

REMEMORANDO TRAUMAS E MEMÓRIAS ESQUECIDAS DA DERROTA POLÍTICA: REPRESENTAÇÕES DA REVOLUÇÃO FRANCESA DE 1848 EM O CISNE DE BAUDELAIRE

RECALLING TRAUMAS AND FORGOTTEN MEMORIES OF POLITICAL DEFEAT: REPRESENTATIONS OF THE FRENCH REVOLUTION OF 1848 IN BAUDELAIRE'S THE SWAN

Marcos Antonio de Menezes *
pitymenezes.ufg@gmail.com

RESUMO: Os episódios sangrentos de 1848 são uma ferida aberta na história francesa. Como todo evento com ares de guerra civil, é extremamente difícil lidar com o assunto. Daí podemos pensar no grande recalque que silencia esse episódio revolucionário. Na sequência imediata ao fato, livros e publicações foram proibidos de comentar os assassinatos. Mas pior do que esse tipo de censura é a autocensura e o seu lento processo de esquecimento coletivo. Entenderemos que é a revolução e seu triste desdobramento o tema central de *O Cisne* de Baudelaire. Neste poema é possível acompanhar as opções estéticas do poeta que fiel à tradição latina sabe também apreender a mais áspera modernidade. *O Cisne* é uma meditação alegórica sobre Virgílio e Andrômaca a propósito das transformações de Paris e das degradações da condição humana nas zonas suburbanas. A referência à Antiguidade justifica o papel desse poema como paradigma da oposição entre época antiga e época moderna e dota assim o conjunto de uma tensão insolúvel que pode ser a sua significação profunda.

PALAVRAS-CHAVE: Tempos da história, Memória, Representações do passado.

ABSTRACT: The bloody episodes of 1848 are an open wound in French history. Like any event with an air of civil war, it is extremely difficult to deal with the subject. Hence, we can think of the great repression that silences this revolutionary episode. In the immediate aftermath of the event, books and publications were banned from commenting on the murders. But worse than this kind of censorship is self-censorship and its slow process of collective forgetting. We will understand that it is the revolution and its sad unfolding from the central theme of Baudelaire's *The Swan*. In this poem, it is possible to follow the aesthetic options of the poet who fell into the Latin tradition and also knows how to apprehend the harshest modernity. *The Swan* is an allegorical meditation on Virgil and Andromache about the transformations of Paris and the degradations of the human condition in suburban areas. The reference to Antiquity justifies the role of this poem as a paradigm of religion between ancient and modern times and endows the whole with an insoluble tension that may be its deep significance.

KEYWORDS: Times of history, Memory, Representations of the past.

Em *L'Education sentimentale*, Flaubert menciona prisioneiros nas adegas das Tulherias e à mercê dos guardas nacionais "cruéis". Se seu romance não narra diretamente os acontecimentos revolucionários de junho de 1848 a eles se reportam quando faz sua personagem principal Frédéric Moreau passar três vezes pelo Carrossel - a última vez após seu retorno de Fontainebleau, nos dias imediatamente após os massacres de julho. Este lugar, o Carrossel, participou plenamente da topografia romance.

* Doutorado em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Estágio Pós-doutoral pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É professor associado da Universidade Federal de Jataí, atuando no Programa de Pós-Graduação em História (Mestrado e Doutorado) da Universidade Federal de Goiás (UFG) desde 2005.

Em fevereiro de 1848 a insurreição operária parecia bem encaminhada até ser esmagada, à força de bala, pela ação implacável do General Primeiro Ministro Cavaignac. No combate, que durou quatro dias, morreram 1.500 insurretos. A repressão posterior, gerada pelo ódio, vingança e medo dos proprietários, também foi violenta. Após um julgamento sumário, que não deixou nenhum direito de defesa aos condenados, 12.000 insurretos foram presos e 4 mil deportados para a Argélia. Os jornais foram suspensos, as reuniões públicas proibidas e as associações políticas postas sob o controle da polícia. Estava afastado o perigo de uma "revolução social" e a burguesia pôde seguir em frente.

Durante os meses de fevereiro a junho os parisienses testemunharam eventos traumáticos, reprimidos às pressas no inconsciente coletivo para evitar um transbordamento de emoções e evacuar qualquer sentimento de culpa. A memória dos lugares que foram testemunhas das insurreições mais violentas de junho também foi ocultada. Entre os habitantes de distrito, (1^o arrondissement), apenas o diretor do Louvre, Philippe-Auguste Jeanron, deixou um testemunho eloquente do massacre, que o jornalista Victor Marouck, em junho de 1848, relata nos seguintes termos: "Ele viu um enorme pilha de cadáveres. Ele podia contar com oitenta e três trabalhadores baleados" (MAROUCK, 1998, p. 70)¹.

Jean-Paul Sartre – em dois estudos sobre a literatura do século XIX – analisa a poética de Baudelaire. Em *Idiot de la famille* (SARTRE, 1971-2), ao discutir a recepção de Flaubert pelo público literário burguês do Segundo Império levanta a hipótese de que a neurose do escritor encontrara paralelo na do público, o que provocara uma recepção favorável àquele autor. Para ele, após 1848, o burguês se transformou num misantropo e pessimista radical, e isso o tornaria, posteriormente, irmão de escritores como Gustave Flaubert e Charles Baudelaire – que teriam uma *vision du monde* altaneira e hostil e que percebiam o mundo como fonte do mal absoluto. A essa literatura, Sartre dá o nome de *arte-névrose*, e seu êxito estaria no fato de fazer com que o ódio por ela gerado ficasse num plano genérico e não tocasse no que ele denomina "trauma de 1848". Sua análise leva a crer que Flaubert e Baudelaire não se deram conta da revolução.

Em *Baudelaire*, Sartre (1949) parte da análise das correspondências e da poesia daquele autor para explicar qual teria sido a experiência do poeta de *As flores do mal*. Tenta

¹ Logo após seu testemunho, o republicano Jeanron foi demitido e substituído no Louvre por um homem de confiança de Louis-Napoléon, o escultor Nieuwerkerke.

determinar qual foi a vocação, o chamado, o destino de Baudelaire, e se sua poesia é veículo de uma mensagem e de qual mensagem. O filósofo desmistifica o fato de que a vida “miserável” do poeta teria condicionado sua obra: “‘No tuvo la vida que merecía’. De esta máxima consoladora, la vida de Baudelaire parece una magnífica ilustración” (SARTRE, 1949, p. 126).

Para Sartre, seria “falso ver sólo ‘mala suerte’ en una vida que, en resumidas cuentas, revela participar del mito en el sentido más elevado, si es cierto que el héroe mítico es un ser en quien la fatabilidad se conjuga con la voluntad y que parece obligar al destino a modelar su estatua” (LERIS, apud SARTRE, 1949, p. 10).

Sua conclusão nos leva a crer que cada fato na vida do poeta foi por ele planejado, que nada estaria fora de seu controle, como se fosse possível a um único destino estar livre do redemoinho de mudanças que assolou o século XIX.

Y esa es, sin duda, su singularidad, aquella ‘diferencia’ que buscó hasta la muerte y que sólo podía manifestarse a los ojos de los demás: fue una experiencia aislada, algo como el bomunculus del Segundo Fausto, y las circunstancias casi abstractas de experiencia le permitieron demostrar con brillo inigualable esta verdad: la elección libre que el hombre hace de sí mismo se identifica absolutamente con lo que llamamos su destino (SARTRE, 1949, p. 126)

O crítico norte-americano Harold Bloom não concorda com a assertiva de Sartre e, em sua obra *Gênio*, escreve: “Pode ter existido pessoa assim? Pode um poeta rejeitar a experiência de ler os seus precursores? Terá Victor Hugo sido uma circunstância pela qual Baudelaire foi ‘inteiramente e conscientemente responsável’?” (BLOOM, 2003, p. 488) Bloom chama por Valéry – respeitável teórico –, que, segundo ele, pensa de modo diferente.

A hipótese de Sartre também é refutada pelo ex-aluno de Adorno, Dolf Oehler, em estudo de 1997. Para Oehler, Flaubert e Baudelaire compõem o que se denomina “estética antiburguesa”. Em *Quadros parisienses*, Oehler revela como Baudelaire, Heine e Daumier falam da insatisfação das classes dominantes em relação às próprias posições – tão contrárias! – que elas acreditavam professar. Com base em muita pesquisa histórica, Oehler – que segue as pegadas de Walter Benjamin – faz uma leitura cuidadosa dos textos da época, cruza informações e tira conclusões que ampliam a visão de Adorno, para quem Baudelaire quis, com sua máscara trágica, despertar o brio dos contemporâneos. Oehler usa a afirmação de Walter Benjamin de que Baudelaire teria sido “um agente secreto – um agente da insatisfação secreta de sua classe com sua própria dominação” (OEHLER, 1997, p. 16) – e a complementa.

Segundo ele, tal afirmação é, ao mesmo tempo, abrangente – por incluir todos os escritores de talento desde a passagem do século XVIII para o XIX até os dias de hoje – e limitada – porque Baudelaire teria sido mais que um porta-voz da insatisfação da burguesia consigo mesma.

Oehler traça não só um panorama do século XIX, como também da obra de Baudelaire, que, para ele, “foi um posto avançado na guerra da liberdade em que os beligerantes, sobretudo aqueles que pugnavam pela emancipação, não conheciam a si mesmos. Uma guerra na qual ‘o povo’ não sabia distinguir entre amigos e inimigos e não tinha uma noção clara do objetivo da luta” (OEHLER, 1997, p. 16). No dizer de Oehler, Baudelaire assumira a causa da revolução bem antes das lutas de fevereiro de 1848, e ela estaria no centro de sua poesia. Oehler, tal qual Benjamin, encontra afinidades eletivas entre Baudelaire e o revolucionário Blanqui, principal líder da oposição francesa na década de 1840 e, a exemplo de Baudelaire, um dos frequentadores do mundo boêmio.

Oehler indica os trabalhos de Jean-Paul Sartre como os únicos em que há uma observação sistemática da relação entre literatura e a burguesia no século XIX. Cita *Le idiot de la famille* e *Baudelaire* para afirmar que Sartre classifica de *art-névrose* os trabalhos de escritores como Flaubert, Baudelaire, Gautier, Leconte de Lisle, Banville e Goncourt, e até de Mallarmé. Ele discorda de Sartre acerca da amplitude histórico-ideológica dos melhores textos da *art-névrose*. Segundo Oehler, Sartre não se dera conta de que a correlação entre patologia individual e patologia social desempenha um importante papel na concepção e produção das obras da *art-névrose*, não só em sua recepção. Daí ele querer expor,

contra Sartre, a seguinte tese: o jogo sistemático das correlações entre psique individual e social ou de classe constitui o princípio de composição das obras mais bem-sucedidas dessa literatura, à qual chamei de “estética antiburguesa”. Isso significa que, segundo sua intenção, tais textos não são parte da falsa objetividade, da ideologia negativa da segunda metade do século, conforme critério adotado por Sartre – que toma, aqui, a recepção pelo conteúdo –, pois eles não a (re)produzem, mas a refletem. Ademais, isso significa que a relação entre neurose subjetiva e objetiva deve ser novamente descrita à luz desses textos, menos como uma relação temporalmente posterior (OEHLER, 1999, p. 100)

Para Oehler, após 1848, representantes da *art-névrose*, como Flaubert e Baudelaire, ao analisarem o próprio malogro no contexto do fracasso da revolução, conseguem encontrar – dentre os de sua classe – elementos da própria neurose que seriam responsáveis, também,

pela catástrofe histórica. Revelam, assim, uma relativa universalidade e representatividade da própria estrutura psíquica. Para driblar a censura imposta por Napoleão III, durante o *Second Empire*, tais escritores teriam transvestido “os temas tabus da recente história francesa com relatos românticos e poéticos, confissões, tocando no ponto nevrálgico dessa sociedade através de exposição de paixões privadas, aparentemente isoladas, de heróis exóticos, excêntricos ou anacrônicos.” (OEHLER, 1999, p. 59).

No poema *O cisne* do ciclo dos *Quadros Parisienses*, o tema da Revolução de 1848 está presente assim como o da transfiguração da cidade tantas vezes remodelada na modernidade. Por ser alegórico – talvez o mais alegórico de *As Flores do Mal* – e o mais marcante entre os que têm como tema a cidade, o poema oferece não só elementos para a interpretação do espaço urbano, como também para compreendermos as opções de Baudelaire e o lugar deste poeta como introdutor da modernidade na literatura.

A Baudelaire “o que importa é que a representação alegórica do mundo lhe ofereça um refúgio contra a realidade da existência separada, que lhe seja capaz de fornecer as armas para o combate que se trava no plano humano ou, se se prefere, no plano poético” (JUNQUEIRA, 2000, p. 38).

O poema *O cisne* – “mimese da morte” –, então, é a expressão radical do sentimento da transitoriedade. Paris remodelada pelas reformas revela-se em ruínas, símbolo da “caducidade” da grande metrópole. O poeta busca, na angústia de Andrômaca, na Tróia destruída, a matéria para revelar a melancolia diante de uma Paris em destroços.

O cisne

A Victor Hugo

I

Andrômaca², só penso em ti! O fio d’água
Soturno e pobre espelho onde esplendeu outrora
De tua solidão de viúva a imensa mágoa,
Este mendaz Simeonte³ em que teu pranto aflora,

² *Andromáke* em grego. Esposa de Heitor e mãe de Astíanax. Após a tomada de Tróia, tornou-se escrava de Pirro, filho de Aquiles – com quem teve três filhos e que depois a repudiou, dando-a a Heleno, irmão de Heitor. (N. do T., In: BAUDELAIRE, 1985, p. 325).

³ *Simóeis* em grego. Rio da Tróade no qual desembocava o rio Escamandro (N. do T., In: BAUDELAIRE, 1985, p. 325).

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

Só na lembrança vejo esse campo de tendas,
Capitéis e cornijas de esboço indeciso,
A relva, os pedregulhos com musgo nas fendas,
E a miuçalha a brilhar nos ladrilhos do piso.

Ali havia outrora os bichos de uma feira;
Ali eu vi, certa manhã, quando ao céu frio
E límpido o trabalho acorda, quando a poeira
Levanta no ar silente um furacão sombrio,

Um cisne que escapara enfim ao cativo
E, nas ásperas lajes os seus pés ferindo,
As alvas plumas arrastava ao sol grosseiro.
Junto a um regato seco, a ave, o bico abrindo,

No pó banhava as asas cheias de aflição,
E dizia, a evocar o seu lago natal:
“Água, quando cairás? quando soarás, trovão?”
Eu vejo esse infeliz, mito estranho e fatal,

Tal qual o homem de Ovídio, às vezes num impulso,
Erguer-se para o céu cruelmente azul e irônico,
A cabeça a emergir do pescoço convulso,
Como se a Deus lançasse um desafio agônico!

II

Paris muda! mas nada em minha nostalgia
Mudou! novos palácios, andaimes, lajeados,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
E essas lembranças pesam mais do que rochedos

Também diante do Louvre uma imagem me oprime:
Penso em meu grande cisne, quando em fúria o vi,
Qual exilado, tão ridículo e sublime,
Roído de um desejo infindo! e logo em ti,

Andrômaca, às carícias do esposo arrancada,
De Pirro⁴ a escrava, gado vil, trapo terreno,
Ao pé de ermo sepulcro em êxtase curvada,

⁴ *Pýrrhos* (c. 318–272 a. C.), em grego. Rei de Epiro (295–272), célebre pela dura vitória – daí, a origem da expressão “vitória de Pirro” – sobre os romanos em Heracléia (289). Morreu em Argos, durante uma batalha, após invadir o Peloponeso. (N. do T., In: BAUDELAIRE, 1985, p. 329).

Triste viúva de Heitor⁵ e, após, mulher de Heleno⁶!
 E penso nessa negra, enferma e emagrecida,
 Pés sob a lama, procurando, o olhar febril,
 Os velhos coqueirais de uma África esquecida
 Por detrás das muralhas do nevoeiro hostil;

Em alguém que perdeu o que o tempo não traz
 Nunca mais, nunca mais! nos que mamam da Dor
 E das lágrimas bebem qual loba voraz!
 Nos órfãos que definham mais do que uma flor!

Assim, a alma exilada à sombra de uma faia,
 Uma lembrança antiga me ressoa infinda!
 Penso em marujos esquecidos numa praia,
 Nos párias, nos galés... e em outros mais ainda!
 (BAUDELAIRE, 1985, p. 324-329)



DAVID, Jacques-Louis. *La Douleur et les Regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector son mari*, 1783. Óleo sobre tela, altura: 275 cm; largura: 203 cm. Museu do Louvre – Paris.

⁵ *Hékōr*, em grego. Herói troiano, filho de Príamo e Hécuba, esposo de Andrômaca e pai de Astíanax. Após realizar várias proezas militares, foi morto por Aquiles, que o arrastou ao redor das muralhas de Tróia amarrado a seu carro. (N. do T., In: BAUDELAIRE, 1985, p. 329).

⁶ *Hélenos*, em grego, e *Helenus*, em latim. Guerreiro e adivinho troiano, filho de Príamo e Hécubana, irmão de Heitor, esposo de Andrômaca – que lhe foi dada em casamento por Pirro. (N. do T., In: BAUDELAIRE, 1985, p. 329).

Há várias leituras deste poema: uma delas é a de Dolf Oehler, que nos informa, em a *Art Névrose* (OEHLER, 1992, p. 108), ser possível uma analogia entre ele e a Revolução Francesa de junho de 1848. Na edição brasileira dos *Quadros parisienses* (OEHLER, 1997), Oehler faz, uma vez mais, menção ao trabalho. E não menos conhecidas são as interpretações de Benjamin. Na verdade, a imagem do pássaro exilado é recorrente na poética baudelairiana; está presente, também, em *O Albatroz* (BAUDELAIRE, 1985, p. 111).

O poema *O cisne* foi publicado, pela primeira vez, em 22 de janeiro de 1860, em *La Causerie*, e não consta na primeira edição de *As flores do mal*. Se o cisne, neste poema, é a metáfora do exílio, não é do exílio romântico de que trata o poeta – apesar de o poema ter sido dedicado a Victor Hugo, escritor romântico exilado na ilha de Guernesey. No poema, o exílio equivale à queda, à expulsão do paraíso. O poeta é proibido de fazer parte da cidade; banido, ele se encontra no limbo, revivendo as glórias do passado.

O poema *O cisne* talvez seja o mais comovente apelo a piedade para com a espécie humana, maltratada pelo Criador. Mandando os versos a Victor Hugo, a quem dedicou o poema, Baudelaire explica sua intenção: “O importante para min era dizer tudo o que um acidente, tudo o que uma imagem pode conter de sugestões, e como o fato de ver um animal sofrendo [o cisne] faz com que o nosso espírito se volte para todos os seres que amamos, que estão ausentes e que sofrem, para todos os que estão privados de algo muito escondido.”⁷

Notam-se claramente em *O cisne* referências a *Enéida*, de Virgílio – canto III, episódio de Andrômaca –, que foi feita prisioneira às margens do “Simeonte”, rio da cidade da qual ela se separou. A referência a Andrômaca, no primeiro verso da primeira estrofe, invoca a tradição clássica que Baudelaire sempre cultivou como modelo, e não como inspiração. São aos escritores latinos, na proposta estética da *Pléiade* – sobretudo à obra de Racine – que o verso baudelairiano se reporta e tem suas raízes. Aqui aparece o mito da Queda, o declínio do Ocidente.⁸

A alusão a Andrômaca, ao episódio de Tróia – construída por Heitor para ser o lar deles –, nos faz pensar na enorme perda daquele que foi expulso da terra natal: o exílio de Andrômaca pode ser comparado à expulsão do paraíso. É bom que não se esqueça que, no

⁷ Carta de Baudelaire do fim de 1853 ou do começo de 1854. (Apud TROYAT, 1995, p. 243)

⁸ Baudelaire conhecia a obra dos poetas “latinos da decadência, Macial, Juvenal, Petrônio, Luciano; dos poetas da primeira Pléide, entre os quais Rossard, du Belay e Belleau” (JUNQUEIRA, , 1985, p. 52).

ano da publicação do poema, todos que faziam oposição ao governo estavam fadados ao exílio ou ao cárcere. Mas convém considerar que, apesar de os governantes do Segundo Império não admitirem críticas, no período entre 1848 e 1860 – data da publicação do poema –, muitas foram as revoltas populares que questionaram a autoridade do *Pequeno Napoleão*.⁹ As lutas de 1848, das quais Baudelaire participou ativamente, provocaram no poeta um trauma que só a recordação e a analogia foram capazes de quebrar.

Tanto Andrômaca, que deixou Tróia, à beira do rio Simeonte, como os exilados que abandonaram Paris, à beira do Sena, são recordações na fértil memória do poeta. Agora as viúvas choram “a imensa mágoa” pela morte e pelo exílio dos maridos e filhos perseguidos por Napoleão III. Fora, também, às margens do Sena que Delacroix montara as cenas de *A Liberdade conduzindo o povo*, alusão à revolução de 1830. A imagem de Andrômaca refletida no “fio d’água” mostra a solidão da viúva que verteu o pranto não só para reabastecer o rio, mas para fecundar a imaginação do poeta: analogia entre a Paris em ruínas e o destino de Andrômaca. Outra vez, ocorre a Baudelaire a imagem da viúva: da mãe, da passante de negro, a república traída. Como em Proust¹⁰, é a memória que leva o poeta a fazer essas associações; a história é o fio condutor que une estes dois mundos em decrepitude. A destruição de Tróia pode ser comparada à de Paris submetida às reformas do barão Haussmann.

Foi a imagem espetacular do “regato seco”, no quarto verso da quinta estrofe, que levou o poeta a fazer a analogia entre o presente diminuído – Paris em ruínas – e o passado histórico – Tróia conquistada. As águas que afloram do pranto de Andrômaca fecundam a memória do poeta; também ele um estrangeiro em sua própria cidade. O espelho e a memória funcionam, aqui, como duplo: revelam o passado e dão sentido ao presente. Todo o peso da Antiguidade é buscado para a compreensão do presente; só assim a modernidade pode passar a ser Antiguidade e dela fazer parte. Como diz Benjamin, a ponte entre passado e presente está dada, resta ao historiador materialista salvar os vencidos do passado e do presente. Como Tróia, Paris não pode, para o poeta, sucumbir ao jugo de Napoleão III. É a relação entre o cisne

⁹ Referência ao Imperador Napoleão III. Título do livro-panfleto escrito por Victor Hugo durante seu exílio, contra os atos do Imperador.

¹⁰ Na obra *Em Busca do Tempo Perdido* Proust dialoga com a *Maatière et Memore* de Bergson. Para Proust diferentemente de Bergson o passado encontrar-se-ia “em um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação. Em qual objeto, isso não sabemos. E é questão de sorte, se nos deparamos com ele antes de morrermos ou se jamais o encontramos.” (PROUST Apud. BENJAMIN, *Op. cit.*, p. 106).

e Andrômaca que possibilitará ao poeta pensar no tema do exílio: ambos são cativos de uma sociedade despótica e autoritária.

Baudelaire é o poeta do tempo em que o liberalismo econômico e o determinismo científico da burguesia acabaram com a autonomia do espírito, com a herança da Antigüidade grega. Baudelaire é '*le Poète*', com maiúscula, do '*monde ennuyeux*' do advento da burguesia: uma '*contradictio in adjecto*', como poesia moderna inteira. Mas essa contradição será levada em conta, como mérito, quando o século terá de comparecer perante '*les Dominations*' para ser julgado (CARPEAUX, 1959, p. 2260).

Na segunda estrofe, quando afirma o poeta: "Foi-se a velha Paris", mostra-nos ele que a cidade que conheceu e por onde perambulava já não existe mais: as mudanças instituídas por Haussmann tornam a cidade estranha àqueles que nela habitam.



Fotografia de Charles Marville

A velha Paris compreendia 384 quilômetros de ruas no centro e 355 nos subúrbios; ele abre, no centro, 95 quilômetros de ruas novas (suprimindo 49) e na periferia, 70 quilômetros (suprimindo 5). O núcleo medieval é cortado em todos os sentidos, especialmente aqueles perigosos situados no leste, que eram o foco de todas as revoltas. Na prática, Haussmann sobrepõe ao corpo antigo da cidade uma nova malha de ruas largas e retilíneas, formando um sistema coerente de comunicação entre os principais centros da vida urbana e as estações ferroviárias, garantindo, ao mesmo tempo, eficiência diretora ao trânsito, por cruzamento e por anéis; ele evita destruir os monumentos mais importantes, mas faz como que fiquem isolados e adota-os como pontos de fuga para as novas perspectivas viárias (BENEVOLO, 1976, p. 98).

Se a cidade de Paris, sob o Segundo Império, muda mais rapidamente "que um coração infiel", é porque agora ela se encontra sob o domínio de uma classe – a burguesia – que não quer e não pode perder tempo, pois outra – o proletariado – pode se organizar e ameaçar o seu poder.

A “fértil memória” de que fala Baudelaire, na segunda estrofe, primeiro verso, foi fecundada pelo pranto de Andrômaca: “De tua solidão de viúva a imensa mágoa”; são imagens fortes que abalam a sensibilidade do poeta que vê pelas ruas de Paris, naquele ano de 1860, outras viúvas a chorar. Viúvas das sucessivas revoluções que, em vão, buscaram desalojar do poder a burguesia dominante. É, portanto, na Antiguidade Clássica que o poeta encontra o modelo para mostrar o sofrimento das mulheres nas guerras sem fim que as fizeram reféns de um sistema que as colocou nas fábricas, nas ruas, na vida...

Para Baudelaire, a poesia moderna deve buscar, na tradição, os fundamentos que a possam nortear: o poema *O cisne* expõe com clareza esta reflexão estética.

Não é à toa que se trata de um poema alegórico. Essa cidade tomada por constante movimentação se paralisa. Torna-se quebradiça como o vidro, mas, também como o vidro, transparente – ou seja transparente em seu significado. ‘(De uma cidade a história/ Depressa muda mais que o coração infiel.)’. A estatura de Paris é frágil; está cercada de símbolos da fragilidade. Símbolos de criaturas vivas (a negra e o cisne); e símbolos históricos (Andrômaca, ‘viúva de Heitor e... mulher de Heleno’). O traço comum aos dois é a desolação pelo que foi e a desesperança pelo que virá. Nessa debilidade, por último e mais profundamente, a modernidade se alia à antiguidade (BENJAMIN, 1985, p. 81).

O poeta atravessa a cidade, distraído, perdido em pensamentos ou preocupações, quando se vê diante do Louvre. O novo carrossel por onde passa, não por acaso, está em frente a este museu. O percurso, que ia até o palácio das Tulherias, era – antes das reformas de Haussmann – coberto de velhos casebres e pardieiros; ali se espalhavam as barracas dos vendedores ambulantes e dos mercadores de pássaros. O miserável quarteirão foi, então, demolido para dar lugar a uma esplanada. Esses velhos bairros e ruas sempre foram utilizados como refúgio dos rebeldes durante as revoltas parisienses e, por isso, Napoleão, ao iniciar à reforma e para reforçar a popularidade, dá trabalho a milhões de desempregados – estratégia para tornar mais difícil as lutas nas barricadas. As antigas ruas medievais são substituídas por artérias espaçosas e retilíneas, propícias aos movimentos de tropas.

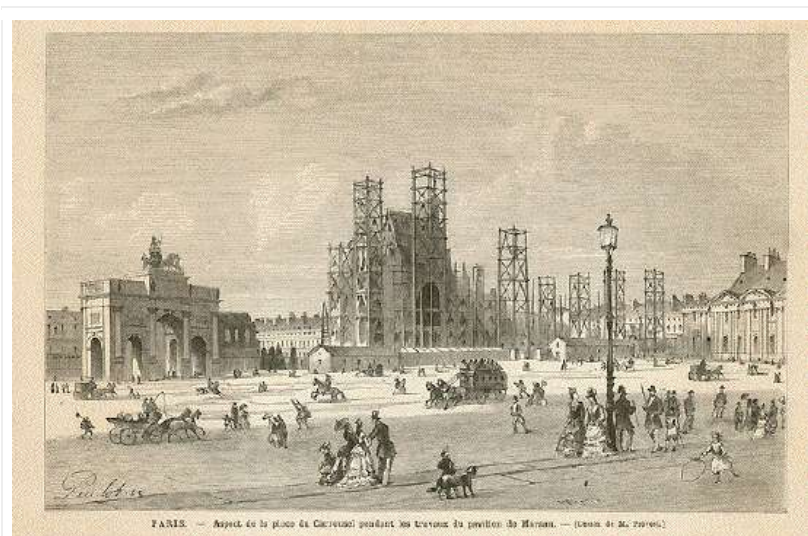


Imagem 01 - Aspecto da Praça do Carrossel, c. 1870.¹¹

A verdadeira finalidade das obras de Haussmann era tornar a cidade segura em caso de guerra civil. Ele queria tornar impossível que no futuro se levantassem barricadas em Paris. Com essa intenção Luiz Filipe já introduzira o calçamento de madeira. Mesmo assim, as barricadas desempenharam um papel na Revolução de Fevereiro. Engels se ocupa com a tática das lutas de barricadas. Haussmann quer impedi-las de duas maneiras: a largura das avenidas deveria tornar impossível erguer barricadas e novas avenidas deveriam estabelecer um caminho mais curto entre as casernas e os bairros operários. Os contemporâneos batizaram esse empreendimento de *'embellissement stratégique'* (embelezamento estratégico) (KOTHE, 1991, p. 42).

Haussmann deu a si mesmo o título de *artiste démolisseur* e transforma totalmente a cidade, faz dela um lugar estranho aos próprios parisienses que começam a perceber o espaço desumano que ele e Napoleão III queriam construir.

Na verdade, o empreendimento não se mostrou eficiente: as barricadas ressurgiram com toda força na comuna, na década de 1870.

¹¹Imagens da Praça do Carrossel em Paris, onde Baudelaire ambientou o poema, e arredores, no período da reforma urbana contemporânea do poeta, a cargo do Barão Haussmann. <http://robertobozzetti.blogspot.com/2014/10/ baudelaire-o-cisne.html> acesso em 25/07/2020;



Praça Carrossel com o Louvre e a pirâmide invertida, hoje

Baudelaire continua – a partir da estrofe dois – seu passeio pelas ruas. Leitor dos clássicos, o poeta francês não prescinde da memória literária. Este seu rememorar tem a mesma força que ele vê no desenhista Constantin Guys, que, à noite – após ter passado todo o dia flanando pela cidade –, lança, sobre a prancha, as imagens retidas.

Agora, à hora em que os outros estão dormindo, ele está curvado sobre sua mesa, lança sobre sua folha de papel o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas, lutando com seu lápis, sua pena, seu pincel, lançando água do copo até o teto, limpando a pena na camisa, apressado, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, belicoso, mas sozinho e debatendo-se consigo mesmo. E as coisas renascem no papel, naturais e, mais do que naturais, belas; mais do que belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor. A fantasmagoria foi extraída da natureza. Todos os materiais atravancados na memória classificam-se, ordenam-se, harmonizam-se e sofrem essa idealização forçada que é o resultado de uma percepção infantil, isto é, de uma percepção aguda, mágica à força de ser ingênua! (BAUDELAIRE, 1998, p. 173).

Vê, também, a mesma concentração e força da memória; a mesma recusa em ter a natureza como companheira de trabalho. Um dos aspectos da estética baudelairiana é este: o da recusa da natureza como matéria de criação; só o artificial tem lugar, só a lembrança. Sua poesia nasce sem esboços, como a pintura de Guys.

A fértil e fecunda memória do poeta o leva, novamente, a fazer correspondências entre a história, a ficção e o presente: o que leu em Virgílio vem-lhe à memória nas visões da destruição da cidade. As associações são facilmente percebidas no poema *O cisne*. Na quarta estrofe, o poeta recorda, mais uma vez, do passado da cidade, antes do início dos trabalhos de Haussmann. Perto da feira de pássaros, onde o poeta vê o “cisne que escapara enfim do

cativeiro”, ficava a Bastilha¹² – terrível e temida prisão do *Ancien Régime* onde eram encarcerados os opositores da monarquia. Agora, só restam as ruínas desta terrível masmorra. Mas, as prisões não acabaram: o Segundo Império, também, encarcera os contrários e, como o cisne, estes erguem a cabeça “para o céu cruelmente azul e irônico”, como que a pedir clemência. É o cisne a lamentar ao ver o espaço em ruínas.

Ave imaculada, cuja brancura provoca uma epifania, uma revelação, no poeta, a imagem do cisne permite-lhe ver o mundo e a si mesmo de outro modo: o passado, então, se abre ante os olhos do poeta: ele não só se lembra da Tróia destruída por Pirro, como a associa à Paris transfigurada por Napoleão III. As correspondências entre Paris e Tróia, entre o cisne e Andrômaca, entre o presente e o passado vão tecendo a trama que expressa a revolta contra as reformas de Haussmann.

Baudelaire é o poeta que melhor absorveu a teoria das correspondências e as usa para buscar entender seu presente, comparando-o ao passado.

Segundo Benjamin, todos os homens têm o poder de captar e produzir semelhanças e correspondências. Elas estão inscritas objetivamente na natureza, e a elas corresponde a faculdade subjetiva de percebê-las: o dom mimético, que permite ao primeiro tornar-se semelhante e observar semelhanças. (...) Para Baudelaire, o presente se liga a uma *vie antérieure*, como Paris se liga a Roma e Cartago, e para Proust as correspondências se manifestam na rememoração, pela qual um acontecimento passado, evocado pela memória involuntária, é posto em relação com um acontecimento presente (ROUANET, 1987, p. 85).

Baudelaire enxergava, na vida moderna, um lado épico tão fecundo quanto aquele que existia na “vida antiga”, e é nesta que o artista contemporâneo busca seus problemas e temas, sem recorrer às fontes da Antiguidade.

A grande cidade esconde, nas mansardas, o tom épico da vida moderna; o artista é o grande herói desse tempo, e é capaz de perceber a “beleza particular” nas existências errantes dos subterrâneos da grande cidade, onde “criminosos e mulheres de reputação equívoca” são a prova do heroísmo contemporâneo.

A exemplo do cisne que foi visto quando “a poeira levanta no ar silente um furacão sombrio”, outros se esquivam dos destroços, e da velocidade da nova vida que passa a ter o

¹² Seria quase impossível para quem estivesse na posição da feira de pássaros próxima ao Louvre não ter uma visão das ruínas da Bastilha, antiga torre construída em 1370.

relógio da fábrica como guia. Agora serão outros os párias a sustentar a sociedade e, com mais força do que Hércules, a segurar as colunas do templo. Para Baudelaire, o herói é o verdadeiro objeto da modernidade. Para se viver a modernidade, é preciso ter a estatura do herói.

Ao pensar assim, ele e Balzac se contrapõem ao romantismo e introduzem a modernidade. Transfiguram a paixão e o poder decisório; já o romantismo, a renúncia e a entrega. Contudo, o nosso modo de ver é incomparavelmente mais reticulado, incomparavelmente mais rico em restrições no poeta lírico que no romancista. Duas metáforas apresentam ao leitor o herói em sua aparência moderna. Em Balzac, o gladiador se torna caixeiro-viajante. O grande *Gandissart* se prepara para trabalhar *Touraine*. Balzac descreve seus preparativos e se interrompe para exclamar “Que atleta! Que arena! E que armas! Ele, o mundo e sua lábia”. Mas, Baudelaire reconhece no proletariado o lutador escravizado: as promessas feitas a esses deserdados estão no poema “A alma do vinho”:

Hei de acender-te o olhar à esposa embevecida;
A teu filho farei soltar a força e as cores,
E serei para tão túbio atleta da vida
O óleo que os músculos enrija aos lutadores.

A alma do vinho, V. 17-20

(BENJAMIN, 1985, p. 73-74)

Retomando, na segunda parte do poema *O cisne*, outra vez a imagem do cisne e de Andrômaca ocuparão o centro da cena; o exílio os une: o poeta já não reconhece o espaço onde vive; Andrômaca é condenada a viver longe da cidade da qual se separou. Nos 18 poemas que compõem os *Quadros Parisienses*, a cidade aparece com toda beleza e horror. É o cotidiano que prende a atenção do poeta, é aí que ele fixa os olhos, nada lhe passa despercebido: os sete velhos, as velhinhas, o cego, a luz a gás, tudo tem um valor em si, positivo ou negativo. Todas as personagens estão, também, condenadas à angústia da vida moderna. Assim, o poema *O cisne* busca dar conta de dois espaços essenciais:

O da tradição literária, por onde é possível vincular Andrômaca e o Cisne, e o da sua experiência concreta da cidade. Dizendo de outra maneira, o texto está fundado na tensão básica entre o pessoal e o histórico. É o último que desencadeia, pela memória, as associações, por assim dizer, líricas; mas é o primeiro que confere àquelas associações uma validade estrutural básica. Sem a história, o passeio baudelairiano pelas ruas parisienses estaria privado de sua dimensão temporal que é essencial para que, num estágio posterior, a memória de sua experiência cidadina possa ultrapassar os limites da

descrição. Por outro lado, contudo, a memória não seria acionada sem aquela experiência: metamorfose do cisne, embora sugira a impossibilidade da inspiração dar conta de uma realidade brutal – a da Cidade – é também, por sua vez, um modo do poeta ampliar o seu raio de ação perspectivo (BARBOSA, 1986, p. 56).

A primeira estrofe – segunda parte do poema – parece uma ironia, mas não é. Só através de alegorias o poeta pode falar de seu exílio. Seu público não é o mesmo do folhetim – o que torna mais complicado o engenho de Baudelaire. Enquanto o leitor do folhetim está preocupado em se ver nas páginas do jornal, reconhecer-se na estória, Baudelaire tem de fazer este mesmo público ler, nas entrelinhas, uma crítica à sociedade. E aceita o desafio de fazer um livro de poesia lírica.

Mais uma vez o Louvre o faz lembrar a tradição da cultura francesa, e são os imbecilizados do presente que lhe oprimem e alimentam o *spleen*. Subjugado, o cisne reage contra esse presente diminuído: o poeta pensa que a desgraça que se abateu sobre a troiana Andrômaca é a mesma que recaiu sobre a república. A república e os filhos dela foram feitos reféns de uma monarquia que visava ao lucro; os republicanos tiveram que entregar a coroa de louros a outros.

Os exilados estão por toda parte; se não foram expulsos da pátria, dela não participam, pois não fazem parte do mundo produtivo. São como pássaros cativos que não podem sair do chão por estar subjugados pelo peso das enormes asas; mas sonham com a liberdade. Porém, as asas deles eram como as de Ícaro: derreteram-se sob o sol deste mundo plúmbeo.

O tema do exílio coloca, lado a lado, dois poemas de *As Flores do Mal*: *O cisne* e *O Albatroz*; Ivan Junqueira vê similaridades entre eles: em ambos está presente o tema do exílio. Mas, o que estaria expresso na insólita imagem do albatroz?

Dessa ave que se arrasta, ‘ridícula e sublime’, entre as vicissitudes de um mundo que não é o seu. Poderia conceber imagem mais tangível e dramática da Queda, da expulsão do Paraíso, do que a desse majestoso e todavia impotente albatroz lançado às tábuas de um convés? Assim como esse albatroz ‘feio na desgraça’, antes ‘tão belo’, mas agora é ‘flácido e acanhado’, o poeta se compara ao príncipe da altura:

Exilado no chão, em meio à turba obscura,
As asas de gigante impedem-no de andar.

Mais pungente ainda nos parece a imagem deste cisne

(...) que escapara enfim ao cativeiro
E, nas ásperas lajes os seus pés ferindo,
As alvas plumas arrastava ao chão grosseiro.
(JUNQUEIRA, p. 71)

Na Paris do Segundo Império, todos que faziam oposição ao governo eram banidos da sociedade. Hauser reclama de um tempo em que as artes não floresceram e deram lugar à bajulação à corte. Segundo Oehler, somente uma arte transvestida, cheia de códigos próprios e dirigida a iniciados conseguia sobreviver. Baudelaire e Flaubert tiveram suas obras censuradas; Courbet e Daumier tinham de impor disfarces às pinturas e às caricaturas feitas por eles.

Na antepenúltima estrofe, a figura da negra faz lembrar a “Vênus negra” Janne Duval, eterna amante do poeta, que – por sua dupla condição de negra e prostituta – vivia o exílio dos discriminados: era preferível a África do que viver por trás “das muralhas do nevoeiro hostil”.

A cidade, penúltima estrofe, já não é mais a Roma de Rômulo e Remo, é antes a das transformações industriais, onde os deserdados se alimentam da “dor” e bebem com sofreguidão as próprias lágrimas: a Loba não encontraria esconderijo para alimentar seus rebentos. O que resta, portanto, é lamentar a condição de exilado, não só do poeta, mas de todos os banidos. Assim, o poeta solidariza-se com todos aqueles que foram punidos pelo regime: “marujos esquecidos numa praia”, ao lado daqueles condenados a trabalhos forçados – “os galés” – e “outros mais ainda”. Neste momento, Baudelaire deplora o trágico destino de todos os miseráveis, de todos os anônimos, de todos os marginalizados que vagueiam pela Terra.

A política do Segundo Império banuiu não só o artista, como também a todos que lhe faziam oposição. A arte desse período era vulgar; a moral, duvidosa; e a religião, o dinheiro. Napoleão III transformou o Estado em banco particular; e o povo, em súdito. Se a poesia pôde mostrar o cisne liberto, este não voa mais e, por isso, “tal como o homem de Ovídio, às vezes num impulso ergue-se para o céu cruelmente azul e irônico, a cabeça a emergir do pescoço convulso, como se a Deus lançasse um desafio agônico”.

No prefácio de *As Flores do Mal*, Baudelaire leva o leitor a contemplar o espetáculo da miséria e do tédio a que a raça humana sempre esteve e sempre estará submetida. O leitor

é levado a percorrer um mundo onde, ao lado dos prodígios da imaginação e da suprema cristalização da beleza, ficará face a face com o horror e a absoluta gravidade da existência. Só resta ao poeta – agora expulso da cidade – ser o poeta da cidade. O olhar do poeta, que atinge a cidade, é, antes, o olhar de quem se alienou; é o olhar do *flâneur*, que vê a cidade como fantasmagoria através do véu da multidão. Quando escreve Baudelaire no poema *O cisne*: “Paris muda! Mas nada em minha nostalgia”, vê-se o mesmo descrédito por uma sociedade que se vangloria de suas conquistas tecnológicas, mas que ainda não aprendera a reconhecer, no belo, a verdadeira felicidade.

Isolado pela sociedade de consumo, o poeta se interioriza, mas é uma interiorização desesperada. Junta, então, os fragmentos culturais que lhe dão uma sensação de que existe uma ordem, mesmo que pessoal. Na primeira estrofe, ele evoca a tradição clássica que se contrapõe ao presente diminuído; com esse procedimento poético, Baudelaire nega as conclamações otimistas relativas ao progresso. Assim, o cisne do título do poema é mais um entre os muitos párias urbanos da poética baudelaireana, e sofre primeiramente por ter fugido da gaiola. Na sociedade dividida em classes, as feridas não se cicatrizam, mas o homem tenta – aos sobressaltos – mudar de calçada e sair vivo do tráfego.

A cidade em Baudelaire só pôde ganhar forma na fantasia: é o mundo no qual “novos palácios, andaimes, blocos de pedra, antigos subúrbios, para mim se transformam em alegorias”; é um “cenário como a alma do ator”, um cenário em que sua virada transforma o ator em sua própria forma. *Le vin des chiffonniers* é o protótipo deste tipo de poesia e, por volta de 1860 – sobretudo nos poemas em prosa de *Spleen de Paris*, Baudelaire trouxe tal protótipo à perfeição.

Baudelaire se entregou a tudo com muita paixão. Mergulhou nas ruas de Paris em busca de experiências que pudessem ser agregadas ao seu fazer poético: ele amava toda a vida que florescia nos submundos da metrópole. Paradoxal, com uma insólita capacidade de mudar substancialmente de direção, Baudelaire quis viver todas as experiências; mas, ao mesmo tempo, sabia que não se pode perder a disciplina.

A polaridade que mais ilustrou a vida de Baudelaire foi, talvez, seu dandismo e sua boemia: do vapor à água em um único movimento. Difundia o seu eu em todos os meios. Viver todas as experiências parecia ser sua meta, inclusive a experiência com drogas. Em Baudelaire, houve sempre a busca pelo verso perfeito: o poeta chegava a refazer, dezenas de vezes, um

só poema. Os artistas mais admirados por ele são, também, modelos de concentração e disciplina: Delacroix, Gautier, Constantin Guys. Aliás, Baudelaire sempre buscou combater a visão, burguesa, de que o fazer artístico é algo menor e desorganizado.

A vida moderna que os novos espaços urbanos fizeram surgir tinha, por excelência, a marca do eu; o indivíduo era o centro das atenções. Para este homem, se voltaram todas as estratégias do mercado. A arte moderna também tinha de nascer daí, da experiência individual. O indivíduo deveria – ele mesmo – participar diretamente da vida e transcender-se.

Apesar dos riscos, o artista deveria buscar nas experiências com álcool, drogas, sexo, política novos patamares para a arte. E Baudelaire teve – em todos os sentidos – uma vida descontrolada: amou mulheres casadas, mulheres mais velhas, meretrizes; gastou a herança paterna; fez e refez um mesmo poema várias vezes; teve problemas com todos os editores; não conseguia manter-se em empregos. Foi, enfim, um espírito inquieto.

Na política, não foi diferente: ora era militante, ora apenas um crítico sagaz. Não tinha ligação com grupos ou partidos; sabia que a sociedade de seu tempo não era aquela que queria, como também não era a mais justa.

A França do poeta experimentou, ao longo do século XIX, uma série de experiências políticas que marcaram o continente europeu e o mundo. Sacudido por movimentos revolucionários, o país viu nascer a Comuna de 1871 – um dos movimentos políticos mais importantes do século XIX. Mas, embora tenha experimentado tudo isso, pode-se dizer que a contribuição do poeta de *Les Fleur du Mal* foi, sobretudo, levar sentimento à lucidez da consciência e fazer do submundo matéria de sua poesia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, João Alexandre. *As Ilusões da Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. Obras escolhidas. v. III. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLOOM, Harold. Os 100 autores mais criativos da história da literatura. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, p. 488.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Vol. V. Rio de Janeiro. Edições O Cruzeiro, 1959.

JUNQUEIRA, Ivan. A Arte de Baudelaire. In: Baudelaire, Charles. *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

JUNQUEIRA, Ivan. *Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas: três visões da modernidade*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

KOTHE, Flávio René. *Walter Benjamin*. Sociologia. São Paulo: Ática, 1991.

MAROUCK, Victor. *Junho de 1848*. Paris: Spartacus, 1998.

OEHLER, Dolf. Art Névrose: análise sócio-psicológica do fracasso da revolução em Flaubert e Baudelaire. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, 1992, n. 32, p. 105-106.

OEHLER, Dolf. *O Velho Mundo Desce aos Infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de julho de 1848 em Paris*. São Paulo: Companhia das Letas, 1999.

OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses (1830-1848)*. Estética antibusguesa em Baudelaire, Daumier e Heine. São Paulo: Companhia das Letas, 1997.

ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire*. Buenos Aires: Losada, 1949.

TROYAT, Henri. *Baudelaire*. São Paulo: Scritta, 1995.