

Convergências e conflitos entre o antigo e o moderno em três poemas de Baudelaire

ANDRÉ GARDESANI*

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo estudar convergências e conflitos entre elementos pertencentes à cultura antiga (greco-romana e cristã) e moderna na poesia de Baudelaire, bem como demonstrar como esse diálogo funciona como meio destinado a reforçar as características da própria modernidade. O estudo das relações entre a história e o tempo e o mapeamento da “querela” entre antigos e modernos precede a análise da interpenetração entre o antigo e o moderno nos poemas “O cisne”, “Os sete velhos” e “As velhinhas”. O método das passagens paralelas, fundado nas noções de repetição e coerência, surge como um importante instrumento para se atingir a provável motivação do poeta ao fundir antigo e moderno.

PALAVRAS-CHAVE: Baudelaire; Poesia; Querela entre Antigos e Modernos; Tradição e ruptura.

ABSTRACT: This article aims to explore convergences and conflicts between elements belonging to the ancient (Greco-Roman and Christian) and modern cultures in Baudelaire’s poetry, as well as demonstrating how this dialogue works as a means to strengthen the characteristics of modernity itself. The study of the relationship between history and time and mapping the “quarrel” between ancient and modern precedes the analysis of the interpenetration between the ancient and modern in the poems “The Swan”, “The Seven Old Men” and “The Little Old Women”. The method of parallel passages, founded on repetition of concepts and consistency, emerges as an important tool to achieve the probable motivation to fuse the ancient and the modern.

KEYWORDS: Baudelaire; Poetry; Quarrel between Ancient and Modern; Tradition and Rupture.

* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp/São José do Rio Preto – 15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil. Procurador do Estado (SP). E-mail: gardesani.a@gmail.com

Introdução

A poesia de Baudelaire é marcada por uma ancestral convergência e um embate entre o antigo e o moderno, entre o novo e o velho. A própria formação de Baudelaire contribui para esse diálogo, pois não se restringe apenas a fontes exclusivas da sua época; ela também é devedora das leituras que fez dos clássicos, sobretudo dos poetas latinos da decadência: Marcial, Juvenal, Petrônio, Lucano e dos padres da Igreja latina e dos escritores cristãos, especialmente Tertuliano e Santo Agostinho (JUNQUEIRA, p. 51). Segundo Benjamin (1991, p. 88), a antiguidade de Baudelaire é a romana. Contudo, a antiguidade grega sobressai em um ponto, pois “fornece-lhe a imagem da heroína que lhe parecia digna e capaz de ser transferida para a modernidade.” (1991, p. 88). O mito greco-romano também influenciou o poeta, sendo utilizado não apenas como um mero ornamento, mas também como signo capaz de expressar um sentido¹. A ideia de caos dos pensadores gregos, sobretudo de Platão, também o contagiou, pois Baudelaire não concebia a noção cristã de eternidade. O tema da morte também é uma constante em *As flores do mal*, o qual aparece associado com outro tema antigo: a própria noção cristã da Queda, do pecado original e da expulsão do Paraíso².

Não há dúvida, portanto, de que todos esses elementos extraídos da antiguidade o influenciaram. Desse repertório, Baudelaire absorveu muitas noções que remontam à poesia clássica, inclusive sob o aspecto formal, pois seus versos encontram suas raízes mais remotas nos textos de escritores latinos³. Dessa forma, na poesia de Baudelaire é possível encontrar elementos do passado entrelaçados às percepções da atualidade. Por esse motivo, muitas vezes o poeta foi comparado ao deus romano Janus⁴, com uma face voltada para o passado e outra para o presente/futuro.

Uma evidente interpenetração do antigo e do moderno na obra de Baudelaire aparece nos poemas “O cisne”, “Os sete velhos” e “As velhinhas”, que integram *As flores do mal*.

É preciso estudar, antes de verificar como o antigo e o moderno aparecem nos poemas

¹ Para Baudelaire, o mito tinha força semelhante ao que Nietzsche identificou no coro dionisíaco das tragédias gregas. O coro, para Nietzsche, estava no coração da tragédia, sendo a encarnação da consciência dionisíaca. Nas suas palavras “a tragédia grega surgiu do coro trágico” (2001, p. 49). No teatro, o espectador poderia imaginar-se como um dos refrãos e assim entrava no mundo da consciência primitiva de Dioniso. O coro ditirâmico excitava o ânimo dos ouvintes até alcançar o grau dionisíaco fazendo com que o herói trágico, quando entrasse no palco, não fosse visto como um homem mascarado, mas como uma figura nascida da visão extasiada deles próprios.

² O tempo se confunde com temática da morte em Baudelaire, pois é visto como um processo de degradação da matéria, retratado pelo poeta nas imagens macabras da putrefação: “O tempo nos leva assim ao caduco e contingente universo da multiplicidade fenomênica ou, em outras palavras, ao desolado abismo da Queda” (JUNQUEIRA, p. 82).

³ O verso alexandrino clássico, adotado por Baudelaire, era composto por doze sílabas poéticas, caracterizando-se por estar presente em poesias extremamente detalhadas em termos fonéticos e gramaticais, sendo o verso mais querido dos poetas clássicos e dos parnasianos (GOLDSTEIN, p. 32).

⁴ Na mitologia romana, Janus, o deus romano bifronte, como divindade guardiã dos portais da cidade “era geralmente apresentado com duas cabeças, pois todas as portas se voltam para dois lados” (BULFINCH, p. 21). Suas faces “indicavam sua sabedoria: ele conhecia o passado e previa o futuro.” (HARVEY, p. 294). A origem etimológica do mês de janeiro provém do latim *Januarius*, décimo-primeiro mês do calendário do rei romano Numa Pompílio (753–673 a.C.), o qual era uma homenagem a Jano.

citados, as perspectivas que se formaram em cada civilização e cultura sobre as relações entre a história e o tempo, definições que serão importantes mais adiante, com o escopo de se estabelecerem as matrizes geradoras do embate entre os *antiqui* e *moderni*.

Perspectivas do tempo na História

A forma de compreender o tempo ao longo da história da humanidade é inesgotável e está repleta de problemas e conflitos entre filósofos e historiadores, podendo ser explorada sobre múltiplos aspectos. É que cada civilização e cultura possuem a sua própria noção de tempo. Entre os gregos primitivos, vigorava uma perspectiva cíclica, baseada nos fenômenos e divindades da natureza. O tempo cíclico não tem começo nem fim; seria um eterno retorno. Seu movimento é circular e contínuo. Parte do pressuposto de que a história é composta por eventos que se repetem, havendo a necessidade de sempre se retornar à matriz, o que impede a ideia de ruptura. O tempo cíclico pode ser metaforicamente representado pelas imagens analógicas de Northrop Frye (1957, p. 159–160) sobre movimentos cíclicos, principalmente aqueles associados às divindades da natureza veneradas pelos gregos primitivos: no mundo dos corpos celestes, temos a jornada diária do deus-Sol através do firmamento e no mundo vegetal o ciclo anual das estações. Nietzsche, em *A Gaia Ciência*, trata do tempo cíclico e a teoria do eterno retorno, descrevendo um fenômeno aterrorizador: um demônio que condena sua vítima a reviver infinitas vezes, sempre recomeçando no dia da sua morte. Em determinada passagem, afirma que a eterna ampulheta do tempo da existência será sempre virada outra vez e nós com ela (2001, p. 230).

A tradição judaico-cristã trouxe a lume uma nova dimensão do tempo: o tempo linear, assim considerado como uma sucessão contínua de eventos que não se repetem e são orientados para um propósito final que, segundo o judaísmo e o cristianismo, consistiria no Juízo Final. Seu movimento é retilíneo. Parte do pressuposto de que na história nada se repete⁵.

Os pensadores renascentistas apresentaram uma nova dimensão do tempo. Negavam seu passado mais recente, já que a Idade Média passou a ser vista como uma época de trevas e de escuridão, enquanto a nova época representava um período de luz. Uma perspectiva negativa de tempo, portanto.

Os iluministas estabeleceram uma perspectiva positiva do tempo histórico, pois o consideravam como um desenvolvimento retilíneo e de cumulação de conhecimentos, com a crença em um futuro infinito. Baseavam-se na ideia de progresso, que privilegiava o moderno.

A “tradição do moderno” impôs uma nova perspectiva, uma perspectiva trans-histórica do tempo: a experiência dos modernos desautoriza a experiência dos antigos, em prol da apropriação da experiência do seu próprio tempo, o qual era considerado inédito e autêntico em relação aos tempos precedentes. Aqui a noção de ruptura se faz presente. Ressalte-se que a modernidade não é uma época da história, mas a contemporaneidade

⁵ Essa perspectiva corresponde ao que Jauss (1996, p. 54) denomina de “sucessão tipológica”, pois ela separa o antigo e o novo no tempo, estabelecendo uma relação de ultrapassagem de um pelo outro.

de uma época. Por isso, ela é trans-histórica: atravessa os tempos, reproduzindo-se a cada época com novos elementos.

Antigos e modernos: mapeamento da “querela”

O embate entre *antiqui* e *moderni* é tratado pelos especialistas como “querelas” entre antigos e modernos. Esse conflito de geração que ativou “modernos” contra “antigos” existiu desde a Antiguidade. Horácio e Ovídio já se lamentavam do prestígio dos escritores antigos, embora não tivessem nenhuma palavra para designar o “moderno”.

Na última década do século V d.C., época de transição da Antiguidade romana ao novo mundo da cristandade, a palavra *modernus* apareceu documentada pela primeira vez. Era formada a partir de *modo* que significa “agora”, da mesma maneira que *hodiernus* se formou a partir de “hoje” (*hodie*). Segundo Jauss (1996, p. 52), a querela entre antigos e modernos surgiu na obra de Cassiodoro, onde foi apresentada a oposição entre um modelo exemplar, a cultura greco-romana pagã e um modelo atual, a cultura cristã. Essa oposição esteve presente durante o Império Carolíngio, durante o século IX: os antigos eram os autores da antiguidade greco-romana e os modernos eram os autores cristãos. Os antigos eram tidos como os mestres da cultura clássica e os modernos, uma espécie de discípulos. Essa é, recentemente, a posição de Ernest Curtius, que em *Literatura européia e idade média latina*, apresenta uma pesquisa voltada para a “sobrevivência da Antiguidade”, defendendo a ideia de continuidade entre as heranças culturais greco-romanas e renascentistas. Afirma o autor que o herói fundador da literatura europeia foi Homero e seu último autor universal, Goethe.

O trabalho de Curtius é bastante semelhante ao seu contemporâneo Erich Auerbach, que em *Mimesis* buscou a representação da realidade na literatura ocidental, percorrendo textos antigos da cultura greco-romana até contemplar autores da modernidade, como é o caso de Virginia Woolf. De Aristóteles a Auerbach, não houve descontinuidade no uso do conceito de *mimesis*, ou seja, Auerbach entende *mimesis* como Aristóteles o fazia, o que reforça a ideia de relação entre mestre e discípulos mantida entre antigos e modernos.

Entretanto, o que mais interessa na obra de Curtius é justamente o seu posicionamento com relação à querela entre os *moderni* e *antiqui*. Ele afirma que foi no culto ao poeta Virgílio que teria surgido pela primeira vez a ideia da função criadora do poeta e ela voltou a aparecer mais tarde com Goethe. Haveria, nesse sentido, uma herança da antiguidade. Jauss critica Curtius ao afirmar que não se tratava da mesma ideia, pois “a literatura e a arte dos tempos modernos sempre se afastaram gradativamente do cânone da Antiguidade concebida como passado normativo” (1996, p. 49).

Durante a Idade Média, a dicotomia entre antigos e modernos continuou a separar os autores greco-latinos da Antiguidade dos autores cristãos. Foi também nesse período da história, mais precisamente no século XII, que surgiu uma imagem que se tornou um verdadeiro emblema do embate entre antigos e modernos. Trata-se de uma imagem atribuída a Bernard de Chartres, presente nos vitrais da Catedral francesa de Chartres: anões

sentados nos ombros de gigantes; pequenos evangelistas nos ombros de profetas. Os anões representariam o presente e, sobre gigantes, enxergariam mais longe do que o passado. Posteriormente surgiram outras interpretações em favor da Antiguidade, no sentido de que os modernos seriam os anões sustentados pelos gigantes da Antiguidade. Ainda durante a Idade Média, no século XIII, o conceito de Antiguidade afastou-se da Antiguidade greco-romana e foi transferido aos fiéis da Antiga Aliança ou aos Padres da Igreja. Deixou de ser um antagonismo entre autores cristãos e pagãos para se tornar um antagonismo entre padres e filósofos. Como se pode observar, os modernos desse período adotavam um tempo linear e não cíclico. No final do período medieval, começou a se esboçar a noção do aperfeiçoamento do antigo pelo novo, face à possibilidade que tinham os modernos de glosar textos antigos e de enriquecer o seu sentido.

Com o advento do Renascimento, a Idade Média passou a ser vista como uma época de trevas e de escuridão, enquanto a nova época representava um período de luz. Essa imagem prende-se a uma ideia divulgada desde Boccaccio, de que as Musas teriam voltado de um longo exílio. A consciência da modernidade dos Renascentistas negava seu passado mais recente, pois o tempo medieval era visto como barbárie. Por isso é que os humanistas adotavam uma perspectiva negativa do tempo histórico. Os humanistas redescobrem o ideal de perfeição dos autores gregos e romanos e passam a imitá-los.

Segundo a concepção histórica de Petrarca (séc. XIV), a cisão entre Antiguidade e os tempos modernos foi marcada pela queda de Roma nas mãos dos bárbaros, o que teria levado a cultura antiga para as trevas. A metáfora da luz, na historiografia medieval, era representada pelo nascimento de Cristo que trouxe a luz da fé às trevas em que viviam os pagãos. Petrarca reinterpreta essa metáfora por meio do retorno da grandeza da Antiguidade, com os Renascentistas. A alternância periódica entre fases de luz e de trevas está ligada à perspectiva cíclica da história.

Houve com Camões, uma relativização dos feitos heroicos antigos. O Canto I de *Os lusíadas* ilustra, a título de exemplo, a glorificação dos tempos modernos e a pretensão de impor silêncio aos antepassados:

Cessem do sábio grego e do troiano
As navegações grandes que fizeram;
Cale-se de Alexandre e Trajano
A fama das vitórias que tiveram;
Que eu canto o peito ilustre lusitano,
A quem Neptuno e Marte obedeceram.
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta (canto primeiro, terceira estrofe).

Durante o classicismo francês (séc. XVII) surgiu o célebre “paralelo do antigo e moderno” liderado por Charles Perrault, que protestava contra o preconceito contido na relação de mestre e aluno existente na querela. Seu principal argumento era a assertiva de que nós é quem somos os antigos. Em outras palavras, os modernos seriam os verdadeiros “antigos”, na medida em que as gerações posteriores seriam herdeiras dos conhecimentos

das anteriores. A obra, para ser perfeita, não precisaria estar apoiada nos grandes nomes da Antiguidade, mas no conhecimento acumulado. É uma tese justificada pelas idades do “homem universal”, classificando o presente como idade da velhice: o homem do presente é muito mais velho do que Aristóteles e Platão e, por isso, possui mais conhecimento⁶.

O Iluminismo francês inaugurou uma nova etapa na querela entre antigos e modernos devido aos avanços da ciência, da filosofia moderna e do pensamento de Copérnico e de Descartes. O progresso trouxe à tona a ideia de futuro e o olhar deixou de estar voltado para o passado. Trata-se de uma ideia positiva do tempo, baseada no progresso, que privilegia o moderno. Reforça-se a afirmação da superioridade dos modernos sobre os antigos. O Iluminismo desconstrói gradativamente as normas estéticas do classicismo (submissão do critério absoluto do bom gosto ao tempo dos clássicos), por meio do argumento de que cada época tem gostos e costumes próprios. Não seria possível julgar as obras de Homero segundo os costumes de outros tempos. O gosto passa a ser relativizado. Existe, segundo Jaus, “paralelamente à beleza atemporal, também uma beleza própria de cada época” (1996, p. 63). Ideia semelhante foi desenvolvida mais tarde por Montesquieu, em seu *Espírito das Leis*, no sentido de que cada época tem seu “gênio” próprio e insubstituível. Essa nova forma de pensar gerou o afastamento entre a Antiguidade e os tempos modernos, considerados como épocas perfeitas a seu modo. A própria *Enciclopédia*, na edição de 1779, ao empregar as expressões “antigo” e “moderno”, tomou o cuidado de explicar que em matéria de gosto não haveria mais oposição entre as duas épocas/termos⁷.

O surgimento da estética romântica no século XIV trouxe à tona outra dicotomia: classicismo e romantismo. A consciência de modernidade dos românticos é a de que eles próprios serão os antigos. Assim, os românticos de hoje serão os clássicos de amanhã. Ou, nas palavras de Compagnon: “A oposição entre o classicismo e o romantismo, o antigo e o moderno, não é mais senão a de dois presentes, de dois tempos atuais, ontem e hoje, hoje e amanhã” (1996, p. 22). Com essa nova dicotomia, multiplicaram-se as imagens estilizadas que representam a Antiguidade: a imagem heroica da vida pública da *pólis* grega e da república romana, a imagem sentimental da beleza das ruínas, sobretudo após as escavações de Herculano e de Pompeia, cidades devastadas pela erupção do vulcão Vesúvio.

⁶ A tese das idades do homem universal opõe-se à metáfora das idades apresentada por Hesíodo em *Os trabalhos e os dias*, segundo a qual o homem estaria em plena decadência: a Idade do Ouro é a idade de vitalidade em oposição à Idade do Ferro, que é a idade do declínio e da velhice, onde se rompe o crime e desagregam-se os valores familiares, razão pela qual Zeus resolve extinguir a raça humana. Note-se a comparação entre um trecho em que Hesíodo enaltece a Idade de Ouro e aponta a decadência da Idade de Ferro: “Eram do tempo de Cronos, quando no céu este reinava;/ como deuses viviam, tendo despreocupado coração,/ apertados, longe de penas e misérias; nem temível/ velhice lhes pesava, sempre iguais nos pés e nas mãos,/ alegravam-se em festins” (v. 111-115). “Antes não estivesse eu entre os homens da quinta raça,/ mais cedo tivesse morrido ou nascido depois./ Pois agora é a raça de ferro e nunca durante o dia/ cessarão de labutar e pensar e nem à noite de se/ destruir; e árduas angústias os deuses lhe darão.” (v. 173-177).

⁷ Durante o Iluminismo também foi colocado fim ao “paralelo comparativo” entre antigos e modernos. O paralelo aplicava-se tanto a temas literários, como Electra, escolhido por Sófocles, Eurípides e Voltaire; como também entre a física aristotélica e a física cartesiana; entre o herói da Antiguidade e os heróis dos tempos modernos; entre formas de governo; entre guerras e revoluções. Mais tarde, a comparação foi retomada por Schiller e Friedrich Schlegel, na passagem do século XVIII para o XIX.

A modernidade baudelairiana

A revolução francesa (1789) acabou por romper o elo entre passado e presente, entre o clássico e o romântico, em razão do estabelecimento de um novo direito, hábitos de vida e ideias, além de uma nova relação com o belo. O moderno passa a ser associado à ideia de contrários: marca a fronteira entre “o que é de hoje e o que é de ontem, entre o novo e o antigo” (JAUSS, 1996, p. 50).

Segundo Jauss, o termo modernidade foi usado pela primeira vez em 1849, em *Mémoires d'outre-tombe*, de Chateaubriand, e foi consagrado na França, sobretudo por Baudelaire, como palavra de ordem para uma nova estética, baseada na ideia de ruptura e diferença, na superação do academicismo e da imitação dos antigos.

A modernidade em Baudelaire deixa de definir-se como uma oposição ao clássico ou ao passado (ainda que o passado imediato, o romântico⁸), para se referir ao campo do presente atual (contemporâneo), razão pela qual passa a ser definida como uma “oposição a si mesma”. O moderno distancia-se, no processo da experiência histórica, de si próprio. Justifica-se, assim, a afirmação contida em *O pintor da vida moderna* de que “houve uma modernidade para cada pintor antigo” (2010, p. 35). Segundo Paz, cada período da história da arte apresentou uma novidade: “na arte clássica a novidade era uma variação do modelo; na barroca, uma exageração; na moderna, uma ruptura” (1984, p. 134). Nesse sentido, pode-se dizer que ao tempo dos três grandes dramaturgos gregos (Sófocles, Eurípides e Ésquilo), variou-se o modelo da tragédia: muito embora ainda buscasse inspiração no passado mítico, questionava o seu próprio tempo de forma racional⁹. Saltando para a arte barroca, tínhamos as contradições e os exageros. A arte moderna caracteriza-se pela ruptura.

Para Baudelaire, a modernidade é paradoxal, sendo ao mesmo tempo a arte do transitório e do eterno. É a arte produzida pelo seu personagem, Constantin Guys (o Sr. G), que consegue capturar o instante efêmero e transformá-lo em eternidade. É o que se observa em *O pintor da vida moderna*: “A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” (2010, p. 35). Trata-se da “dupla natureza do belo”, que no plano conceitual identifica a modernidade de Baudelaire: o eterno, elemento invariável e o transitório, elemento circunstancial, representado pela época, pela moda, pela moral, pela paixão.

O velho e o novo em Baudelaire

Na poesia de Baudelaire é possível ver passado e presente entrelaçarem-se. Não é à toa que ele é considerado o Janus da poesia moderna. Ao reverso do que se possa pensar,

⁸ Dessa forma, como ensina Jauss, “o par oposto de *modernité* não é, como se poderia esperar, o romântico. Ainda que, de fato, o romantismo represente o passado imediatamente procedente da modernidade de Baudelaire, ele não o considera como sua antítese” (1996, p. 79).

⁹ A tragédia grega encontrava-se vinculada aos valores políticos, jurídicos e sociais do Estado, de modo que tais valores eram discutidos publicamente no teatro grego. Era um evento público, realizado com o patrocínio do Estado, assim como a política e a prática dos tribunais atenienses.

Baudelaire não refuta o passado, ele o celebra ao recombina-lo com percepções modernas da realidade. Ainda, o poeta opõe o antigo e o moderno não em termos de diferença valorativa das obras, mas com o escopo de afirmar o presente, enfatizando o par dialético arcaico-novo¹⁰. Baudelaire, desse modo, não rompe com o passado. Aliás, o que o faz um poeta moderno é a consciência da própria modernidade; e essa consciência é caracterizada pela ambiguidade, por envolver negação e nostalgia, antigo e moderno, passado e presente¹¹.

A temática dialética antigo/moderno aparece com muita evidência nos poemas “O cisne”, “Os sete velhos” e “As velhinhas” reunidos nos *Tableaux parisiens*. A motivação de Baudelaire, ao aproveitar elementos da antiguidade e fundi-los com sua contemporaneidade, pode ser demonstrada por meio do método das passagens paralelas (*parallelstellenmethode*), segundo o qual uma “passagem paralela do mesmo autor parece ter sempre maior peso para esclarecer o sentido de uma palavra obscura que uma passagem de um autor diferente” (COMPAGNON, 1999, p. 72). Trata-se de um método que se baseia nas noções de repetição e coerência e no fato de o poema não ser produto do mero acaso¹². Ressalte-se que a leitura dos poemas que se apresenta nas linhas que seguem, de modo paralelo e segmentado, cumpre apenas propósitos didáticos, pois o denominado “circulo hermenêutico” foi devidamente observado¹³.

“O cisne”, “Os sete velhos” e “As velhinhas” são títulos que indiciam a imagem de uma forma arqueada, encurvada, o que acaba sendo ratificado por várias passagens dos poemas que fazem menção a esse ar retorcido. Há, ademais, uma correspondência entre a figura do cisne e a do homem. Em “O cisne” a ave é humanizada, pois comparada “ao homem de Ovídio” (v. 25). Em razão de esse homem clamar a Deus por água, é muito provável que corresponda ao homem decadente da Idade De Ferro, ao homem velho. Já em “Os sete velhos” e “As velhinhas” ocorre o inverso: os velhos é que são animalizados, pois comparados a “um quadrúpede enfermo” (v. 25); com referência ao fato de já haverem tido a forma humana (“já foram mulheres um dia”, v. 5), arrastando-se “no chão como animais feridos” (v. 14); “O olho, qual o de uma águia” (v. 59). Todas essas imagens, em conjunto, acenam para

¹⁰ No Apêndice do ensaio “Tradição literária e consciência atual da modernidade”, Jauss comenta o capítulo “A modernidade”, em *Fragmentos sobre Baudelaire*, de Walter Benjamin. Afirma, dentre outras coisas, que o crítico alemão não compreendeu a dialética entre antigo e moderno na obra de Baudelaire. É que Benjamin teria deixado de lado o estudo da peça principal da teoria de Baudelaire, *O pintor da vida moderna*, sob o fundamento de que não tratou do problema da relação com a arte da Antiguidade. Contudo, a teoria da arte moderna não mais se legitima pela confrontação com a antiguidade. Até porque o belo transitório já produz a sua própria antiguidade, na medida em que o artista moderno capta da realidade um motivo fazendo com que o moderno se torne antigo um dia.

¹¹ Nesse sentido, ensina Paz: “O que faz de Baudelaire um poeta moderno não é tanto a ruptura com a ordem cristã, mas a consciência dessa ruptura. Modernidade é consciência. E consciência ambígua: negação e nostalgia, prosa e lirismo” (1984, p. 83).

¹² A crítica que se faz a esse método, segundo Compagnon (1999, p. 75), reside na inconstância do autor, pois como dizia Montaigne: “Eu nesta hora e eu daqui a pouco somos dois.” No entanto, apenas paralelismos exclusivamente verbais seriam incertos, face à plurissignificação das palavras. Os paralelismos de coisas – imagens, signos, símbolos históricos, dedicatória e contextos – são dotados de uma maior certeza.

¹³ O “circulo hermenêutico” exige que o comentário de cada uma das partes dos poemas leve em consideração uma hipótese levantada sobre o sentido como um todo, assim como em relação às outras partes.

a decadência do velho, do passado, ou melhor, à própria decadência da querela que opunha antigos a modernos, já que a modernidade passa a se legitimar não mais pela oposição ao antigo, mas pela “oposição a si mesma”, já que ela produz o seu passado. Segundo Baudelaire, “a tarefa do artista é extrair da vida moderna a beleza misteriosa emanada da temporalidade, para que o moderno possa tornar-se antigo” (2010, p. 83).

Os três poemas são dedicados a Victor Hugo. Na lírica de Victor Hugo é possível notar uma forte aproximação entre a arte moderna e a Antiguidade, notadamente em seu ciclo de poemas “Ao Arco do Triunfo”. Baudelaire, ciente do fenômeno de imitação dos antigos por Hugo, numa clara relação mestre/discípulo, dedica o poema a ele, reconhecendo a força da tradição.

Os poemas sob exame apresentam também um conjunto de referências diretas e indiretas a elementos da Antiguidade greco-romana e cristã. Em “O cisne”, o poeta faz referência direta a Andrômaca, esposa de Heitor e mãe de Astíanax. Após a tomada de Troia, ela tornou-se escrava de Pirro, filho de Aquiles, com quem teve três filhos e que depois a repudiou, dando-a a seu irmão Heleno. Simeonte é outra referência: o rio da Tróade no qual outrora desembocava o rio Escamandro. O poeta romano Ovídio (43-17 ou 18 a.C.), autor de *Metamorfoses*, é de igual forma mencionado. Também são citados Pirro, Heitor e Heleno. Pirro (318-272 a.C.), rei de Epirro (295-272), célebre pela dura vitória (conhecida como “vitória de Pirro”) que obteve sobre os romanos em Heracleia (280). Heitor, herói troiano, filho de Príamo e Hécuba, esposo de Andrômaca e pai de Astíanax, o qual, após realizar várias proezas militares, foi morto por Aquiles, que o arrastou ao redor das muralhas de Troia amarrado a seu carro. Finalmente, o guerreiro e adivinho troiano Heleno, filho de Príamo e Hécuba, irmão de Heitor e esposo de Andrômaca, que lhe foi dada em casamento por Pirro. Há também referências indiretas, como é o caso da alusão feita aos irmãos Rômulo e Remo e à fundação lendária de Roma: “[...] nos que mamam da Dor e das lágrimas bebem qual loba voraz!” (v. 46-47).

Em “Os sete velhos”, destacamos como referências diretas a figura bíblica de Judas, um dos doze apóstolos de Cristo e seu traidor, e a fabulosa ave mitológica Fênix, que vivia vários séculos, ardia numa fogueira e renascia das próprias cinzas. Por outro lado, como referências indiretas temos Édipo e o enigma da esfinge¹⁴ (“De um quadrúpede enfermo ou um judeu de três patas”, v. 25) e Ulisses, personagem de Homero que, amarrado ao mastro do navio, ouviu com segurança o canto melodioso e mortal das sereias (“Sem mastros, sobre um mar fantástico”, v. 53).

Enfim, em “As velhinhas” encontramos referências diretas a Eponima (heroína gaulesa, mulher de Sabino, o qual, após traído, foi condenado à morte por Vespasiano. Eponima insultou o imperador e foi também executada), Laís (nome de diversas cortesãs gregas sobre as quais os autores antigos divulgaram inúmeras histórias), Vestal (na Roma Antiga, sacerdotisa que cultuava a deusa romana Vesta, personificadora do fogo sagrado, da pira

¹⁴ O enigma formulado a Édipo pela esfinge foi: “Na Terra vive uma criatura que anda sobre quatro membros, depois apenas dois e, em seguida, sobre três membros. Quando anda sobre os quatro membros, é muito mais frágil”.

doméstica e da cidade), Talia (uma das nove musas; dela se fez, posteriormente, a musa da comédia) e Hipogrifo (criatura lendária, com corpo de leão, cabeça e asas de águia). Como referências indiretas destacamos Andrômaca, o símbolo do sofrimento de quem foi obrigada a se apartar de sua família e de sua terra natal (“Uma, que pela pátria à angústia se abandona”, v. 45); Hera, humilhada por Zeus em razão de suas traições (“Outra, que o esposo encheu de sofrimento tanto”, v. 46)¹⁵; Jocasta, mãe e esposa do seu próprio filho (“Outra mais, de seu filho mártir e Madona”, v. 47); e Édipo, insultado por um bêbado que o chamou de filho adotivo (“Ninguém vos reconhece! Um bêbado insubmisso/ vos insulta ao passar com promessa ilusória”, v. 65–66).

Por meio dessas alusões Baudelaire pretende, em primeiro lugar, realçar o sentimento de nostalgia em relação ao antigo e, em segundo, fundir o antigo e o moderno, pois, em todo processo de fusão, está contido o de destruição das formas que se unem, e de inovação, características da modernidade. Como bem enfatiza Paz, “a modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*. O moderno não se caracteriza apenas pela novidade, mas pela heterogeneidade” (1984, p. 18). Essa “tradição heterogênea” ou “do heterogêneo” também decorre da mescla da antiga tradição, sempre a mesma, com a cultura moderna, sempre diferente. Ainda segundo Paz, a antiga tradição “postula a unidade entre o passado e o hoje” e a cultura moderna, “não satisfeita em ressaltar as diferenças entre ambos, afirma que esse passado não é único, mas sim plural” (1984, p. 18). Acaba por concluir o crítico e poeta mexicano que “nem o moderno é a continuidade do passado no presente, nem o hoje é filho do ontem: são sua ruptura, sua negação” (1984, p. 18).

Nos três poemas, Baudelaire utiliza imagens de antigas ruínas e do pó para reconhecer a força destrutiva da modernidade. Essas imagens denotam o declínio não apenas da cidade de Paris, como decorrência da reconstrução sob o auspício do violento processo de modernização realizado pelo Barão Haussmann, mas de todo passado, cujas ruínas guardam correspondência à Paris de meados do século XIX. Assim é que se lê em “O cisne”:

Foi-se a velha Paris (de uma cidade histórica
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. (v. 7-8)

Em “Os sete velhos” é possível destacar a figura bíblica de Judas (v. 20) que aqui, em razão da citada força destrutiva, não deve ser lido apenas como um traidor, mas como um suicida. Finalmente, em “As velhinhas” as imagens de destruição aparecem por meio das seguintes passagens: “em meio ao caos e ao pó” (v. 62); “Restos de vida para a morte já maduros!” (v. 73); “Ruínas!” (v. 81).

Repetem-se nos poemas, de igual modo, figuras decrépitas e órfãs que percorrem a cidade

¹⁵ A referência pode ser também a Penélope e a seu sofrimento ocasionado pela espera do retorno de Ulisses, da Guerra de Tróia.

de Paris. Representam verdadeiros heróis antigos que resistem, ainda que esfarrapados, ao tempo da modernidade. “O cisne” também é descrito como um personagem heroico, que não se encaixa no novo ambiente resultante da modernização. São receptáculos de recordações, dotados de um ar fantasmagórico. É possível destacar a decrepitude e a orfandade nas seguintes passagens: “O cisne”: “De tua solidão de viúva” (v. 3); “Qual exilado, tão ridículo e sublime” (v. 35); “Nos órfãos que definham mais do que uma flor!” (v. 48); “alma exilada à sombra de uma faia” (v. 49); “Penso em marujos esquecidos numa praia” (v. 51). “Os sete velhos”: “E a cujo pobre aspecto esmolos choeriam” (v. 15); “Não era curvo, mas quebrado” (v. 21). “As velhinhas”: “Seres decrepitos, sutis e encantadores” (v. 4); “esses olhos são poços de infinitos prantos” (v. 33); “E ninguém vos saúda, estranhas condenadas!” (v. 71).

Há nos poemas, por outro lado, uma oposição entre a secura e a aridez da Antiguidade e o lamento, o choro das heroínas gregas (e dos velhos também) pela queda da antiguidade. Em “O cisne” vemos o choro de Andrômaca com referência ao rio Simeonte: “[...] Este mendaz Simeonte em que teu pranto aflora” (v. 4). Já em “Os sete velhos” há menção ao “ardor dos gelos” em suas pupilas (v. 18) e, em “As velhinhas”, diversas passagens reportam a seus olhos chorosos: “Luzentes como as poças na noite tranquila” (v. 18); “– Esses olhos são poços de infinitos prantos, São crisóis que um metal em seu gelo esmaltou...” (v. 33-34); “Todas teriam feito um rio com seu pranto!” (v. 48); “Ardentes ou glaciais, vos choro os desperdícios” (v. 78). Outra passagem digna de menção: O cisne, após escapar do cativo, permanece na aridez: “Junto a um regato seco, a ave, o bico abrindo” (v. 20).

A brancura das plumas do cisne e as asas puras do Hipogrifo, em “As velhinhas” simbolizam a pureza caracterizadora dos tempos passados, ao passo que a sujeira sugere uma contaminação desta pureza. A brancura também contrasta com as “muralhas do nevoeiro hostil” (v. 44) em “O cisne”, com a “névoa encardida” (v. 9) em “Os sete velhos” e com o céu com a “cor de ensanguentadas vinhas” (v. 51) em “As velhinhas”. A névoa aparece como um véu que encobre a cidade (o que também poderia ser lido como a própria Antiguidade), de forma análoga às cinzas do Vesúvio pairando sobre as cidades de Herculano e Pompeia. Noutras palavras, a modernidade contamina o antigo¹⁶.

As últimas estrofes dos três poemas expressam a ideia do abandono experimentado pelas coisas antigas e da inevitabilidade das mudanças impostas pela modernidade, adotando um tom de despedida em relação ao passado:

O cisne

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!

¹⁶ O reverso, ou seja, a contaminação do antigo pelo novo, também pode ser notada no poema “Os sete velhos”, por meio da imagem da multiplicação do ancião em sete vezes (v. 33-44). Isso decorre do fato de o antigo estar contaminado pela noção de cisão, de fragmentação do sujeito moderno, bem como do próprio crescimento populacional da metrópole moderna.

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, nos vencidos... e em outros mais ainda! (v. 45-52).

“Os sete velhos”
Minha razão de balde ao leme se agarrava;
A tempestade lhe rompia a quilha e as cordas,
E minha alma, ó naufrágio, dançava, dançava,
Sem mastros, sobre um mar fantástico e sem bordas! (v. 49-52).

“As velhinhas”
Ruínas! Meus ancestrais! ó mentes familiares!
Toda tarde vos lanço o mais solene adeus!
Vos serei amanhã, Evas crepusculares,
Sobre quem pesa a pavorosa mão de Deus? (v. 81-84).

A interpretação crítica dos três poemas analisados demonstra que Baudelaire mantém seu olhar fixo no seu tempo, mas percebe com perplexidade que a modernização da cidade destrói a tradição e amputa a humanidade do passado. Contudo, Baudelaire resgata a influência dos antigos, das grandes civilizações clássicas e, com isso, enfatiza um sentimento melancólico em relação ao antigo, o sentimento daquele que não se entrega passivamente às transformações da modernidade. Além disso, faz da imbricação entre o antigo e o moderno o símbolo da inovação e do aniquilamento dessas formas.

Considerações finais

O tema das relações entre a história e o tempo através das culturas e civilizações e da querela entre antigos e modernos contribui para o adequado estabelecimento dos matizes geradores do embate entre os *antiqui* e *moderni*. Trata-se, sem dúvida, de um relevante e necessário substrato teórico que antecede ao estudo da forma como Baudelaire jungiu o antigo ao moderno nos poemas “O cisne”, “Os sete velhos” e “As velhinhas”.

O emprego de elementos pertencentes à cultura antiga (greco-romana e cristã) nesses textos, ao contrário do que se possa imaginar, não foi realizado pelo poeta no sentido de submissão do moderno ao antigo, mas com o escopo de reforçar características da própria modernidade, tais como a inovação, a heterogeneidade, a fusão e a destruição.

Em Baudelaire, dessa forma, a aproximação entre antigos e modernos não deve ser entendida como uma mera oposição cronológica entre épocas, da antiguidade clássica e cristã com o presente atual. É que a teoria da arte moderna apresentada por Baudelaire não mais legitima a modernidade pela sua confrontação com a antiguidade. Até porque o belo transitório já produz a sua própria antiguidade, na medida em que o artista moderno sequestra da realidade um determinado motivo fazendo com que o moderno se torne antigo um dia.

O método das passagens paralelas aplicado ao *corpus* destacado demonstrou, à saciedade,

a existência de paralelos que se entrecruzam e se repetem nos poemas estudados, conduzindo-nos a um resultado final – uma alegoria consciente da decrepitude (ou da contaminação) do antigo pelo moderno e vice-versa. São também poemas da queda: o exílio e a orfandade de “O cisne”, das personagens greco-romanas e cristãs citadas e dos velhos podem ser lidos como o exílio de toda uma tradição histórica e literária baseada em ideais de imitação e reprodução dos antigos. Baudelaire, em seu projeto de aproximar antigo e moderno, não apenas enfatizou o sentimento de nostalgia em relação ao passado, mas também realçou a própria definição de modernidade e seus elementos constitutivos: novidade e heterogeneidade, ruptura com o passado, negação e destruição.

GARDESANI, A. Convergences and Conflicts between the Ancient and the Modern in three Baudelaire's Poems. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 11, n. 1, p. 50-63, 2019. ISSN 2177-3807.

Referências

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAUDELAIRE, C. *O pintor da vida moderna*. Trad. Tomaz Tadey. Belo Horizonte Autêntica, 2010.

_____. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 285-289.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CAMÕES, L. de. *Os lusíadas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1970.

COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleunice Paes Mourão; Consuelo F. Santiago; Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

_____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

CURTIUS, E. *Literatura européia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral; Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec, 1996.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

GOLDSTEIN, N. *Versos, sons, ritmos*. 5 ed. São Paulo: Ática, 1989.

HARVEY, P. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. 6. ed. São Paulo: Iluminuras, 2008.

JAUSS, H. R. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, H. K. (Org.). *História da literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996. p. 47–100.

JUNQUEIRA, I. A arte de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 45–90.

MONTESQUIEU, C. *O espírito das Leis*. Trad. Pedro Vieira Mota. São Paulo: Ediouro, 1987.

NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PAZ, O. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman; Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Recebido em: 19 mar. 2019

Aceito em: 12 mai. 2019