

Maria Paula Mendes Coelho

Da história do “símbolo” ao Simbolismo na História

Desenvolvendo desde há anos investigação no âmbito do Simbolismo, movimento que se caracteriza por se afastar deliberadamente da realidade e, por isso mesmo, também da História, privilegiando mundos, ou até paraísos artificiais, não me foi fácil circunscrever um tema que coubesse no âmbito de um colóquio subordinado às relações entre a Literatura e a História.

Embora seja sempre possível encontrar uma relação, por mais ténue que seja, entre um determinado movimento literário e o período histórico no qual ele se desenvolve, pareceu-me todavia mais eficaz uma maior incidência na obra de Baudelaire, considerado o precursor do Simbolismo, na perspectiva do diálogo *sui generis* que este poeta estabelece com o período histórico em que este movimento literário se desenvolveu e se afirmou.

Nascido em Paris em 1821, Baudelaire começa a publicar, de forma ainda irregular, a partir de 1845. A sua obra maior *Les Fleurs du Mal* data de 1857. Em paralelo com a obra poética vai desenvolvendo uma intensa actividade em jornais e revistas de crítica literária e artística. Em 1864 publica os *Petits Poèmes en Prose*. Morre três anos depois, em 1867.

Durante este período a França sofre grandes convulsões políticas, económicas e sociais. Em 1848 tem lugar a revolução de Fevereiro, na qual Baudelaire terá participado ao lado dos revolucionários, revolução que levará à implantação da República e à posterior eleição de Luís Napoleão como Presidente. Nesse mesmo ano Marx e Engels publicam o *Manifesto Comunista*, dois anos após a publicação da *Filosofia da Miséria* de Proudhon. Em 1852, através de um golpe de estado, Luís Napoleão faz-se proclamar “Imperador hereditário dos franceses” com o nome de Napoleão III, dando início ao chamado “Segundo Império” que se prolongará até 1870. A derrota da França na guerra franco-prussiana conduzirá à Comuna de Paris em 1871.

É todavia durante este período que a França conhece um notável desenvolvimento económico e industrial, com grandes progressos ao nível da ciência e da técnica, e também ao nível das comunicações e do desenvolvimento das cidades. Sob a égide do Barão Haussman, Paris transforma-se na grande urbe, com a abertura de grandes avenidas que arrasam os velhos bairros do coração da cidade:

“Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville Change plus vite, hélas ! que le cœur d’un mortel);”,

lamenta Baudelaire no poema “le Cygne”.

1. AS CORRESPONDÊNCIAS

Falar de “símbolo”, neste caso na perspectiva da poesia Simbolista, e tentar relacioná-lo com a História, significa desde logo equacionar uma poética que tem o ponto de partida do seu referencial teórico no soneto “Correspondances” de Baudelaire, com toda uma doutrinação estética e ideológica que ultrapassa largamente o âmbito do soneto para se confundir com a globalidade da obra de Baudelaire no que ela tem de mais “moderno”¹.

O célebre soneto “Correspondances”, com a sua não menos célebre “floresta de símbolos”, tem sido desde sempre considerado o texto de maior influência/referência relativamente ao Simbolismo, tendo por base o carácter fusional entre o homem e a natureza.

Todavia, uma curiosa nota na edição das *Oeuvres Complètes* (Pléiade) de Baudelaire, onde se dá conta da existência de três versões do soneto, e sobretudo das hesitações que terá tido Baudelaire acerca dos vocábulos “símbolos” e “Natureza” (*symboles* e *nature*), se os deveria escrever com maiúscula ou com minúscula, revelam desde logo um desacerto nesse universo que se pretende “analógico”. Com efeito, na última versão, *Nature* aparece com maiúscula, sobrepondo-se assim aos subalternizados *symboles*, escritos com minúscula. Esta hesitação de Baudelaire revela-se de grande interesse para o nosso propósito, pois indicia que a doutrina das “correspondências”, como lhe chamaram, já se encontrava de certo modo subvertida no soneto com o mesmo título.

É que, aos poucos, em lugar delas, foi emergindo o conceito de “dissonância”, acabando este por prevalecer, como veremos.

2. O TERRITÓRIO DO “MODERNO”

Foi sobretudo a partir da edição de 1861 de *Tableaux Parisiens* que a questão do desacordo com a natureza e com o mundo se colocou de maneira mais cabal na obra de Baudelaire, enquanto reflexo de outra ruptura, essa intimamente ligada à apreensão da modernidade sentida e vivida na grande cidade. Se bem que o substantivo “modernidade” tenha aparecido pela primeira vez em *Les Mémoires d’outre-tombe*, de Chateaubriand (1849),

foi Baudelaire dez anos mais tarde, no ensaio *Le Peintre de la vie moderne*, o primeiro a reivindicá-la enquanto fundamento de uma nova estética.

À medida que as transformações sociais e culturais se aceleravam, o escritor/poeta sentia-se isolado num mundo cada vez mais estranho, tornando-se-lhe mais difícil a apreensão do sentido do tempo e do espaço. O mundo exterior ia sendo interiorizado, deixando a cidade de ser apreendida enquanto construção estática. O real ia sendo submetido a um processo de subjectivização.

Ora, se a cidade nos finais do séc. XIX ainda constituía o emblema da desolação do poeta, com o desajustamento cada vez maior entre o sujeito e a realidade exterior, era a sua própria representação mental que se desagregava, arrastando consigo o conceito de comunidade, que assim também se tornava sinónimo de descontinuidade e de dissociação².

Foi Baudelaire, que T. S. Eliot dizia possuir como ninguém o “sentido de época”³, quem melhor intuiu essa mudança radical de sensibilidade na reacção à vivência numa grande metrópole.

Com efeito, ele possuía o “fascínio do lugar” de que fala Genette⁴, fascínio esse que constituiu um dos aspectos essenciais daquilo a que Valéry chamou “estado poético”. Para além disso, foi um dos primeiros a traduzir as relações do sujeito com o novo espaço da cidade em plena mutação e a transformar essa cidade em *topos* literário de uma modernidade que, a partir daí, ficaria indissociavelmente ligada ao espaço urbano.

A consciência da modernidade intuída pelo génio de Baudelaire vai pôr em causa, ou melhor, fazer explodir a simbiose homem-natureza, até então cantada/enunciada pelos Românticos.

3. A MODERNIDADE

Foi H.-R. Jauss⁵ que, ao enraizar o aparecimento em França do novo conceito de Modernidade na revolução de 1848, nos ajudou a delimitá-lo, a partir de uma recontextualização do Romantismo e da relação que estabelece entre Baudelaire e Stendhal.

Com efeito, para Jauss, a consciência histórica do séc. XIX, a consciência da modernidade, vai ter uma evolução singular enraizada na consciência histórica do Romantismo, que fixava na Idade Média as origens da Modernidade.

Jauss fala num novo conceito, ainda não encontrado ao longo da História, uma espécie de redução daquilo que “moderno” implicava, passando-se da totalidade da era cristã para a

duração de apenas uma geração, acabando “moderno” por significar apenas uma mudança “de moda”, no domínio dos gostos literários.

Assim, o conceito de “modernidade”, precisamente na altura em que a palavra aparece, reduz-se, deixando de ser definido enquanto oposição histórica do presente relativamente a um qualquer passado.

Para Jauss, com efeito, o que caracteriza em primeiro lugar esta consciência da modernidade que emerge no século XIX a partir da visão romântica do mundo, é o facto de o “romantismo de hoje se transforma[r] depressa no romantismo de ontem, fazendo figura de classicismo”⁶.

A oposição entre Romantismo e Classicismo já não se insere assim no âmbito da história universal, antes se reduz à oposição entre duas actualidades – a de hoje e a de ontem –, a de hoje sendo logo ultrapassada.

Para ele, é a revolução de 1789 que está na origem da consciência dessa época. Ora, a passagem do Antigo Regime para a sociedade moderna não se fez apenas através de uma nova constituição. Com efeito, o gosto, a apreensão do “belo”, também eles foram alterados:

“[...] non seulement par une constitution nouvelle, des habitudes de vie et des idées différentes, mais aussi par un autre goût, une autre relation à la beauté.”⁷

Stendhal teve disso plena consciência e evocou a experiência histórica da sua geração nestes termos:

“De mémoire d'historien, jamais peuple n'a éprouvé, dans ses moeurs et dans ses plaisirs, de changement plus total que celui de 1780 à 1823; et l'on veut nous donner toujours la même littérature. “[...] quel changement de 1785 à 1824! Depuis deux mille ans que nous savons l'histoire du monde, une révolution aussi brusque dans les habitudes, les idées, les croyances, n'est peut-être jamais arrivée.”⁸

Foi assim o carácter “brusco” da revolução que levou a uma ruptura na definição do conceito de Romantismo. E foi Stendhal quem lhe deu um novo sentido, fundamentalmente oposto ao que tinha tradicionalmente, deixando a palavra de evocar a especificidade de uma época e abolindo a antítese histórica relativamente ao Classicismo:

“Le romantisme est l'art de présenter aux peuples les oeuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrières-grands-pères.”⁹

Ora é precisamente a Stendhal que Baudelaire faz referência no início do ensaio intitulado *Le Peintre de la vie moderne* (1859), chamando-lhe “esprit impertinent [qui] s’est rapproché de la vérité plus que beaucoup d’autres”¹⁰, ao dizer que “le Beau n’est que la promesse du bonheur”.

É nesse mesmo ensaio que Baudelaire, ao referir-se mais concretamente à “modernidade”, afirma tratar-se “de dégager de la mode ce qu’elle peut contenir de poétique dans l’historique, de tirer l’éternel du transitoire.”¹¹

A partir das reflexões sobre a “moda” e o “belo” Baudelaire chega à seguinte definição:

“La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable.”¹²

Se, por um lado, Stendhal negativiza a obra de arte clássica, deixando esta de significar a perfeição intemporal, valorizando desse modo a arte moderna, Baudelaire, por outro lado, considera que a obra de arte autêntica não pode passar sem esse elemento “transitório”, “fugidio”, contingente, em suma o que podemos considerar como “**histórico**”.

É pois com base na recontextualização do Romantismo, o qual deixa de constituir uma oposição entre a realidade quotidiana e um passado idealizado e longínquo, (um romantismo que significa “actualidade”), que Baudelaire vai construindo a sua “modernidade” e vai lançando ao mesmo tempo as bases do novo pensamento estético. A Modernidade deixa de se opor a qualquer tipo de passado, a Modernidade assume-se enquanto recuperação do “histórico” (“tirer l’éternel du transitoire”).

Com isso Baudelaire restabelece, nos seus direitos, a beleza histórica, temporal, que a tradição do classicismo negara. Assim, a arte moderna não necessita mais da caução do passado, uma vez que o “transitório” e o moderno, já contêm em si mesmos a “antiguidade” e a eternidade.

A tarefa do artista consiste, a partir daí, em extrair da vida moderna a beleza misteriosa emanada precisamente da temporalidade.

Walter Benjamin¹³ considerava que o sucesso obtido em França por Lamartine se explicava pelo facto de se tratar de uma época em que o campesinato francês podia ainda usufruir das suas terras, mas que a partir de 1840, o optimismo dos camponeses, na base da transfiguração da natureza inerente ao lirismo de Lamartine, tinha desaparecido.

De facto a complexidade da nova realidade punha cada vez mais em causa a relação homem/natureza, a relação microcosmos/macrocosmos. O horizonte romântico ia-se fechando a pouco e pouco. Assim, ao mesmo tempo que a experiência do desacordo levava Baudelaire

a “abandonar” a natureza, também na sua poesia, ia ser levado a abandonar o soneto, o alexandrino tradicional, ou seja, formas “estáveis” com as quais tentava de algum modo ainda veicular uma certa harmonia, a correspondência “ideal”. Ora, a nova realidade moderna (a experiência do choque, *Chockerlebnis* como Benjamin lhe chamou) exigia efectivamente uma nova escrita. Baudelaire, ao procurar um “processo” que se aplicasse a essa nova realidade, descobriu a “prosa poética”, nascida da “fréquentation des villes énormes”. Essa prosa deveria ainda ser “assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience”, escreve ele na dedicatória a Arsène Houssaye, em *Le Spleen de Paris*.

O desacordo que, em *Les Fleurs du Mal*, se limitava a alguns poemas mas não abalava ainda grandemente a teoria das “correspondências”, vai passar a ser a tónica dominante dos poemas em prosa. *Le Spleen de Paris* cristaliza esse desacordo, que não podia ser mais veiculado por uma escrita poética tradicional. De facto, a escrita poética tradicional, com as suas repetições e paralelismos, tanto formais como semânticos, acaba por constituir um conjunto fechado, reproduzindo de certo modo os traços fundamentais da tal “analogia universal” de que parte a teoria das “correspondências”.

O poema em prosa, ao abolir o jogo das repetições, vai substituir a circularidade dos versos e das estrofes por um discurso linear e aberto, que aponta para o carácter descontínuo da realidade, pondo em causa o seu carácter permanente.

Por outro lado, na restante poesia de Baudelaire, a experiência do choque vai também ter a sua tradução formal. Nela os processos de substituição vão desaparecendo a pouco e pouco, dando lugar a processos de explicitação e disjunção (explicitação dos processos retóricos; das imagens, pela forma de designação do objecto a ser lembrado...).

4. BAUDELAIRE E O CULTO DA “ALEGORIA”: A RECUPERAÇÃO DA HISTÓRIA

Foi ainda Walter Benjamin quem caucionou e confirmou esta inovação, ao valorizar em Baudelaire o alegorista.

Logo em 1924, Walter Benjamin evocava, a propósito deste, o “barroco da banalidade”, lançando assim uma ponte entre o poeta e a análise da alegoria que preparava então sobre a origem do drama alemão, que viria a ser publicada em 1928¹⁴. Aí, Walter Benjamin critica e rejeita a noção de “símbolo” aplicado à filosofia do belo, “essa penumbra sentimental” que desde o início do Romantismo se tornou, quanto a ele, cada vez mais densa. O que Benjamin contesta é o facto de o símbolo apontar inevitavelmente para a indissociabilidade da forma e

do conteúdo, passando a funcionar como “uma legitimação filosófica da impotência crítica, que por falta de rigor dialéctico perde de vista o conteúdo, na análise formal, e a forma, na estética do conteúdo”¹⁵. Para ele o conceito de símbolo é um conceito distorcido e “uma extravagância romântica hostil à vida”¹⁶.

Ora, o interesse por Baudelaire vem da visão pessimista e materialista que W. Benjamin tem da história – um inferno sempre renovado, um eterno retorno dos mesmos, os vencedores, um conceito de progresso baseado na ideia de catástrofe –, e da identificação que estabelece com o poeta “revoltado”, em oposição a outros como Victor Hugo ou Lamartine, cuja confiança no progresso contínuo das Luzes, só distorce, quanto a ele, o verdadeiro sentido da História.

Benjamin foi sem dúvida influenciado por Nietzsche, o qual já no séc XIX, contrariamente aos pensadores dominantes, rejeitava a ideia de processo histórico. Para Nietzsche não existia uma meta, um fim determinado, daí que privilegiasse um conhecimento prospectivo e defendesse uma História voltada para a apreensão do presente. Assim, no seguimento de Nietzsche, Benjamin não considerava a verdade idêntica ao universal **atemporal**. Para ele apenas o histórico dava estrutura ao absoluto. E estando bem longe da “promessa de felicidade” stendhaliana, Walter Benjamin vai, parece-nos, reactualizar de algum modo o “mito do eterno retorno” de Nietzsche, com a articulação que faz entre o *spleen* e a sua teoria da “catástrofe em permanência”. A resposta de Baudelaire à violência da História teve como corolário a valorização do “falso” e a imposição do artifício, neste caso o artifício da alegoria.

Para Benjamin é necessária uma lucidez como a de Baudelaire, para nos despojarmos de tudo o que nos faz acreditar na felicidade (“aura”), para que seja possível um dia recuperá-la. Ora Baudelaire vai colocar ao serviço da ausência de ilusões, ao serviço do declínio da “aura” o artifício da alegoria, numa resposta “poética” original ao desconcerto que então se vivia.

O “novo” intuído por Baudelaire na vida moderna da cidade, na multidão e na deambulação do *flâneur*, passou efectivamente a ser intuído como “desconforto” e “violência” e não sinónimo de progresso:

“Quant à moi [...] perdu dans ce vilain monde, coudoyé par les foules, je suis comme un homme lassé, dont l’oeil ne voit en arrière dans les années profondes, que désabusement et amertume, et devant lui qu’un orage où rien de neuf n’est contenu, ni enseignement, ni douleur.”¹⁷

Desse modo, ao extremo cansaço e total desilusão vivenciais, à desumanização a que o “novo” conduzia, Baudelaire oporia a “humanização” poética (“heróica”, no entender de W. Benjamin) da mercadoria, tal como a sociedade burguesa da época “humanizava” os seus

objectos. Humanização, todavia, impregnada de violência. Daí que a alegoria em Baudelaire, “au contraire de l’allégorie baroque, porte les traces de la rage intérieure qui était nécessaire pour faire irruption dans ce monde [bourgeois] et pour briser et ruiner ces créations harmonieuses.”¹⁸

De facto a estranheza das alegorias de Baudelaire resulta precisamente dessa “raiva interior”, transfigurando radicalmente o seu carácter graças ao contexto linguístico em que ele as coloca. Assim, na sua obra, qualquer palavra do vocabulário, por mais banal que seja, pode assumir o epíteto de alegórica: a Morte, o Mal, a Recordação, o Arrependimento.

A superioridade da alegoria é com efeito “ratificada” poeticamente por Baudelaire. Assiste-se a uma reificação, ou até deificação das ideias, tal como nas relações mercantis do séc. XIX, tal como na valorização e multiplicação dos objectos, dos bibelots (cf. exposições universais – novos locais de peregrinação...). Veja-se ainda o poema de *Les Fleurs du Mal* intitulado precisamente “Allégorie”¹⁹, descrita enquanto deusa: bela, mas “virgem infecunda”, todavia necessária. É capaz de enfrentar a morte (“Elle rit à la Mort”; “Elle regardera la face de la Mort”). A sua superioridade reside precisamente nessa característica, mas simultaneamente na sua tendência aniquiladora. Com efeito o poeta refere as suas garras, os seus jogos aniquiladores.

A alegoria insurge-se deste modo contra a ilusória aparência de totalidade em que significado e significante se confundem.

Foi longo o caminho percorrido por Baudelaire desde o primeiro poema de “Tableaux Parisiens”, intitulado “Paysage”. Neste poema refere-se um motim (*L’Émeute*) que fez dizer a Benjamin que havia no poeta algo de *quarante-huitard*, ou seja de revolucionário. Ora, nos versos “L’Emeute tempestant vainement à ma vitre, / Ne fera pas lever le front de mon pupitre”, o que se pode deduzir é, pelo contrário, uma total indiferença pela realidade.

Ou seja, se há revolução, esta está ligada à estratégia poética que tem por cerne a alegoria. O motim, bem lá fora, na rua, com o sujeito lírico ao abrigo, no quarto, “évocant le Printemps avec [sa] volonté” é superado pela violência alegórica, esse combate sem tréguas, combate poético levado a cabo pela escrita.

Em Baudelaire a alegoria aparece assim estreitamente relacionada com a vivência histórica, dolorosa, acabando por se substituir a essa vivência.

Tudo se tornou alegoria, como no poema “Le Cygne” citado no início (“tout pour moi devient allégorie”). Quanto às “correspondências”, essas foram remetidas para um passado, para uma vida anterior:

“C’est là que j’ai vécu dans les voluptés calmes, Au milieu de l’azur, des vagues, des splendeurs”²⁰

A teoria das correspondências deixou de fazer sentido, já não funciona, as “correspondências” passaram a ser o fruto da “rememoração”, de um tempo fora da História.

Ou antes, e melhor, elas vão tornar-se irreconhecíveis, estranhas.

Ora, é precisamente essa estranheza, num mundo cada vez mais conturbado, como foi o final do século XIX (assassinatos: Presidente da República francesa Sadi-Carnot-1894, imperatriz da Áustria-1898, rei Humberto I de Itália-1900, Presidente Mac Kinley-1901; guerras: dos Boers-1899, Rússia-Japão-1904; Estados-Unidos-Espanha a propósito de Cuba; o caso Dreyfus...), que mais tarde, os Simbolistas vão tentar ignorar, ou antes esconjurar, procurando respostas, “antídotos” para essa estranheza. Fá-lo-ão através de processos inovadores, utilizando para tal, todos os sortilégios poéticos possíveis, dos mais herméticos aos mais “científicos”.

Assim, ao reaccionarismo do sujeito que tenta ignorar a História, situando-se fora dela, vai opor-se a Modernidade revolucionária da reflexão que está na origem da poética simbolista.

Notas

1 O substantivo “modernidade” apareceu pela primeira vez em *Les Mémoires d'Outre-tombe* (1849) de Chateaubriand. Mas foi Baudelaire, dez anos mais tarde, no ensaio *Le Peintre de la Vie moderne* (1859), o primeiro a reivindicá-lo enquanto fundamento de uma nova estética.

2 “Le civilisé des villes immenses revient à l'état sauvage, c'est à dire isolé, parce que le mécanisme social lui permet d'oublier la nécessité de la communauté et de perdre les sentiments de lien entre individus, autrefois réveillés incessamment par le besoin. Tout perfectionnement du mécanisme social rend inutile des actes, des manières de sentir, des aptitudes à la vie commune.” Paul VALÉRY, “Cahier B, 1910”, *Oeuvres*, II, Paris, Gallimard (Pléiade), 1960, p. 588.

3 T. S. ELIOT, *Ensaio Escolhidos*, Lisboa, Cotovia, 1992, p. 54.

4 G. GENETTE, “La Littérature et l'Espace”, *Figures II*, Paris, Editions du Seuil, 1969, pp. 43-49.

5 H.-R. JAUSS, *Pour une Esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

6 *Idem*, *op. cit.*, p. 195. Jauss refere o binómio romantismo/modernidade, em que os dois elementos de sinónimos passaram a opor-se, quando os representantes da “Jovem Alemanha”, nos anos 30, deram expressão nova à ideia de modernidade reduzindo-a ao presente, ao actual e identificando-a com o “espírito do tempo” (*Zeitgeist*).

7 H.-R. JAUSS, *op. cit.*, p. 196.

8 STENDHAL, *Oeuvres Complètes*, t. I, Paris, ed. Martino, 1925, pp. 45 e 91.

9 *Idem*, p. 39.

- 10 C. BAUDELAIRE, *Le Peintre de la vie moderne, Oeuvres Complètes*, II, Paris, Gallimard (Pléiade), 1976, p. 686.
- 11 *Idem*, p. 694.
- 12 *Idem*, p. 695.
- 13 W. BENJAMIN, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du Capitalisme*, Paris, Payot, 1982.
- 14 W. BENJAMIN, *Origem do drama barroco alemão*, S. Paulo, Editora Brasiliense, 1984.
- 15 *Idem*, p. 182.
- 16 *Ibidem*.
- 17 C. BAUDELAIRE, *Fusées*, XV, *Oeuvres Complètes*, I, Paris, Gallimard (Pléiade), 1975, p. 667.
- 18 W. BENJAMIN, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du Capitalisme*, *op. cit.*, p. 8.
- 19 CXIV, *O.C.*, I, *op. cit.*, p. 116.
- 20 "La vie antérieure", *O.C.*, I, *op. cit.*, p. 18, vv. 9-10.