios. Somente o autor ou pintor poderiam provocar as correspondências do sentimento no quadro. E junto à manifestação do sentimento, seria importante a sua intenção em extrair da natureza aquilo que lhe serve como material para, então, substituí-la. Do mesmo modo, o sentimento do artista deveria se projetar como uma construção como os jardins ou as decorações de teatro. No *Salon de 59* Baudelaire declara preferir telas que o remetessem a esses ambientes:

Desejo ser conduzido de volta para os dioramas* cuja magia brutal e enorme sabe me impor uma ilusão útil. Prefiro contemplar alguns cenários de teatro, onde encontro artisticamente expressos e tragicamente concentrados meus sonhos mais caros.¹⁴⁹

“O que é aparentemente realista se transforma em alegoria, alucinação clarividente, expressão dos sentimentos mais escondidos na alma, determinam transbordamento da imaginação” .

¹⁴⁹ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit. p. 668b.

“Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m’imposer une utile illusion. Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve artistement exprimés et tragiquement concentrés mes rêves les plus chers”.

*Essa expressão foi utilizada por Daguerre para designar suas apresentações artísticas tridimensionais, réplicas em pequena escala de uma cena. São quadros ou vistas de efeitos combinados, geralmente com projeção de luz

No mesmo sentido, Baudelaire ainda exprimiu sua fascinação pelos lustres das decorações dos teatros: “Minhas opiniões sobre o teatro. O que sempre achei mais belo em um teatro, na minha infância, e ainda agora, é o lustre - um belo objeto luminoso, cristalino, complicado, circular e simétrico”¹⁵⁰. Lá onde ele estaria tão distante da natureza quanto a arte engendrada pelo ponto de vista do artista, é possível pensar o próprio teatro como uma das artes a conformar uma ilusão que conduz a outra dimensão. Por meio dele, se pode abandonar a realidade e conceber essa distância que manifesta o irreal da obra. Nesse sentido, acrescenta-se ainda que não há espaços mais propícios para enclausuras e ilusões de Baudelaire do que os da própria cidade, sua atmosfera arquitetônica majestosa, enfim, tomando a forma da fantasia. Há, novamente, inegáveis similaridades nas imagens de *Les Fleurs du Mal*, obra na qual o eu-lírico se intitula como um arquiteto que aspira transformar toda a paisagem em construções: “Architecte de mes féeries,/ Je faisais, à ma volonté,/ Sous un tunnel de pierreries/ Passer un océan dompté;” – sem contar que a sua poesia é, de modo geral, permeada por essas imagens de catedrais, pilares, colunas, abóbadas.

Nesse sentido, abordar a espacialidade da arte pode abrir caminho para a compreensão dessa realidade própria e subjetiva do artista no pensamento baudelaireano. Nessa compreensão, a arquitetura é o fio condutor, não apenas como forma substituta dos sentimentos do artista, mas como a instauração do espaço poético de Baudelaire. Como explica Otília Arantes, na sua lírica é possível encontrar os projetos estéticos ganhando realidade. Assim, a arquitetura tomada como espaço poético significaria “o natural contradito, deformado, modelado, transfigurado pelo artista”, “a expressão acabada da ação humana sobre a natureza”, e a marca da vastidão do espaço íntimo¹⁵¹. As poesias repletas de imagens plásticas não manifestam a subjetividade simplesmente pelas palavras profundas do artista, mas por meio de suas imagens metafóricas. Na visão de Otília Arantes, quando o poeta se

artificial; cenas de fundo obscuras, que iluminadas adequadamente, traziam ilusão de profundidade e movimento.

¹⁵⁰ BAUDELAIRE, C. “*Journaux Intimes*”. op. cit. p. 682a.

“Mes opinions sur le théâtre. Ce que j’ai toujours trouvé de plus beau dans un théâtre, dans mon enfance, et encore maintenant, c’est le lustre, — un bel objet lumineux, cristallin, compliqué, circulaire et symétrique”.

¹⁵¹ Cf. ARANTES, O. B. F. op. cit. 1972, pp. 65 - 69.

refere às “metamorfozes”, pode-se encontrar ideia análoga a esse “metaforismo” – ambos indicariam essa figuração superlativa, um movimento de “acumulação infinita de imagens como aniquilação de toda unidade, substancialidade e estabilidade do real, em nome da fluidez e da inesgotável variedade de impressões e lembranças”¹⁵².

A essência do estilo metafórico é menos o esforço de descrever melhor um objeto, mais vivamente, de modo a ser mais fiel à impressão originária e assim mais verdadeira, que a tentativa de se distanciar da imagem anotada, abrindo mais amplamente e mais audaciosamente o arco de associações. A expressão metafórica é essencialmente elíptica, ela advém da capacidade do pensamento de ultrapassar por um salto a evidencia imediata¹⁵³.

Assim, o maneirismo - como a arte inacabada e fragmentária - tenderia a elevar ao máximo esse arco de associações: “as imagens na sua poesia são a negação das coisas por seu próprio simulacro – elas não servem para tomar um objeto de uma maneira mais sugestiva, mas para distanciar-lo”¹⁵⁴. Nesse sentido, as metáforas de Baudelaire significariam o irreal que elas não representam, e esse espaço poético, sim, excluiria toda possibilidade de totalização, já que os critérios subjetivos estão em primeiro lugar. As imagens vazias de representação trazem significações nascidas também de suas disposições relativas: “nem cópias, nem metáforas substitutas da realidade, no máximo metáforas delas mesmas”¹⁵⁵. Assim, na poesia de Baudelaire essa descontinuidade seria estabelecida por composições de imagens que, extraídas do real e colocadas em novas relações, se distanciariam e se oporiam àquilo que poderiam designar, tornando-se metáforas que fogem ao que é substituído¹⁵⁶.

Nesse sentido, vale acompanhar Otília Arantes na ideia de que a arquitetura maneirista pode auxiliar na compreensão dessa linguagem figurada de Baudelaire. A espacialidade maneirista provocaria efeitos semelhantes às tensões de Baudelaire, pois suas contradições também não se resolvem em uma síntese: essa arquitetura maneirista é

¹⁵² Ibidem, p. 81.

¹⁵³ HAUSER *apud* ARANTES, O. B. F. op. cit. 1972, p. 44.

¹⁵⁴ Ibidem, p. 69.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 62, 64, 65.

¹⁵⁶ ARANTES, O. B. F. op. cit. 1972, p. 81, 84.

combinação de elementos contraditórios e da fantasia, mas também dualidade fundamental entre realidade e interioridade. Desse modo, o sobrenaturalismo aparece como a forma mais acabada do subjetivismo. Isso faz lembrar as palavras do crítico ao se referir à pintura de Delacorix: para ele, toda a fonte de prazer estético estaria “alhores e longe de todo pensamento concreto”.

Assim se constitui o espaço poético na lírica de Baudelaire, o qual seria igualmente fundamental para a compreensão de sua estética: ele pode ser entendido como uma nova dimensão instaurada pela arte, a “beleza sobrenatural” que se estabelece sem nenhuma pretensão divina a não ser aquela da criação de um outro mundo pela presença do homem. O que torna evidente a imensidão íntima também como artifício da ação humana e sua superioridade com relação à natureza. Ainda em *Fusées*, Baudelaire se refere ao “sentimento de existência imensamente aumentado”, à “profundidade e ressonância no espaço e no tempo”.

O sobrenatural compreende a cor geral e o acento, ou seja intensidade, sonoridade, limpidez, vibração, profundidade e ressonância no espaço e no tempo./ Há momentos de existência em que o tempo e a extensão são mais profundos e o sentimento da existência imensamente aumentado. / Da magia aplicada à evocação dos grandes mortos, ao restabelecimento e ao aperfeiçoamento da saúde. / A inspiração vem sempre quando o homem a quer, mas ela não se vai sempre quando ele quer. / Da linguagem e da escrita, tomadas como operações mágicas, feitiçaria evocatória¹⁵⁷.

Com isso, se entende que a “luz mágica e sobrenatural sobre as coisas” é também aquele infinito no finito da obra. Por isso, as imagens baudelairianas teriam sentidos intercambiáveis, provocando reviravoltas nos critérios habituais. No entanto, o paralelo com o maneirismo não se restringiria à forma, mas também ao caráter irresoluto do espaço arquitetônico: cisões em seu próprio interior, profundidades, desproporções e transposições, e, finalmente, a impressão fictícia de outra realidade – um outro mundo ganhando percepção,

¹⁵⁷ BAUDELAIRE, C. “*Journaux Intimes*”. op. cit. p. 658a.

“Le surnaturel comprend la couleur générale et l’accent, c’est-à-dire intensité, sonorité, limpidité, vibrativité, profondeur et retentissement dans l’espace et dans le temps./ Il y a des moments de l’existence où le temps et l’étendue sont plus profonds, et le sentiment de l’existence immensément augmenté./ De la magie appliquée à l’évocation des grands morts, au rétablissement et au perfectionnement de la santé./ L’inspiration vient toujours, quand l’homme le veut, mais elle ne s’en va pas toujours, quand il le veut./ De la langue et de l’écriture, prises comme opérations magiques, sorcellerie évocatoire”

exatamente como nos pilares e decorações do *Salon de 59*. Não se pode esquecer que, em outra crítica de arte, Baudelaire ainda afirma que “a paisagem da fantasia, da *rêverie* humana, o egoísmo humano substituído à natureza” é análoga aos belos cenários de Ópera:

(Ela) representa a necessidade natural do maravilhoso. É a imaginação do desenho importado na paisagem: jardins fabulosos, horizontes imensos, cursos d’água mais límpidos que o natural, e fluindo apesar das leis da topografia, rochas gigantescas construídas em proporções ideais, brumas flutuantes como um sonho¹⁵⁸.

As correspondências entre as emoções e os elementos ocorrem porque estes já estão contaminados por sua afetividade. O artista que interpreta a natureza e a transforma em um aglomerado metafórico, até promover um corte entre a arte e a realidade. Construindo um mundo exterior com suas próprias negações, as alucinações onde se exprimem o mais escondido da alma do artista. É exatamente nesse processo que a imaginação tem papel fundamental, pois teria a função de promover a elevação aos espaços claros e límpidos, como se pode notar em *Lé gout de l’infini*, “uma espécie de excitação angélica”, “uma condição anormal do espírito” que Baudelaire prefere considerar uma verdadeira graça: “como um espelho mágico em que o homem é convidado a se ver em beleza, ou seja, tal como ele devia ou podia ser”¹⁵⁹. Assim, ela poderia alçar sua alma longe da natureza, em uma “grande *rêverie* da solidão absoluta, mas uma solidão com um imenso horizonte e uma larga luz difusa; imensidão sem outra decoração que ela mesma”¹⁶⁰. Porém, no *Salon de 59* essa ideia aparece do seguinte modo:

¹⁵⁸BAUDELAIRE, C. “*Salon de 46*”. op. cit. p. 480b.

“Quant au paysage de fantaisie, qui est l’expression de la rêverie humaine, l’egoïsme humain substitué à la nature, il fut peu cultivé. (...) et qui est en petit l’analogie des belles décorations de l’Opéra, représente le besoin naturel du merveilleux. C’est l’imagination du dessin importée dans le paysage: jardins fabuleux, horizons immenses, cours d’eau plus limpides qu’il n’est naturel, et coulant en dépit des lois de la topographie, rochers gigantesques construits dans des proportions idéales, brumes flottantes comme un rêve”.

¹⁵⁹ BAUDELAIRE, C. “*Les Paradis artificiels*”. op. cit. p. 160a.

“C’est pourquoi je préfère considérer cette condition anormale de l’esprit comme une véritable grâce, comme un miroir magique où l’homme est invité à se voir en beau, c’est-à-dire tel qu’il devrait et pourrait être ; une espèce d’excitation angélique, un rappel à l’ordre sous une forme complimenteuse”.

¹⁶⁰ BAUDELAIRE, C. “*Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*”. In : *Oeuvres complètes*. Tomo II. Paris: Gallimard. Collection Pléiade, 1976. p. 784b.

A fantasia é tanto mais perigosa quanto mais fácil e mais aberta; perigosa como a poesia em prosa¹⁶¹, como o romance, ela assemelha-se ao amor que inspira uma prostituta e que logo cai na infantilidade ou na baixeza; perigosa como toda liberdade absoluta. Mas a fantasia é vasta como o universo multiplicado por todos os seres pensantes que o habitam. É a primeira coisa surgida e interpretada pelo primeiro homem; e se esse não possui uma luz mágica e sobrenatural que lança sobre a obscuridade natural das coisas, ela é uma inutilidade horrível¹⁶².

Essa é a ampliação de horizonte, a imensidão em que projeta as suas fantasias. Mas como Baudelaire mesmo adverte: essas inclinações fantasiosas são perigosas. Sabe-se que a excitação angélica pode culminar na crença do indivíduo em sua própria divindade, como em *Paradis Artificiels*. Uma divindade, porém, voltada para o próprio homem, um ímpeto “para revelar no espírito do homem a lembrança de realidades invisíveis”¹⁶³, elevadas, que só podem ser provadas através da arte, pelas imagens mais contraditórias da subjetividade. No *Salon de 59*, Baudelaire compara a imaginação à religião, mas apenas em traços da “mais alta ficção do espírito humano”, assim seria possível encontrar o infinito da imaginação. Nas palavras de Baudelaire, “Auto-idolatria”, “Euritmia do caráter e das faculdades. Conservar todas as faculdades. Aumentar todas as faculdades”¹⁶⁴.

“Ensuite je me peignis involontairement l'état délicieux d'un homme en proie à une grande rêverie dans une solitude absolue, mais une solitude avec un immense horizon et une large lumière diffuse ; l'immensité sans autre décor qu'elle-même”.

¹⁶¹ A fantasia, a elevação inebriante por meio das enclausuras e dos entorpecentes, culminariam, nos poemas em prosa, em distanciamento e apagamento da subjetividade do artista, e essa arte constituiria uma passagem para se projetar como identificação com o público. Nesse sentido, vale notar que a própria aspiração pela “solidão absoluta” nasce, para Baudelaire, de seu destino à “prostituição”: “Gosto invencível da prostituição no coração do homem, de onde nasce seu horror da solidão. – Ele quer ser dois. O homem de gênio quer ser um, portanto solitário”. / “Goût invincible de la prostitution dans le cœur de l'homme, d'où naît son horreur de la solitude. - Il veut être deux. L'homme de génie veut être un, donc solitaire”. BAUDELAIRE, C. “*Journaux Intimes*”. op. cit. p. 700.

¹⁶² BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit. pp. 644, 645b.

“Car la fantaisie est d'autant plus dangereuse qu'elle est plus facile et plus ouverte ; dangereuse comme la poésie en prose, comme le roman, elle ressemble à l'amour qu'inspire une prostituée et qui tombe bien vite dans la puérité ou dans la bassesse ; dangereuse comme toute liberté absolue. Mais la fantaisie est vaste comme l'univers multiplié par tous les êtres pensants qui l'habitent. Elle est la première chose venue interprétée par le premier venu ; et, si celui-là n'a pas l'âme qui jette une lumière magique et surnaturelle sur l'obscurité naturelle des choses, elle est une inutilité horrible”.

¹⁶³ BAUDELAIRE, C. “*Les Paradis artificiels*”. op. cit. p. 160a.

“volonté divine, attentive à réveiller dans l'esprit de l'homme le souvenir des réalités invisibles”.

¹⁶⁴ BAUDELAIRE, C. “*Journaux Intimes*”. op. cit. p. 658a.

Para Otilia Arantes, Baudelaire não se remete à transcendência, pois tudo estaria submetido apenas a um único fenômeno, a aparição da beleza. Por isso, o sobrenatural seria “o horizonte ilimitado da subjetividade”, marca da intervenção do homem, do artificial. Ou ainda, uma realidade inacabada e indefinida, região livre, solitária, orgulhosa conformando o “mais delirante narcisismo”, a “afirmação desmesurada do eu”¹⁶⁵. Por isso, pensar essas concepções como uma possível “teologia”¹⁶⁶, na medida em que se remete a realidade que foge do real, só seria aceitável ao se compreender que sua transcendência está restrita à humanidade do artista, à sua tentativa de colocar o homem, de alguma maneira, “ao nível de Deus”¹⁶⁷. A “volúpia sobrenatural” da arte em Baudelaire atinge seu acabamento em *Fusées*¹⁶⁸, chamada por Otilia Arantes de “os movimentos de sístole e diástole da subjetividade”¹⁶⁹:

“Auto-idolâtrie. Harmonie politique du caractère. Eurythmie du caractère et des facultés. Conserver toutes les facultés. Augmenter toutes les facultés”

Em outras versões, essa passagem aparece como “harmonie poétique du caractère”. Seria possível entender essa divergência como uma “substituição” da política pela poética no pensamento de Baudelaire? É uma questão que poderá ser abordada em estudos futuros. BAUDELAIRE, op.cit. *Oeuvres posthumes*, 1908, p. 86.

¹⁶⁵ BACHELARD *apud* ARANTES, O. B. F. op. cit, p. 85, 86.

¹⁶⁶ ARANTES, O. B. F. op. cit. 1972, p. 83, 84.

Citando Auerbach, Otilia Arantes ressalva que Baudelaire não atribui à arte uma função religiosa e metafísica, e se fosse possível encontrar algum traço do cristianismo. Seria apenas o orgulho, uma inclinação voltada ao homem e ao artificial como forma de protestar contra a natureza. Como se tem visto, a arte não se eleva para atingir o um mundo divino ou na direção das ideias e do Belo absoluto, ela permanece sempre concentrada na subjetividade do artista.

¹⁶⁷ ROYERE *apud* ARANTES, O. B. F., 1972, pp. 83, 84.

¹⁶⁸ BAUDELAIRE, C. “*Journaux Intimes*”. op. cit. p. 665b.

“Je crois que le charme infini et mystérieux qui gît dans la contemplation d’un navire, et surtout d’un navire en mouvement, tient, dans le premier cas, à la régularité et à la symétrie, qui sont un des besoins primordiaux de l’esprit humain, au même degré que la complication et l’harmonie ; — et, dans le second cas, à la multiplication successive et à la génération de toutes les courbes et figures imaginaires opérées dans l’espace par les éléments réels de l’objet. L’idée poétique, qui se dégage de cette opération du mouvement dans les lignes, est l’hypothèse d’un être vaste, immense, compliqué, mais eurythmique, d’un animal plein de génie, souffrant et soupirant tous les soupirs et toutes les ambitions humaines”.

¹⁶⁹ ARANTES, O. B. F. op. cit. 1968, p. 57, 58.

Mas Otilia Arantes adverte que essa fantasia que suspenderia a realidade para instaurar outra levaria, para Baudelaire, à proscricção da imaginação: essa subjetividade imensamente aumentada até seu grau mais culminante também se afundaria no “fundo das trevas, rasgadas pelo sonho, vertiginosas concepções do ópio”.

— Creio que o charme infinito e misterioso que jaz na contemplação de um navio, e sobretudo de um navio em movimento se deve, no primeiro caso, à regularidade e simetria, que são uma das necessidades primordiais do espírito humano, no mesmo grau que a complicação e harmonia; - E, no segundo caso, à multiplicação sucessiva e à geração de todas as curvas e figuras imaginárias operadas no espaço pelos elementos reais do objeto. A ideia poética, que se extrai dessa operação do movimento nas linhas, é a hipótese de um ser vasto, imenso, complicado, mas eurítmico, um animal pleno de gênio, sofrendo e suspirando todos os suspiros e todas as ambições humanas.

3.2 Do sentido moral na pintura ao artista dandificado

Je vais m'exercer seul à ma fantasmagorie,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

(*Le Soleil, Les Fleurs du Mal*)

Percebendo o desprezo pela imaginação nas obras de arte da Exposição de 59, Baudelaire protesta contra as tendências dogmáticas de seu século, as crenças cegas na natureza e a tolice das artistas e do público modernos - “Nisso, o mau gosto do século me assusta”¹⁷⁰.

Dia após dia a arte diminui o respeito por si mesma, se prosterna diante da realidade exterior e o pintor se torna cada vez mais inclinado a pintar não o que ele sonha, mas o que ele vê. No entanto, é uma felicidade sonhar e era uma glória exprimir o que se sonhava; mas o que eu estou dizendo! Ele conhece ainda essa felicidade?¹⁷¹

Exaltando o “constante sacrifício da natureza à arte” e a ideia de beleza sobrenatural, Baudelaire torna o domínio da arte predominantemente permeada pelo homem, pela cidade, seus costumes e intuitos morais. Esses já começam a aparecer no Salão com o elogio aos

¹⁷⁰ Ibidem, p. 653b.

“Le mauvais goût du siècle en cela me fait peur”.

¹⁷¹ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit. p. 619b.

“De jour en jour l’art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu’il rêve, mais ce qu’il voit. Cependant c’est un bonheur de rêver, et c’était une gloire d’exprimer ce qu’on rêvait ; mais que dis-je ! connaît-il encore ce bonheur?”.

motivos militares, embora, antes de tudo, o crítico enalteça a busca dos autores por esse aspecto poético, grandioso e elevado que fizesse pensar ou sonhar: as pinturas que “se assemelham mais a uma pastoral do que a uma batalha” tudo ali sendo poético¹⁷². Segundo Baudelaire, o empenho desses artistas estaria em compreender que “não é permitido traduzir os poetas senão quando se sente uma energia igual à sua”¹⁷³:

Mas o estilo é realmente belo e grandioso. Que sonho caótico! Mefisto e o seu amigo Fausto, invencíveis e invulneráveis, atravessando a galope, com a espada erguida, toda a tempestade da guerra. Aqui a Margarida, longa, sinistra, inesquecível, está pendurada e se destaca como um remorso sobre o disco da lua, imensa e pálida. Sei apreciar grandemente o Sr. Chiffart por haver tratado esses poéticos temas heroicamente e dramaticamente, e de haver rejeitado para bem longe todas as baboseiras da melancolia adquirida¹⁷⁴.

No trecho acima, a marca do estilo ganha protagonismo. Essa grandiosidade das pinturas deveria trazer à tona a percepção de um modo poético na composição das pinturas, dando menos importância ao gênero ou à representação. Ele faz apelo constante ao tratamento dramático e heroico das obras, ao mais “funesto e sangrento” - disposição bastante presente nesse *Salon*¹⁷⁵. É evidente a admiração de Baudelaire pela imaginação ardente, “a dor na

¹⁷² Ibidem, p. 644b.

“Il y a un tableau militaire que nous devons louer, et avec tout notre zèle ; mais ce n'est point une bataille ; au contraire, c'est presque une pastorale. (...)c'est la beauté tranquille d'une nature qui fait rêver plutôt que penser, (...)C'est une idylle traversée par la guerre”.

¹⁷³Ibidem, p. 649b.

“(…) pour comprendre qu'il n'est permis de traduire les poètes que quand on sent en soi une énergie égale à la leur. Je ne crois pas que le solide crayon qui a dessiné ce sabbat et cette tuerie s'abandonne jamais à la niaise mélancolie des demoiselles”.

¹⁷⁴ Idem.

“Mais le style en est vraiment beau et grandiose. Quel rêve chaotique ! Méphisto et son ami Faust, invincibles et invulnérables, traversent au galop, l'épée haute, tout l'orage de la guerre. Ici la Marguerite, longue, sinistre, inoubliable, est suspendue et se détache comme un remords sur le disque de la lune, immense et pâle. Je sais le plus grand gré à M. Chiffart d'avoir traité ces poétiques sujets héroïquement et dramatiquement, et d'avoir rejeté bien loin toutes les fadaises de la mélancolie apprise”.

¹⁷⁵ Ibidem, pp. 631, 632b.

Isso também é amplamente explorado em Delacroix, na medida em que Baudelaire considerava o mais alto “pintor poeta”: “Sua imaginação, ardente como as câmaras ardentes, brilha com todas as chamas e todas as púrpuras. Tudo o que há de dor na paixão o apaixona; tudo o que há de esplendor na igreja o ilumina. (...) A dor e a pompa, que explodem tão alto na religião, sempre repercutem em seu espírito”.

paixão”, o esplendor e a expressão elevada do espírito. Ele parece igualmente querer se remeter a essa ascensão por meio das obras que lhe agradam, de modo que o sentimento do observador pudesse evocar suas próprias lembranças, e tudo se remetesse, simultaneamente, à dor e à glória. Assim também, o próprio Baudelaire manifesta essas sensações, na medida em que se identifica com os sentimentos dos artistas nas telas e, como por um salto, revive também os seus remorsos. Essas inclinações são colocadas em evidência em sua afeição à grandeza:

Pois é preciso, meu caro, que faça uma confissão que talvez lhe fará sorrir: na natureza e na arte, prefiro, supondo a igualdade de mérito, as coisas grandes a todas as outras, os grandes animais, as grandes paisagens, os grandes navios, os grandes homens, as grandes mulheres, as grandes igrejas, e, transformando, como tantos outros, os meus gostos em princípios, creio que a dimensão não é uma consideração sem importância aos olhos da Musa¹⁷⁶.

Mas esse estilo belo e grandioso na pintura parece sugerir, assim como em diversas passagens, transposições mútuas entre seu gosto sobre as pinturas e as formulações estéticas, cujos aspectos estão sempre relacionados à imaginação. E quando Baudelaire se aprofunda nas explicações sobre essa faculdade suprema, propõe que a imaginação criadora não tenha apenas “capacidade de análise, síntese e sensibilidade”, mas também de “sentido moral nas composições”. Nas suas palavras, não seria possível haver virtude sem imaginação, e nenhuma faculdade do homem seria capaz de se sustentar sem ela. Por isso, a imaginação seria a “mais honrosa entre as faculdades morais”:

Enfim, ela representa um papel poderoso mesmo na moral; pois, permitam-me chegar até a esse ponto, o que é a virtude sem a imaginação? É como dizer virtude sem piedade, virtude sem céu; algo de duro, de cruel, de

“Son imagination, ardente comme les chapelles ardentes, brille de toutes les flammes et de toutes les pourpres. Tout ce qu’il y a de douleur dans la passion le passionne ; tout ce qu’il y a de splendeur dans l’Église l’illumine (...). La douleur et la pompe, qui éclatent si haut dans la religion, font toujours écho dans son esprit”.

¹⁷⁶ Ibidem, p. 646.

“Car il faut, mon cher, que je vous fasse un aveu qui vous fera peut-être sourire: dans la nature et dans l’art, je préfère, en supposant l’égalité de mérite, les choses grandes à toutes les autres, les grands animaux, les grands paysages, les grands navires, les grands hommes, les grandes femmes, les grandes églises, et, transformant, comme tant d’autres, mes goûts en principes, je crois que la dimension n’est pas une considération sans importance aux yeux de la Muse”.

esterilizante, que em certos países tornou-se beatice, e em outros, protestantismo¹⁷⁷.

É assim que ele estabelece a aproximação de suas formulações ao domínio moral nessa crítica. Na arte, essa faculdade teria ensinado “ao homem o sentido moral da cor, do contorno, do som e do perfume”, e teria ainda criado “no começo do mundo, a analogia e a metáfora”, reafirmando sua primazia. Contudo, essa referência à moral pode causar certo estranhamento: seria possível entender que Baudelaire teria em vista de fato uma moral estabelecida a partir da arte? Ou faria sentido uma proposta de condutas corretivas ou até mesmo éticas para as ações humanas? Já está evidente a inadequação em se tentar impor uma coerência usual e costumeira entre as formulações baudelairianas, o que não pode ser diferente para as suas referências à moral. Nesse sentido, para se compreender tais afirmações, é preciso ir além dessa interpretação de uma conduta corretiva. Será necessário, juntamente com Otilia Arantes, extrapolar o *Salon de 59*, para buscar as relações entre a faculdade da imaginação e a moral na arte e nas ações humanas.

Nota-se que Baudelaire não parece, em momento algum, se apegar às boas condutas na crítica de arte. Igualmente, um possível apreço por ações corretas não chegam a ser mencionadas. Sabe-se que ele se posiciona contra o natural, o contingente, o trivial, e valoriza, por outro lado, o esforço e domínio sobre si. Mas isso pode significar mais a aposta no trabalho da vontade e da consciência do artista do que o ímpeto pelo retrato do Bem (assim como liberou a arte do Verdadeiro, e o Belo ganhou uma conotação diversa). Portanto, essa moral que compõe a imaginação não parece ter como objetivo gerar o bem. Baudelaire mesmo afirma: “amo mais as pessoas más que sabem o que fazem, do que as tolas gentes de bem”. Por isso, ele desprezaria feitos ligados ao comodismo e à mediocridade, na medida em que as pessoas com boas condutas estariam abdicando de sua própria vontade. Por isso, faz sentido compreender a moralidade como voltada também para a estética, já que ela é o sentido moral da cor, do som, dos elementos artísticos em geral.

¹⁷⁷ Ibidem, p. 621b.

“ (...) car, permettez-moi d’aller jusque-là, qu’est-ce que la vertu sans imagination? Autant dire la vertu sans la pitié, la vertu sans le ciel ; quelque chose de dur, de cruel, de stérilisant, qui, dans certains pays, est devenu la bigoterie, et dans certains autres le protestantisme”.

Além disso, lembra-se, no *Salon de 59*, das coleções tenebrosas de Nanteuil as quais o faziam sentir “uma pequena brisa fresca que estimulam a lembrança”, quando ele afirma que “o romantismo é uma graça, celeste e infernal, ao qual devemos estigmas eternos”¹⁷⁸; ou até mesmo seu gosto voltado para as composições dramáticas que o remeteriam a “uma sensação deliciosa” nas telas de Baron, o enaltecimento dos “tons violentos” e da “beleza estranha e paradoxal” de Leighton, e diversas passagens em que trata das pinturas religiosas, imaginativas e da fantasia - telas com algum efeito heróico e voluntário¹⁷⁹. Assim se poderia confirmar sua intenção em se diferenciar da natureza – fosse pela deformidade, pela variação dos temas ou pela artificialidade.

Tanto na crítica quanto na lírica, os temas antigos e bucólicos vinham cedendo espaço para os temas modernos, e a sua própria relação com a cidade carregava já essa marca de ambiguidade e de cumplicidade com o Mal - “Eu te amo, oh capital infame!”¹⁸⁰. Com isso, Baudelaire parece querer preservar exatamente essa sensação do contraditório, alimentada pela tendência satânica do romantismo. Como se tem visto, ele condena a trivialidade tanto no bem quanto no mal, mas a moral pode ser entendida, com isso, não no sentido comum, mas tentativa de se estabelecer uma superioridade com relação à prática do bem.

Este, em vez de corrigir a natureza, adviria da passividade e do automatismo – o que ele parece ter tentado evitar na figura do artista. Por isso, seu comportamento de orgulho e superioridade, sua vontade de provocar intencionalmente o mal por meio de uma elaboração consciente, autorregulada e intencional advinda da imaginação. Mas também o próprio mal

¹⁷⁸ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit. p. 645b.

“Il y a une fatalité dans les enfants de cette école victorieuse. Le romantisme est une grâce, céleste ou infernale, à qui nous devons des stigmates éternels. Je ne puis jamais contempler la collection des ténébreuses et blanches vignettes dont Nanteuil illustre les ouvrages des auteurs, ses amis, sans sentir comme un petit vent frais qui fait se hérissier le souvenir”.

¹⁷⁹ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit. pp. 109 – 111b.

Mas é na poesia em prosa que essa noção ganha força estridente, quando Baudelaire traz à tona a imagem de uma estética do mal como fruto da vontade e do artifício, lembrando inclusive uma tendência de cálculo e de sadismo: “Essas piadas nervosas não o são sem risco, e muitas vezes se pode pagar caro. Mas de que importa a eternidade na danação a quem encontrou em um segundo o infinito de fruição?”

“Ces plaisanteries nerveuses ne sont pas sans péril, et on peut souvent les payer cher. Mais qu’importe l’éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l’infini de la jouissance?”. BAUDELAIRE, C. “*Salon de 46*”. op. cit. p. 287.

¹⁸⁰ BAUDELAIRE, C. “*Spleen de Paris*”. op. cit. p. 191.

“Je t’aime, ô capitale infame!”.

necessitaria, novamente, da vontade e do sentimento do artista. Nessa inversão, a prática do mal, como esclareceu Otilia Arantes¹⁸¹, atingiria a beleza sempre associada à “insensibilidade vingadora, à infelicidade e a um poder ralhador”, como se verá adiante. Assim se expressa seu satanismo¹⁸², “em uma mão um frasco de veneno, e em outra o punhal sangrento do crime”, sua moral tendo, então, um sentido invertido: o trabalho desejável a partir da imaginação produziria frutos que originam o mal, na medida em que praticar o bem e obedecer às leis significariam atitudes próximas à natureza. Essa “moral invertida” é explicada por Otilia Arantes: “não há um moralismo em Baudelaire, mas sua posição acabada, isto sim, sendo a de um esteticismo”¹⁸³.

Não é por acaso que esse tema da moral é amplamente discutido no texto sobre as caricaturas, pois a comicidade acompanharia um juízo crítico: um riso provocado não pela irracionalidade, mas pela capacidade de reflexão daquele que ri, pela simultaneidade entre a sensação de superioridade e a identificação com ela. Esse traço do romantismo absorvido por Baudelaire parece ter contribuído para sua inclinação fúnebre na construção de sua estética. Mas, assim como na imaginação - “graças a sua natureza substituta, contém o espírito crítico”, não devendo proferir “tolices heréticas”¹⁸⁴ – aqui também o espírito crítico tem papel fundamental.

Segundo Otilia Arantes, é exatamente no recurso da ironia e da comicidade que o próprio Baudelaire consegue se manter à margem da sociedade burguesa¹⁸⁵. Isso porque, na atitude superior do artista estaria o “poder ralhador” do “riso satânico”, cujo juízo crítico – como aparece nos seus textos sobre caricaturas - seria provocado exatamente pela combinação entre superioridade e identificação com as imagens exageradas. Da mesma forma o dandismo

¹⁸¹ ARANTES, O. B. F. op. cit., 1968, p. 109.

¹⁸² A qual seria mais assemelhada a uma estética do crime de De Quincey. Cf. ARANTES, O. B. F. op. cit., 1968, p. 112b.

¹⁸³ Idem.

¹⁸⁴ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit. p. 622b.
“Eh bien, il est un exemple qui prouve que l’imagination, quoique non servie par la pratique et la connaissance des termes techniques, ne peut pas proférer de sottises hérétiques en une matière qui est, pour la plus grande partie, de son ressort”.

¹⁸⁵ ARANTES, O. B. F. op. cit., 1972, p. 150.

também conteria esse jogo duplo entre a atitude superior do príncipe e a identificação com sua condição miserável como poeta. Por isso seu “sorriso de canto” traria sempre a marca irônica da superioridade. O riso trêmulo se explicaria pela capacidade de reflexão, e não pela irracionalidade daquele que ri, e essa reação significaria, simultaneamente, consciência da fraqueza “signo da ideia de superioridade que o homem faz de si mesmo”¹⁸⁶. Além disso, ele seria, portanto, o fruto da consciência do homem de sua diferença, com relação à sua natureza decaída. Luta entre a inteligência e o choque com a grandeza infinita do homem, como expressão de sua “miséria infinita”. Vale pensar, nesse sentido, que a comicidade é considerada um instrumento de crítica para Baudelaire, e as ironias corresponderiam exatamente aos momentos criadores, assim como os recursos à metáfora e à alegoria. Como meios para moldar a sua arte, eles contêm, igualmente, os elementos de distância crítica com relação à realidade exterior como proteção individual frente ao curso da vida – “Avalanche, veux-tu m’emporter dans ta chute?”¹⁸⁷.

Assim, desenvolvendo a lucidez e o intelecto, o riso se torna superior à ingenuidade e proporcional ao florescimento da razão: “o riso é satânico porque é sinal do distanciamento dos Deuses, e é, portanto a consequência da inteligência do homem”¹⁸⁸. Em oposição aos santos, os lúcidos, os que riem, teriam tomado partido do mal e de Satan, como consciência do mal que luta voluntariamente contra a natureza. Por essas reflexões, certamente seria possível pensar a tentativa de desmoralização das próprias convenções sociais. São recursos que podem servir ao pensamento autônomo do artista com relação às regras de adaptação à sociedade, até mesmo como contestação. Com isso, Baudelaire não se mistura com a multidão que se curva frente aos imperativos utilitários para as artes, mas também não os rompe totalmente para garantir sua sobrevivência. Assim, o humor pode ser considerado um espaço da subjetividade que consegue suspender a realidade exterior, permitindo a formulação de pensamentos, criatividade e a indagação, exatamente para enfrentá-la, protestando contra a

¹⁸⁶ ARANTES, O. B. F. op. cit., 1972, p. 194.

Para Otilia Arantes cujo recurso artístico do riso chegaria até a hilaridade hiperbólica do grotesco, poderia significar uma antevisão do autor que prezo a autonomia da arte.

¹⁸⁷ BAUDELAIRE, C. “*Les Fleurs du mal*”. op. cit. p. 76a.

¹⁸⁸ ARANTES, O. B. F. op. cit., 1972, p. 195.

ordem social. Porém, o satanismo de Baudelaire pode ser também substituído pelo poeta inspirado:

O poeta sabe descer na vida, mas acredite que se ele consente com isso, não é sem objetivo, e que ele saberá tirar proveito de sua viagem. Da feiúra e da tolice ele fará nascer um novo tipo de encantamentos. Mas aqui, ainda, a sua bufonaria conservará algo de hiperbólico; o seu excesso destruirá a amargura, a sátira, por um milagre resultante da própria natureza do poeta, se descarregará toda sua raiva na explosão de alegria, inocente à força de ser carnavalesca¹⁸⁹.

Observa-se que o mesmo raciocínio sobre a comicidade pode ser aplicado tanto para o juízo crítico, quanto para a beleza sobrenatural das pinturas ou para a afetação dos trejeitos do dândi. No riso ou na imaginação, esse mesmo procedimento ocorreria. No trecho a seguir, Baudelaire fala, no *Salon de 59*, a respeito de uma tela de Fromentin, a sua “natureza decaída”:

Também não é difícil entender com que amor ele ama a nobreza da vida patriarcal, e com qual interesse ele contempla esses homens nos quais subsiste alguma coisa do antigo heroísmo. Não é somente de tecidos vibrantes e armas curiosamente elaboradas que seus olhos estão apaixonados, mas sobretudo dessa gravidade e desse dandismo patricio que caracterizam os chefes de tribos poderosas¹⁹⁰.

Evidenciando na tela seus potentes atributos na procura pelo belo, seu amor à nobreza e à vida patriarcal, o antigo heroísmo e um dandismo patricio, ele faz lembrar outra passagem na qual se refere à glória de Júlio César, a suas características de homem imaginativo, considerando-o um ideal de potência, sedução e elegância: “ditador que tinha

¹⁸⁹ BAUDELAIRE, C. “*Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*”. op. cit. p. 167.

“le poète sait descendre dans la vie; mais croyez que s’il y consent, ce n’est pas sans but, et qu’il saura tirer profit de son voyage. De la laideur et de la sottise il fera naître un nouveau genre d’enchantelements. Mais ici encore sa bouffonnerie conservera quelque chose d’hyperbolique; l’excès en détruira l’amertume, et la satire, par un miracle résultant de la nature même du poète, se déchargera de toute sa haine dans une explosion de gaieté, innocente à force d’être carnavalesque”.

¹⁹⁰ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit. p. 650b.

“Aussi il n’est pas difficile de comprendre de quel amour il aime les noblesses de la vie patriarcale, et avec quel intérêt il contemple ces hommes en qui subsiste encore quelque chose de l’antique héroïsme. Ce n’est pas seulement des étoffes éclatantes et des armes curieusement ouvragées que ses yeux sont épris, mais surtout de cette gravité et de ce dandysme patricien qui caractérisent les chefs des tribus puissantes”.

personalidade de um dandi refinado”¹⁹¹. Nessas alusões, o crítico emprestaria dos temas militares a grandeza da superioridade no comportamento, assim como certa irreverência advinda dos resquícios da aristocracia ¹⁹². Ressalva-se que, apesar de frequentemente flertar com os ares militares, isso não aparece nesse *Salon* como uma adesão à sua representação. Pelo contrário, essas pinturas pertenceriam a um gênero que “exige a falsidade e a nulidade”, na medida em que também tenderiam a pintar por meios demasiado positivos e imóveis. Mesmo quando se retratavam simples episódios da vida militar, Baudelaire enuncia: “quantas falsidades, quantos exageros e quanta monotonia a vista do espectador sofre frequentemente!”.

Mas não se pode esquecer: seu empréstimo da vida militar se daria por meio de uma afetação do comportamento do artista. Como Baudelaire zela pelos procedimentos de distanciamento e de atos voluntários para a imaginação e as emoções, seria preciso transpor esses elementos também para as atitudes do artista. Essa ideia ganha maior elaboração em *Le Peintre de la vie moderne* e em *Conseils aux jeunes littérateurs*¹⁹³, na medida em que propõe um retrato da artista na vida moderna e indica aos jovens artistas como trilharem seu próprio caminho -“a arte de se vestir utilmente ensinada por uma mãe! Assim trarei nesses preceitos dedicados aos jovens literatos uma ternura toda fraternal”¹⁹⁴:

O caráter de beleza do dândi consiste sobretudo no ar frio que vem da inabalável resolução de não ser afetado; se diria um fogo latente que se faz adivinhar, que poderia mas não quer irradiar. Isto é o que está nessas imagens, perfeitamente expresso¹⁹⁵.

¹⁹¹ Ibidem, pp. 641, 642b.

“le dictateur avait autant de soin de sa personne qu’un dandy raffiné”.

¹⁹² BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit. P. 642.

¹⁹³ Textos pelos quais, conforme Otilia Arantes, ele se tornaria um “moralista de sua profissão”. Ela explica que Baudelaire não propunha um tratado da vida elegante, mas sim um retrato do artista na vida moderna. Mas que, por outro lado, “a moral do artista e de sua profissão se identifica assim, em grande parte, com os princípios de uma vida elegante”.

ARANTES, O. B. F. op. cit. 1972, pp. 166, 167.

¹⁹⁴ BAUDELAIRE, C. “*Conseils aux jeunes littérateurs*”. op. cit. 13b.

“l’art de s’habiller utilement enseigné par une mère ! — Ainsi apporterai-je dans ces préceptes dédiés aux jeunes littérateurs une tendresse toute fraternelle”.

¹⁹⁵ BAUDELAIRE, C. “*Le Peintre de la vie moderne*”. op. cit. p. 712b.

No *Salon de 59*, Delacroix é o “poeta da elegância”, mas depois nota-se que o dândi seria a encarnação perfeita do belo. Baudelaire se preocupa com a figura do artista para atingir o belo por meio de sua atitude e manifesta as vantagens dos trejeitos aristocratas, como se ele procurasse reformar a natureza também por meio dos comportamentos do artista. Este deveria emprestar das Belas-Artes a elegância, seu caráter estético. Mas, como se sabe, essa estetização dos comportamentos funcionaria como uma oposição ao positivismo e o utilitarismo nas artes, já que Baudelaire entrevia os perigos em se deixar levar pela uniformização das regras. Assim como a beleza seria atingida pela razão e pelo cálculo, mas sem submissão aos preceitos, o artista deveria ter também esse traço meticulosamente composto, visivelmente refinado - uma elegância que trouxesse acabamento estético. Assim, a figura do dândi é em Baudelaire a própria encarnação dessa atitude heróica, distanciada e superior, pela qual manifesta a “aristocracia do espírito”, a elegância e ociosidade, “baseada nas faculdades mais preciosas, mais indestrutíveis, e nos dons celestes que o trabalho e o dinheiro não podem conferir”¹⁹⁶.

Nota-se, desse modo, que se preocupava também com a condição do artista, em sua necessidade de se abrigar minimamente nos imperativos do trabalho e dinheiro para sobreviver, e, a partir disso, direcionar seu protesto: “Se falei de dinheiro, é porque o dinheiro é indispensável às pessoas que fazem um culto de suas paixões”¹⁹⁷. Em uma Paris que abrigava ainda tanto a aristocracia decadente e quanto a burguesia ascendente, é compreensível que Baudelaire guarde ainda traços dos tempos aristocráticos. Assim como ele explica, “o dandismo aparece sobretudo nas épocas transitórias em que a democratização não está ainda totalmente potente, em que a aristocracia é apenas parcialmente vacilante e

“Le caractère de beauté du dandy consiste surtout dans l’air froid qui vient de l’inébranlable résolution de ne pas être ému ; on dirait un feu latent qui se fait deviner, qui pourrait mais qui ne veut pas rayonner. C’est ce qui est, dans ces images, parfaitement exprimé”.

¹⁹⁶ BAUDELAIRE, C. “*Le Peintre de la vie moderne*”. op. cit. p. 710b.

“(…) basée sur les facultés les plus précieuses, les plus indestructibles, et sur les dons célestes que le travail et l’argent ne peuvent conférer”.

¹⁹⁷ BAUDELAIRE, C. Idem.

“Si j’ai parlé d’argent, c’est parce que l’argent est indispensable aux gens qui se font un culte de leurs passions ; mais le dandy n’aspire pas à l’argent comme à une chose essentielle ; un crédit indéfini pourrait lui suffire ; il abandonne cette grossière passion aux mortels vulgaires”.

aviltada”¹⁹⁸. Tais são as ambiguidades que parecem conformar uma tática que joga com a realidade que o artista moderno deveria enfrentar¹⁹⁹:

O dandismo é um sol poente, como o astro que declina, ele é soberbo, sem calor e cheio de melancolia. Mas, lamentavelmente, a maré montante da democracia, que invade tudo e nivela tudo, afoga dia após dia esses últimos representantes do orgulho humano e versa ondas de esquecimento sobre os traços desses prodigiosos mirmidões. Os dândis se fazem entre nós cada vez mais raros²⁰⁰.

Essa nova sociedade tendia para a generalização e banalização - e Baudelaire exige que o dândi seja superior à normalidade trivial que sufoca a originalidade: “todos participam do mesmo caráter de oposição e de revolta, todos são representantes do que há de melhor no orgulho humano, dessa necessidade, muito rara naqueles de hoje, de combater e de destruir a trivialidade”²⁰¹. Em meio aos artistas que já tomavam como hábito sua subordinação ao mercado, Baudelaire pregaria a tentativa de resistência, situando a glória do artista no fato de “permanecer um e se prostituir de uma maneira particular”²⁰². Já que seu grande princípio é a subjetividade do autor, ele completaria seu projeto estético não apenas pelas reflexões sobre a

¹⁹⁸ BAUDELAIRE, C. “*Le Peintre de la vie moderne*”. op. cit. p. 711b.

“Le dandysme apparaît surtout aux époques transitoires où la démocratie n’est pas encore toute-puissante, où l’aristocratie n’est que partiellement chancelante et avilie”.

¹⁹⁹ Esses vestígios dos tempos passados teriam sido trazidos como uma forma de protesto do artista. Como Baudelaire negou a ideia de gênio romântico, enfrentou o desafio de diferenciação frente à democratização nas artes, na dedicação e trabalho para o alcance da beleza. Porém, por outro lado, tal noção trazia o risco de desaparecimento tanto da arte quanto do artista frente a esse processo de homogeneização das leis do mercado. ARANTES, O. B. F. op. cit. 1972, p. 161.

²⁰⁰ BAUDELAIRE, C. “*Le Peintre de la vie moderne*”. op. cit. p. 710b.

“Le dandysme est un soleil couchant ; comme l’astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie. Mais, hélas ! la marée montante de la démocratie, qui envahit tout et qui nivelle tout, noie jour à jour ces derniers représentants de l’orgueil humain et verse des flots d’oubli sur les traces de ces prodigieux myrmidons. Les dandys se font chez nous de plus en plus rares”.

²⁰¹ Idem.

“tous participent du même caractère d’opposition et de révolte ; tous sont des représentants de ce qu’il y a de meilleur dans l’orgueil humain, de ce besoin, trop rare chez ceux d’aujourd’hui, de combattre et de détruire la trivialité”.

²⁰² BAUDELAIRE, C. “*Journaux Intimes*”. op. cit. p. 700.

“Est rester um et se prostituer d’une manière particulière”.

arte, mas também por essa “moral” do artista²⁰³. Assim, com a aguda consciência de um novo público com exigências próprias, ele recorreu à originalidade de atingir o seu público sem se subordinar totalmente a ele.

Dessa maneira, é possível compreender as contradições enfrentadas pelo artista da vida moderna e exploradas conscientemente por Baudelaire: como poeta, deve enfrentar o processo de sua desmistificação, enquanto deveria se portar como um “príncipe, complexo e ambíguo”. Mas essas essas nuances do poeta são exatamente as posições dialéticas²⁰⁴ vestidas pelo artista para se preservar em meio às transformações de sua sociedade: Otília Arantes explica que “não lhe é suficiente ter abdicado ao trono se não for identificado como o ‘príncipe’ que abdicou”²⁰⁵. Por isso, longe do simples moralismo, Baudelaire teria conformado um posicionamento duplo frente às regras, apostando na combinação entre convenção e extravagância: “um jogo de conveniências que pressupõe uma moral cuja forma seja antes estética”²⁰⁶. Nesse sentido, o dandismo aparece como uma forma de “protesto não perigoso”, no sentido de que ele “toma a espada da burguesia justamente para atacá-la, para se proteger dos choques, ou seja, simulando submissão”²⁰⁷. Dessa forma, sua originalidade aparece como “excedente que garante o desenvolvimento da potência criadora do homem contra a mecanização”²⁰⁸.

Esse duplo movimento se encontra analogamente, tanto na poesia quanto na crítica baudelairiana. No *Salon de 59*, conforme se vem estudando, é evidente o seu horror ao

²⁰³ ARANTES, O. B. F. op. cit. 1972, pp. 163, 164.

²⁰⁴ Cf. ARANTES, O. B. F. op. cit. 1972, pp. 161, 171.

²⁰⁵ No *Salon de 59*, fica claro que Baudelaire entendia a necessidade do artista agradar ao público para angariar dinheiro. Mas, vale ressaltar que, mesmo quando ele procura ser acolhido pela burguesia, também impõe limites rigorosos à prostituição do artista. Não se restringe ao elogio das formas elegantes mas também adere à figuras marginalizadas. Paris ainda guardava as tradições da aristocracia, assim como classes empobrecidas. Para Otília Arantes, ele desenvolveu as contradições da boêmia, e teria feito de sua encarnação a sua teoria: o *flâneur* como o poeta que podia passear incógnito em meio à multidão, e o dândi como máscara diferenciadora e vendável para o público, aquele que podia produzir tudo que fosse excêntrico - Nesse meio estaria inserido justamente o “projeto híbrido do flâneur-dândi”, mas apenas como uma “solução transitória e localizada”. Cf. ARANTES, O. B. F. op. cit. 1972, pp. 165, 166.

²⁰⁶ ARANTES, O. B. F. op. cit. 1972, p. 162, 163, 166.

²⁰⁷ Idem.

²⁰⁸ Idem.

progresso e à democratização. Baudelaire nota a decadência e o embrutecimento mútuo entre público e artista - “que o artista aja sobre o público, e que o público reaja sobre o artista é uma lei incontestável e irresistível; aliás, os fatos, terríveis testemunhas, são fáceis de estudar; pode-se constatar o desastre”²⁰⁹ - cujo processo é explicado pela rapidez com que eles se voltavam para a “dominação progressiva da matéria”, um horror que Baudelaire considera “uma graça especial da raça francesa”, a qual interfere, conseqüentemente, na inoculação do gosto:

Se o artista embrutece o público, este lhe dá o troco. Eles são dois termos correlativos que agem um sobre o outro com uma igual potência. Adimiremos também a rapidez com que nos enfiamos no caminho do progresso (entendo por progresso a dominação progressiva da matéria) e que difusão maravilhosa da habilidade comum se faz todos os dias, daquela que pode se adquirir pela paciência²¹⁰.

Mas ao localizar o progresso com o culto cego da natureza, ele enxergou o problema de uma nova relação que se estabelecia para a arte e o artista. Indicando que o público francês teria, como as pequenas almas, “a impotência para essa felicidade de sentir o sonho ou a admiração”²¹¹, eles buscariam sempre a surpresa, não necessariamente por meio da arte imaginativa. Segundo ele, o gosto do público havia se acostumado a considerar como produtos do belo uma “ciência apenas material”, à qual os artistas se conformavam e tendiam a se adaptar:

Eu falava ainda há pouco dos artistas que buscam surpreender o público. O desejo de surpreender e ser surpreendido é muito legítimo. *It is a happiness to wonder*, "é uma felicidade surpreender-se", mas também, *it is a happiness*

²⁰⁹ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit. p. 619.

“Que l’artiste agisse sur le public, et que le public réagisse sur l’artiste, c’est une loi incontestable et irrésistible; d’ailleurs les faits, terribles témoins, sont faciles à étudier; on peut constater le désastre”.

²¹⁰ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit. pp. 615, 616.

“Je considère ces horreurs comme une grâce spéciale attribuée à la race française. Que ses artistes lui en inoculent le goût, cela est vrai ; qu’elle exige d’eux qu’ils satisfassent à ce besoin, cela est non moins vrai ; car si l’artiste abêtît le public, celui-ci le lui rend bien. Ils sont deux termes corrélatifs qui agissent l’un sur l’autre avec une égale puissance. Aussi admirons avec quelle rapidité nous nous enfonçons dans la voie du progrès (j’entends par progrès la domination progressive de la matière), et quelle diffusion merveilleuse se fait tous les jours de l’habileté commune, de celle qui peut s’acquérir par la patience”.

²¹¹ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit. p. 616.

to dream, "é uma felicidade sonhar". Toda a questão, se você exige que eu conceda-lhe o título de artista ou de amador das belas-artes, é portanto saber por meio de quais processos você deseja criar ou sentir a surpresa. Porque o Belo é sempre surpreendente, seria absurdo supor que o que é surpreendente é sempre belo²¹².

Como os critérios desse público eram apenas os da verdade e da precisão, e, portanto, da mediocridade de uma "multidão que queria se ver projetada na obra"²¹³, isso teria, no decorrer do tempo, contribuído para a diminuição da faculdade de julgar e de sentir o que existe de mais etéreo e de mais imaterial. Como se tem visto, ele abomina o progresso da técnica, pois o avanço da ciência material está sempre associado à trivialidade dos positivismos. O crítico ressaltou que deveria interessar, antes de tudo, o meio pelo qual se cria ou se sente a surpresa. A "felicidade de sonhar" é a glória invocada pela imaginação criadora, a qual, no entanto, seria crescentemente degradada pelo apego do espírito francês à "tendência deplorável da ciência material e industrial". Na tentativa de desfazer a crescente confusão entre indústria e arte, e evitar o desfalecimento desta pelo crescimento daquela, o crítico ressalta que as novas técnicas de precisão material deveriam apenas auxiliar em objetivos não relacionados ou secundários à arte, sem nunca interferir nos domínios do impalpável ou de tudo em que "o homem coloca sua alma".

O observador de boa fé afirma que a invasão da fotografia e a grande loucura industrial são completamente estranhas a esse resultado deplorável? É permitido supor que um povo cujos olhos se acostumam a considerar os resultados de uma ciência material como os produtos do belo não tem, depois de certo tempo, singularmente diminuído a faculdade de julgar e de sentir o que há mais etéreo e de mais imaterial?²¹⁴

²¹² Idem.

"Je parlais tout à l'heure des artistes qui cherchent à étonner le public. Le désir d'étonner et d'être étonné est très-légitime. *It is a happiness to wonder*, « c'est un bonheur d'être étonné » ; mais aussi, *it is a happiness to dream*, « c'est un bonheur de rêver ». Toute la question, si vous exigez que je vous confère le titre d'artiste ou d'amateur des beaux-arts, est donc de savoir par quels procédés vous voulez créer ou sentir l'étonnement. Parce que le Beau est toujours étonnant, il serait absurde de supposer que ce qui est étonnant est toujours beau".

²¹³ Por isso teria elaborado uma poesia incompreensível, pois seu objetivo teria sido mesmo o de ser aceito como incompreensível, evitando o nivelamento entre artista e público.
ARANTES, O. B. F. op. cit. 1972, p. 146, p.188.

²¹⁴ BAUDELAIRE, C. "*Salon de 59*". op. cit. p. 619.

"L'observateur de bonne foi affirmera-t-il que l'invasion de la photographie et la grande folie industrielle sont tout à fait étrangères à ce résultat déplorable ? Est-il permis de supposer qu'un peuple dont les yeux s'accoutument à considérer les résultats d'une science matérielle comme les produits du beau n'a pas

Esse diagnóstico parece impulsionar, na crítica de arte estudada, a atenção ao elogio da imaginação, impalpável, e referente ao espírito humano, na tentativa de se opor ao avanço da técnica para o domínio das artes, como no caso da fotografia, passava a transformar o caráter geral daquela. Mas isso não culminaria apenas na tentativa de preservação da “faculdade que faz pensar ou sentir”, mas na busca pela proteção do artista contra a experiência do choque, da multidão citadina e de seu público. Nesse sentido, o problema do público se coloca, finalmente, como “a origem explicativa de suas formulações estéticas de Baudelaire”²¹⁵. E nisso estaria a diferença de Baudelaire: a sua forte consciência desse problema entre artista e público modernos, mas também nas suas respostas igualmente fortes e elaboradas, tanto na poesia quanto na lírica. Dessa maneira, os processos de objetivação estética deveriam manter o traço “moral” da imaginação criadora, as intenções mais subjetivas e seu juízo crítico, os quais mostrariam mais a posição do artista do que propriamente da arte. Para Otilia Arantes, essas oscilações conformam o “apolitismo” de Baudelaire como poeta²¹⁶: um “quietismo conservador” cujas contestações se restringiriam, no entanto, à tentativa de estetizar a moral e a política.

Porém, esses traços, acrescidos de seu “pacto” com o satanismo, não teriam chegado a uma reverência completa à autonomia, mas apenas uma “defesa pessoal”, pois, mesmo quando Baudelaire declara essa busca de autonomia (a poesia não tendo outro objetivo que ela mesma), Otilia Arantes esclarece que ele na verdade não usufrui dessa autonomia, pois seu amoralismo e seu apolitismo não teriam nunca eliminado o artista “irredutível”, que Baudelaire tanto prezava. Contudo, sua busca pela estetização da vida, dos gestos e das relações entre o homens não quer dizer um abandono aos imperativos da alma. Pelo contrário,

singulièrement, au bout d'un certain temps, diminué la faculté de juger et de sentir ce qu'il y a de plus éthéré et de plus immatériel?”.

²¹⁵ ARANTES, O. B. F. op. cit. 1972, pp. 150 - 155.

²¹⁶ Ibidem, pp. 183 – 186.

Mas esse amoralismo da estética no comportamento do artista, culminante em apolitismo, teria, conforme explicou Otilia Arantes, papel essencial no projeto artístico de Baudelaire. A autora assume uma leitura pessimista e uma relativização inclusive da participação de Baudelaire nas barricadas – a qual teria significado sua “maior vergonha”, como assume depois em seus escritos íntimos. De qualquer forma, sabe-se que ele alerta sobre a pretensão moralizante tanto da escola burguesa quanto da escola socialista, reafirmando a independência da arte em relação à moral e à verdade.

esse seria o meio pelo qual suas aspirações estéticas tomariam lugar predominante. Portanto, Baudelaire parece permanecer em um esteticismo que visa “uma arte por e segundo o artista”, enquanto na perspectiva da autonomia, “não é que a arte só deseje a si mesma, é que o artista só deseja a arte”²¹⁷.

Mas a elegância que ele teria postulado tanto para as formas das obras de arte quanto para as vestimentas marcariam a arte e o artista moderno. Assim, a limpeza e elegância se confundiriam com seu processo de individualização em Baudelaire, e as suas “carapaças” – “ce n'est qu'un masque, un décor suborneur”²¹⁸ - o protegeriam da multidão bestial. No entanto, como se estudou na seção anterior, essa estética valoriza não apenas o sobrenatural, os sonhos e as *rêveries*, mas também a perigosa concepção de “homem-Deus”. Com a sua inversão da moral e a projeção dessa estética do mal, Baudelaire pode chegar à defesa de uma estetização da vida, e, conseqüentemente, a uma “simulação de humanismo”; enquanto, por outro lado, sua revolta, elevada até ao esgotamento de suas significações, constituiria “a extrema negatividade romântica”²¹⁹ abrindo espaço para toda a arte moderna porvir: “En tout climat, sous tout soleil, la Mort t’admire/ En tes contorsions, risible Humanité,/ Et souvent, comme toi, se parfumant de myrrhe,/ Mêle son ironie à ton insanité!”²²⁰.

Todas essas alusões ajudam a compreender o que estava posto exatamente no *Salon de 59*, quando Baudelaire diagnostica o problema da nova realidade que o artista deve enfrentar e as conseqüentes modificações na relação com seu público. Embora a solução do artista na vida citadina apareça posteriormente na figura do dândi e do *flanêur*, constata-se que as suas reflexões foram igualmente elaboradas nessa crítica de arte, levando-se em consideração o ponto de vista da imaginação. As soluções como poeta se sobrepõem às suas propostas estéticas da crítica, e ele parece estar o tempo todo restituindo às mesmas tensões:

²¹⁷ Idem.

²¹⁸ BAUDELAIRE, C. “*Les Fleurs du mal*”. op. cit. p. 23.

²¹⁹ Idem. Essa “simulação de um humanismo” em Baudelaire, como ressaltou Otilia Arantes pela retomada de Walter Benjamin, vai ao encontro do esteticismo da guerra e da estetização da política, na medida em que essas ideias fazem pensar no manifesto de Marinetti, parecendo indicar uma característica perigosa que tomou posteriormente a negatividade romântica, culminando nas perspectivas futuristas e fascistas. Apesar disso, a autora ressalta que Baudelaire critica, diversas vezes, tanto a utilidade nas Belas-Artes quanto as tendências da Arte pela Arte.

²²⁰ BAUDELAIRE, C. “*Les Fleurs du mal*”. op. cit. p. 83.

bem e mal, cálculo e espontaneidade, originalidade e trivialidade – como Oflia Arantes ajudou a identificar. Portanto, assim como Baudelaire escreve sobre o talento de M. Fromentin no *Salon de 59*, é possível afirmar sobre a poesia e a crítica do próprio autor:

Conta suas viagens de uma maneira dupla, e que as escreve tão bem quanto as pinta, com um estilo que não é de outro (...). Ele teve sucesso como escritor e como artista, e suas obras escritas ou pintadas são tão charmosas que se fosse permitido abater e cortar uma das hastes para dar à outra maior solidez, maior robustez, seria mesmo muito difícil escolher. Pois talvez, para ganhar, seria preciso designar-se em perder muito²²¹.

O próprio Baudelaire indica a possibilidade de se estabelecer essa transposição. Referindo-se a Pierre Dupont, ele acaba por definir a sua própria atividade como crítico:

É preciso, então, para bem representar a obra, que você entre na pele do ser criado, seja penetrado profundamente pelos sentimentos que ele exprime, e que os sintam tão bem que lhe pareçam sua própria obra. É preciso assimilar uma obra para bem exprimi-la. Eis sem dúvida uma das verdades banais mil vezes repetidas, que é ainda preciso repetir. Se você despreza meu aviso, busque um outro segredo²²².

²²¹ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit. pp. 650-651. M. Fromentin raconte ses voyages d’une manière double, et qu’il les écrit aussi bien qu’il les peint, avec un style qui n’est pas celui d’un autre. (...) Il a réussi comme écrivain et comme artiste, et ses œuvres écrites ou peintes sont si charmantes que s’il était permis d’abattre et de couper l’une des tiges pour donner à l’autre plus de solidité, plus de robur, il serait vraiment bien difficile de choisir. Car pour gagner peut-être, il faudrait se résigner à perdre beaucoup.

²²² BAUDELAIRE, C. “*Notice sur Pierre Dupont*”. In: *Oeuvres complètes*. Tomo II. Paris: Gallimard. Collection Pléiade, 1976. pp. 35-36b. “Il vous faut donc, pour bien représenter l’œuvre, entrer dans la peau de l’être créé, vous pénétrer profondément des sentiments qu’il exprime, et les si bien sentir, qu’il vous semble que ce soit votre œuvre propre. Il faut s’assimiler une œuvre pour la bien exprimer ; voilà sans doute une de ces vérités banales et répétées mille fois, qu’il faut répéter encore. Si vous méprisez mon avis, cherchez un autre secret”.

4 CONCLUSÃO

O estudo do belo é um duelo em que o artista grita de susto antes de ser derrotado.
(*Le Confiteor de l'artiste, Spleen de Paris*)

Finalmente, retoma-se que o presente estudo se propôs a entender o que é a crítica de arte de Baudelaire, voltando-se mais especificamente ao *Salon de 59*. Nesse sentido, partiu-se da ideia de que esse *compte-rendu* funcionaria como uma crítica de arte fundamentalmente romântica, por reclamar constantemente a “via dos sentimentos”. Para atestar essa ideia, contou-se com o embasamento de Otília Arantes, cujas reflexões, embora se voltem principalmente para a lírica baudelaireana, desenvolvem, igualmente, amplas discussões sobre as diferentes críticas de arte do poeta. Ressalva-se que, no interior do próprio texto, há divergências de concepções, ambiguidades que marcam mesmo o seu “direito de se contradizer”. Apesar disso, existe nas entrelinhas a possibilidade de compreensão e de se acompanhar o desencadeamento de reflexões. Assim, o estudo se desenvolveu em diversos níveis, os quais não estão estritamente distintos na dissertação, mas compõem parte fundamental da reflexão sobre o tema que este estudo se empenhou em desenvolver.

É possível dizer que o *Salon de 59* foi abordado, primeiramente, pelo ângulo do intuito baudelaireano em destacar a sua oposição entre arte e natureza, estudando-se o conseqüente declínio da importância da representação nas artes. Isso ficou bastante claro quando o crítico se refere a seu horror ao Salão frio e medíocre com “obras de nula criação”, à cópia exata da natureza exterior nos pintores paisagistas, assim como por sua defesa dos artistas imaginativos, dotados da capacidade de fazer provar a felicidade de sentir e sonhar, de instalar “um mundo novo”. Igualmente, nesse posicionamento, Baudelaire situa o problema do artista e do público modernos, localizando esse “deplorável gosto francês” atrelado ao positivismo de uma ciência apenas material que começava a invadir o domínio das artes. Enquanto isso, ele expressa seu apreço pela grandeza das belezas sobrenaturais, religiosas ou históricas, assim como na tematização da *détresse* da vida na imensa capital²²³.

²²³ BAUDELAIRE, “*Salon de 59*”. op. cit. p. 608 – 682b.

No entanto, para se averiguar o romantismo presente nessa crítica, foi preciso se atentar ainda para outros aspectos: principalmente a sua demanda da faculdade suprema da imaginação criadora para a elaboração e apreciação das Belas-Artes, principalmente para a pintura. Anunciada pelo próprio crítico como a ideia geradora de seu texto, intuía-se que a imaginação seria essencial para a compreensão do papel que, de fato, a subjetividade exerceria nessa crítica de arte. Verificou-se que o *Salon de 59* reclamava para essa rainha das faculdades um trabalho voluntário, restringindo enfaticamente o papel da inspiração e do sentimentalismo fortuito. Com isso, foi possível ver surgir no interior dessa crítica de arte a noção esboçada de uma estética para as artes figurativas.

Dessa maneira, embora seu completo menosprezo pelas tendências academicistas e dos preceitos clássicos, ele ofereceu formulações que impulsionariam a imaginação criadora do pintor, e conseqüentemente do espectador, ao ver manifesto na obra o “mais hetéreo e imaterial” de sua alma. Por isso, uma faculdade sintética e reflexiva contaria igualmente com os poderes da razão e do coração para conformar a grandeza da arte imaginativa. Mas, destaca-se que, justamente nesse núcleo de argumentação de sua crítica voltado para a estética, ele gerou uma diferenciação com relação ao que se supunha como crítica puramente romântica. Os seus julgamentos de gosto se mesclam com as suas noções de uma estética para a pintura, como o crítico anunciou, “transforma seus gostos em princípios”. Isso, por um lado, pode tê-lo feito, em algumas passagens, retornar ao formalismo. Todavia, entendeu-se que esse movimento se configuraria como uma das tentativas de Baudelaire em solucionar o problema da falta de objetividade – a qual justamente representa os traços românticos.

Observou-se, ainda, que esse movimento é constante no pensamento baudelaireano. Ao se estudar essa crítica de arte, encontrou-se diferentes elementos que compõem as contradições ou ambiguidades que tensionam a subjetividade e a objetividade na obra de arte, tensão que torna possível a própria existência de sua crítica²²⁴. Verificou-se a importância no papel da memória voluntária para a instalação da distância tanto do artista quanto do observador com relação às imagens, para que delas pudessem aflorar as lembranças e os sentimentos já despreendidos dos detalhes dos dados exteriores.

²²⁴ Cf. ARANTES, O. B. F. op. cit., 1972.

Passou-se para o elogio do predomínio das cores nos quadros e a consequente distância das telas para a coformação de sua cor original. Notou-se, nesse passo, que Baudelaire reivindica também uma ciência para arte, como na música romântica, pela qual o artista pudesse explorar os meios e processos de composição que resultariam em uma linguagem artística própria, como expressão mais acabada do seu temperamento particular, sem, no entanto, aprofundar-se a respeito da coexistência destes com as regras de combinação dos elementos artísticos. Finalmente, estudou-se o elogio dos temas cívicos na pintura, os quais pareciam indicar um retorno à representação, revelando nos traços arquitetônicos a alegoria da própria subjetividade do artista. A busca constante pela artificialidade e pela beleza sobrenatural na arte compôs, assim, um viés para a exacerbação da capacidade imaginativa e para elevação ao extremo da capacidade do artista em criar uma outra realidade - a qual, infinitamente entorpecida, culminaria na concepção do “Homem-Deus”.

Assim, verificou-se que a subjetividade realmente predomina na concepção de arte desse Salão, mas também que ela precisa sempre estar em conformidade com a racionalidade para poder objetivar-se como obra. Sabe-se que Baudelaire desmancha a identidade entre arte e realidade exterior e passa a tentar aproximar a primeira do artista; apesar disso, a diferença entre eles sempre permanece. Isso ficou ainda mais claro na última etapa do estudo, quando se compreendeu que a preocupação estética de Baudelaire, mesmo quando se atenta à pintura, está fundamentalmente vinculada ao artista. Este não é simplesmente anterior à obra, mas um “excedente significativo” que torna possível sua objetivação²²⁵. Notou-se, pois, que Baudelaire formulou não apenas concepções estéticas para a criação, mas principalmente para a própria figura do artista.

Algumas transposições específicas para outros escritos de Baudelaire foram oportunas para compreender o motivo de preocupação com o âmbito da moral. Sabe-se que este é um tema amplo e abordado em diversos aspectos por Baudelaire, mas uma passagem breve pelo assunto foi suficiente para descobrir que seu satanismo, combinado com as afinidades aristocráticas e de superioridade do dândi, conformaram uma maneira de estetizar esse aspecto definitivo na arte que é a presença do artista. Ora, suas posições estetizantes avançam também para questões políticas, aparecendo no *Salon de 59* até como elogio ao tom

²²⁵ ARANTES, O. B. F. Ibidem, 1972, p. 167.

autoritário e contrário à democratização. Essas sugestões, no entanto, são posteriormente contrabalançadas pelo potencial de autonomia que traz na comicidade. Nesse âmbito, Otília Arantes localiza a entrevisão de uma possível autonomia da arte, como se Baudelaire tivesse vislumbrado, no horizonte, a completa realização da liberdade do criador frente às exigências da ordem social.

Ainda que não se tenham, no presente estudo, espaço e tempo necessários para abordar com mais afinco essas questões, foi possível observar no referido Salão que Baudelaire explicitou sua consciência frente às regras sociais e materiais que começavam a ameaçar e subjugar o artista. Jogando com as leis do mercado, ele fez questão de destacar também a sua diferença perante essa imposição da realidade exterior, protestando contra as novas relações entre artista e público modernos: “a banalidade dos pintores”, os artistas medíocres que enganam o público com suas ambições apenas “financistas”²²⁶. Enquanto crítico, ele tenta proteger o artista - uma ideia não pode ser separada de seu próprio empreendimento enquanto poeta na tentativa de salvar heroicamente a arte. Esse movimento está presente em ambas as obras, na medida em que são profundamente autoconscientes de sua condição.

Há ainda um aspecto de caráter mais geral nesse estudo do *Salon de 59*, que só foi possível compreender ao longo dessa trajetória: a crítica de arte de Baudelaire realmente se insere nessa tradição da crítica romântica pela importância conferida à subjetividade, mas nela se encontram também notáveis diferenças – uma crítica (neoromântica?) singularmente baudelairiana. Se se esperarem desse texto traços semelhantes à crítica poética, no sentido em que o próprio Baudelaire a define: “o melhor *compte-rendu* de uma pintura poderá ser um soneto ou uma elegia”²²⁷, não será possível encontrá-la no *Salon de 59*. Embora Otília Arantes afirme que Baudelaire teria demandado para a crítica “mais sentimentos do que todo o romantismo francês”²²⁸, não se deve esquecer, como ela alerta, que essa busca veio acompanhada também de muito mais em rigor em sua realização. Assim, o presente estudo

²²⁶ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit. p. 612b.

²²⁷ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 46*”. Op. cit. pp. 465, 466.
“Ainsi le meilleur compte rendu d’un tableau pourra être un sonnet ou une élégie”.

²²⁸ ARANTES, O. B. F. op. cit., 1972, p.247.

toma como conclusão principal a ideia de que “Baudelaire reconheceu a característica romântica e passional da crítica”, mas, ao mesmo tempo, “uma concepção da arte começou a se esboçar na sua própria crítica”, o que acaba transformando as intenções puramente românticas desta última²²⁹.

Relembra-se que essa noção teve mais força no *Salon de 46*²³⁰, no qual o romantismo seria encontrado precisamente na ingenuidade, ou seja, na “maneira de sentir”, e conseqüentemente, a crítica também deveria ser “parcial, apaixonada, política, ou seja, feita de um ponto de vista exclusivo, mas pelo ponto de vista que abre mais horizontes”. Por isso, o sentimento proporcionaria a comunicação entre esses gêneros, pois os sentimentos da crítica corresponderiam à ingenuidade do artista²³¹ pelas afinidades eletivas. Também em *Exposition Universelle de 55*, Baudelaire fala de um crítico apaixonado, capaz de uma simpatia universal como um cosmopolita, “um homem do mundo”. Somente este, com seu exotismo²³², poderia ver o belo em obras dos mais variados estilos e épocas – “o espírito do verdadeiro crítico, como o espírito do verdadeiro poeta, deve ser aberto a todas as belezas”²³³. A característica circunstancial do belo seria a única capaz de ser provada pois é ela que advém do temperamento do artista,²³⁴.

Toda floração é espontânea, individual. (...) O artista só revela a si próprio, ele só promete aos séculos futuros suas próprias obras. Ele só garante a si mesmo. Ele morre sem filhos. Ele foi *seu rei, seu padre e seu Deus*²³⁵.

²²⁹ ARANTES, O. B. F. Ibidem, 1972, p. 254.

²³⁰ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 46*”. op. cit., p. 421b.

²³¹ ARANTES, O. B. F. op. cit. 1972, pp. 230, 231.

²³² Tal exotismo que surgia em Baudelaire, o qual foi colocando em cena em seu escrito sobre a Exposição Universal de 55, como explica Otilia Arantes, é a sua “cor histórica”. Baudelaire admite o belo entre Oriente e Ocidente, Europa e África, Antiguidade e Renascença, assim como os tempos modernos.

“O que faria, o que diria um Wincklemann moderno (estamos cheios deles, a nação está farta deles, os preguiçosos os almejam), o que diria ele em face de um produto chinês, produto estrangeiro, *bizarre*, contornado em sua forma, intenso por sua cor, e algumas vezes delicado até ao esvanecimento?” BAUDELAIRE, “*Exposition Universelle 55*”, op. cit., p. 576.

²³³ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 59*”. op. cit. p. 630b.

“l’esprit du vrai critique, comme l’esprit du vrai poète, doit être ouvert à toutes les beautés”.

²³⁴ Cf. ARANTES, O. B. F. op. cit., 1972 pp. 230 – 233.

²³⁵ BAUDELAIRE, C. “*Exposition Universelle 55*”. op. cit., p. 581b.

Combatendo o pedantismo dos modelos pré-determinados para se ajuizar, Baudelaire estabelece que o belo só poderia ser encontrado nas apreciações de gosto – um terreno fértil também para a atividade crítica, “essa dose de bizarrria que constitui e define a individualidade, sem a qual não existe o belo, joga na arte o papel do gosto e do tempero dos miúdos”²³⁶. Esse ponto de vista individualista da crítica seria justamente o do juízo de gosto, um belo com características particulares, cuja dose de bizarrria permitiria que a crítica atingisse apenas pela via do sentimento, e não mais pelos esquemas teóricos – uma amostra da beleza universal em sua própria circunstancialidade. Por isso, um ponto de vista individual da crítica poderia ser compreendido, a princípio, como “ponto de vista de individuação”²³⁷ ou, em termos kantianos, o princípio que possibilita a universalidade do juízo singular.

Incessantemente condenado à humilhação de uma nova conversão, tomei um grande partido. Para escapar ao horror dessas apostasias filosóficas, eu me resignei orgulhosamente à modéstia: me contentei em sentir; voltei para buscar asilo em uma impecável ingenuidade... É aí que minha consciência filosófica encontrou repouso; e, pelo menos, pude afirmar, ao menos enquanto um homem pode responder por suas virtudes, que meu espírito goza agora de uma mais abundante imparcialidade²³⁸.

Com essa comparação, foi possível compreender de maneira mais clara que a beleza, para Baudelaire, evidentemente não sendo mais alcançável pelos princípios do entendimento, ainda assim deveria garantir a universalidade e a comunicabilidade da obra. Mas, nesse

“Toute floraison est spontanée, individuelle. (...) L’artiste ne relève que de lui-même. Il ne promet aux siècles à venir que ses propres œuvres. Il ne cautionne que lui-même. Il meurt sans enfants. Il a été son roi, son prêtre et son Dieu.”

²³⁶ BAUDELAIRE, C. *Ibidem*, p. 579b.

“Cette dose de bizarrerie qui constitue et définit l’individualité, sans laquelle il n’y a pas de beau, joue dans l’art (que l’exactitude de cette comparaison en fasse pardonner la trivialité) le rôle du goût ou de l’assaisonnement dans les mets”.

²³⁷ ARANTES, O. B. F. *op. cit.* 1972, p. 235.

²³⁸ BAUDELAIRE, C. “*Exposition Universelle 55*”. *op. cit.*, p. 577b.

“Condamné sans cesse à l’humiliation d’une conversion nouvelle, j’ai pris un grand parti. Pour échapper à l’horreur de ces apostasias philosophiques, je me suis orgueilleusement résigné à la modestie : je me suis contenté de sentir ; je suis revenu chercher un asile dans l’impeccable naïveté. J’en demande humblement pardon aux esprits académiques de tout genre qui habitent les différents ateliers de notre fabrique artistique. C’est là que ma conscience philosophique a trouvé le repos ; et, au moins, je puis affirmer, autant qu’un homme peut répondre de ses vertus, que mon esprit jouit maintenant d’une plus abondante impartialité”.

mesmo sentido, a sua crítica teria de exercer o papel de, como discurso sobre a obra, mediadora para a manifestação e comunicação dessa beleza, ultrapassando a apreciação individual. Isso porque, por outro lado, um ponto de vista referente simplesmente ao indivíduo diante da obra impediria a sua comunicabilidade, e também o trabalho da crítica. Assim, a sua concepção de crítica romântica também se funda na ideia de que a obra de arte não é completamente comunicável: o “dizer e dito não coincidem plenamente”²³⁹.

Nesse sentido, a crítica não poderia ser outra obra de arte, pois uma outra forma estritamente sugestiva, com funções puramente artísticas, não empenharia essa mediação, o papel de explicar o fundamento da obra. Baudelaire teria buscado “que a crítica fosse poética sem ser totalmente poesia, que ela fosse pedagógica sem ser totalmente discursiva e nunca normativa”²⁴⁰. Por isso, ele ultrapassa essa crítica fechada demais sobre seu objeto. Ela é precisamente o “discurso intermediário entre obra e expectador”, “tenta manifestar o que não passou interiormente na palavra artística”²⁴¹. Isso ficou ainda mais claro quando se abordou a questão do público e sua importância nas elaborações de Baudelaire no *Salon de 59*, quando a crítica mediaria o acesso da arte ao público, ou melhor, “percorreria esse abismo” para estabelecer a comunicação entre os espectadores e a subjetividade que transcende a obra.

Mas, sabendo-se que a crítica nasce do jogo entre a diferença e a harmonia da arte com a subjetividade, este é também seu limite. No *Salon de 59*, Baudelaire traz traços bastante poéticos, dos sentimentos e emoções dos artistas que ele ajuíza e relembra, e a sua escrita tem sempre ares que fazem lembrar a lírica, buscando “corresponder” os sentimentos do artista e do observador, as intencões escondidas na transposição de emoções. Fica claro que a crítica deve ter ainda outras preocupações. Mais do que uma crítica poética, o seu *compte-rendu* das exposições viria a problematizar o acesso do público ao mundo das Belas-Artes. Isso porque uma crítica totalmente poética²⁴² não permitia acesso e compreensão por parte dos expectadores inciantes. Baudelaire já tinha essa noção desde o *Salon de 46*, e não parece ter

²³⁹ ARANTES. O. B. F. op. cit. 1972, p. 251.

²⁴⁰ ARANTES, O. B. F. Ibidem, p. 253.

²⁴¹ ARANTES. O. B. F. Ibidem, p. 251.

²⁴² No sentido de uma arte que contém em seu próprio interior a crítica - em sua forma mais acabada em Baudelaire, não seria possível afirmar que ela deve se encontrar antes em suas *Fleurs du Mal* do que nos Salões?

abandonado essa missão de estabelecer uma crítica que tivesse um traço pedagógico, uma “tentativa dolorosa de vulgarização”²⁴³ da obra de arte.

Nota-se que Baudelaire preocupou-se com a figura do artista e com o trabalho do crítico, na medida em que não poderia, igualmente, “objetivar o inobjetivável”, ser explicativa em demasia, já que o âmago dos sentimentos e das intenções do artista visam também explorar justamente os limites do dizível. Assim, foi possível extrair da crítica de 59 a importância fundamental que o papel do público exerceu sobre o pensamento baudelaireano, em todos os aspectos, notando que suas posições oscilam entre protesto contra e adesão às demandas dos espectadores. Mesmo em seus *Salons* precedentes, Baudelaire defendeu, nesse sentido, a “crítica propriamente dita”²⁴⁴:

Mas esse gênero de crítica é destinado aos estratos de poesia e aos leitores poéticos. Quanto à crítica propriamente dita, espero que os filósofos compreendam o que quero dizer: para ser justa, ou seja, para ter sua razão de ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada, política, ou seja feita de um ponto de vista exclusivo, mas sob o ponto de vista que abre mais horizontes.

Dessa maneira, enquanto a crítica puramente poética teria o papel de traduzir os sentimentos do artista pelas afinidades eletivas, esse feito estaria restrito à compreensão dos poetas. Por isso, Baudelaire problematiza a diferença entre linguagem poética e linguagem comunicativa, transformando as intenções românticas mesmo em sua crítica de 59. Ao situar na faculdade da imaginação criadora a força motriz da crítica de arte, conseqüentemente, seu papel seria justamente estabelecer a comunicabilidade da arte de maneira mais objetiva. A crítica como mediação entre artista e seus espectadores para traduzir, mesmo que não completamente, as intenções particulares de cada obra.

Daí a necessidade de encontrar uma outra forma de racionalidade, que não o entendimento, para garantir a liberdade criadora no interior da obra, assim como na crítica.

É uma hipótese que se fortifica quando se lembra que os próprios poemas de Baudelaire são inspirados e dialogam com outras obras de arte.

²⁴³ ARANTES. O. B. F. *Ibidem*, p. 253b.

²⁴⁴ BAUDELAIRE, C. “*Salon de 46*”, *op. cit.*, p. 418b.

“Mais ce genre de critique est destiné aux recueils de poésie et aux lecteurs poétiques. Quant à la critique proprement dite, j’espère que les philosophes comprendront ce que je vais dire : pour être juste, c’est-à-dire pour avoir sa raison d’être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c’est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d’horizons”.

Com uma ideia de gênio que deveria ser alcançada voluntariamente pela combinação entre razão e sentimentos – “a síntese das faculdades sendo condição prévia de toda a emoção estética”²⁴⁵ – evidentemente, a racionalidade toma parte essencial no alcance da beleza. Essa noção se transfere com as mesmas exigências para crítica, e com a atuação da faculdade da subjetividade criadora, a ingenuidade ou a maneira de sentir se torna uma “coincidência reflexiva com os sentimentos que o objeto faz nascer”²⁴⁶. Essa faculdade, presente na arte e na crítica, transita no espaço entre esses dois gêneros, estabelecendo a própria comunicação entre eles. Mas, além disso, a razão que se constitui na reflexividade é também “princípio consciente de diferenciação”²⁴⁷ entre artista (e arte) com relação à realidade exterior, ela estrutura e é suporte da arte como um universo diferente.

Portanto, Baudelaire acirra as contradições românticas para compor a essência de sua arte, ao mesmo tempo em que se refugia delas no interior de sua crítica, na medida em que ela mesma é também o resultado da irredutibilidade entre sujeito criador e arte, a crítica devendo ser ainda uma mediadora. Isso porque ele sabe que inteligência e coração não se fundem perfeitamente e, portanto, se posiciona sempre ao lado do individualismo, mesmo quando elogia a racionalidade.

Nesse sentido, Baudelaire, ao conferir “plenos poderes à Inteligência”, nas palavras de Otília Arantes²⁴⁸, poderia significar uma tomada de posição em sentidos diversos: por um lado, ele poderia se render à uma estética totalmente preceptista, mas por outro poderia ir na direção de uma arte pura, inteiramente objetiva. Da mesma forma, o racionalismo na crítica baudelairiana seria resultado da invasão da razão na arte: seu fracasso ou a superação de sua necessidade. No entanto, ele permanece no “meio do caminho”, e sua irresolução, o seu silêncio é visto como resposta à tensão da qual frequentemente extrai sua obra e sua crítica - subjetividade-objetividade, sentimentos-razão, na definição de Otília Arantes. Para ela, Baudelaire segue na contramão de Descartes, encontra na imaginação, faculdade cardial. E, nas ideias do púrpura, o âmago da razão, as possibilidades de sonhar e transgredir a

²⁴⁵ ARANTES. O. B. F. op. cit. 1972, p. 254.

²⁴⁶ Idem.

²⁴⁷ Idem

²⁴⁸ ARANTES, Ibidem, p. 257, 258b.

racionalidade científica²⁴⁹. Em seu lugar, Baudelaire situou os sentimentos como infalíveis, conseguindo negar os sistemas fechados das teorias de arte, mas preocupando-se com a objetividade e com a imparcialidade²⁵⁰.

Por mais que eu deslocasse ou estendesse o critério, ele estava sempre atrasado em relação ao homem universal, e corria sem cessar atrás do belo multiforme e multicolorido, que se move em espirais infinitos da vida. Incessantemente condenado à humilhação de uma conversão nova, tomei um grande partido. Para escapar ao horror dessas apostasias filosóficas, me resignei orgulhosamente à modéstia: eu me contentei em sentir; voltei para buscar asilo em uma impecável ingenuidade... É aí que minha consciência filosófica encontrou repouso; e, pelo menos, pude afirmar, ao menos enquanto um homem pode responder por suas virtudes, que meu espírito goza agora de uma imparcialidade mais abundante.²⁵¹

Ao renegar a inspiração e a proposta de uma arte estruturada, Baudelaire indica ter vislumbrado uma arte autônoma, uma arte que fosse “pura transparência”²⁵², mas pela qual, inevitavelmente, a crítica desapareceria na medida em que a obra não precisaria de mediações. Mas o final da crítica em uma arte autônoma seria também a própria realização daquela, “sua manifestação plena”. Por isso, o horizonte e a problematização dessa unificação constituiria exatamente a modernidade de Baudelaire: a arte, enquanto comunicação de uma ausência, necessita da crítica, e a sua precariedade é também a precariedade da arte. Por isso ela só poderia “se desvanecer totalmente por uma obra que não diga nada além dela mesma”. Nesse sentido, não é menos importante pensar que Baudelaire abre caminho para que “o limite entre a arte e o dizer sobre a arte” começa a se tornar incerto – enquanto, por outro lado, ele se mantém ligado à subjetividade para a criação, faz a crítica sobreviver como “fenômeno romântico por excelência”²⁵³.

²⁴⁹ Cf. ARANTES, O. B. F. op. cit., 1972, pp. 218 – 223.

²⁵⁰ Cf. ARANTES, Ibidem, pp. 228 – 229.

²⁵¹ BAUDELAIRE, “*Exposition Universelle 55*”. p. 578b.

²⁵² ARANTES, O. B. F. op. cit. 1972, pp. 251 - 257b.

²⁵³ Idem.

Nesse sentido, Otilia Arantes ressalta que Baudelaire colocou em questão o esforço para uma linguagem autônoma, possibilitando, além disso, o surgimento de outras formas de discurso que tentam “cercar a obra”, cujas ideias se excluem e se afirmam mutuamente no interior desta. “A alternativa crítica-comentário parece não poder se resolver enquanto persiste na arte a tensão subjetividade-objetividade”

O pensamento baudelairiano parece constituir uma duplicidade na busca pela liberdade para a arte, contrapondo-se a preceitos exteriores, enquanto o artista continua irreduzível nela. Assim, a crítica romântica também tem como objetivo a mediação de uma arte fragmentária e inacabada, como também é a subjetividade que a engendra. Esta, retomada, desligada da natureza, marca sua diferença na criação da obra pela sua disjuntividade e não acabamento. As ironias e metáforas, assim como as incompletudes ou os vazios das imagens plásticas, deixando a impressão de esboços, ampliam os sentidos e manifestam igualmente o artista ausente. Da mesma maneira que a memória pode recompor os dados exteriores à sua vontade por sua capacidade disjuntiva, os contrastes e tensões da música ou das cores deixam espaços na obra com sentidos mutáveis – alusões pelas quais transita a multiplicidade de sentidos.

Portanto, entende-se que tal arte adviria de uma subjetividade já despreendida de prerrogativas como unidade temporal ou espacial, já que a diferenciação do próprio artista toma forma na discontinuidade de sua obra: os espaços em aberto são os espaços para a liberdade de sua consciência²⁵⁴. No *Salon de 59*, Baudelaire se refere de modo frequente a pinturas que deviam conter efeitos sugestivos e expressivos; essa arte não seria mais feita pelo *logos* mas pela criação do “eu” do artista, manifestação de sua “ausência-presença”²⁵⁵. Nesse sentido, entende-se oportuna a contribuição de Otilia Arantes²⁵⁶ sobre a lírica do autor: “os sons e as formas se completam para nos mostrar o infinito nos destroços do tempo, o imenso nos fragmentos da matéria: a temporalidade a-temporal da arte (na música romântica) e a espacialidade não espacial (na arquitetura maneirista)”. Baudelaire pôde encontrar, paradoxalmente, o ensejo para a atemporalidade que se projeta subjetivamente (ou a sua “parcela” de eternidade do belo duplo?) ao entrelaçar o infinito no cerne da temporalidade avassaladora, para que o belo não fosse apenas expressão do transitório, mas para que aquele universo diferente fosse estabelecido e provado. Assim, explorou a transposição alegórica da subjetividade também no espaço citadino, acrescentando nessas dimensões a instituição um ponto de vista para a obra, o que trouxe flexibilidade e diversidade a novas noções de beleza.

²⁵⁴ Cf. ARANTES, O. B. F. *Ibidem*, pp. 45 a 49.

²⁵⁵ ARANTES, *Ibidem*. p. 61.

²⁵⁶ ARANTES, *Ibidem*. p. 67.

Estudou-se que tanto a crítica quanto a lírica conduzem, por diferentes discursos, a uma mesma experiência. O individualismo daquela corresponde também à individualidade exasperada do poeta, mantendo a presença do ponto de vista singular em ambos os gêneros, sem deixar de lado, no entanto, a possibilidade de alcance cosmopolita da apreciação do belo.

Vale destacar finalmente que o juízo crítico – mesmo com a separação entre História e Crítica de arte, tem sempre um conteúdo histórico, na medida em que dialoga não apenas com seu próprio tempo, mas com a sua reconstituição histórica²⁵⁷. No *Salon de 59*, seus juízos reconhecem e problematizam as transformações da arte frente às condições históricas, pressentindo a sua própria derrocada. Portanto, acrescenta-se ainda, juntamente com Franklin Leopoldo e Silva, que “o passado histórico, adequadamente elaborado, pode sustentar a crítica do presente”, já que suas possibilidades, “tanto as realizadas quanto as não realizadas, nos ajudam a ampliar e aprofundar os critérios de consideração do presente”²⁵⁸.

Assim se poderia tomar a experiência da insuficiência e da fragmentação de Baudelaire, cujas tensões resultam em uma crítica paradoxal. E com aprofundada consciência da modernidade. Sua atitude enquanto crítico e poeta foi lutar voluntariamente contra a sua própria ruína, tentando extrair o “heroísmo da vida moderna”, esse vento que sufoca, mas ninguém se esforça para ouvir²⁵⁹:

Não são nem os temas nem as cores que faltam às epopeias. - O verdadeiro pintor será aquele que saberá arrancar da vida atual o seu lado épico, e nos fazer ver e compreender, com a cor e o desenho, o quanto somos grandes e poéticos em nossas gravatas e nossas botas envernizadas. – Que possam os verdadeiros pesquisadores nos dar no próximo ano essa alegria singular de celebrar o advento do *novo!*

²⁵⁷ Cf. VENTURI, L. *História da Crítica de Arte*. Lisboa: ed.70, 1984.

²⁵⁸ SILVA, F. L.. *Universidade, Cidade, Cidadania*. São Paulo: Hedra, 2014, pp 13 -15.

²⁵⁹ BAUDELAIRE, “*Salon de 45*”. op. cit. p. 134b.

“Ce ne sont ni les sujets ni les couleurs qui manquent aux épopées. Celui-là sera le peintre, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies. — Puissent les vrais chercheurs nous donner l’année prochaine cette joie singulière de célébrer l’avènement du *neuf!*”

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A. Bibliografia principal

BAUDELAIRE, C. *Oeuvres complètes*. Tomo I. Paris: Gallimard. Collection Pléiade, 1975(a).

_____. *Oeuvres complètes*. Tomo II. Paris: Gallimard. Collection Pléiade, 1976(b).

B. Bibliografia citada

ARANTES, O. B. F. *Baudelaire, le lyrisme au seuil de la modernité*. Université Paris 1 Pantheon-Sorbonne, PARIS 1, França, 1972.

_____. *Razão, raridade e disparates nas Curiosidades Estéticas de Baudelaire*. Universidade de São Paulo, 1968.

SILVA, F. L. *Universidade, Cidade, Cidadania*. São Paulo: Hedra, 2014.

VENTURI, L. *História da Crítica de Arte*. Tradução de Rui E. S. Brito. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

C. Bibliografia consultada

ADORNO, T. W. Music, Language and Composition. In: *The Music Quarterly*, Vol. 77, N^o. 3 (Autumn, 1993), pp. 401-414. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/742388>>. Acesso em: 22 set 2016.

ARANTES, O. B. F.; ARANTES, P. E. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

AUERBACH, E. *Introdução aos estudos literários*. Tradução de José P. Paes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1972.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José M. Barbosa e Hemerson A. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, Obras escolhidas, v. 3, 1994.

_____. Paris capital do século XIX. In: *Textos de Walter Benjamin*. Tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985, pp. 30- 43.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. São Paulo: EDUSP, 2000.

CANDIDO, A. *Os primeiros baudelairianos*. In: A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática. 3º ed, 2003. DIAS, E. Charles Baudelaire e Constantin Guys: Arte e Moda no Século XIX. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, nº. 4, out./dez. 2010.

FOUCAULT, M. *As Palavras e as Coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. Trad. S. T. Muchail. São Paulo : Martins Fontes, 2000.

_____. *História da Loucura na Idade Clássica*. Ed. Perspectiva, 2010, São Paulo.

HAUSER, A. *Maneirismo. A crise da renascença e o nascimento da arte moderna*. Tradução de J. Guinsburg e Martha França. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007. pp 431 – 441.

MATOS, O. C. F.. *Baudelaire: antítese e revolução*. Revista Alea: Estudos Neolatinos. Alea vol.9 no .1 Rio de Janeiro Jan./Jun. 2007.

_____. Um Surrealismo Platônico: Baudelaire. In: Adauto Novaes (org.) *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005, pp. 305-337.

OEHLER, D. *Quadros Parisienses. Estética anti-burguesa 1830 – 1848*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARTRE, J-P. *Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1947.

WELLEK, R. *A História da Crítica Moderna*. Tradução de Lívio Xavier. São Paulo: Herder/Edusp, 1964. pp 413 – 441.

WINCKLEMANN, J. J. *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*. Tradução de Hebert Caro e Leonardo Tochtrop. 2º ed. Porto Alegre: Movimento, 1993. Pp 39 – 70.

WOHLFARTH, Irving. Perte D'auréole: the emergence of the dandy. In: *Modern Language Notes*, 1970, v. 85, nº4, pp. 530-571. 40

ANEXO A – FRAGMENTO DO SALON DE 59 (BAUDELAIRE)

No anexo a seguir, encontra-se a tradução do texto de Baudelaire sobre o Salão de Belas Artes ocorrido em Paris no ano de 1859. A tradução dessa crítica foi confeccionada concomitantemente à elaboração da dissertação, com o principal objetivo de compreender, pela fonte original, os sentidos expostos pelo autor, contribuindo de maneira determinante para a elaboração do presente estudo. O Salão de 59, apesar de se assemelhar formalmente à sua primeira crítica, foi estruturado com menor precisão quanto aos artistas e obras específicas, porém, com maior aprofundamento sobre reflexões estéticas. Sabe-se que, mesmo naquele início de sua trajetória crítica, seus textos já traziam uma perspectiva particular sobre sua noção de arte²⁶⁰. Depois de um longo período sem se dedicar esse gênero, permanecendo em silêncio durante a efervescência do levante de 1848 e da posterior reforma de Paris, o esse texto significa o retorno de Baudelaire a esse gênero, com uma bastante crítica ferrenha ao âmbito artístico tradicional. Na crítica de 59, acredita-se ser possível observar exatamente essa passagem na qual Baudelaire vai abandonando progressivamente os temas da academia e do romantismo para se dedicar a uma teorização, ainda que difusa, do que ele particularmente propõe enquanto pensador da novidade do público e do artista modernos, assim como para uma formulação diferente do belo²⁶¹ e da modernidade²⁶² – noções que se consolidarão mais nitidamente no escrito de *Le Peintre de la vie moderne*, em 1863.

²⁶⁰ BAUDELAIRE, C. Salon de 46. op cit. p. 493.

Todas as belezas contêm, como todos os fenômenos possíveis, algo eterno e algo transitório, - absoluto e particular. A beleza absoluta e eterna não existe, ou melhor, é apenas uma abstração desnada na superfície geral das belezas diversas. O elemento particular de cada beleza vem das paixões, e como temos nossas paixões particulares, temos a nossa beleza. / Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire, — d'absolu et de particulier. La beauté absolue et éternelle n'existe pas, ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses. L'élément particulier de chaque beauté vient des passions, et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté.

²⁶¹ BAUDELAIRE, C. Le Peintre de la vie moderne. 1863. In: *Oeuvres Complètes*. p. 685.

O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se se quiser, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão [...] Eu desafio qualquer um a descobrir alguma amostra de beleza que não contenha esses dois elementos. / Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. [...] Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments.

Pela leitura do Salão, é possível acompanhar o movimento de Baudelaire: seu crescente abando dos apreços e condenações quanto ao romantismo e ao neoclacismo, para se dedicar cada vez mais profundamente a essa estética da novidade. Os temas e artistas que lhe agradam correspondem cada vez menos a esse ambiente das exposições, enquanto ele se apega progressivamente ao esboço, ao transitório, abrindo espaço para o que seria posteriormente cristalizado ao artista que vaga pelas ruas e pinta suas impressões. Não se pode esquecer, ainda, que 1859 foi também um período de sua intensa criação artística, quando Baudelaire escreve grande parte de seus poemas que suscitam o cidadão, o artificial, entre outros, por outro lado, em ambos os gêneros, as contradições e o fracasso do academicismo e do positivismo, conferindo, por outro lado, papéis centrais à imaginação e ao próprio trabalho da crítica.

Depois da ebulição causada na literatura do século XIX, a presença de Baudelaire retorna com força fecunda naquela do século XX. Nisso, o debate filosófico tem grande participação: desde então, os estudos baudelairianos não cessaram de se desenvolver, especialmente devido ao legado de Walter Benjamin. Nessa perspectiva, ainda que grande atenção seja voltada, hoje, para a crítica de 1863, restando ao Salão de 59 uma posição quase secundária nos debates acadêmicos, nunca se negou a importância de suas reflexões estéticas. Nesse sentido mais profundo, uma revisitação a Baudelaire, por meio desta crítica, pode igualmente ampliar horizontes: a percepção aguçada de seu próprio tempo pode ainda comunicar algo ao presente, e as imagens de sua literatura constituir fontes férteis para se questionar uma perspectiva de crítica e de contestação política, ainda que tenha (aparentemente?) abandonado seu engajamento político nesse texto. Novos desdobramentos podem surgir a partir das reflexões e, potencialmente, serem reelaborados de maneiras pertinentes ao presente.

²⁶² BAUDELAIRE, C. op. cit. 1863, p. 695.

A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a medida da arte, enquanto a outra metade é o eterno e o imutável./La modernité, c'est le fugitif, le transitoire, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.

SALÃO DE 1859

CARTAS

Ao Sr. diretor da revista francesa

I. O ARTISTA MODERNO

Meu caro M ***, quando me deu a honra de me pedir a análise do *Salão*, você me disse: "Seja breve; não faça um catálogo, mas um panorama, algo como o relato de uma rápida caminhada filosófica através das pinturas". Pois bem, você terá aquilo que deseja. Não porque o seu programa esteja de acordo (e, de fato, ele está) com a minha maneira de conceber esse gênero de artigo tão enfadonho chamado *Salão*; não que esse método seja mais fácil que o outro, a brevidade sempre reclama mais esforços do que a prolixidade; mas simplesmente porque, sobretudo no caso presente, não há outro possível. Certamente, meu embaraço teria sido pior se eu me encontrasse perdido em uma floresta de originalidades, se o temperamento francês moderno, subitamente modificado, purificado e rejuvenescido, tivesse dado flores tão vigorosas e de um perfume tão variado que criassem surpresas irreprimíveis, provocando elogios abundantes, uma admiração loquaz e a necessidade de novas categorias na língua crítica. Mas não há nada disso, felizmente (para mim). Nenhuma explosão; nem gênios desconhecidos. Os pensamentos sugeridos pelo aspecto desse Salão são de uma ordem tão simples, tão antiga, tão clássica que algumas páginas sem dúvida me bastarão para desenvolvê-los. Não se surpreenda, assim, que a banalidade no pintor tenha engendrado o *lugar-comum* no escritor. Aliás, você não perderá nada, porque será que existe (gosto de constatar que, nesse quesito, você está de acordo comigo) algo mais encantador, mais fértil e de uma natureza mais positivamente *excitante* do que o lugar-comum?

Antes de começar, permita-me exprimir um pesar, que não será, creio, senão raramente expresso. Foi-nos anunciado que teríamos hóspedes a receber, não precisamente hóspedes desconhecidos, pois a exposição da Avenida Montaigne já apresentou ao público parisiense alguns desses encantadores artistas que ele tinha por muito tempo ignorado. Me enchi de esperança de reencontrar Leslie, esse rico, naíf e nobre *humorist*, expressão das mais acentuadas do espírito britânico; com os dois Hunt, um deles um naturalista pertinaz, o outro, um criador ardente e voluntário do pré-rafaelismo; com Maclise, o audacioso compositor, tão

impetuoso como seguro de si mesmo; com Millais, esse poeta tão minucioso; com J. Chalon, esse Claude misturado com Watteau, historiador de belas festas vespertinas nos grandes parques italianos; com Grant, esse herdeiro natural de Reynolds; com Hook, que sabe inundar com uma luz mágica seus *Rêves vénitiens*; com esse estranho Paton, que reconduz o espírito em direção a Fuseli e borda com uma paciência de outra época graciosos caos panteísticos; com Cattermole, o aquarelista *pintor da história*, e com esse outro, tão surpreendente, cujo nome me escapa, um arquiteto sonhador, que constrói no papel cidades cujas pontes têm elefantes como pilares, deixando passar entre suas numerosas pernas de colossos, Clípers gigantescos a todo pano! Tinha-se até preparado os aposentos para esses amigos da imaginação e da cor singular, para esses favoritos da musa extravagante; mas, infelizmente!, por razões que ignoro, e cuja exposição não pode, acredito, ter lugar em seu jornal, a minha esperança foi desapontada. Assim, ardores trágicos, gesticulações à maneira de Kean e de Macready, íntimas gentilezas do *home*, esplendores orientais refletidos no poético espelho do espírito inglês, vegetações escocesas, frescores encantadores, profundezas fugazes das aquarelas grandes como cenários, ainda que tão pequenas, nós não as contemplaremos, pelo menos dessa vez. Representantes entusiastas da imaginação e das faculdades mais preciosas da alma, vocês foram, assim, tão mal recebidos da primeira vez e nos julgam indignos de compreendê-los?

Assim, meu caro M ***, vamos nos ater necessariamente à França; e acredite que eu sentiria um imenso prazer de tomar o tom lírico para falar dos artistas de meu país; mas, infelizmente, em relação a um espírito crítico minimamente exercido, o patriotismo não desempenha um papel absolutamente tirânico e nós temos que fazer algumas confissões humilhantes. A primeira vez que pus os pés no *Salão*, encontrei-me, ainda na escada, com um dos nossos críticos mais sutis e mais estimados, e, na primeira pergunta, na pergunta natural que eu devia lhe destinar, ele respondeu: "Vulgar, medíocre; Raramente vi um Salão tão enfadonho". Ele estava ao mesmo tempo certo e errado. Uma exposição que possui numerosas obras de Delacroix, de Penguilly, de Fromentin, não pode ser enfadonha; mas em um exame geral, eu vi que ele estava certo. Que em todos os tempos a mediocridade tenha dominado, isso é indubitável; mas que ela reine mais do que nunca, que ela se torne absolutamente triunfante e incômoda, é isso que é tão verdade quanto lamentável. Depois de ter por algum tempo passeado meus olhos ao longo de tantas platitudes concluídas com sucesso, tantos disparates cuidadosamente acabados, tantas besteiras ou inverdades habilmente construídas, fui naturalmente levado pelo curso de minhas reflexões a considerar o artista no passado e a

colocá-lo face ao artista no presente; e depois o terrível, o eterno porquê se formula, como de costume, inevitavelmente no final destas reflexões desencorajadoras. Diria-se que a pequenez, a puerilidade, a falta de curiosidade, a plana calma da fatuidade se sucedeu ao ardor, à nobreza e à ambição turbulenta, tanto nas belas-artes quanto na literatura; e que nada, no momento, nos permite esperar florações espirituais tão abundantes quanto as da Restauração. E, acredite, não sou o único a quem oprimem essas amargas reflexões; e lhe provarei isso agora. Eu me dizia então: Outrora, o que era o artista (Lebrun ou David, por exemplo)? Lebrun, erudição, imaginação, conhecimento do passado, amor ao grande. David, esse colosso injuriado por mirmidões, não era também o amor ao passado, o amor ao grande unido à erudição? E hoje, o que é o artista, este irmão antigo do poeta? Para responder bem a essa questão, meu querido M ***, não é preciso ter medo de ser muito duro. Um favoritismo escandaloso às vezes exige uma reação equivalente. O artista, hoje e depois de numerosos anos, é, apesar da sua falta de mérito, apenas uma *criança mimada*. Quanta honra, quanto o dinheiro dado a homens sem alma e sem instrução! Certamente, eu não sou partidário da introdução em uma arte de meios que lhe são estranhos; entretanto, para citar um exemplo, eu não pude me impedir de simpatizar com um artista como Chenavard, sempre amigável, amigável como os livros e gracioso mesmo até em suas gravidades? Pelo menos com esse (que ele seja o alvo de piadas dos estudantes de arte, o que me importa?) tenho certeza de poder conversar sobre Virgílio ou Platão. Preault tem um dom encantador, é um gosto instintivo que o lança sobre o belo como o animal caçador sobre sua presa natural. Daumier é dotado de um bom sentido luminoso que colore toda a sua conversação. Ricard, apesar do excesso de borboleteios e a trepidação de seu discurso, revela a cada instante que ele sabe muito e que ele fez muitas comparações. É inútil, penso, falar sobre a conversa com Eugene Delacroix, que é uma mistura admirável de solidez filosófica, leveza espiritual e entusiasmo ardente. E depois desses, eu não me lembro de mais ninguém digno de conversar com um filósofo ou um poeta. Fora desse grupo, você encontrará quase que exclusivamente a *criança mimada*. Eu lhe suplico, eu lhe conjuro, diga-me em qual salão, em qual cabaré, em qual reunião mundana ou íntima você ouviu uma palavra espiritual pronunciada pela criança mimada, uma palavra profunda, brilhante, concentrada, que faça pensar ou sonhar, enfim uma palavra sugestiva enfim! Se tal palavra foi lançada, provavelmente não foi por um político ou um filósofo, mas por um homem de alguma profissão bizarra - um caçador, um marinheiro, um empalhador ; por um artista, uma *criança mimada*, jamais.

A *criança mimada* herdou o privilégio, legítimo naquele momento, de seus antecessores. O entusiasmo que saldou David, Guerin, Girodet, Gros, Delacroix, Bonington, ainda ilumina com uma luz caridosa sua insignificante pessoa; e enquanto bons poetas e vigorosos historiadores ganham laboriosamente sua vida, o financista estúpido paga magnificamente pequenas tolices indecentes da *criança mimada*. Note bem que, se esse favor se dirigisse a homens merecedores, eu não me queixaria. Não sou daqueles que invejam uma cantora ou uma dançarina, chegada ao ápice de sua arte uma fortuna adquirida por um trabalho e um perigo cotidiano. Temo cair no vício de fogo de Girardin, de memória sofisticada, que um dia criticava Théophile Gautier de pagar sua imaginação muito mais caro do que os serviços de um sub-prefeito. Era, se você bem se lembra, nesses dias nefastos em que o público apavorado ouviu-o falar latim; *pecudesque locutæ* [gado fala]! Não, eu não sou injusto a esse ponto, mas é bom elevar a voz e gritar socorro face a estupidez contemporânea, quando, na mesma época em que um deslumbrante quadro de Delacroix dificilmente encontrava um comprador a mil francos, as figuras imperceptíveis de Meissonier se faziam pagar dez ou vinte vezes mais. Mas esses *belos* tempos passaram; nós caímos baixo demais, e o Sr. Meissonier, que, apesar de todos os seus méritos, teve a infelicidade de introduzir e popularizar o gosto do pequeno, é um verdadeiro gigante perto dos fabricantes de bugigangas atuais.

Descrédito da imaginação, desprezo do grande, amor (não, essa a palavra é muito bela), prática exclusiva do ofício, tais são, acredito, para o artista, as principais razões de seu rebaixamento. Quanto mais imaginação se possui, melhor é preciso possuir o ofício para acompanhá-lo em suas aventuras e superar as dificuldades que ele busca avidamente. E quanto melhor se possui seu ofício, menos é preciso prevalecer dele e o mostrar, para deixar a imaginação brilhar em todo o seu esplendor. Eis o que diz a sabedoria; e a sabedoria diz também: Aquele que possui apenas a habilidade é uma besta e a imaginação que pretende ignorá-la é uma loucura. Mas por mais simples que sejam as coisas, elas estão além ou aquém do artista moderno. Uma filha de zelador se diz: "Eu irei para o Conservatório, começarei na *Comédie-française*, e recitarei os versos de Corneille até obter os reconhecimentos? dos que os recitaram por muito tempo". E ela faz como ela disse. Ela é muito classicamente monótona e muito classicamente enfadonha e ignorante; mas ela conseguiu o que era muito fácil, ou seja, obter por sua paciência os privilégios de societária. E a *criança mimada*, o pintor moderno disse: "O que é a imaginação? Um perigo e uma fadiga. O que é a leitura e a contemplação do passado? Tempo desperdiçado. Serei clássico, não

como Bertin (pois o clássico muda de lugar e de nome), mas como ... Troyon, por exemplo". E ele faz como disse. Ele pinta, pinta; e ele enclausura sua alma, e ele pinta ainda até que pareça finalmente com o artista na moda, e que por sua estupidez e sua habilidade mereça sufrágio e dinheiro do público. O imitador do imitador encontra seus imitadores, e cada um persegue assim seu sonho de grandeza, enclausurando cada vez mais a sua alma, e sobretudo não lendo nada, nem mesmo o *Parfait Cuisinier*, que, contudo, poderia tê-lo aberto uma carreira menos lucrativa, mas mais gloriosa. Quando ele possui bem a arte dos molhos, das pátinas, dos *glacis*, dos *frottis*, dos sucos, dos ensopados, (falo de pintura), a criança mimada toma atitudes orgulhosas, e se repete com mais convicção do que nunca que todo o resto é inútil.

Havia um camponês alemão que veio encontrar um pintor e lhe disse: "- Senhor pintor, quero que você faça o *meu retrato*. Me represente sentado na entrada principal para a minha fazenda, na grande poltrona que vem de meu pai. Ao meu lado, pinte minha esposa com sua roca; atrás de nós, indo e vindo, minhas filhas que preparam nosso jantar de família. Pela grande avenida à esquerda chegam parte de meus filhos que retornam dos campos, após terem conduzido o gado ao curral; outros, com os meus netos, foram guardar as charretes cheias de feno. Enquanto eu contemplo esse espetáculo, não esqueça, eu lhe rogo, das fumaças do meu cachimbo que são nuançadas pelo sol poente. Eu também quero que ouçamos o som do Angelus tocando no campanário vizinho. Foi lá que todos nós nos casamos, os pais e os filhos. É importante que você pinte o ar de satisfação que eu gozo nesse instante do dia, contemplando em um momento a minha família e minha riqueza aumentada com o trabalho de um dia!"

Viva o camponês! Sem perceber, ele entendia a pintura. O amor de seu ofício tinha elevado sua imaginação. Qual dos nossos artistas da moda seria digno de executar este retrato e cuja imaginação possa ser dita ao nível daquela?

II. O PÚBLICO MODERNO E A FOTOGRAFIA

Meu caro M ***, se eu tivesse tempo para alegrá-lo, eu facilmente teria sucesso folheando o catálogo e fazendo um extrato de todos os títulos ridículos e de todos os assuntos cômico que têm a ambição de atrair olhos. Esse é o espírito francês. Buscar surpreender por meios de surpresa estranhos à arte em questão é o grande recurso dos que não são naturalmente pintores. Às vezes, mas sempre na França, esse vício entra em homens que não são desprovidos de talento e que o desonram assim por uma mistura adúltera. Eu poderia fazer desfilar sob seus olhos o título cômico à maneira dos vaudevillistas, o título sentimental ao qual falta apenas o ponto de exclamação, o título-trocadilho, o título profundo e filosófico, o título enganador, ou título armadilha, do gênero de *Brutus, lâche César!* [Brutus, solte César!, peça de Joseph-Bernard Rosier] "Ó, raça incrédula e depravada! diz Nosso Senhor, até quando eu estarei com vocês? Até quando eu sofrerei?". Esta raça, de fato, artistas e público, tem tão pouca fé na pintura, que ela tenta constantemente disfarçá-la e envolvê-la como um remédio desagradável em cápsulas de açúcar; e que açúcar, grande Deus! Eu lhe assinalarei dois títulos de quadros que, aliás, eu não vi: *Amour et Gibelotte!* Como a curiosidade se encontra imediatamente com *apetite*, não é? Procuo combinar intimamente essas duas ideias, a ideia do amor e a ideia de um coelho despelado e colocado no guizado. Eu não posso verdadeiramente supor que a imaginação do pintor tenha ido até o ponto de adaptar uma aljava, asas e um sudário sobre o cadáver de um animal doméstico; a alegoria seria demasiadamente obscura. Creio sobretudo que o título foi composto seguindo a receita de *Misanthropie et Repentir*. O verdadeiro título seria então: *Personnes amoureuses mangent une gibelotte*. Agora, eles são jovens ou velhos, um operário e uma tecelã, ou um inválido e uma vagabunda sob uma pérgula empueirada? Seria preciso ter visto o quadro. - *Monarchique, catholique, Soldat!* [Monárquico, católico e soldado!] Este é o gênero nobre, o gênero *paladino*, *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (Chateaubriand, perdão! As coisas mais nobres podem se tornar meios de caricatura; e as palavras políticas de um líder de império podem se tornar os petardos de pintores noviços). Esse quadro não pode representar senão um personagem que faz três coisas *ao mesmo tempo*, luta, comunha e assiste à cerimônia do despertar de Luís XIV. Talvez seja um guerreiro tatuado com flores de lis e imagens de devoção. Mas para que complicar? Digamos simplesmente que é um meio, pérfido e estéril, de surpresa. O que há de mais deplorável é que o quadro, tão pouco convencional quanto

possa parecer, talvez seja bom. *Amor e Gibelotte* também. E não é que eu notei um pequeno e excelente grupo de esculturas que infelizmente não anotei o número, e quando eu quis saber o tema, eu, por quatro vezes e infrutuosamente, reli o catálogo? Enfim, você me instruiu caridosamente que esse grupo se chamava *Toujours et Jamais*. Eu me senti sinceramente aflito ao ver que um homem de um verdadeiro talento cultivava inutilmente o *rébus*.

Peço desculpas de me divertir alguns instantes à maneira dos jornais populares. Mas, mesmo que o assunto lhe pareça um pouco frívolo, você encontrará nele, no entanto, examinando-o bem, um sintoma deplorável. Para me resumir de uma maneira paradoxal, eu lhe perguntarei, a você e àqueles de meus amigos que são mais instruídos que eu em história da arte, se o gosto do bobo, o gosto do espiritual (que é a mesma coisa) sempre existiram, se *Appartement à louer* e outras concepções muito refinadas têm aparecido em todas as eras para produzir o mesmo entusiasmo, se a Veneza de Véronèse e de Bassan foi afligida por esses logógrafos, se os olhos de Jules Romain, de Michelangelo, de Bandinelli foram assombrados com tais monstruosidades; eu pergunto, em uma palavra, se o Sr. Biard é eterno e onipresente, como Deus. Acho que não e considero esses horrores como uma graça especial atribuída à raça francesa. Que os seus artistas inoculam-lhe o gosto, isso é verdadeiro; que ela os exige que satisfaçam a essa necessidade, isso não é menos verdadeiro; pois se o artista embrutece o público, este lhe dá o troco. Eles são dois termos correlativos que agem um sobre o outro com uma igual potência. Adimiremos também a rapidez com que nos enfiamos no caminho do progresso (entendo por progresso a dominação progressiva da matéria) e que difusão maravilhosa da habilidade comum se faz todos os dias, daquela que pode se adquirir pela paciência.

Entre nós o pintor natural, como o poeta natural, é quase um monstro. Aqui, o gosto exclusivo pelo Verdadeiro (tão nobre quando é limitado às suas aplicações verdadeiras) oprime e sufoca o gosto do Belo. Onde só deveria ver senão o Belo (eu presumo uma bela pintura e se pode facilmente adivinhar aquela em que eu penso), o nosso público busca só o Verdadeiro. Ele não é artista, naturalmente artista; filósofo talvez, moralista, engenheiro, amador das anedotas instrutivas, tudo o que se quiser, mas nunca espontaneamente artista. Ele sente ou melhor ele julga sucessivamente, analiticamente. Outros povos, mais favorecidos, sentem-se imediatamente, de uma só vez, sinteticamente.

Eu falava ainda há pouco dos artistas que buscam surpreender o público. O desejo de surpreender e ser surpreendido é muito legítimo. *It is a happiness to wonder*, "é uma felicidade surpreender-se", mas também, *it is a happiness to dream*, "é uma felicidade

sonhar". Toda a questão, se você exige que eu conceda-lhe o título de artista ou de amador das belas-artes, é portanto saber através de quais processos vocês deseja criar ou sentir a surpresa. Porque o Belo é *sempre* surpreendente, seria absurdo supor que o que é surpreendente é *sempre* belo. Mas nosso público, que é singularmente impotente em sentir a felicidade do devaneio ou da admiração (sinal das pequenas almas), quer ser surpreendido por meios estranhos à arte e seus artistas obedientes se conformam ao seu gosto; eles querem atingi-lo, surpreendê-lo, estupefá-lo por estratagemas indignos, porque eles se sabem incapazes de se extasiar diante a tática natural da arte verdadeira.

Nesses dias deploráveis, uma nova indústria se produziu, que não contribuiu pouco para confirmar a estupidez em sua fé e para arruinar o que podia restar de divino no espírito francês. Esta multidão idólatra postulava um ideal digno de si mesma e apropriado à sua natureza, isso está bem entendido. Em matéria de pintura e de estatuário, o *Credo* atual das pessoas comuns, sobretudo na França (e não creio que alguém ouse afirmar o contrário), é este: "Creio na natureza e creio apenas na natureza (há boas razões para isso). Creio que a arte é e não pode ser senão a reprodução exata da natureza (uma seita tímida e dissidente quer que os objetos de natureza repugnante sejam excluídos, como um penico ou um esqueleto). Assim, a indústria que nos daria um resultado idêntico à natureza seria a arte absoluta". Um Deus vingativo realizou os pedidos dessa multidão. Daguerre foi seu Messias. E então ela se diz: "Uma vez que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis da exatidão (eles creem nisso, os insensatos!), a arte é a fotografia". A partir desse momento, a sociedade imunda se lança impetuosamente, como um único Narciso, para contemplar sua imagem trivial sobre o metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário tomou todos esses novos adoradores do sol. Estranhas abominações se produzem. Associando e agrupando os gaiatos e gaiatas, vestidos como os açougueiros e lavadeiras no carnaval, rezando para esses *heróis* quererem continuar, pelo tempo necessário à operação, sua dissimulação de circunstância, lisonjearam-se em fazer as cenas, trágicas ou graciosas, da história antiga. Algum escritor democrata deve ter visto nisso o meio, barato, de espalhar entre o povo o gosto pela história e pela pintura, cometendo assim um duplo sacrilégio e insultando de uma só vez a divina pintura e a arte sublime do comediante. Pouco tempo depois, milhares de olhos ávidos se pendiam sobre os buracos do estereoscópio como sobre as claraboias do infinito. O amor de obscenidade, que é tão vivo no coração natural do homem quanto o amor por si-próprio, não deixa escapar um ocasião tão bela de se satisfazer. E que não se diga que as crianças que voltam da escola tomam têm prazer somente nessas tolices; elas foram o fascínio do mundo. Ouvi uma bela dama, uma

dama da alta sociedade, não do meu meio social, responder àqueles que o escondiam discretamente de tais imagens, cuidando assim para ter o pudor por ela: "Dê sempre; não há nada demasiadamente forte para mim". Juro que ouvi isso; mas acreditará em mim? "Você vê que essas são grandes damas!" diz Alexandre Dumas. "Há maiores ainda!" disse Cazotte.

Como a indústria fotográfica era o refúgio de todos os pintores fracassados, muito incompetentes ou muito preguiçosos para acabarem seus estudos, este fascínio universal não tinha somente o caráter da cegueira e imbecilidade, mas tinha também a cor da uma vingança. Que uma conspiração tão estúpida, na qual encontra-se, como em todas as outras, os maus e os equivocados, possa ter sucesso de uma maneira tão absoluta, eu não creio, ou pelo menos não quero crer; mas estou convencido que os progressos mal aplicados da fotografia contribuíram muito, aliás como todos os progressos puramente materiais, para o empobrecimento do gênio artístico francês, já tão raro. A Fatuidade moderna pode até rugir alto, arrotar todos os rancos da sua redonda personalidade, vomitar todos os sofismas indigestos que uma filosofia recente lhe encheu até a garganta, isso significa que a indústria, fazendo inrupção na arte, torna-se sua mais mortal inimiga e que a confusão de funções impede que qualquer uma seja preenchida. A poesia e o progresso são dois homens ambiciosos que se odeiam com um ódio instintivo e, quando se encontram em um mesmo caminho, é preciso que um dos dois sirva ao outro. Se for permitido à fotografia suplementar a arte em algumas das suas funções, ela em breve a suplantará ou corromperá totalmente, graças à aliança natural que encontrará na tolice da multidão. É preciso, portanto, que ela retorne ao seu dever verdadeiro, que é o de ser a serva de as ciências e as artes, mas a serva muito humilde, como a imprensa e a estenografia, as quais não criaram nem suplementaram a literatura. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e dê a seus olhos a precisão que faltava em sua memória; que ela orne a biblioteca do naturalista, exagere os animais microscópicos, fortifique até mesmo as hipóteses do astrônomo com algumas informações; que ela seja, enfim, a secretária e a escriba de quem quer que precise em sua profissão de uma absoluta precisão material, até aí, nenhuma objeção. Que ela salve do esquecimento as ruínas pendentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma vai desaparecer e que demandam um lugar nos arquivos de nossa memória, ela será gartificada e aplaudida. Mas se for permitido a ela invadir sobre o domínio do impalpável e do imaginário, tudo aquilo que tem valor só porque o homem acrescenta-lhe em sua alma, então, ai de nós!

Sei bem que muitos me dirão: "A doença que você acabou de explicar é aquela dos imbecis. Que homem, digno do nome de artista, e que verdadeiro amator um dia confundiu a arte com a indústria?" Eu sei e, no entanto, lhes replicarei se eles creem no contágio do bem e do mal, na ação das multidões sobre os indivíduos e na obediência involuntária, forçada, do indivíduo à multidão. Que o artista aja sobre o público, e que o público reaja sobre o artista é uma lei incontestável e irresistível; aliás, os fatos, terríveis testemunhas, são fáceis de estudar; pode-se constatar o desastre. Dia após dia a arte diminui o respeito por si mesma, se prosterna diante da realidade exterior e o pintor se torna cada vez mais inclinado a pintar não o que ele sonha, mas o que ele vê. No entanto, *é uma felicidade sonhar* e era uma glória exprimir o que se sonhava; mas o que eu estou dizendo! Ele conhece ainda essa felicidade?

O observador de boa fé afirma que a invasão da fotografia e a grande loucura industrial são completamente estranhas a esse resultado deplorável? É permitido supor que um povo cujos olhos se acostumam a considerar os resultados de uma ciência material como os produtos do belo não tem, depois de um certo tempo, singularmente diminuído a faculdade de julgar e de sentir o que há mais etéreo e de mais imaterial?

III. A RAINHA DAS FACULDADES

Nos últimos tempos, temos ouvido de mil maneiras diferentes: "Copie a natureza; copie apenas a natureza. Não há maior gozo nem mais belo triunfo que uma cópia excelente da natureza". E essa doutrina, inimiga da arte, pretendia ser aplicada não somente à pintura, mas a todas as artes, mesmo ao romance, mesmo à poesia. A esses doutrinários tão satisfeitos com a natureza, um homem imaginativo certamente teria o direito de responder: "Acho inútil e enfadonho representar o que é, porque nada do que é me satisfaz. A natureza é feia, e prefiro os monstros da minha fantasia à trivialidade positiva". No entanto teria sido mais filosófico perguntar aos doutrinários em questão, em primeiro lugar se eles estão certos da existência da natureza externa, ou, se essa questão teria parecido calculada demais para regozijar sua cáustica, se eles estão certos de que conhecem *toda a natureza*, tudo o que está contido na natureza. Um "sim" teria sido a mais fanfarrã e mais extravagante das respostas. Tanto quanto pude entender essas divagações singulares e humilhantes, a doutrina queria dizer, eu lhe dou a honra de crer que ela queria dizer: O artista, o verdadeiro artista, o verdadeiro poeta deve

pintar somente de acordo com o que ele vê e o que ele sente. Ele deve ser *realmente* fiel à sua própria natureza. Ele deve evitar, como evita a morte, emprestar os olhos e sentimentos de outro homem, por maior que ele seja; pois, assim, as produções que ele nos daria seriam, em relação a ele, mentiras, e não *realidades*. Ora, se os pedantes de que falo (há mesmo pedantismo na maldade), e que tem representantes em todos os lugares, essa teoria lisonjeando igualmente a impotência e a preguiça, não queriam que a coisa fosse entendida assim, cremos simplesmente que eles queriam dizer: "Não temos imaginação e decretamos que ninguém a terá".

Que misteriosa faculdade é essa rainha das faculdades! Ela toca todas as outras; ela as excita, ela as envia ao combate. Às vezes ela se assemelha às outras a ponto de se confundir com elas e ainda assim ela é sempre ela mesma e os homens que ela não agita são facilmente reconhecíveis por algum tipo de maldição que seca suas produções como a figueira do Evangelho.

Ela é a análise, ela é a síntese; e, no entanto, homens hábeis na análise e suficientemente aptos a fazer um resumo podem estar privados de imaginação. Ela é isso, e ela não é totalmente isso. Ela é a sensibilidade, no entanto existem pessoas muito sensíveis, excessivamente sensíveis talvez, que dela são privadas. É a imaginação que ensinou ao homem o sentido moral da cor, do contorno, do som e do perfume. Ela criou, no começo do mundo, a analogia e a metáfora. Ela decompõe toda a criação, e, com os materiais amontoados e dispostos segundo as regras cuja origem só se pode encontrar a origem no mais profundo da alma, ela cria um mundo novo, ela produz a sensação do novo. Como ela criou o mundo (é bem possível dizer isso, creio, mesmo no sentido religioso), é justo que ela o governe. O que dizer de um guerreiro sem imaginação? Ele pode ser num excelente soldado, mas se comandar exércitos, ele não fará conquistas. O caso pode ser comparado ao de um poeta ou ao de um romancista que subtraísse a imaginação à comando das faculdades para entregá-lo, por exemplo, ao conhecimento da língua ou à observação dos fatos. O que dizer de um diplomata sem imaginação? Ele pode conhecer muito bem a história de tratados e alianças no passado, mas ele não adivinhará os tratados e compromissos contidos no futuro. De um cientista sem imaginação? Ele aprendeu tudo o que, tendo sido ensinado, podia ser aprendido, mas ele não vai encontrar as leis que ainda não adivinhadas. A imaginação é a rainha do verdadeiro, e o *possível* é uma das províncias do verdadeiro. Ele é positivamente aparentada com o infinito.

Sem ela, todas as faculdades, por mais sólidas ou aguçadas que elas sejam, são como que inexistentes, ao passo que a fraqueza de algumas faculdades de segunda ordem, excitada por uma imaginação vigorosa, é uma infelicidade de segunda ordem. Nenhuma pode ignorá-la e ela pode compensar algumas. Frequentemente, o que estas procuram e só encontram após ensaios sucessivos de vários métodos não adaptados à natureza das coisas, ela, orgulhosa e simplesmente, adivinha. Enfim, ela desempenha um papel poderoso mesmo na moral; pois, permitam-me chegar a esse ponto, o que é a virtude sem imaginação? É o mesmo que dizer: a virtude sem piedade, a virtude sem o céu; algo duro, cruel, esterilizante, que, em certos países, se tornou o bigotismo e, em alguns outros, o protestantismo.

Apesar de todos os magníficos privilégios que atribuo à imaginação, eu não farei aos seus leitores a injúria de lhes explicar que quanto melhor ela for resgatada, mais poderosa ela será e que o que há de mais forte nas batalhas com o ideal é uma bela imaginação dispondo de uma imensa provisão de observações. Entretanto, para voltar ao que eu dizia ainda há pouco em relação a essa permissão de compensar que deve a imaginação à sua origem divina, quero citar um exemplo, um pequeno exemplo, que espero que você não despreze. Você acredita que o autor de *Antony*, do *Comte Hermann*, de *Monte-Cristo*, seja um erudito? Não, não é? Você acredita que ele é versado na prática das artes, que ele fez um estudo paciente? Tampouco. Isso seria mesmo, creio, antipático à sua natureza. Bem, ele é um exemplo que prova que a imaginação, embora não sendo servida pela prática e pelo conhecimento dos termos técnicos, não pode proferir tolices heréticas em uma matéria que é, em sua maior parte, de sua competência. Recentemente eu estava em um vagão, sonhando com o artigo que escrevo agora; sonhava principalmente com essa singular reviravolta das coisas -que permitiu, em um século em que, é verdade, para castigar o homem, tudo o foi permitido, desprezar a mais honrada e mais útil das faculdades morais -, quando vi, pendurado sobre um assento vizinho, um número perdido de *L'Indépendance belge*. Alexandre Dumas foi encarregado de fazer a resenha das obras do Salão. A circunstância me recomendava curiosidade. Você pode adivinhar qual foi minha alegria quando vi meus devaneios plenamente verificados por um exemplo fornecido pelo acaso. Que esse homem, que parece representar a vitalidade universal, louvasse magnificamente uma época plena de vida, que o criador do drama romântico cantasse em um tom que não carecia de grandeza, eu lhe asseguro, o tempo feliz em que, ao lado da nova escola literária, florescia a nova escola de pintura: Delacroix, os Déveria, Boulanger, Poterlet, Bonington, etc., Eis um belo assunto para admiração! Diria você. É bem essa a sua causa! *Laudator temporis acti* [aquele que tece louvores ao tempo

passado]! Mas que ele louvasse espiritualmente Delacroix, que ele explicasse claramente o tipo de loucura de seus adversários, e que fosse ainda mais longe, até mostrar em que pecaram os mais fortes entre os pintores da mais recente celebridade; que ele, Alexandre Dumas, tão livre, tão suave, mostrasse tão bem, por exemplo, que Troyon não tem gênio e que lhe falta muito ainda para poder simular o gênio, diga-me, meu caro amigo, você acha isso simples também? Tudo isso, sem dúvida, fora escrito com essa *deixa* dramática, resultado do hábito de conversar com seu numeroso auditório; entretanto quanta graça e quanta surpresa na expressão da verdade! Você já chegou a minha conclusão: Se Alexander Dumas, que não é um especialista, não possuísse felizmente uma rica imaginação, ele só teria dito tolices; ele disse coisas sensatas e as disse bem, porque ... (é preciso concluir) porque a imaginação, graças a sua natureza suplementar, contém o espírito crítico.

Resta, no entanto, para os meus adversários um recurso, é afirmar que Alexandre Dumas não é o autor de seu Salão. Mas esse insulto é tão velho e esse recurso tão banal que é preciso abandoná-lo aos amadores dos lugares-comuns, aos feitores de *cartas* e *crônicas*. Se eles ainda não a coletaram, eles a coletarão.

Vamos entrar mais intimamente no exame das funções dessa faculdade *cardial* (sua riqueza não lembra as ideias do púrpura?). Eu lhe contarei simplesmente o que eu aprendi da boca de um mestre, e assim como naquela época eu verificava, com a alegria de um homem que se instrui, seus preceitos tão simples sobre todas as pinturas que caíam sob meu olhar, poderemos aplicá-los sucessivamente, como uma pedra de toque, a alguns dos nossos pintores.

IV. O GOVERNO DA IMAGINAÇÃO

Ontem à noite, depois de lhe ter enviado as últimas páginas de minha carta, na qual eu escrevera, mas não sem certa timidez: *Como a imaginação criou o mundo, ela o governa*, eu folheava a *Face Nocturne de la Nature* e me deparei com essas linhas, que eu cito unicamente porque elas são a paráfrase justificativa da linha que me inquietava: "*By imagination, I do not simply mean to convey the common notion implied by that much abused word, which is only fancy, but the constructive imagination, which is a much higher function, and which, in as much as man is made in the likeness of God, hears a distant relation to that sublime power by which the Creator projects, reates, and upholds his universe.*" - " Por imaginação não quero

expressar somente a ideia comum implicada nessa palavra da qual se faz tão grande abuso, que é simplesmente *fantasia*, mas sim imaginação *criadora*, que é uma função muito mais elevada, e que, assim como o homem é feito à semelhança de Deus, guarda uma relação distante com essa potência sublime pela qual o Criador concebe, cria e mantém seu universo". Eu não estou de modo algum envergonhado, mas ao contrário muito feliz de ter me encontrado com essa excelente Sr^a. Crowe, de quem sempre admirei a faculdade de acreditar, nela tão desenvolvida como em outros a desconfiança.

Eu dizia ter ouvido, há muito tempo, um homem verdadeiramente erudito e profundo em sua arte expressar sobre este assunto as ideias mais vastas e, no entanto, mais simples. Quando o vi pela primeira vez, não tinha outra experiência senão aquela dada por um amor excessivo, nem outro raciocínio senão o instinto. É verdade que esse amor e esse instinto eram passavelmente vivos; pois, muito jovens, meus olhos repletos de imagens pintadas ou gravadas nunca tinham podido se saciar e creio que os mundos poderiam acabar, *ferient impavidum* [as ruínas (do mundo) desabariam (sobre ele) sem o intimidar], antes que eu me tornasse iconoclasta. Evidentemente, ele queria ser cheio de indulgência e complacência; porque nós conversamos primeiramente sobre os lugares comuns, ou seja, das questões mais vastas e mais profundas. Assim, da natureza, por exemplo. "A natureza não é senão um dicionário", ele repetia frequentemente. Para compreender bem a extensão do sentido envolvido nesta frase, é preciso figurar os usos numerosos e ordinários do dicionário. Nele busca-se o significado das palavras, a geração das palavras, a etimologia das palavras; finalmente, se extrai delas todos os elementos que compõem uma frase e uma narrativa, mas ninguém jamais considerou o dicionário como uma composição no sentido poético da palavra. Os pintores que obedecem à imaginação procuram em seu dicionário os elementos que concordam com a sua concepção, ademais, ajustando-as, com certa arte, lhes dão uma fisionomia totalmente nova. Aqueles que não têm imaginação copiam o dicionário. Disso resulta um enorme vício, o vício da banalidade, que é mais particularmente peculiar a pintores cuja especialidade mais se aproxima da natureza exterior, por exemplo, os paisagistas, que geralmente consideram como um triunfo não mostrar sua personalidade. De tanto contemplar, esqueceram-se de sentir e de pensar.

Para esse grande pintor, todas as partes da arte, alguns tomando esta e outros aquela como a principal, não eram, ou melhor, não são senão humilíssimas servas de uma faculdade única e superior.

Se uma execução muito clara for necessária, é para que a linguagem dos sonhos seja muito claramente traduzida; e se ela for muito rápida, é para que nada se perca da impressão extraordinária que acompanhava a concepção; que a atenção do artista abranja até mesmo a limpeza material dos instrumentos, isso se concebe facilmente, todas as precauções devendo ser tomadas para tornar a execução ágil e decisiva.

Em um semelhante método, que é essencialmente lógico, todos os personagens, sua disposição relativa, a paisagem ou o interior que serve de fundo ou de horizonte, suas vestimentas, tudo enfim deve servir para iluminar a ideia geradora e portar ainda sua cor original, sua entrega, por assim dizer. Como um sonho é colocado em uma atmosfera que lhe é própria, também uma concepção, tornada composição, precisa se mover em um meio colorido que lhe seja particular. Há evidentemente um tom particular atribuído a uma parte qualquer do quadro, que se torna decisivo e que governa os outros. Todo mundo sabe que o amarelo, o laranja, o vermelho, inspiraram e representam ideias de alegria, de riqueza, de glória e de amor; mas há milhares de atmosferas amarelas ou vermelhas e todas as outras cores serão afetadas logicamente e em uma quantidade proporcional pela atmosfera dominante. A arte do colorista se deve evidentemente, sob certos aspectos às matemáticas e à música. No entanto suas operações mais delicadas se fazem por um sentimento ao qual um longo exercício deu uma segurança inqualificável. Vê-se que essa grande lei da harmonia geral condena muito o excesso de borboleteios e também as cruezas, mesmo nos pintores mais ilustres. Há quadros de Rubens que não somente fazem pensar em um fogo de artifício colorido, mas vários fogos de artifício disparados no mesmo local. Quanto maior um quadro, mais ampla deve ser a pincelada, isso é óbvio; mas é bom que as pinceladas não sejam materialmente fundidas; elas se fundem naturalmente a uma distância requerida pela lei simpática que as associou. A cor obtém assim mais energia e frescor.

Um bom quadro, fiel e igual ao sonho que o engendrou, deve ser produzido como um mundo. Assim como a criação, tal como nós a vemos, é o resultado de várias criações cujos precedentes são sempre completados pelo seguinte; assim também um quadro conduzido harmonicamente consiste em uma série de quadros sobrepostos, cada nova camada dando ao sonho mais realidade e o fazendo elevar-se em um grau rumo a perfeição. Completamente ao contrário, eu me lembro de ter visto nos ateliês de Paul Delaroche e Horace Vernet vastos quadros, não esboçados, mas começados, ou seja absolutamente terminados em algumas partes, enquanto algumas outras ainda estavam somente indicadas por um contorno preto ou branco. Poder-se-ia comparar esse gênero de trabalho a um trabalho puramente manual que

deve cobrir certa quantidade de espaço em um tempo determinado, ou a uma longa estrada dividida em um grande número de etapas. Quando uma etapa é feita, ela não está mais por fazer e quando toda a estrada é percorrida, o artista está livre de sua pintura.

Todos estes preceitos são evidentemente mais ou menos modificados pelo temperamento variado dos artistas. No entanto, estou convencido de que este é o método mais seguro para as imaginações ricas. Consequentemente, os desvios, quando demasiadamente grandes e fora do método em questão, dão testemunho da atribuição de uma importância anormal e injusta a alguma parte secundária da arte.

Eu não receio que digam haver absurdo em supor uma mesma educação aplicada a uma multidão de indivíduos diferentes. Pois é evidente que as retóricas e prosódias não são tiranias arbitrariamente inventadas, mas uma coleção de regras reclamadas pela própria organização do ser espiritual. E nunca as prosódias e as retóricas impediram a originalidade de se produzir distintamente. O contrário, a saber, que elas ajudaram a eclosão da originalidade, seria infinitamente mais verdadeiro.

Para ser breve, eu sou obrigado a omitir uma multidão de corolários resultantes da forma principal, onde está, por assim dizer, contido todo o formulário da verdadeira estética, que pode ser expressa assim: Todo o universo visível é apenas uma provisão de imagens e signos aos quais a imaginação dará um lugar e um valor relativo; é uma espécie de pasto que a imaginação deve digerir e transformar. Todas as faculdades da alma humana devem estar subordinadas à imaginação, o que as coloca todas em requisição de uma só vez. Assim, como conhecer bem o dicionário não implica necessariamente o conhecimento da arte da composição e a própria arte da composição não implica a imaginação universal; assim também um bom pintor pode não ser um grande pintor. Mas um grande pintor é necessariamente um bom pintor, porque a imaginação universal comporta a inteligência de todos os meios e o desejo de adquiri-los.

É evidente que, depois das noções que eu acabo de elucidar de modo aproximado (teria tantas coisas a dizer, especialmente sobre as partes concordantes de todas as artes e as semelhanças em seus métodos!), a imensa classe dos artistas, ou seja, homens que se dedicam à expressão de arte, podem se dividir em dois campos bem distintos: aquele que se autodenomina *realista*, palavra ambígua e cujo sentido não é bem determinado e que nós chamaremos, para melhor caracterizar o seu erro, de *positivista*. Ele diz: "Eu quero representar as coisas tal como elas são, ou como elas seriam, supondo que eu não exista". O universo sem o homem. O outro, o imaginativo, diz: "Eu quero iluminar coisas com meu

espírito e projetar seu reflexo sobre os outros espíritos". Embora os dois métodos absolutamente contrários possam ampliar ou reduzir todos os assuntos, da cena religiosa até a mais modesta paisagem, no entanto, o homem de imaginação geralmente teve que se produzir na pintura religiosa e na fantasia, enquanto a pintura dita de gênero e a paisagem deviam oferecer aparentemente vastos recursos aos espíritos preguiçosos e dificilmente excitáveis.

Além dos imaginativos e os supostos realistas, ainda há uma classe de homens, tímidos e obedientes, que colocam todo o seu orgulho para obedecer a um código de falsa dignidade. Enquanto esses acreditam representar a natureza e aqueles querem pintar sua alma, os outros se conformam às regras da pura convenção, inteiramente arbitrárias, não derivadas da alma humana e simplesmente impostas pela rotina de um célebre ateliê. Nessa classe muito numerosa, mas tão pouco interessante, estão inclusos falsos amantes do antigo, os falsos amantes do estilo e, em uma palavra todos os homens que por sua impotência elevaram o clichê às honrarias do estilo.

ANEXO B – TRADUÇÃO DO APÊNDICE *BAUDELAIRE CRITIQUE D'ART* (OTÍLIA ARANTES)

Essa tradução se refere ao Apêndice da tese de doutorado de Otília Arantes, “*Le lyrisme au seuil de la modernité*”, defendida em 1972 pela Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne). Na medida em que não conta ainda com traduções publicadas em português, essa tese foi estudada na língua francesa, e sua tradução, nesse sentido, foi também parte do esforço de pesquisa para o trabalho de mestrado. Dedicou-se, então, não apenas à tradução do *Salon* de Baudelaire, mas também do trecho à seguir. Durante esse percurso acadêmico, tal tarefa teve como objetivo inicial um exercício de formação, muito embora estivesse contemplada a perspectiva de Antonio Candido²⁶³ de se compreender não apenas a influência baudelaireana na literatura brasileira, mas também no âmbito da academia, principalmente, da filosofia.

Quando esse autor dá notícia sobre o primeiro momento de influência das obras de Baudelaire nos poetas brasileiros, entendemos, de algum modo, poder buscar compreender também a maneira como a modernidade passou a ser problematizada no Brasil quando trouxe nova luz ao pensamento baudelaireano, por volta da metade do século passado. Assim, considera-se essa tese uma das precursoras nos estudos sobre Baudelaire que viriam a se difundir no país principalmente pela via benjamiana. No entanto, a tese de Otília Arantes - bebendo nessa fonte frankfurtiana, mas não se restringir a ela - pode ser vista como parte do início de nossa recepção acadêmica expressiva sobre Baudelaire, trabalhando vastamente tanto com sua lírica quanto com sua prosa, sob o ponto de vista estético. Portanto, quando se propôs investigar sua crítica de arte na modernidade, sob essa perspectiva, encontrou-se nessa obra um campo fecundo para se basear a presente pesquisa.

²⁶³ CANDIDO, A. 2003, p. 38.

“Não espanta que Baudelaire pudesse ter sido considerado um mestre de rebeldia, adequado à contestação. Apesar do horror que manifestou contra a sociedade do tempo, a sua obra comporta, além de análise moral desabusada, a aceitação da vida e da cultura das cidades como tema e problema, pressupondo a elaboração de uma linguagem feita para exprimi-la”.

*

Segundo Benjamin Fondane (1), crer que a “racionalidade” da qual fala Baudelaire é uma das características fundamentais que o orienta para a modernidade é cair em um grave erro: levar a sério sua crítica de arte. Ao fazer dela seu ponto de apoio, nos veríamos impedidos de perceber a fissura e mesmo a oposição entre a poesia e a crítica baudelairianas. De acordo com Fondane, utilizando esta para interpretar a obra poética de Baudelaire, Valéry teria alterado gravemente as intenções escondidas: onde não houvesse senão a paixão e a espontaneidade, ele teria visto uma ação voluntária e clarividente. O autor sustenta que a crítica em Baudelaire “não é uma função aplicada, mas mais uma criação de inteligência pura, sintética, a priori e sem relação com a experiência sensível que ele pretende conduzir”. Receio da ruptura total com a tradição – tal seria o racionalismo de Baudelaire. Do ponto de vista de Fondane, a crítica é o caminho sinuoso pelo qual Baudelaire tentaria se ligar a um passado que seria preciso não se anular demasiado bruscamente. Seus raciocínios seriam apenas uma máscara atrás da qual ele esconderia seu verdadeiro rosto, gabando-se de qualidades que não são suas. E o que Fondane deduz de análises como essa de Valéry é que Baudelaire conseguiu fazer com que se pense dele exatamente o que ele queria (2).

Creemos que essa interpretação deve-se ao pressuposto muito anacrônico da existência de uma inconciliável oposição entre razão e imaginação artística – como faz suspeitar a afirmação de Fondane: “A arte só termina onde começa o pensamento reflexivo” (3). Nossa meta aqui é justamente mostrar o antagonismo não justificado que o autor citado estabelece, e que reaparece também em vários outros comentadores de Baudelaire.

Ao longo de nosso trabalho, tentamos decifrar as manifestações e a importância da razão, mesmo poética, na obra de Baudelaire. Queremos demonstrar que as relações entre crítica e poesia não se define pela incomunicabilidade razão-coração, e que, para bem compreendê-las, é necessário aceitar a possibilidade de uma harmonia entre todas as faculdades. Assim, a partir de agora, veremos que sua crítica não é sinônimo de razão, que esta não é o único princípio, e que, mesmo quando ela está presente, não é mais sob a forma de princípio rígido ou de intelecto “preceptista” – próprio aos analistas de arte da idade clássica.

Se na crítica de Baudelaire descobrimos um projeto de arte no qual a razão tem uma parte essencial, a própria crítica não é o domínio privilegiado desta racionalidade. Ademais, ela é um discurso que sempre tenta se subtrair do império da inteligência das leis e de sua

função tradicional de explicação, e assim, de objetivação da obra. Pode-se mesmo dizer que o lugar da racionalidade da qual ele fala é aberto apenas pela eliminação do entendimento. Está justamente nisso o empreendimento de sua crítica.

1. O “ponto de vista” da crítica baudelairiana.

Uma das preocupações centrais de Baudelaire é se afastar ao máximo possível dos “espíritos acadêmicos de todo tipo que habitam os diferentes ateliês de nossa fábrica artística”, dos “Winckelmann modernos”, dos “pedagogos”, dos “modernos professores-jurados de estética”, com “seus paradoxos universitários”, seu “pedantismo” e “filosofismo” (CA 953 – 60). Contra todos estes, Baudelaire afirma:

Oh, vaidade! Eu prefiro falar em nome do sentimento, da moral e do prazer. Eu espero que algumas pessoas, eruditas sem pedantismo, encontrarão minha ignorância de bom gosto (CA 957).

Ele se aferra muito, com toda a virulência jornalística que lhe é próprio, em fazer objeções contra a crítica tradicional, sistemática. Ele inicia seu primeiro *Salão* por uma desconfiança contra a crítica folhetinista, “ora néscia, ora furiosa jamais independente” (CA 813). (4) A verdadeira crítica não deve obedecer senão às sugestões da obra de arte, ou seja, ao que foi colocado pelo artista e que só pode ser compreendido como “reflexo” deste, independentemente de todas as restrições exteriores, e em particular as das acadêmicas.

Se em 1845 Baudelaire segue ainda a linha geral dos Salões – ele chegaria a dizer a Champfleury que é preciso falar de Diderot para dizer alguma coisa sobre seu *Salão de 45-*, em 1846 ele não temerá propor uma crítica que seja totalmente liberada dos cânones objetivos, em nome de uma reflexão que seja “divertida, poética, parcial, apaixonada, política, ou seja, feita de um ponto de vista exclusivo, mas do ponto de vista que abre mais horizontes” – esse ponto de vista é o “individualismo” (*) (CA 877). É essa mesma parcialidade de um ponto de vista pessoal, oposta à “crítica fria e algébrica” (id.), que ele retomará dez anos mais tarde, com o mesmo vigor, fazendo uma profissão de fé “ingênuo” contra as tentações de um academicismo fácil:

Eu tentei, mais de uma vez, como todos os meus amigos, me fechar em um sistema e lá pregar à vontade. Mas um sistema é uma espécie de condenação que nos leva a uma abdicação perpétua; é necessário sempre inventar um outro, e esta fadiga é um castigo cruel. E sempre meu sistema é belo, vasto, espaçoso, cômodo, limpo e liso sobretudo; ao menos se parece como tal. E sempre um produto espontâneo, inesperado, da vitalidade universal viria oferecer um desmentido à minha ciência infantil e envelhecida, filha deplorável da utopia. Por mais que eu deslocasse ou estendesse o critério, ele estava sempre atrasado sobre o homem universal, e corria sem cessar atrás do belo multiforme e multicolorido, que se move em espirais infinitos da vida. Condenado sem parar à humilhação de uma conversão nova, tomei um grande partido. Para escapar ao horror dessas apostasias filosóficas, eu me resignei orgulhosamente à modéstia: eu me contentei em sentir; eu voltei para buscar asilo em uma impecável ingenuidade... É ali que minha consciência filosófica encontrou repouso; e, pelo menos, eu pude afirmar, como um homem pode responder por suas virtudes, que meu espírito goza agora de uma mais abundante imparcialidade (CA 955/56)

Mas nessa constrição não se incluiu também sua parcialidade anterior? Ele não nos leva justamente ao outro extremo, aquele do cuidado com a objetividade? Sua trajetória não começa pelo individualismo para terminar na imparcialidade? Ele não atribui aos sentimentos a mesma infalibilidade que aquela da ciência? Ora, não se deve esquecer que o ponto de vista individualista é também o que abre mais horizontes. Baudelaire associa o individualismo – de uma maneira aparentemente paradoxal – ao cosmopolitismo (CA 954), que é para ele a capacidade de descoberta e de adaptação à vitalidade desconhecida, acrescentando-lhe vitalidade própria (CA 955). O ponto de vista despojado de todas as regras é mais maleável diante da novidade e das variedades do belo. A parcialidade e o individualismo devem ser, para Baudelaire, inteiramente o contrário da inflexibilidade e do pré-conceitualismo – seja ele um ponto de vista pessoal. Ele diz a propósito do cosmopolitismo:

Alguns milhares de ideias e de sensações enriquecerão seu dicionário de mortal, e é possível mesmo que, ultrapassando a medida e transformando a justiça em revolta, ele faça como Sicambre convertido, que queime o que havia adorado, e que adore o que havia queimado (CA 955).

Assim, imparcialidade e individualidade parecem se recobrir no interior da fé ingênua, assim como o individualismo e compreensão.

Acontece que, para Baudelaire, o individualismo não é senão o ponto de vista da obra, que é, finalmente, aquele do artista. A crítica individualista ignora todos os preconceitos e as regras para não se aproximar da obra a não ser visando o artista: só há que exigir ou impor a este a “ingenuidade e a expressão sincera de seu temperamento, ajudado por todos os meios que sua profissão lhe fornece” (CA 877). A crítica se nutre da fé na correspondência entre a experiência do interprete e a do autor, e aquele não deve impor sua visão, mas através de suas paixões - que são as paixões do artista, presentes na obra, que se impõem e se fazem ouvir.

O individualismo do qual fala Baudelaire está associado a uma concepção de uma arte ingênua. Se, como ele diz, a expressão mais moderna do belo é o romantismo - que consiste principalmente na “maneira de sentir” (CA 879) -, só se pode compreendê-lo pela via do sentimento. É necessário que a crítica seja ingênua para exprimir a ingenuidade do artista: “nós não temos o direito – pelo menos seria o cúmulo de pueridade – de discutir as fórmulas evocadoras do feiticeiro” (CA 958).

O princípio da crítica não é mais exterior à criação, e o crítico deve se transpor integralmente na condição de artista para perceber o que fez nascer na obra. Baudelaire pergunta aos Winckelamnn modernos como fazer para compreender as obras de outro povo ou de outra época – precisamente aqui, segundo ele, o caráter cosmopolita do crítico deve se manifestar contra todo academicismo que tentasse julgar as expressões artísticas, de qualquer país ou época, a partir de um certo modelo de beleza. O que eles poderiam dizer utilizando os princípios da arte grega “em face de um produto chinês, produto estrangeiro, bizarro, arredondado em sua forma, intenso por sua cor, e algumas vezes delicado até o esvanecimento”?

Entretanto, é uma amostragem da beleza universal; mas, para serem compreendidos, é preciso que o crítico, o espectador opere nele mesmo uma transformação que contenha mistério, e que, por um fenômeno da vontade agindo sobre a imaginação, ele apreenda por si mesmo a participar do meio que deu nascimento a este florescimento insólito (CA 954).

O crítico apaixonado é justamente aquele capaz de uma simpatia universal – como o homem do mundo ou o cosmopolita – de forma a ver o belo, seja nos desenhistas, seja nos coloristas; seja nas obras de franceses, sejam ingleses ou chineses; antigos ou modernos.

Para compreender bem as diferentes manifestações da arte, não é no idealismo platônico ou hegeliano que Baudelaire buscou sua fórmula (* Conforme cap. I, §3). Mesmo

em sua teoria do belo duplo – O pintor da vida moderna – ele quis colocar em evidência o caráter circunstancial do belo, o qual é o único aspecto que pode ser compreendido pela crítica. A beleza não pode ser provada, segundo ele, senão por sua cor histórica, e porque ela manifesta o temperamento do artista: “a época, a moda, a moral e a paixão” (CA 1154). Assim, o belo não é algo anterior e separada, mais ele o é na medida de sua individuação. Fiel à singularidade dos eventos artísticos, Baudelaire vai até negar toda a concepção de continuum nas artes, condenando a ideia de filiação e de progresso.

Transportada na ordem da imaginação, a ideia do progresso (houve os audaciosos e raivosos da lógica que tentaram fazê-lo) ergue-se com uma absurdidade gigantesca, um grotesco que sobe até o absurdo. A tese não é mais sustentável. Os fatos são muito palpáveis, demasiado conhecidos. Eles ridicularizam o sofismo e o afrontam com imperturbabilidade. Na ordem poética e artística, todo revelador tem raramente um precursor. Toda floração é espontânea, individual. Sgnorelle era verdadeiramente o genitor de Michelangelo? Pégurin continha Raphael? O artista só revela a si mesmo. Ele só promete aos séculos por vir suas próprias obras. Ele só garante a si mesmo. Ele morre sem filhos. Ele foi seu rei, seu padre e seu Deus. (CA 959)

Se a beleza não pode ser então julgada senão pelo que ela tem de “imatriculado” e de “característico” (CA 956), ela também não pode ser traduzida por esquemas teóricos, é só assim que nas apreciações do gosto que Baudelaire encontrará as sugestões para pensar a atividade da crítica – o que o distancia ainda mais de Hegel (5). O texto mais eloquente é aquele da exposição de 55:

Ora, como esta bizarrice, necessária, incompreensível, variada ao infinito, dependente dos meios, dos climas, de costumes, da raça, da religião, e do temperamento do artista, nunca poderá ser governada, punida, reerguida, pelas regras utópicas concebidas em um pequeno templo científico qualquer do planeta, sem perigo de morte para a própria arte? Esta dose de bizarrice que constitui e define a individualidade, sem a qual não existe beleza, desempenha na arte (que a exatidão desta comparação faça perdoar a trivialidade) o papel do paladar ou do tempero nos miúdos, os miúdos não se diferenciando uns dos outros, abstração feita de sua utilidade ou da quantidade de substância nutritiva que eles contêm, senão pela ideia que eles revelam à língua (CA 956/7).

O ponto de vista individualista da crítica é finalmente aquele do juízo do gosto. Como a bizarrice do belo o torna indefinível, o crítico tentaria atingi-lo pela via dos sentimentos. O que não deve ser visto como opinião exclusiva do intérprete exprimindo sua subjetividade, mas como um juízo que visa a manifestação do que é interpretado, ultrapassando o próprio indivíduo que está diante da obra. A incomunicabilidade do ponto de vista anularia de si toda pretensão crítica, ele é, assim, mais que um ponto de vista individual, um ponto de vista da individuação. Dir-se-ia que o individualismo é o princípio que torna possível o que, em termos kantianos, seria chamado a universalidade de um juízo singular.

Mais que uma dialética hegeliana do todo e das partes, é na dialética de Kant que Baudelaire nos faz pensar. A crítica baudelaireana parece se constituir no jogo de antinomia da universalidade e da relatividade do juízo sobre o belo. Em nosso autor, assim como no filósofo alemão, a necessidade da universalidade e da comunicabilidade da obra e do discurso sobre a obra aparece garantida pela beleza, sem que esta seja, no entanto, em si mesma, determinável segundo os princípios do entendimento. Para Kant, ela é somente uma ideia reguladora. Quanto a Baudelaire, se fosse falso atribuir-lhe um conhecimento mais amplo do pensamento kantiano e uma concepção que lhe foi idêntica, nos parece, ainda assim, possível inscrevê-lo em uma certa tradição cujas coordenadas são mais ou menos explícitas na Crítica da faculdade do juízo. Mesmo que a ignorância do kantismo por Baudelaire fosse total, nos sentiríamos autorizados a estabelecer relações que, não sendo diretas, podem, porém, se instaurar pela difusão do que Panofsky nomeia “hábito mental”, ou – falando como Foucault – que fazem parte de um mesmo “espaço do saber”.

2. A crítica romântica

Com a mudança acontecida depois de Kant, o espaço cultural clássico, com uma mudança igualmente grande na relação do espectador e mesmo do “conhecedor” com a obra de arte. O fato de que estejamos repentinamente interessados nas figuras complexas da vida, da história e da sociedade (6) deve se anunciar também ao nível do discurso sobre a arte – o que foi talvez pressentido pelos historiadores que reportam o início à crítica moderna na segunda metade do século XVIII (7). Venturi, por exemplo, em sua Storia della critica d'art, afirma que após Kant “não há mais uma ciência do belo, mas uma crítica”. (8)

Contudo, para bem compreender essa afirmação de Venturi - visto que existe o hábito de se nomear como crítica todas as análises de obras de arte, mesmo anteriores à Kant - é necessário questionar o que é essa atividade que teria uma relação fundamental com Kant (9). Venturi define a crítica como juízo de valor ligado a uma determinação histórica da obra de arte ou às condições de sua aparição (10). Na medida em que ele se remete a Kant, não podemos compreender esta determinação de condições como uma simples localização histórica, mas como a descoberta e interpretação do que é a origem da obra. Assim, a crítica se aproximaria mais de uma hermenêutica, no sentido definido por Schleiermacher como a arte de compreender o discurso do outro pela “inversão” das operações que o instituíram, ou seja, pelo caminho que nos leva às intenções originais (11).

Nos séculos XVII e XVIII, a arte era pensada no desdobramento da representação, e, na medida em que sua forma aparente não era senão o resultado deste desdobramento, as análises das obras particulares deviam ser feitas em termos de idealidade e de semelhança. A crítica, então, como observa Foucault, teria uma função ambígua a partir do momento em que ela fosse uma análise da verdade, visto que viria finalmente se sobrepor a uma semiologia ou a uma teoria geral dos signos (12).

É assim que uma afirmação como a de Venturi nos parece notável. Em uma defazagem cultural ínfima, essencial, se a crítica não rompe totalmente com a representação, ela é obrigada pelo menos a deslocar sua atenção e recorrer a alguma coisa que ultrapassa os signos como tais – é justamente o que foi proposto por Kant. Mesmo se a crítica guarda certa ambiguidade, própria às análises clássicas, e o problema da verdade algumas vezes interfere furtivamente, sua principal função não é mais de se perguntar qual é o lugar dos signos no desdobramento da representação, mas o que, fora deles, torna possível sua gênese – a crítica toma uma nova figura que não é mais, pelo menos inteiramente, bloqueada por uma teoria positiva. Se em Kant ela é um questionamento das condições primeiras do conhecimento e finalmente uma teoria da consciência transcendental, não é mais ao interior da atividade significativa como tal que a crítica persiste – a partir disso, todo campo está aberto, onde ela sobrevive como fenômeno autônomo. A crítica de arte deixa de ser uma ciência do belo – que era ao mesmo tempo do verdadeiro e que se referia às obras através de preceitos gerais – para pensar suas condições particulares, históricas e subjetivas. É por causa disso que acreditamos poder falar de um verdadeiro nascimento da crítica ao final do século XVIII.

Hegel assinalou esta mudança, embora em outro sentido, quando, em seu curso de Estética, ele afirmava que “todas as teorias com seus princípios e aplicações destes se

tornaram coisas estragadas. Somente a erudição em matéria de história da arte guarda seu valor”. Todavia, para Hegel, o objetivo da erudição se restringe em lançar luz às circunstâncias que condicionam “exteriormente” a obra de arte. Segundo ele, neste momento não se encontram as construções teóricas, mas trata-se somente de um trabalho prévio para uma verdadeira filosofia da arte lhe fornecendo documentos concretos. Hegel não propõe uma nova estética. Ele se coloca já no momento em que a História é o terreno de escavação dos eruditos e o fundamento de todos os eventos particulares, e a esse último é necessário se referir no momento da interpretação dos fatos. Sabe-se que, contra as teorias insuficientes e envelhecidas do Belo, Hegel não propõe uma simples erudição, mas alguma coisa que a ultrapassa muito: uma filosofia do Belo que “floresce em uma totalidade de determinações”, as quais, porém, são “marcadas pela generalidade e pela substancialidade do conceito” do Belo (13). Falar sobre as obras de arte é descobrir esta generalidade. Como tudo em Hegel, a crítica passa pela lógica, que se confunde com a História da Ideia – esta história onde germinam todos os seres. A interpretação da arte é, portanto, um empreendimento que visa o limiar único: o belo é a história do Belo ao interior da História da Ideia. Crítica, teoria e história se confundem, a tagarelice erudita permanece marginal – ela não poderia fornecer senão ilustrações singulares (14).

O próprio Hegel permanece fora deste espaço antiteórico que ele entrevê. Para ele, todo o esforço de retorno às obras concretas não ultrapassam a curiosidade erudita. A Estética vai se substituir aos velhos tratados de Poética, e a História à Ordem Clássica. Aqui a hermenêutica se confundia com a semiologia como análise da verdade, lá ela vai se confundir com a lógica da História.

Tanto em um momento como em outro, fala-se apenas erroneamente da crítica como interpretação de obras particulares, e há lugar somente para a teoria. Mais que uma ambiguidade, há um apagamento da crítica que deixa os plenos poderes para uma teoria geral dos signos ou para as avaliações objetivas. A arte na idade clássica, ao se inscrever no movimento da representação da ideia de sua própria representatividade, reduzia os problemas estéticos aos da verdade e da semelhança. Em Hegel, a arte vai se inserir na via da realização da Ideia. A originalidade e a singularidade se encontram ainda desagregadas em uma totalidade – ainda que diversa – que as engloba e as constitui.

Contudo, entre esses dois universos abre-se um espaço, bem pequeno, de separação e de interpretação dos fatos particulares e da ciência – ou da compreensão e da explicação, como se encontra tematizado em Kant – em que a obra de arte não será vista como uma

simples manifestação das leis da representação ou da Ideia. É a época que se chama habitualmente romântica, mesmo o romantismo não sendo tudo e que seja muito difícil caracterizá-lo de um modo homogêneo. Contudo, sem esgotar a riqueza e a complexidade deste período, nós podemos assinalar certas intenções facilmente reconhecíveis.

Assim, é um fato dominante durante esta época a consciência que se toma da diversidade das manifestações artísticas ao longo da história, em oposição ao esquema clássico – exclusivo do único “bom gosto” – que dividiria as belas e as “falsas” artes. O cuidado de revelar a riqueza das significações em cada obra particular leva as considerações sobre a arte a se desfazerem, pouco a pouco, de todo tipo de definições ou de fórmulas próprias à estética tradicional, vista então pelos críticos como totalmente impregnada de dogmatismos. Wackenroder, por exemplo, chega a propor a substituição da palavra beleza por outros termos que pudessem designar cada sentimento particular e cada obra de arte particular, pois “em cada um se lança uma outra cor, e para cada um foram criadas outras fibras nervosas na estrutura do homem” (15). Por outro lado, os conceitos e as definições de arte se mostram algumas vezes não somente perecidas, mas ainda impossíveis. Assim como F. Schlegel, no fragmento 114 do Athéneum, afirma que “uma definição da poesia pode determinar somente o que ela deve ser, e não o que, na realidade, ela era ou o que ela é”. Compreendamos: há, nas obras de arte, sempre algo de inédito e cujos conceitos gerais ou as teorias positivistas não podem dar conta.

Uma nova visão estética se desenha, a qual, contra o método clássico de análise da arte – este sendo visto como análise das formas mais elevadas do pensamento – exige outras formas de abordagens das obras. A arte se torna, de fenômeno geral e abstrato, fenômeno singular. Ao mesmo tempo, na medida em que o encaixe sucessivo na ordem geral da representação não percebe os níveis simbólicos, é necessário, como já assinalamos, se remetem a algo exterior à atividade significante para explicá-los. A crítica de arte se libera e toma forma de uma interpretação de obras particulares, como busca de condições que as tornam como tais. As poéticas e os tratados de pintura deixam lugar a uma atividade cuja tarefa é de compreender as manifestações artísticas em seus aspectos “característicos”: as condições psico-históricas que estão na sua origem.

A História da arte ganha importância como descoberta de situações que tornam possível a diversidade e o desenvolvimento da criação artística (16). É principalmente com Herder – para quem uma filosofia da arte é impossível sem uma história – que o “Sturm und Drung” toma uma perspectiva histórica, mas serão Wilhelm e Frierich Schlegel que tornarão a

crítica definitivamente inseparável da história (17). Nesse período, essa não é vista como uma ciência que garantiria a objetividade perdida da razão clássica – não se trata nem de uma teoria geral, nem de enumerações de acontecimentos que permitiriam a compreensão da obra de arte. É já - segundo a expressão de Vico – “uma nova arte crítica”. Como observa Auerbach, é uma atividade mais próxima da arte do que da ciência (18). Em seus cadernos Zur Philologie, F. Schlegel explicita o novo aspecto da crítica, afirmando que:

45 – “... O uso dos materiais e dos órgãos hermenêuticos (comentário histórico e respectivamente, gramática) é uma arte e não uma ciência, e precisamente uma arte que não cria obras, mas as julga e, então, crítica...” (19).

A garantia do juízo histórico será encontrada na subjetividade do intérprete. O retorno à realidade da obra é concomitante ao abandono da fé na possibilidade de atingi-la objetivamente em sua natureza. A crítica “histórica” toma principalmente a direção de uma Einfühlung. Assim, outro fenômeno geral que se faz notar, logo após esta época, é o primado do gosto, ou a concessão atribuída aos sentimentos. Isso se encontra já nos primeiros escritos de Goethe, ou nas polêmicas de Haman contra Hegedorn (20), mas é antes de tudo, com os textos como Über naif und sentimentalische Dichtung de Schiller, ou as Phantasien... de Wackenroeder, assim como nos escritos dos irmãos Schlegel, que a noção de subjetividade se precisa, ao mesmo tempo em que os ataques à ordem e à razão clássicas se desatam. Nesse momento, falar do gosto como o princípio da arte e de sua compreensão significa que existe toda um leque de possibilidades válidas de criação e de ajuizamento da obra.

Se a dissolução da ordem clássica faz aparecer como insuficiente todo o esquema teórico para compreender um fenômeno singular, até que seja necessário um apelo aos sentimentos, seria falso ver nisso uma tentativa de fazer valer o irracional e o caos dos juízos arbitrários. Se, para “criticar”, o entendimento não era mais suficiente, o juízo do gosto não passava de erudição e tinha justamente a pretensão de se conciliar melhor com a obra de arte, nela percebendo o que não estava totalmente manifesto, e, então, que não era objetivável. Mesmo tomando consciência dos limites de uma análise objetiva da arte, a crítica não abdicará nunca o desejo de chegar a juízos da obra que sejam, ao mesmo tempo, exaustivos e aceitos por todos como válidos. Disso resulta que se assiste, paradoxalmente, ao lado do esforço de constituição de uma arte crítica, à nostalgia das teorias gerais e à necessidade de elaborar as estéticas.

As diferentes tendências que respondem à necessidade de retorno ao singular e à história terminam por se dispersar, impelidas pela força centrífuga da racionalidade do discurso. Alguns críticos tiveram êxito tornando-se normativos pela generalização de certas formas históricas da beleza – a história tomando então a dimensão de uma história ideal do belo, certo ideal concreto de beleza assegurando sua racionalidade. É o caminho daqueles que presumimos chamar de neoclássicos.

A diferença entre aqueles e os românticos surgiria na medida em que o romantismo tenta resistir, apesar de tudo, a esta extrapolação, manifestando uma preocupação constante de retorno à originalidade das obras. Winckelmann foi certamente o primeiro a descobrir a particularidade dos antigos, como assinala F. Schlegel, mas seu erro foi generalizar suas conclusões e não seu método (21). É o que nos autoriza a dizer, como faz Venturi, que “o neoclassicismo foi uma solução provisória e unilateral que o romantismo corrigiu universalizando-a” (22). Contudo, também para os românticos, as teorias gerais do belo continuam sendo um limite na curva de oscilação de suas críticas – a nostalgia de uma compreensão total da arte é comum a todos. Neoclassicismo, pré-romantismo, romantismo, pós-romantismo, são tantas expressões imprecisas para designar toda as nuances dessa penumbra ambígua: as relações críticas entre subjetividade e objetividade.

São esses conflitos que tomam posse da crítica no seu movimento sinuoso, que são nitidamente explicitados na Crítica da Faculdade do Juízo; da qual dependeria fundamentalmente, como o afirma Venturi. Mas, como se sabe, o impasse da antinomia do juízo do gosto é, segundo Kant, incontornável: falando do belo, poderíamos apenas chegar a uma universalidade diversa daquela dos juízos fundados sobre as leis da natureza, ou “juízos determinantes” – seria, naquele caso, uma universalidade de um juízo singular, garantida por um conceito indeterminado e incognoscível. A comunicabilidade absoluta desse “Juízo reflexivo” – que tem seu princípio em si mesmo – deveria ter por condição a perfeita harmonia das faculdades, ou o universal “bom senso” (23). É o que torna os debates das apreciações sobre arte infinitos, e podemos concluir, toda pretensão a uma estética, como disciplina científica, inconcebível.

A perseguição da clarividência sem abdicar à via dos sentimentos - ou seja, uma clareza que recorre à ingenuidade das paixões - manteria o romantismo ao interior das antinomias kantianas. E, se se define a postura fundamental do romantismo como a fidelidade a essa tensão subjetividade-objetividade, dever-se-ia constatar que ele cobre um largo período sem, no entanto, estar em lugar algum em estado puro. A fé na subjetividade acaba

frequentemente por se trair em um idealismo objetivo, transformando a ideia kantiana em fundamento ontológico (24): Nos confins do desdobrar-se sobre si mesmo, a subjetividade romântica se rende ao sagrado – Deus ou natureza (25) – o qual asseguraria a objetividade à arte e ao juízo do gosto. Se não se está totalmente preso a uma história ideal do belo, paradigmática, normativa – como nos neoclássicos – encaminha-se, porém, na direção de uma concepção de arte como etapa na história da Ideia, e a história da arte estaria em conexão com a história do Espírito (26). Com o subjetivismo, ao tomar a via da síntese, a perfeição da arte seria atingida e a idade da arte estaria terminada, como queria Hegel.

3. Baudelaire – ainda um romântico?

Neste rápido esquema da crítica romântica vemos se desenhar certos problemas, justamente os que preocupam Baudelaire no momento de definir a crítica. Suas palavras – que nós relatamos – nos fazem crer em uma adesão, talvez um pouco tardia, às intenções mais puras deste curto período pós-kantiano, no qual o romantismo aparece como essência ou como posição que permanece a mais fiel. E isso, sem que Baudelaire aceite nenhum subterfugio, nem clássico, nem idealista.

Por sua defesa do individualismo, do temperamento, das paixões, da ingenuidade, ele parece concordar mais com romantismo do que toda a crítica francesa. Isso não quer dizer que sua crítica não seja autóctone, mas que ele foi o primeiro a exigir de modo tão explícito o romantismo na crítica. Se se quer ver em Diderot um precursor de Baudelaire, privilegiando também os sentimentos na crítica (27), é necessário assinalar que para o *salonnier* do século XVIII, “toda composição digna de elogio está em tudo e para tudo de acordo com a natureza” (28), o que significa finalmente que a verdade é o suporte da arte, e que, se ele disse “abrir o coração” para escrever os Salões, é porque seu coração foi modelado à sombra da natureza e preenchido de “experiências”. Baudelaire está, por sua vez, muito distanciado dessa concepção de arte “verdadeira”. (* Cf. a esse propósito, pp. 16-17 da tese).

Por outro lado, se ele parece mais próximo de seus contemporâneos, Stendhal e Gautier (para ficar nesses que são os mais importantes e menos acadêmicos), enquanto esses dois escritores acreditavam que para uma transposição literária dos sujeitos dos quadros eles se manteriam fiéis às exigências românticas de uma crítica que fosse de preferência uma obra

de arte (29), Baudelaire, por sua vez, interpretará o princípio de uma maneira mais rigorosa. A crítica para nosso autor nunca pode se resumir a uma simples discussão literária, ela tem por objetivo a manifestação das intenções escondidas do artista, ela é o intermediário entre este e o espectador, e para isso ela deve tentar traduzir de modo mais evidente as sugestões da obra, o que não pode conseguir em uma simples transposição dos assuntos, de uma forma artística a outra. Então, o motivo da crítica é a obra em questão, e divagar em torno dos temas presentes em um quadro ou um livro significaria permanecer na tradição que fazia da verdade sua única preocupação (30).

Se disséssemos que nessa época – fim do século XVIII e início do XIX – a crítica é hermenêutica; mais que ciência, arte ou *Einfhlung*, é que então a diversidade das obras seria dissolvida por uma análise “explicativa”. Esse procedimento seria possível unicamente na medida em que as diferenças das obras só seriam reflexos diversos de uma mesma realidade, então, só sendo representação de uma única realidade ou de uma realidade ordenada, as obras de arte seriam explicáveis pelos princípios lógicos do entendimento. Mas, desde que se acredita no critério individual da arte, compreendemos isso como operação de uma subjetividade criadora, a teoria cede lugar à crítica no seu sentido original de interpretação. A singularidade da crítica contrabalança uma obra que também exige esse caráter único: é assim que a crítica – reconstituição singular de uma obra singular – é indissociável do romantismo, é aqui que ela encontra seu terreno mais fértil.

Essa parece ser a tendência de Baudelaire, em sua proposta de um ponto de vista individualista para a crítica. Ao se perguntar “para que serve a crítica”, ele responderá que ela deve pedir ao artista o máximo de romantismo possível (CA 878), ou seja: a ingenuidade e a paixão – a ingenuidade nunca sendo senão o acordo do artista com ele mesmo (CA 878/9). Ora, ao mesmo tempo em que ele afirma que as qualidades do crítico devem ser as mesmas do artista, exigindo deste o romantismo, o intérprete é obrigado a se colocar de acordo, de submeter-se a uma “metamorfose que contém o mistério” (CA 954) – não são senão as afinidades eletivas que constituem o álibi de sua crítica.

Se o entendimento clássico não é mais constitutivo do discurso sobre a arte, é que tampouco ele é obra de arte. As análises preceptistas eram concomitantes a uma arte que também era preceptista. La onde a arte tentaria se soltar de toda restrição de princípios gerais, éticos ou lógicos, e ser uma única encarnação dos sentimentos, os critérios objetivos não seriam mais suficientes. Aqueles que falam das criações artísticas deveriam utilizar os critérios subjetivos, os sentimentos sendo também seus recursos – como dizia Kant, o juízo do

gosto não é um juízo do conhecimento. Então, a crítica “individualista” – que não se quer retórica ou lógica – não só ganha uma realidade no período romântico, mas decorre necessariamente que seu objeto por excelência seja a própria arte romântica. (Não se trata de fazer do romantismo a causa da crítica – no sentido em que consideramos – mas de descobrir seu parentesco e inter-relação).

É preciso remarcar que a correspondência entre essa crítica e o romantismo não lhe assegura a objetividade – é, aliás, essa falta de objetividade que justamente a define. Só pode haver uma subjetividade redobrada – o que poderia se seguir ao infinito – mas que seja ao mesmo tempo um colocar em perspectiva e que deve então se esforçar para tornar mais manifesta a diferença essencial que está na origem da obra. Se é a crença no poder da subjetividade e assim, na criação da obra de arte pelo artista, que instaura essa nova crítica, isso é também o que a limita. Entre a criação artística e as teorias gerais de arte, vê-se surgir um discurso mais ou menos informe que tenta cercar a obra, embora o sentido profundo lhe escape sempre: claudicância irremediável da crítica – sua fraqueza e o que a torna possível. A distância entre o discurso crítico e a intenção criadora não é impotência como a crítica tenta menosprezar, mas a crítica se torna um fracasso no momento em que ela se satisfaz com a realidade conhecível: a forma, as condições materiais, etc. Tratar-se-ia, então, de uma ciência que não pode ser vista como um progresso ou uma regressão da crítica, mas como sendo algo totalmente distinto de uma hermenêutica, e onde a originalidade primeira da obra não estaria mais em questão. Nesse sentido preciso, seria possível concluir que a única crítica fiel ao sentido original de descrição das obras individuais, no que elas tem de característica, é impressionista e lírica, e Wellek teria então razão de dizer que, por seu impressionismo, F. Schlegel foi um dos maiores críticos da história (31).

É justamente nessa tradição que se inscreve o ponto de vista individualista de Baudelaire. Da impossibilidade de uma crítica sistemática, ele concluiu, com seus precursores românticos (32), que “a melhor descrição de uma quadro poderá ser um soneto ou uma elegia” (CA 877) – provavelmente a mais pura expressão lírica dos sentimentos do conhecedor. Na medida em que as afinidades eletivas seriam o fundamento da compreensão de uma obra, o artista seria o mais dotado para disso falar, e a própria arte o único discurso para compreendê-la.

Mas, visto que a arte era a manifestação fragmentada de um conteúdo inacessível – a subjetividade do artista – somente uma obra de arte poderia lhe corresponder, sem, entretanto tornar esse conteúdo mais próximo do público. Se há uma realidade fundamental na obra, que

a transcende e que só é compreendida por sensibilidades privilegiadas, a crítica poética restringiria a arte aos iniciados – como assinala Baudelaire no momento de fazer o elogio. Assim, ao crítico, é preciso um esforço para não ficar fechado na obra e objetivar o oculto e o inobjetivável. A crítica, ao mesmo tempo em que é a reduplicação das intenções do artista, deve ser também a sua manifestação – o que da a esta atividade um caráter pedagógico do qual Baudelaire igualmente faz profissão de fé no prefácio Aux bourgeois. Essa ambiguidade da crítica se encontra descrita assim por Starobinski:

Deve-se trair o ideal de identificação para adquirir o direito de falar desta experiência e descrever em uma linguagem que não é da obra, a vida em comum, nela e com ela (33).

Assim como as intenções na arte não são intenções da própria arte e não fazem um discurso transparente, em que o dizer e o dito coincidem plenamente, a arte demanda uma infinidade de discursos segundos que tentam manifestar o que não passou interiormente na palavra artística. É a essa diferença que responde a crítica tomando forma de um discurso intermediário entre a obra e o espectador, a arte e a conversação cotidiana.

Assim, se para Baudelaire a crítica, como romântica, exige uma expressão que poderia ser outra obra de arte, ela se funda, ao mesmo tempo sobre o pressuposto de uma insuficiência da obra de arte como forma de comunicação – “e ainda que artistas desse tempo devam somente a ela sua própria fama” (CA 876). A função da crítica seria percorrer o abismo entre o autor e o público, não pelo ensino nos meios e procedimentos – que não ensinariam nada, nem a um nem a outro, como o reconhece Baudelaire – mas tornando explícita a subjetividade que transcende a obra e que deve ela também ser acessível ao público para que ele possa dela desfrutar. A crítica deve estabelecer a ponte entre os sentimentos do artista e os do espectador – missão penosa que nunca pode ser totalmente cumprida. Ao tentar fazer essa frágil mediação, mesmo assim, ela se dá um objetivo didático e divulgador que não poderia ser preenchida por outra obra de arte: “este gênero de crítica – como diz Baudelaire – é destinado às coletâneas de poesia e aos leitores poéticos”, quanto à “crítica propriamente dita”, ela deve ser feita “sob o ponto de vista que abre mais horizontes” (CA 877). Se Baudelaire se inspira em quadros e músicas para fazer seus poemas, sua crítica não é ainda totalmente poética, e encontra-se uma nítida diferença com relação a sua obra poética como forma de expressão.

As limitações e a importância dessa “tarefa dolorosa de vulgarização” podem ser muito bem sintetizadas pelo texto de M. Blanchot:

Ela não é nada, mas é precisamente nesse nada que a obra, silenciosa, invisível, se deixa ser o que ela é: cintilância e palavra, afirmação e presença, falando dela mesma, sem se alterar, nesse vazio de boa qualidade que a intervenção crítica teve por missão produzir. A palavra crítica é esse espaço de ressonância no qual um instante se transforma e se circunscreve em palavra a realidade não falante, indefinida, da obra (34).

Assim, é a crença na insuficiência e na impotência da arte em tudo exprimir sobre a realidade que a transcende e a explica, o que torna possível e mesmo necessária essa linguagem ambígua que se propõe a manifestar essa realidade – ou seja, a subjetividade criadora – mas que só dispõe para isso de sentimentos. Ela quer dizer o que não pode nunca ser inteiramente dito, visto que é algo que não pode ser conhecido logicamente, mas somente sentida. Daí a necessidade de utilização de uma forma que, como a da arte, seja sugestiva, mas sem ser a própria obra de arte – sob pena de realizar uma função que é também simplesmente artística, paralela (mesmo se muito próxima) à obra em questão, e não uma função crítica: de explicação do fundamento da obra. É preciso que a crítica seja poética sem ser totalmente poesia, que ela seja pedagógica sem ser totalmente discursiva e nunca normativa. A harmonia e a diferença entre a arte e a subjetividade, que não pode ser resolvida pelos esquemas naturais da percepção ou as regras diretrizes do entendimento – como na idade clássica – é o horizonte e o campo desta crítica; a precariedade responsável desse quase nada. É no interior desse período, se não é senão no seu limite que a crítica baudelairiana vem a se colocar.

É preciso, mesmo assim, salientar o fato de que Baudelaire, levando até às últimas consequências as intenções da crítica romântica, no entanto, nunca concede os sentimentos como faculdades isoladas e cegas. Se não é mais o entendimento, deve haver uma outra forma de racionalidade que, presente na arte, assegura a liberdade da iniciativa criadora e que deve também, obrigatoriamente, se repetir na crítica. Ao corrigir a noção romântica de gênio (* Cap. I, S 2, et Cap. II), Baudelaire reforma ao mesmo tempo a ingenuidade crítica. Por sua concepção de “imaginação criadora” e sintética, Baudelaire consegue ver na ingenuidade – tanto na arte quanto na crítica – menos uma coincidência ingênua com o objeto, do que a coincidência reflexiva com os sentimentos que ele faz nascer. E isso não num segundo momento, a síntese das faculdades sendo a condição prévia de toda emoção estética (** Cf. especialmente Cap. II, S1); assim, dela, a racionalidade fazendo parte essencial. Mas a razão

baudelaireana não se restringe à reflexividade como tal, a razão é também princípio consciente de diferenciação entre o artista – e conseqüentemente a arte – e a realidade externa; finalmente, ela se torna o princípio de estruturação desse universo diferente, o próprio suporte da arte. Nós vemos assim que se Baudelaire reconheceu a característica romântica e passional da crítica, ao mesmo tempo, uma concepção de arte começa a se esboçar na sua própria crítica, de tal modo que ela termina transformando estas últimas nas suas intenções puramente românticas. Mais que isso, a renegação de inspiração e a proposta de uma arte estruturada, pois autônoma, demanda a própria superação de toda a crítica hermenêutica. A arte e o dizer sobre a arte coincidiriam na medida em que a arte deixaria de ser segundo a subjetividade do artista para ser conforme ela mesma. Nós sabemos que Baudelaire nunca abandona seu lirismo, mas ele se coloca já no limite em que a crítica deve ser desvendada – pelo menos na sua acepção romântica. Na sua sugestão de uma crítica poética ele se permitiu exprimir, além de uma fórmula lírica como a melhor maneira de criticar uma obra, o pressentimento de uma coincidência possível entre a arte e a crítica: o desaparecimento desta no interior de uma arte que seria sua pura transparência.

Quando o projeto de uma arte autônoma e pura se coloca para a criação, ela determina imediatamente o limite aonde a crítica desapareceria. Uma arte que falaria do interior dela mesma e sobre ela mesma, universal e dita de lugar nenhum – tornada objetivo pela sua auto-objetivação – dispensaria toda mediação. Então, a crítica, em seu sentido original ao qual estamos restritos até aqui, seria dissolvida pelo preenchimento dessa falta ou dessa ausência que tornava possível e dava uma significação à obra, e que a crítica teria a missão de manifestar. Mas não seria possível dizer que é sempre o destino da crítica o de se apagar para deixar finalmente lugar a qualquer outra coisa que tenha mais do que ela mesma uma forma definida? Mas justamente a precariedade da crítica, devida também à precariedade da arte como comunicação de uma ausência, só pode se desvanecer totalmente por uma obra que não diga nada além dela mesma. O final da crítica não seria então, como acreditaram certos românticos e Hegel, o conhecimento do Belo e assim uma teoria geral, mas uma arte autônoma. O final da crítica seria também sua realização: a manifestação plena da obra. Se nós afirmamos que Baudelaire está na extremidade do espaço da autonomia da crítica, é justamente porque ele começa a ter a premonição da autonomia da arte, ou pelo menos a colocar seu problema. A modernidade de Baudelaire seria devida menos ao próprio feito de sua crítica, como o quis Valéry, mas ao que nela a ultrapassa: o início de uma aproximação e

de uma unificação da crítica e da arte. Em Mallarmé e Appolonaire, o limite entre a arte e o dizer sobre a arte se torna fluido (35).

Se a preocupação centrada sobre a subjetividade tornou possível o verdadeiro nascimento da crítica, o fim do romantismo deveria ser também o seu fim. No entanto, nós temos a impressão de ver a crítica pós-kantiana continuar até nossos dias, na medida em que a decadência do romantismo e do lirismo parece se prolongar indefinidamente. Enquanto a “aura” da arte não desaparece inteiramente, e com ela o problema da criação, sobrevive essa linguagem informe – fenômeno romântico por excelência – a crítica de arte. Entretanto, se vê, paralelamente, surgir novas formas de falar de arte. Embora o projeto de uma arte pura não seja inteiramente realizável, o próprio esforço da constituição de uma linguagem auto-suficiente conduz a crítica a procurar também outras formas de discurso – que seria melhor denominar, para distingui-las da crítica hermenêutica, “comentário”: discursos secundários que são eles também dizeres sobre a arte, do interior da arte. É como se a arte tivesse em si um poder de proliferação em que todas as formas seriam comentários que se assemelhariam e se remeteriam umas às outras (36).

A alternativa crítica-comentário parece não poder se resolver enquanto persistir na arte a tensão subjetividade-objetividade. Ora, Baudelaire aviva as contradições que os românticos quiseram contornar, de forma a fazer delas a essência da arte, e ele nunca optará por um sentimentalismo ingênuo ou por um racionalismo positivo, ele permanece à espreita dessa tensão – é o que lhe dá uma posição única e privilegiada ao interior da crítica romântica. Do fato mesmo da impossibilidade de uma síntese perfeita, segue-se a separação nele entre crítica e poesia, não que elas sejam opostas, mas sua irredutibilidade provém do fato da irredutibilidade entre sujeito criador e arte, a crítica devendo ser ainda uma mediadora.

Portanto, a distinção entre crítica e obra de arte em Baudelaire não é o resultado de uma ruptura entre inteligência e o coração, a primeira sendo exclusividade da crítica e a outra da poesia – como queria Fondane, mas a irresolução dos dois aspectos da fidelidade nunca renegada em Baudelaire ao individualismo, mesmo quando ele faz elogio da racionalidade. Dar os plenos poderes à Inteligência seria permanecer além ou além da crítica, tal como a encara: se render à estética ou à arte pura, inteiramente objetiva. A tensão subjetividade-objetividade, sentimentos-razão, está para ele ao mesmo tempo na arte e na crítica, e está nesta porque está naquela, e o racionalismo na crítica não seria senão o resultado de uma invasão da razão na arte, a vitória da razão sendo justamente o fracasso da crítica, ou pelo menos a ultrapassagem dela própria como supérflua.

Se, como pretende Baudelaire, o sucesso da crítica depende da correspondência entre as maneiras de sentir do crítico e do poeta, ela pode ser ainda mais reveladora quando essa se confundem em um mesmo autor. Assim, a crítica baudelairiana, sendo uma forma de expressão diferente de sua poesia, não permanece isolada em sua obra e pode até mesmo nos ajudar a desvendar o que sua poesia nos esconde em seus meandros ainda líricos: Na medida em que a crítica se propõe a atingir a experiência de aflição e de insuficiência que está na origem da criação artística e que o impede de atingir uma forma acabada e objetiva, ela pode nos socorrer, para que possamos melhor acessar a sua experiência poética. As experiências que estão na origem da obra e da crítica sendo afins, mesmo se essa não regressa diretamente sobre a poesia de Baudelaire, pelo seu individualismo ela nos devolve, a um outro nível e por outros discursos, à subjetividade do autor das Flores do Mal; por suas contradições e suas ambivalências, a tensão de sua poesia. Ambos os aspectos de sua obra constituem um só jogo de espelhos, no meio dos quais se situa seu eu oculto. Seu acordo e sua divergência marcam o ritmo da pulsação de seu lirismo. Luta contra a agonia.

Notas

(1) Conforme FONDANE, Benjamin, Baudelaire et l'expérience du gouffre, Sghers, Paris 1947.

(2) Ibid. – pp. 66 e 55/56.

(3) Ibid – p. 29.

(4) Se Deleuze exclui Baudelaire dentre os críticos tradicionais, ele reconhece mesmo assim que ele é justamente uma “única bela e honrável exceção”, não estando de acordo com ele (CA 814). Por outro lado, M. Plache parece personificar todo o ódio de Baudelaire: “crítica radical, nulidade e crueldade da impotência, estilo de imbecil e de magistrado” (CL 629), de uma “eloquência imperativa e instruída” (CA 814).

(5) Segundo Hegel, o juízo do gosto só pode ficar para a superfície da arte, se limitando aos detalhes e aos aspectos exteriores à coisa considerada, compreendemos: ele não é capaz de atingir o Belo como essência da obra. (Cf, HEGEL, *Esthétique* – vol I, p. 59).

(6) Cf. Para esse tema, FOUCAULT, Les mots e les choses, Gallimard, Paris 1965.

Ele descreve assim sua mudança:

É um desnível ínfimo, mas absolutamente essencial e que abalou todo o pensamento ocidental: a representação perdeu o poder de criar, a partir de si mesma, no seu desdobramento próprio e pelo jogo que a reduplica sobre si, os liames que podem unir seus diversos elementos. Nenhuma composição, nenhuma decomposição, nenhuma análise em identidades e em diferenças pode mais justificar o liame das representações entre si; ... A condição desses liames reside doravante no exterior da representação, para além de sua imediata visibilidade, numa espécie de mundo-subjacente, mais profundo que ela própria e mais espesso... O espaço de ordem que servia de lugar-comum à representação e às coisas, à visibilidade empírica e às regras essenciais, que unia as regularidades da natureza e as semelhanças da imaginação no quadriculado das identidades e das diferenças, que expunha a sequência empírica das representações num quadro [pág. 329] simultâneo e permitia percorrer, passo a passo, segundo uma sequência lógica, o conjunto dos elementos da natureza tornados contemporâneos deles próprios — esse espaço de ordem vai doravante ser rompido: haverá coisas, com sua organização própria, suas secretas nervuras, o espaço que as articula, o tempo que as produz; e, depois, a representação, pura sucessão temporal, em que elas se

anunciam sempre parcialmente a uma subjetividade, a uma consciência, ao esforço singular de um conhecimento, ao indivíduo “psicológico” que, do fundo de sua própria história, ou a partir da tradição que se lhe transmitiu, tenta saber. A representação está em via de não mais poder definir o modo de ser comum às coisas e ao conhecimento. O ser mesmo do que é representado vai agora cair fora da própria representação.

(7) Por exemplo, dois importantes historiadores da crítica:

WELLEK, A History of Modern Criticism, que data o início da crítica contemporânea da época de Goethe, Herder, Coleridge.

VENTURI, Storia della critica d’arte, que relaciona o início da crítica atual aos salonistas.

(8) VENTURI, Ibid. – Einaudi, Torino (coll. PBE) – P. 202.

(9) Nos restringindo a essa caracterização bastante geral da crítica, nos afastamos mesmo do que a tradição inglesa chama por esse nome: sejam os discursos sobre as boras de arte, sejam aqueles que consideram a arte em si mesma (segundo a definição de WELLEK, A History... Jonathan Capes, USA 1955, 2º printing, - vol. I. p. V). Já Hegel fazia a observação de que “Crítica” foi sempre, para os ingleses, sinônimo do que as tradições alemãs e francesas compreendiam por Estética (Esthétique, vol. I, p. 17).

Para facilitar a análise, nós nos demarcaremos à diferença estabelecida, pelo menos teoricamente, pela maior parte da tradição, entre crítica e estética, entre os juízos que tratam sobre as obras particulares e uma ciência ou uma filosofia do belo.

(10) VENTURI, Storia della critica d’art – Introduzione.

Embora afirmando que uma obra de arte só pode ser compreendida nela mesma, Venturi tenta, através de Croce, ir de encontro a Hegel; a antinomia kantiana seria resolvida pelo “conhecimento do toda nas partes e das partes no todo” – seria a ideia do Belo que permitiria finalmente o juízo objetivo sobre a obra, Venturi chega a estabelecer uma diferença essencial entre crítica e gosto (p. 26- 30). Tentaremos em seguida demonstrar como Hegel já fica fora do espaço crítico e como a solução das antinomias kantianas marcam o fim mesmo da crítica, pelo menos no sentido em que ela nasce e que foi relatada por Venturi. Nos limitamos, porém, aqui, a relatar a preocupação do autor em aproximar crítica e história para fazer sobressair as condições que permitem a existência e a compreensão da obra de arte.

(11) Cf. SCHLEIERMACHER, Critik und Hermeneutik.

(12) FOUCAULT, Les Mots et les Choses – p. 80.

Mas é necessário remarcar que Foucault nomeia crítica justamente essa atividade ambígua da idade clássica, ele toma a palavra no sentido de Port Royal: análise da linguagem e das formas

de representação. A crítica só teria como objetivo interrogar o modo de presença do diz a linguagem nas palavras pelas quais ela representa (p. 94).

(13) HEGEL, Esthétique – vol. I pp. 75/6/7.

(14) A objetividade da crítica é segundo Hegel paralela àquela da filosofia, as duas sendo fundadas sobre a Ideia – seja da arte, seja da filosofia:

“Como a Idéia de arte (bela) não é criada ou encontrada pelo crítico de arte, mas simplesmente pressuposta, portanto, na crítica filosófica a Ideia de filosofia em si mesma é a condição o que é pressuposto, sem a qual ela não iria senão confrontar eternamente uma subjetividade a outra, nunca o absoluto ao condicionado” (Über das Wesen der philosophischen Kritik überhaupt und ihr Verhältnis zum gegenwärtigen Zustand der Philosophie insbesondere – 1802 - Sämtliche Werke, herausgegeben von Glockner, Erster Band – p. 173).

(15) WACKENRODER, Fantasies sur l’Art par um Religieux ami d l’Art, trad. Boyer, Paris 1945 – p. 147.

(16) Mesmo nas análises ainda ligadas à tradição clássica, a proposição de um ideal abstrato de beleza começa a não ser mais estático – como no pensamento metafísico – e a ser considerado do ponto e vista de sua gênese. Cf., por exemplo, WINCKELMANN, Gedanken uber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (1755); LESSIN, Lacoon (1756). O fato é que eles não renegam totalmente a tradição e que eles acabarão por uma história ideal do belo, cujo modelo seria a arte grega. Às teorias de arte se substituem as histórias da arte, seja grega, seja medieval.

Nessa época se vê também surgir as análises de Sheakespeare, Milton, ou ainda mesmo de contemporâneos – é o começo da crítica jornalística, principalmente na França, com os *compte-rendus* dos Salões. Esses começaram com La Font de Saint-Yenne (1747), Le-blanc, Caylus, Freron, mas é principalmente com Diderot (1759) que essa atividade ganha forma, tem-se o mesmo ato de lhe atribuir senão iniciativa, pelo menos o verdadeiro nascimento dessa crítica (Cf., por exemplo, SAINT-BEUVE em Causeries de Lundi). Néanmoins é preciso remarcar que ficam muito sujeitos a uma estética *préceptiste*.

(17) Se Friedrich Schlegel, sob influência de Winckelmann, tenta reconstituir a poesia grega, ao contrário deste, ele não a propõe como modelo universal, ao contrário, para ele é necessário se reconhecer sempre as “características” de cada época.

Cf. SCHLEGEL, F. – Über das Studium des Griechischen Poesie, in Griechischen und Römer, (1797), os fragmentos de Atheneum e do Lyceum; Zur Philologie (95-97).

SCHLEGEL, W. Vorlesungen Über schöne Literatur und Kunst; e também os fragmentos de Ateneum.

HERDER, Kritisch Wälder.

(18) AUERBACH – Lingua letteraria e publico, trad. Godino, Feltrinelli, Milano 1960 – p. 15.

(19) Numeração depois da ed. Körner.

F. Schlegel identifica a filologia com a crítica, que ela é inseparável da interpretação:

60 – “O que é a interpretação senão crítica hermenêutica expressa...?”

(20) Cf. GOETHE, Über der Gotik Architektur.

Pode-se datar o início dessas discussões muito cedo, no século XVII – Croce cita um texto de Ludovic Zucolo, de 1623, sobre o problema do gosto; e Borgerhoff, uma carta de Guy de Balzac de 1645 (segundo WELLEK, A History... – vol. I, p. 24). O desenvolvimento do Problema do gosto sendo devido principalmente aos sensualistas ingleses e, ainda mais largamente, no início do século XVIII, segundo Les réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture de l'Abbé Dubos aos poetas franceses. Mas todo esse período é ainda habitado pelo dogmatismo do “bom gosto”, que é antes o gosto razoável e de acordo com os preceitos morais – os problemas da subjetividade e da criação não se colocam absolutamente.

(21) SCHLEGEL, Zur Philologie – nº 16.

(22) VENTURI, Storia della critica d'arte – p. 172 (A afirmação de Venturi é feita em outro contexto).

(23) KANT, Critique de la Faculté de juger – , § 32 a 40.

(24) Cf. Conforme acima, especialmente a propósito de Schiller e Schelling, LUKACS, Aportaciones à la historia de la estetica – trad. Manuel Sacristan, Grijalbo, Mexico 1966 – pp. 62.

(25) Da mesma forma que Schlegel (F.) propõe uma poesia transcendental e mística, para Schelling a mitologia é a poesia absoluta. A bela natureza é também um tema caro ao romantismo, assim, Novalis define a interpretação poética como a familiaridade com as vozes do mundo, e o poeta, como o empresta da religião e da natureza (Cf. Lehringe zu Sais).

(26) Cf. Conforme acima, VENTURI, Storia della critica d'art – pp. 198 -201.

(27) O texto mais significativo acima é aquele de G. MAY, Diderot et Baudelaire critiques d'art, Doz, Genève 1957.

(28) DIDEROT, Essais sur la Peinture, Pensées Détachées – p. 141.

(29) Cf. STENDHAL, Salon 1824.

GAUTIER, Th. Guide de l'amateur au Musée de Louvre; Abécédaire au *Salon* de 1861; *Salon* de 1847; Souvenirs Romantiques.

(30) A propósito desta originalidade da crítica de Baudelaire escreve G. Poulet:

“Traduzir a impressão comunicada pelo quadro, não é (para Baudelaire), repinta-lo com palavras deste, é exprimir o que ele sugere. O quadro, como o poema, é u sistema de sugestões ao qual o amante da arte, como o leitor, deve obedecer. Toda a crítica de arte de Baudelaire é dominada por esse princípio de submissão à sugestão. Ele é o crítico de arte mais original de seu tempo, porque ele é o único a deixar plenamente se realizar no seu espírito o efeito querido pelo pintor.” (Baudelaire précurseur de la critique moderne, in Journées Baudelaire, actes do coloque Namur-Bruxelles – pp. 235/6).

(31) WELLEK, A History of Modern Criticism – vol. II, p. 35.

(32) F. Schlegel, por exemplo, afirmava, no fragmento 117 do Lyceum, que “a poesia só pode ser criticada unicamente pela poesia”; e “Winckenroder admitiu que, na impossibilidade de descrever não importa qual bela imagem ou belo quadro, ele ia tentar a forma poética – é o que ele empreende nos seus Deux descriptions de tableaux (em Fantasies sur l’art... p. 13).

(33) STAROBINSKI, L’oeil vivant, Gallimard, Paris 1970 – p. 26.

(34) BLANCHOT, Lautréament et Sade, UGE, Paris 1963 (coll. 10/18 p 11).

(35) Em um paralelo com Baudelaire, Sr. Breunig e Chevallier afirma a propósito de Apollinaire (para introdução às Meditations esthétiques):

“A originalidade de Apollinaire é de ter entendido o domínio da poesia moderna à prosa da crítica de arte, unindo o que Baudelaire antes dele, nos escritos das Curiosités Esthétiques e de L’Art Romantique d uma parte, e em Les Fleurs du Mal de outra, manteve nitidamente distinto. Apollinaire assim inaugurou pelo século XX o gênero da “poesia crítica”, para empregar a expressão de Cocteau.” (APOLLINAIRE, Les peintres cubistes, Hermann, Paris 1965 – coll. “Miroirs d’Art” – 35).

Sem discutir se Apollinaire foi verdadeiramente o primeiro, nós podemos da mesma maneira constatar, que a esse momento, a mediação da crítica é ainda menos significativa que na época de Baudelaire, porque se assiste a uma coincidência – senão perfeita, pelo menos melhor sucedida – a arte com si mesma.

(36) Nós podemos concluir com Foucault:

“A literatura, objeto privilegiado da crítica, não cessou desde Mallarmé de se reaproximar do que é a linguagem em seu próprio ser, e nisso ela solicita uma segunda linguagem que não seja mais uma forma de critica, mas de comentário.” (Les Mots e les Choses – p. 51).

Mas as palavras “crítica” e “comentário” são utilizadas aqui num sentido um pouco diferente do nosso. Na medida em que a crítica é para Foucault um fenômeno clássico, o que até agora vimos como crítica não seria senão rugas ou movimentos superficiais de uma realidade que continua inalterada – a crítica romântica preservando no fundo a representatividade clássica – ou então, por outros aspectos, essa crítica já seria o que ele chama comentário, cuja descrição, feita por ele, poderia incluir algumas das características que nós havíamos atribuído à crítica hermenêutica (Cf. definição de comentário, *ibid.* – p. 56).

Onde Foucault não vê senão dois momentos – crítica e comentário – nós vemos três: análise (clássica), crítica (romântica), comentário (moderno). Assim, a crítica apareceria para nós na intersecção entre a idade clássica e o espaço cultural contemporâneo, nós compreendemos então, crítica, unicamente como hermenêutica (no sentido em que a define Schleiermacher).