



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

A conspiração da arte moderna

Luiz Renato Martins ¹

Resumen:

Os primeiros editores póstumos de Baudelaire (1868) preteriram essas anotações à lápis. Como situá-las, se fogem aos traços notórios do autor: dandismo, melancolia, satanismo ... ?

A comunicação remontará as partes, estas e outras, em vista de um todo: um programa geral da arte moderna do qual o “O pintor da vida moderna”, seria como a ponta – paródica e irônica - de um *iceberg*.

Uma carta de um mês antes do colapso indica que o trabalho estava em processo. Memórias históricas de 1793 e vivências próprias da insurreição de Lyon e de junho 1848 combinam-se na síntese cifrada de alusões nesse fragmento. As lutas populares têm seus mortos e desaparecidos; a arte, inacabados ...

Entretanto, para o paradoxo do inacabado, o autor já elaborara uma explicação ambiciosa e sistemática, integrada ao princípio sintético de “magia sugestiva” da arte moderna. Só a espontaneidade fatal e vital das lutas populares completaria o sistema de uma nova épica.

¹ Universidade de São Paulo, Brasil. Este trabalho beneficiou-se de uma estadia de pesquisa de quatro semanas no Musée de la Révolution Française, em Vizille, França, entre janeiro e fevereiro de 2010, que incluiu também uma visita em 18.02 ao Musée des Beaux-Arts de Lyon, com consulta aos arquivos de documentos e ao acervo fechado de obras e desenhos, para exame de trabalhos do pintor Paul Chenavard, ali depositados; contou ainda com uma bolsa da PRPG-USP, para viagem a Bonn e reunião de trabalho com o prof. Dolf Oehler, em 9-10 de maio do mesmo ano. À toda a equipe do museu de Vizille, de cuja generosidade já desfrutei incontavelmente, e à atenciosa e gentil deferência da equipe do museu de Lyon faço públicos os meus agradecimentos.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

A conspiração da arte moderna

Os primeiros editores póstumos de Baudelaire (1821-1867), Charles Asselineau (1820-1874) e Théodore de Banville (1823-1891) depararam um pedaço de papel com algumas anotações rabiscadas à lápis e o deixaram de lado. Preteriram-no em favor de um outro mais acabado ao qual as notas pareciam pertencer. Denominaram a este de “A Arte filosófica” e o publicaram na coletânea *L’Art romantique* (Michel Lévy frères, Paris, 1868).²

Para resgatar a concepção sistemática embora inacabada, de Baudelaire, acerca de *arte moderna*, tomemos a via oposta. Tratemos de um fragmento das notas relegadas. Elas foram publicadas em 1925 por Jacques Crépet em *L’Art romantique*, sob a denominação de “Notas diversas sobre a ‘A Arte filosófica’ ”.³ O texto apresenta bem mais lacunas do que o escolhido pelos editores; é feito de anotações provavelmente escritas num jato e só para a leitura do próprio autor. Parecem notas de trabalho, registros rápidos ou lembretes tal como em “*Mon coeur mis à nu*”⁴ - fragmentos por certo, e não a coluna vertebral de um texto em processo.

De modo análogo, - “demasiadamente cursivas” - foi como as considerou, endossando a Asselineau e Banville, Claude Pichois (1925-2004), último editor das obras completas de Baudelaire. Aceitemos que tais notas não se destinassem à cena pública. Seriam por isso irrelevantes? Decerto, não, para um autor que atribuiu ao improvisado e à sensação a força de elementos sistêmicos e marcos distintivos em sua reflexão sobre a “arte moderna”, a qual, por sua vez, pensou como conjunto de práticas irruptivas, que foi o primeiro a procurar historiar e sistematizar. Délaacroix (1799-1863) falava em seu *Journal* em arte moderna, mas de modo corrente e informal.

Não precisamos de Freud (1856-1939) para valorizar um fragmento de anotação de Baudelaire, pois é ele próprio quem, após ressaltar de modo ímpar, já em 1845, o

² *Apud* Pichois, Claude, “Notices, notes et variantes”. En: Baudelaire, Charles, *Oeuvres complètes, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Pléiade/ Gallimard, Paris, 2002, vol. II, p. 1377.*

³ *Idem*, p. 1381.

⁴ Baudelaire, Charles, « *Mon coeur mis à nu* ». En : Baudelaire, Charles, *Oeuvres ...*, op. cit., vol. I, pp. 676-708.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

inacabado e o papel de um golpe de pincel⁵ – logo do fragmento, e a simultaneidade entre a imagem interior passageira e o gesto artístico que a capta -, remata vinte anos depois em “O pintor da vida moderna” (1863), que a “execução ideal” seria tal que deveria “*virar inconsciente, tão fluida⁶ quanto a digestão para o cérebro do homem saudável que jantou*”.⁷

Para a arqueologia das idéias, tais anotações interessam porque além de afirmarem o caráter revolucionário da “arte moderna” constituem, salvo engano, uma das primeiras tentativas de pensar a determinação recíproca entre a “arte moderna” e seus fatores originários, ou seja, entre tal arte e sua materialidade histórica e genética. Em suma, tais anotações estabelecem a “arte moderna”, para Baudelaire, como arte de circunstância e engajada - o que já nos conduz a um terreno de discussão com interlocutores posteriores. A posição de Baudelaire, note-se de passagem, distingue-se, neste sentido, daquela de Adorno (1903-1969) que polemizou em 1962, em favor da “forma autônoma”,⁸ com Sartre (1905-1980) e Brecht (1898-1956), defensores do engajamento. Já, Baudelaire, por sua vez, recorde-se, insistira no papel das pinturas republicano-revolucionárias de Jacques-Louis David (1748-1825) encomendadas pela Convenção, como primeiras obras-primas da “arte moderna”.⁹

Na pré-história do processo de construção da “arte moderna”, decerto Diderot (1713-1784) teve papel decisivo, ao propor que o artista atendesse antes de mais nada ao seu tempo e privilegiasse a observação direta contra a norma e a formação em ateliê.¹⁰ Mas as anotações em questão, de Baudelaire, trazem novo ingrediente ao

⁵ Já no “Salão de 1845”, Baudelaire contrapõe o “realizado” e o “acabado” em Corot (1796-1875), e ressalta o valor enorme “*de uma pincelada espiritual, importante e bem colocada*”. Baudelaire, Charles, “Salon de 1845”. En : Baudelaire, Charles, Oeuvres ..., op. cit., vol. II, p. 390.

⁶ Grifo do autor.

⁷ O trecho precedente descreve a fatura de um artista moderno paradigmático: “*Na execução de (...) se mostram duas coisas: (...) uma aplicação da memória ressuscitadora (...); a outra, um fogo, uma embriaguez de lápis, de pincel, parecendo quase um furor. É o medo de não fazer rápido o bastante, de deixar escapar o fantasma antes da síntese ser extraída e fixada; é esse medo terrível que se apossa de todos os grandes artistas e que os faz tão ardentemente desejar se apropriarem de todos os modos de expressão, para que as ordens do espírito jamais sejam alteradas pelas hesitações da mão; para que finalmente a execução (...)vire também inconsciente, tão fluida quanto a digestão para o homem saudável que jantou*”. Baudelaire, Charles, “Le peintre de la vie moderne”. En: Baudelaire, Charles, Oeuvres ..., op. cit., vol. II, p. 699.

⁸ Adorno, Theodor, “Engagement” (1962). En: Adorno, Theodor, Notes sur la littérature, trad. Sibylle Muller, Champs essais/ Flammarion, Paris, 2009, pp. 285-306.

⁹ Baudelaire, Charles, “Le Musée classique du bazar Bonne Nouvelle”. En: Baudelaire, Charles, Oeuvres ..., op. cit., vol. II, pp. 408-10. Publicado em *Le Corsaire-Satan*, em 21.01.1846 - data dos cinquenta e três anos da execução de Luís XVI.

¹⁰ Diderot, Denis, Essais sur la Peinture. En : Diderot, Denis, Oeuvres, tome IV/ Esthétique - Théâtre, ed. établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, pp. 470-488.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

programa diderotiano de “retorno à natureza” - ou de enfoque da realidade -, para se atualizar aqui o seu sentido pró-realista: aguçam o senso político da diretiva crítica, já presente na assertiva anti-palaciana de Diderot, ao destacarem certa categoria de fenômenos, referida por Baudelaire como “*estética involuntária, espontânea, fatal, vital, do povo*”.¹¹ Retrospectivamente percebe-se neste passo, de Baudelaire, mais precisão e engajamento frente ao conflito de classes. Voltaremos adiante à inter-relação assim delineada e que é fundamental para o projeto, de Baudelaire, de construção da “arte moderna”, como também para uma estética histórica e materialista atual.

Para o esclarecimento da situação de Baudelaire em seu contexto histórico, observemos também que o teor de tais afirmações destoava da imagem difundida de solipsismo do suposto poeta do mal metafísico, confundido à personalidade melancólica¹² obnubilada de dandismo e satanismo ...¹³ O trecho em questão é relevante portanto sob muitos aspectos e não se justificava o seu abandono, mormente porque ligado a uma preocupação recorrente e a uma questão ainda em aberto, para Baudelaire, aquela a qual os editores referem por “arte contemporânea”, conforme a nota de explicação ao texto associado, acima citada. Acha-se aqui uma diferença curiosa e que merece atenção. Baudelaire não emprega, ao contrário dos editores, o termo “arte contemporânea”. Diferentemente fala em “arte moderna”, mas não como algo dado ou presente, e sim como idéia em processo. A situação artística posta sofre dele o mais das vezes críticas virulentas, no curso das quais, como contraponto, volta-se para a pintura de David, do período republicano-revolucionário. O paradigma assim preferido denota que não é figura passageira a expressão “heroísmo da vida moderna”, empregada já em seu segundo ano de atividade crítica (1846). Em suma, a busca por uma “arte moderna” vem combinada desde o início à de uma *épica* nova. Em que bases?

Indicados preliminarmente os campos de significação de ontem e de hoje atravessados pelas anotações em questão, tratemos agora do trecho ora escolhido. O conjunto das notas a lápis vem encimado por duas linhas com ar de título e subtítulo,

¹¹ Baudelaire, Charles, « [Notes diverses sur *L'Art philosophique*] ». En: Baudelaire, Charles, Oeuvres ..., op. cit. vol. II, p. 606.

¹² Ver Starobinski, Jean, *La Mélancolie au miroir/ Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1997.

¹³ Para as ligações da obra de Baudelaire com a insurreição de junho de 1848, ver Oehler, Dolf, *Quadros Parisienses/ Estética Antiburgesa em Baudelaire, Daumier e Heine 1830-1848*, trad. J. M. Macedo e S. Titan Jr., São Paulo, Cia das Letras, 1997; Oehler, Dolf, *O Velho Mundo Desce aos Infernos/ Auto-Análise após o Trauma de Junho de 1848 em Paris*, trad. José Marcos Macedo, São Paulo, Cia. das Letras, 1999; Oehler, Dolf, *Terrenos Vulcânicos*, trad. S. Titan Jr., M. Suzuki, L. Repa, J. B. Ferreira, São Paulo, Cosac & Naify, 2004.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

grafadas diversamente das frases a seguir, tal a designação de uma ficha ou verbete. São elas respectivamente, “Pintura didática” e “Nota sobre a utopia de Chenavard”.¹⁴

Consideremos tais notas e o texto denominado postumamente de “A Arte filosófica”, como elementos de uma reflexão em processo. Tem-se notícia de que ao menos catorze títulos foram cogitados em cartas entre 1857 e 1866, quando menciona o último título, um mês antes do colapso. As notas em foco, sem data, seriam de 1860-1861, segundo Pichois.¹⁵ Porém o termo “arte didática”, da última versão, surge em dezembro de 1863, logo junto à publicação de “O pintor da vida moderna”.¹⁶ Ato estimulado pela publicação? De todo modo, o passo sugere a consolidação de uma reflexão, certamente estabelecida em contraposição à noção de “arte pela arte”, em voga antes, e distinta também do primado da sensação apregoado por Baudelaire no ensaio do *Figaro* - ao que parece insuficiente para sintetizar a questão da “arte moderna”.

Pichois refere uma a uma as versões e as datas correspondentes. Permite ver, deste modo, que o processo, estendendo-se ao longo de dez anos de trabalho, encontrava-se todavia em aberto quando Baudelaire sucumbiu. Logo, pode-se concluir que “O pintor da vida moderna” pertencia a este processo, mas não o esgotava. Isto é, longe de ser um corolário ou desaguadouro final da concepção de Baudelaire acerca da “arte moderna”, tal ensaio achava-se implicado no mesmo processo reflexivo que os documentos ora em foco, mas em relação a estes não pode ser tido como corolário - e sim como posição associada, correlata ou complementar.

Vamos ao ponto: o cuidado na escolha da designação e a insistência em construir uma perspectiva, a da “arte didática”, distinta e adicional em relação àquela delineada em “O pintor da vida moderna”, denotam seja uma construção em curso, seja um projeto mais abrangente ou sistematizador em relação à “arte moderna”. Sabe-se que o tema o preocupava, como uma intuição fulgurante e precoce, desde os seus primeiros escritos em 1845. Em janeiro de 1846, no artigo sobre a mostra do Bazar Bonne Nouvelle, o jovem crítico já afirmara nitidamente o papel de divisor de águas que tem o *Marat ...* (1793), o *Lepeletier ...* (1793), enfim, que a pintura republicano-

¹⁴ A primeira referência a este trabalho data de 27.04.1857, sob o título de “*Peintres raisonnés*” (ecoando Rousseau : « *notre siècle raisonneur* » ?). A segunda, sob a rubrica “*Peintres philosophes*”, de janeiro-fevereiro de 1858, acrescenta: “*os pintores que subordinam a arte ao raciocínio (...)*”. A última referência consta em nota de 6.02.1866 ao editor Hippolyte Garnier: “*L’Art didactique, écoles allemande et lyonnaise*”. Pichois, Claude, op. cit., vol. II, pp. 1377-1378.

¹⁵ Pichois, Claude, “Notices...”, op. cit., vol. II, p. 1381.

¹⁶ «*Le Peintre de la vie moderne*» foi publicado em três partes (*Le Figaro*, 26 e 29.11 e 3.12.1863). Pichois, Claude, “Notices...”, op. cit., vol. II, p. 1413.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

revolucionária de David exercera como marco inicial da “arte moderna”. Nela distinguia alguns traços peculiares e inéditos, entre os quais a rapidez extrema com que o *Marat* ... fora realizado.

“O que há de mais espantoso nesse poema inabitual, é que ele foi pintado com uma rapidez extrema, e quando se considera a beleza do desenho, é de se confundir o espírito”.¹⁷

É o primeiro sinal, ainda tingido de espanto, da importância que Baudelaire atribuirá à categoria do improviso, à mistura de ciência com ingenuidade, própria à “arte moderna”.¹⁸

Obtivemos assim uma tese hipótese composta em degraus: 1. “O pintor da vida moderna” seria a ponta de um *iceberg* complexo que abrangia funções contraditórias; 2. a construção do sistema dialético da “arte moderna” foi obstada pela doença de Baudelaire; 3. as anotações sobre a “arte didática” eram indispensáveis ao sistema inconcluso.

O que dizem os textos referidos sobre tal tese? Os dois parágrafos iniciais do escolhido por Asselineau e Banville anunciam a intenção de compor dialeticamente uma outra perspectiva frente àquela da sensação. Assim, “*L’Art philosophique*” principia:

“O que é a arte pura segundo a concepção moderna? É criar uma magia sugestiva compreendendo (...) o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista”.

Já o segundo parágrafo contrapõe:

¹⁷ Baudelaire, Charles, “Le Musée classique ...”, *op. cit.*, p. 410.

¹⁸ Encontram-se dois, senão mais, exemplos precoces do elogio do improviso na pintura paradigmática de Delacroix, já no “Salão de 1846”: “*Tão lenta, séria, conscienciosa é a concepção do grande artista, quanto rápida é a sua execução*”; e “(...) *Delacroix é, como todos os grandes mestres, uma mistura admirável de ciência, - quer dizer um pintor completo, - e de ingenuidade, quer dizer um homem completo*”. Baudelaire, Charles, “Salon de 1846”. En: Baudelaire, Charles, *Oeuvres ...*, *op. cit.*, vol. II, pp 433, 435. Na realidade, o tema do elogio à execução rápida e plena de espontaneidade é recorrente nos escritos de Baudelaire e pode ser encontrado, sob uma outra expressão ou argumento, em incontáveis passagens.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

*“O que é a arte filosófica segundo a concepção de Chenavard e da escola alemã? É uma arte plástica que tem a pretensão de substituir o livro (...) para ensinar a história, a moral e a filosofia”.*¹⁹

É isso o que Baudelaire, apesar de reticente, justificará dialeticamente.

Já é hora de ponderarmos o valor de tais reticências. Segundo a hipótese posta, as reticências implicam a importância da função didática e as reservas do crítico ante a forma posta da última: aquela de Chenavard, à qual voltaremos. Num balanço sumário: Delacroix (1798-1863) era o paradigma da arte fundada na sensação; Courbet (1819-1877) valia pela contribuição “para restabelecer o gosto da simplicidade e da franqueza”;²⁰ Daumier (1808-1879), novo Balzac (1799-1850), era como Guys (1805-1892) homem de jornal ... Enfim, diante da síntese da tradição por Delacroix, a forma didática na pintura não estava ainda estabelecida: consistia num projeto latente ou vislumbre do crítico.

É hora de notar que o alcance das cogitações de Baudelaire sobre a função didática atravessa outro debate do século 20. Por aproximadamente um século, a contar do triunfo burguês contra o ideal de uma “República social” nutrido desde 1793 - e por fim esmagado com a derrota da Comuna (1791) -, constituiu uma espécie de “língua franca”, entre a maioria dos historiadores, críticos e museólogos, o pressuposto de que a pintura moderna consistia numa arte auto-referida e puramente ótica. Foi a doutrina da “pura visibilidade” de Konrad Fiedler (1841-1895) que elegeu a “arte pura” como essência da “arte moderna”. Tal corrente, de teor formalista, prevaleceu a partir dos idos de 1880, quando foram publicados seus primeiros estudos sobre a arte moderna por Julius Meier-Graefe (1867-1935), até cerca de um século depois quando o dito pós-modernismo pretendeu iniciar a revisão das bases da arte moderna, questionando - de modo pueril, diga-se de passagem - a noção de “arte pura” ou abstrata. Não é o caso de se entrar aqui nos termos de tal disputa. Mas vale lembrar que a posição dialética de Baudelaire, desdobrada a partir da contraposição entre a “arte filosófica” e a “arte da sensação”, é bem distinta: afirma a legitimidade da função didática na “arte moderna”, ainda que seja reticente ante a proposta eclética de Chenavard, ligada diretamente ao

¹⁹ Baudelaire, Charles, “L’Art philosophique”. En: Baudelaire, Charles, Oeuvres ..., op. cit., vol II, p. 598.

²⁰ Baudelaire, Charles, “Peintres et Aquafortistes” (1962, publicado em *Le Boulevard*, 14.09.1862); ver também “Exposition universelle (1855)”. En: Baudelaire, Charles, Oeuvres Complètes, op. cit., vol. II, p. 737, p. 585.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

espírito da revolução de fevereiro de 1848 – enquanto Baudelaire participava ativamente daquela de junho, contra o regime de fevereiro.²¹ Enfim, Chenavard²² era interlocutor e amigo, mas sua pintura não correspondia plenamente às idéias artísticas e políticas de Baudelaire. O acordo Baudelaire-Chenavard em torno da função didática era, pois, de princípio e abstrato, mas dissonante no conteúdo.

Porém, não se tratava, para Baudelaire, de estabelecer uma chave única para a “arte moderna”, e sim de construir uma dialética entre os elementos ligados ao improvisado ou à sensação e a função didática, visando à construção de uma nova *épica* pictórica.

Outra evidência que se tem dos cuidados dialéticos de Baudelaire é o lugar estratégico que confere a Chenavard em “A obra e a vida de Delacroix” - ensaio publicado após a morte deste e quase junto a “O pintor da vida moderna”.²³ Naquele, Chenavard é comovidamente referido como a antítese pictórica de Delacroix, mas também como o interlocutor dileto deste; aquele com quem Delacroix “se refugiava em imensas conversas” e a quem invocara “para lhe apertar a mão nas últimas horas de sua vida”.²⁴ Em tal reconstrução narrativa sobressai a implicação recíproca entre os dois partidos pictóricos.

Logo, Chenavard - outro de Delacroix e também de Guys - funciona como um dos esteios provisórios da arquitetura crítica baudelairiana - sem esquecer de Daumier - par de Balzac -, e de outros poucos -, destinada a compor a constelação complexa da “arte moderna”, derivada das lições revolucionárias de David. São aspectos contraditórios, mas convergentes na síntese da idéia irruptiva da “arte moderna” como *épica* correlata ao “heroísmo da vida moderna”.

²¹ Para relato de Gustave Le Vavasour sobre a participação de Baudelaire nas barricadas de junho ver Crepet, Eugène, Charles Baudelaire, revue et mise à jour par Jacques Crépet, Paris, Messein, 1907, p. 82, *apud* Oehler, Dolf, “Le Poids de l’histoire chez Baudelaire et Flaubert: modernité et massacres”. En: Labarthe, Patrick (textes réunis par), Baudelaire: Une alchimie de la douleur/ Études sur *Les Fleurs du Mal*, (Paris?), Eurédit, pp. 302-303.

²² Chenavard era dos que também reivindicavam a herança da I República. Seus primeiros projetos para concurso, *M. de Dreux-Brézé et Mirabeau*, sobre o não de Mirabeau ao enviado do rei, e *Séance de nuit à la Convention nationale, 20 janvier 1793*, sobre a sessão que decidiu a condenação de Luís XVI, tiveram sua “filosofia da história” elogiada por Baudelaire. Baudelaire, Charles, « [Notes diverses ...] », op. cit., p. 606.

²³ Delacroix morreu em 13.08.63. *Opinion Nationale* publicou o texto de Baudelaire sobre Delacroix em 2.09, 14.11 e 22.11.1863. “O pintor da vida moderna” saiu quase a seguir: 26 e 29.11 e 3.12.1863, no *Figaro*. Pichois, Claude, op. cit., vol. II, pp. 1440-1441.

²⁴ Baudelaire, Charles, “L’Oeuvre et la vie de Delacroix”. En: Baudelaire, Charles, *Oeuvres ...*, op. cit., vol. II, pp. 765-6. Após a publicação do texto, Baudelaire escreve para Chenavard, em 25.11.63. Pichois, Claude, op. cit., vol. II, p. 1441.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Abreviemos e fiquemos nas anotações em questão; nas partes do sistema eclipsadas circunstancialmente pelo texto do *Figaro*. A idéia de atribuir à função didática um papel indispensável no sistema da “arte moderna” situa o propósito de Baudelaire na linha que vem de Winckelmann (1717-1768), Rousseau (1712-1778), Diderot, Schiller (1759-1805), David e, que chega depois a Tretiakov (1892-1939), Einsenstein (1898-1948) e até a Brecht, Sartre, etc..

Mas o que diz afinal o trecho em foco?

“A pintura nasceu no Templo. Ela deriva da Santidade. O Templo moderno, a Santidade moderna, é a Revolução. Então façamos o Templo da Revolução, e a pintura da Revolução. Quer dizer que o Panteão moderno conterà a história da humanidade.

*Pan deve matar Deus. Pan é o povo.*²⁵

*Esthétique chimérique, c’est à dire a posteriori, individuelle, artificielle, substituée à l’esthétique involontaire, spontanée, fatale, vitale, du peuple.”*²⁶

As arestas insólitas dos argumentos parecem ganhar teor de enigma com as referências extraídas aparentemente do acervo neoclássico: Templo, Panteão, Pan, sem falar da alusão à “Santidade” – cinismo ou ironia cifrada - na boca de quem tinha por musa Satã! Ademais em 1852 Baudelaire, além de invectivar contra os colegas neo-helenistas, saudara o Daumier de *L’Histoire Ancienne* (1841-1843) como a “melhor paráfrase da sentença”: “Quem nos livrará dos gregos e romanos”?²⁷

Mas tais referências tornam-se precisas e diretas quando contextualizadas. Chenavard, primeiro implicado referido no subtítulo, homem da revolução de fevereiro,

²⁵ Baudelaire distinguia a especificidade do ponto de vista popular, que esposava. Na nota “*Bom senso do povo*”, no primeiro número de *Le Salut Public*, 27.02.1848, afirma: “*Há homens plenos de frases inteiramente feitas (...) e de epítetos ociosos como sua cabeça. – O senhor Odilon Barrot, por exemplo./ Quando alguém lhes fala de 89, essas gentes vos dizem, foi Voltaire quem fez a Revolução; ou bem foi Rousseau quem fez a Revolução; ou bem foi Beaumarchais quem fez a Revolução./ Imbecis! Babacas! Duas vezes idiotas!/ Michelet disse: “A Revolução de 89 foi feita pelo povo”. Nisso, Michelet tinha razão./ O povo não ama gente de saber! E ele daria todos os Voltaires e os Beaumarchais do mundo por uma calça velha./ O que o prova, nas Tulherias nada foi saqueado de escultura e pintura senão a imagem do ex-rei e de Bugeaud [um marechal]; um único busto foi atirado pelas janelas! ... O busto de Voltaire”*. Baudelaire, Charles, “*Le Salut public* (1848). En : Baudelaire, Charles, *Oeuvres ...*, op. cit., vol. II, pp. 1031-1032.

²⁶ Grifos do autor. Baudelaire, Charles, «[Notes diverses...]», op. cit., p. 606.

²⁷ A série de cinquenta estampas de Daumier foi publicada em *Le Charivari* entre dezembro de 1841 e janeiro de 1843. Baudelaire comentou-as em *L’École païenne (Semaine théâtrale)*, 22.01.1852). Baudelaire, Charles, *L’École païenne*. En : Baudelaire, Charles, *Oeuvres ...*, op. cit., vol. I, p. 46. Frases inteiras foram retomadas em «*Quelques caricaturistes français*» (*Le Présent*, 01.10.57). Baudelaire, Charles, «*Quelques caricaturistes français*». En : Baudelaire, Charles, *Oeuvres ...*, op. cit., vol. I, p. 556.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

apresentara ao ministro do Interior do governo provisório, o franco-maçom Ledru-Rollin (1807-1874), o projeto de pintar o interior do Panthéon, antiga catedral transformada pela Revolução de 1789 em templo da Nação. Aí seriam distribuídos ao longo de 266,64 metros lineares por 3,66 de altura, sessenta painéis murais que representariam a história da humanidade, em termos ecléticos e pluri-classistas ao gosto de fevereiro.

Chenavard dizia ter encontrado Hegel (1770-1831) em Roma em 1831; e citava Herder (1744-1803), Schlegel (1767-1845) e Creuzer (1771-1858).²⁸ Professava pintar « uma filosofia da história ». Assim propusera um conjunto de murais sincréticos, de gênero eclético-filosófico, em torno de um painel de 500 m² sobre a idéia de Palingênese social;²⁹ idéia destilada de um magma de época ao qual não estava alheio o ideário eclético de Victor Hugo (1802-1885). Os painéis narrariam a história dos primórdios, passando por uma « Regeneração » até uma « Marselhesa da Paz ». Sem entrar no mérito da sopa de época, importa que Baudelaire notou dialeticamente no projeto uma alternativa, nas circunstâncias, à pintura da sensação, de Delacroix.

Ledru-Rollin aceitou e Chevanard, mesmo mal remunerado, pôs-se com um conjunto de assistentes a elaborar um conjunto de cartões em grande formato, para serem apostos às paredes. Porém a II República seria curta e a pintura da história, versão Chenavard, estancou. Luís-Napoleão negociou com a Igreja a devolução do Panteão ao culto católico. O projeto ficou nos cartões. Mas os desenhos de Chenavard foram exibidos, parte no Salão de 1853, e principalmente na Exposição universal de 1855. Enfim, a despeito das reticências expostas em « A arte filosófica », Baudelaire nutria estima por Chenavard³⁰ que, por sua vez, o retratara num desenho.³¹ Chenavard representava a grande tradição do desenho na arte francesa.³²

²⁸ Grunewald, Marie-Antoinette, Paul Chenavard et la décoration du Panthéon de Paris en 1848, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1977, p. 1.

²⁹ A série representaria « a marcha do gênero humano rumo ao seu futuro através das provações e das alternativas de ruínas e renascimentos », *apud* Grunewald, Marie-Antoinette, *op. cit.*, p. 3. Ver também Chaudonneret, Marie-Claude (org.), *Paul Chenavard/ Le Peintre et le Prophète*, Paris, RMN/ Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2000.

³⁰ “... eu não posso me impedir de sentir simpatia por um artista como Chenavard, sempre apreciável (...) e encantador até em seus fardos”. Baudelaire, Charles, “Salon de 1859”. En: Baudelaire, Charles, *Oeuvres ...*, *op. cit.*, vol. II, p. 611.

³¹ O esboço de uma cabeça de homem (fusain, com realces de giz branco sobre papel colado a um cartão, 28 X 17 cm., doado pelo artista ao museu de Lyon em 1877), refere-se à Baudelaire (circa 1862), segundo Sloane. Grunewald segue a atribuição. Patry (2000) é reticente quanto à semelhança. Sloane, J., Paul Marc Chenavard. Artist of 1848, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1962; Grunewald, M.-A., Paul Chenavard, lyonnais, peintre et philosophe, et son environnement social, Thèse de Doctorat d'État, Sorbonne, Ms., 1983, 11 vol.; Patry, Sylvie, “Études et croquis”. En: Chaudonneret, Marie-Claude



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Antecipação da escala cinematográfica? Crítica ao bonapartismo na imagem sombria do César atravessando o Rubicão, simultânea à de Marx no *18 Brumário*? Não cabe aqui discutir a pintura de Chenavard. Importa ter presente que «a arte filosófica ...»³³ valia dialeticamente como termo oposto à arte do improviso e da sensação. Assim Baudelaire remata:

*«ainda que eu considere os artistas filósofos como hereges, eu vim a admirar frequentemente os seus esforços pelo efeito de minha própria razão».*³⁴

Por que a solidariedade de Baudelaire? Possivelmente só a pintura histórica de Manet, sobre o fuzilamento de Maximiliano e o massacre da Comuna, como nova síntese da perspectiva do improviso e da sensação com a da função didática - que Baudelaire não chegou a ver -, viria a responder efetivamente aos esforços dialéticos de Baudelaire.³⁵ Mas a visão sintético-narrativa de Manet - muito mais próxima do golpe de vista proto-fotográfico, reclamado por Diderot,³⁶ do que das longas procissões e alegorias de Chenavard – nutriu-se da visão sistêmica da « arte moderna », de Baudelaire. E este, para esboçar dialeticamente o seu sistema *formativo* da “arte moderna”, precisou, frente à arte do improviso de Delacroix, de um contraponto – provisório, mas necessário -, encontrado em Chenavard.

Hoje, olvidadas as componentes principais desse processo, parece ter existido só a via do ponto de vista opticalista e pastoral do impressionismo como legado da pintura

(org.), op. cit. (inclui reprodução da imagem, cat. 3, p. 33), pp. 32-33. De outro lado, é certo que Baudelaire pôs dedicatórias a Chenavard em dois de seus desenhos: num retrato da amante Jeanne Duval, “Vision céleste à l’usage de Paul Chenavard” (Baudelaire, Charles, bibliothèque littéraire Jacques Doucet) e num retrato feminino, “Échantillon de beauté antique dédié à Chenavard (grifos do autor, Baudelaire, Charles, Paris, collection Prat), Chaudonneret, Marie-Claude, “Le Cénacle de Chenavard” (inclui reprodução dos dois desenhos de Baudelaire, fig. 121 e 122, p.120). En: Chaudonneret, Marie-Claude (org.), op. cit., pp. 115-121.

³² Sobre a controvérsia acerca da concepção do seu projeto como monocromático frente ao partido colorista de Delacroix, ver Chaudonneret, Marie-Claude, « L’Oeuvre de Chenavard: un ‘art philosophique’ ? ». En : Chaudonneret, Marie-Claude (org.), op. cit., pp. 19-21.

³³ Baudelaire, Charles, “L’Art philosophique”, op. cit., vol II, p. 598.

³⁴ Baudelaire, Charles, “L’Art philosophique”, op. cit., vol II, p. 604.

³⁵ Martins, Luiz Renato, “A Execução de Maximiliano de Manet (1868-9), como refuncionalização do regicídio”. En: Revista *Mais Valia*, n. 1 ano 1, Mais Valia/F.Dillemburg, São Paulo, novembro, 2007, pp. 88-95; Martins, Luiz Renato, Manet: Uma Mulher de Negócios, um Almoço no Parque e um Bar, Rio, coleção Arte+/ Zahar, 2007.

³⁶ « O pintor não tem senão um instante, e não lhe é permitido abranger dois instantes tanto quanto duas ações », Diderot, Denis, op. cit., p. 496.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

de Manet, tida erroneamente na tradição formalista como não-narrativa.³⁷ Importa ora fixar que Baudelaire insistiu, contra a dimensão pastoral-positivista-empirista que já se anunciava e professava alheamento à narrativa histórica e ao senso trágico, no valor dialético da função mimético-narrativa, base do modo didático. Assim endereçou um comentário direto no « Salão de 1859 » àqueles que descuravam do valor mimético da pintura:

*« Porque eu reclamo incessantemente a aplicação da imaginação, a introdução da poesia em todas as funções da arte, ninguém suporá que eu deseje, no retrato sobretudo, uma alteração conscienciosa do modelo ».*³⁸

O raio de alcance das anotações não se limita a Chenavard. As palavras de Baudelaire também ganham nitidez quando referidas ao contexto histórico da I República. Era esta que deificava e tinha papel decisivo na « panteonização » dos mártires revolucionários.³⁹ Aí haviam ocorrido regicídio e descristianização; aí David tratara de reconstruir programaticamente o gênero histórico na pintura, visando à nova história da humanidade dos anos I e II, fundada pela Revolução. Ao longo de vinte e dois anos de crítica de arte, referências recorrentes a David funcionaram como paradigma maior⁴⁰ diante do que Baudelaire tinha por bagatelas ou futilidades da arte contemporânea.⁴¹

³⁷ “A interpretação formalista freqüente da pintura de Manet dos idos de 1860 como sendo pioneira sobretudo pela sua asserção de planaridade (*flatness*) é em larga medida um *resultado* do impressionismo. (...) a preocupação com a “planaridade” (...) não emergiu (...) como a característica definidora da prática pictórica, para o ponto de vista formalista, antes da articulação de um ponto de vista (...) impressionista, (...) em meados de (18)70”. Fried, Michael, *Manet’s Modernism or, The Face of Painting in the 1860s*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1996, p. 17-19. Sobre a crítica associada à obra de Monet (1840-1926), ver nota 44, à p. 461; para o enquadramento por Clement Greenberg (1909-1994) de Manet e dos impressionistas, simultaneamente sob o signo da “planaridade” e da “opticalidade”, e para o desenvolvimento da idéia de uma pintura basicamente óptica, que o crítico Marc de Montifaud (1845-1912) denominou de “*école des yeux*”, ver as pp. 18-9 e as notas 51-4, pp. 462-3.

³⁸ Baudelaire, Charles, « Salon 59 ». En : Baudelaire, Charles, *Oeuvres ...*, op. cit., vol. II, p. 657.

³⁹ Baudelaire, Charles, “Le Musée classique... ”, op. cit., vol. II, pp. 408-10; Michel, Régis et Sahut, Marie-Catherine, *David/ L’Art et le Politique*, Paris, Gallimard- RMN, 1988 ; Martins, Luiz Renato, “Uma Aproximação de *A Morte de Marat* (1793), de Jacques-Louis David”, *Ars*, n. 3 ano 2, PPGAV-ECA-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004, pp. 62-65;

⁴⁰ Precocemente, num de seus primeiros escritos críticos, tratando da mostra no bazar Bonne Nouvelle (jan-abril 1846), onde eram apresentados onze trabalhos de David, entre outros autores entre os quais de Ingres (1780-1867), Baudelaire já delinear algumas das linhas gerais de sua reflexão crítica: “*A clássica exposição não obteve de início senão um sucesso de gargalhadas entre os nossos jovens artistas. A maior parte desses senhores presunçosos (...) não podem algo entender dessas severas lições da pintura revolucionária, essa pintura que se priva voluntariamente do charme e das pitadas malsãs, e que vive principalmente pelo pensamento e pela alma, - amarga e despótica como a revolução da qual ela nasceu.*”



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Uma rápida prospecção do ambiente histórico de Baudelaire é esclarecedora. A figura da « Santidade », que Baudelaire frases adiante traduz como « amor à *Justiça* », era após o massacre do povo, nas Tulherias, comumente atribuída ao martírio popular, tema da “literatura de junho” estudada por Oehler.⁴² Analogamente, o culto metafísico à figura de Pan, praticado por alguns literatos das relações de Baudelaire, cede aqui a um seqüestro do ícone dos neo-helênicos, associado à descristianização, de gosto *sans-culotte*.⁴³

Queda, porém, um enigma no texto que resiste às significações pretéritas da I e II Repúblicas, sepultadas para o II Império, época de Baudelaire: o tempo verbal das anotações não é o pretérito. Bem ao contrário, estas possuem um tom imperativo e de urgência programática, de quem implica voz coletiva ou coral e é peremptório sobre o presente: « *o Templo moderno, a Santidade moderna, é a Revolução. Então façamos (...) a pintura da Revolução (...) o Panteão moderno conterà a história da humanidade* ».

Há ainda uma exortação ao deicídio. O regicídio já se dera mas o trono voltara; logo a voz encarece contra o fundamento do direito dos reis: « Pan deve matar Deus. Pan é o povo ».⁴⁴

Para se elevar tão alto, nossos aprendizes são gente hábil em demasia, e que sabe pintar bem demais. A cor os cegou, e eles não podem mais enxergar e rastrear a austera filiação do romantismo, essa expressão da sociedade moderna. Deixemos então rir e brincar à vontade esses jovens anciãos, e ocupemo-nos dos nossos mestres”. Baudelaire, Charles, “Le Musée classique ...”, op. cit., p. 409. A estabelecer o plano de suas obras completas para o editor Julien Lemer, em fevereiro de 1865, Baudelaire, como a celebrar sua descoberta do papel chave de David para a “arte moderna”, renomeia o artigo de “David no bazar Bonne Nouvelle. Pichois, Claude, “Notices ...”, op. cit., vol. I, p. 1289.

⁴¹ Chenavard é valorizado como exceção a tal estado de coisas: “*Há algo de bom na tese de Chenavard, é simplesmente o desprezo da futilidade e a convicção de que a grande pintura apóia-se sobre grandes idéias*”. Baudelaire, Charles, « [Notes diverses ...] », op. cit., p. 606.

⁴² Oehler, Dolf, “Santos e mártires/ Deus/ Jesus Cristo”. En: Oehler, Dolf, *O Velho Mundo ...*, op. cit., pp. 45-53. Os motivos da santidade e do martírio aparecem também acoplados ao da vingança, ao qual se voltará.

⁴³ “*Será Vênus Afrodite ou Vênus Mercenária que vos aliviará (...)? (...) Bebeis caldo de ambrosia?*” Baudelaire, Charles, *L'École païenne*, op. cit., p. 47. Sobre a retomada de tais invectivas, ver « *Quelques caricaturistes ...* », op. cit., p. 555-556. A aspereza e a ironia ainda ressurgem no poema em prosa tardio “*Perte d'auréole*” (1865).

⁴⁴ A leitura tem opções: o prefixo grego “pan” significa todos ou a totalidade, e a frase seguinte parece desdobrar essa acepção quando explica que Pan é o povo. E Pan, tomado como interjeição, pode evocar um disparo; logo evocaria um fuzilamento de Deus, submetendo, numa galhofada, os donos da ordem ao mesmo expediente com o qual haviam praticado o genocídio de agosto de 1848, nas Tulherias. Acaso ou ao pé da letra, a cena do fuzilamento de Maximiliano de Habsburgo pelo exército republicano mexicano, pintada por Manet, pouco após a morte de Baudelaire, pretende simultaneidade em relação ao ruído ou sugere em chave meta-lingüística que o ato pictórico tenha alguma equivalência com o disparo retratado.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Pode-se considerar que a preparação do projeto da “arte moderna” como Panteão moderno combinava-se, para Baudelaire, à meditação de uma vingança contra a burguesia genocida de junho de 48. O veredicto de Baudelaire era terminante:

*“Todo jornal, da primeira linha à última, não é senão um tecido de horrores. Guerras, crimes, roubos, impudicícias, torturas, crimes de príncipes, crimes de nações, crimes de particulares, uma embriaguez de atrocidade universal. E é com esse repugnante aperitivo que o homem civilizado acompanha sua refeição a cada manhã. O crime transpira de tudo neste mundo: do jornal, do muro e da face do homem”.*⁴⁵

A cólera meditada e a trama vingativa não eram estranhas à poética de Baudelaire, mas acalentadas, bem como sua visão sistemática da “arte moderna” como nova tradição luciferina, em contraposição ao que chamava de beatitude da arte precedente.⁴⁶ Assim, precisamente no período da cogitação sobre a arte didática e das anotações em questão, concebeu e começou a realizar um projeto simultâneo de livro que “ocupou o espírito de Baudelaire de 1859 a 1865, particularmente em 1861, 1863 e 1865”.⁴⁷ Em carta de 1.04.61, à sua mãe, Mme. Aupick, menciona o título pela primeira vez:

*“um grande livro com o qual sonho há dois anos: Mon coeur mis à nu, no qual juntarei todas as minhas cóleras. Ah! se jamais ele vier à luz, as Confissões de J[ean]-J[acques] parecerão pálidas”*⁴⁸

Em 13.01.1863, no contrato com o editor Hetzel, relativo aos poemas em prosa e às *Flores do Mal*, Baudelaire acrescenta: “O Sr. Hetzel se compromete a publicar (...) o

⁴⁵ Baudelaire, Charles, « Mon coeur mis à nu/ XLIV », op. cit., pp. 705-706.

⁴⁶ “Até uma hora bem avançada dos tempos modernos, a arte, poesia e música sobretudo, não tiveram outro objetivo que encantar o espírito apresentando-lhe cenas de beatitude, em contraste com a horrível vida contida e de luta na qual estamos mergulhados./ Beethoven começou a remexer os mundos de melancolia e desespero incuráveis amontoados como nuvens no céu interior do homem (...) a arte moderna possui uma tendência essencialmente demoníaca. E parece que essa parte infernal do homem, que o homem se compraz em explicar a si mesmo, aumenta diariamente ...”. Baudelaire, Charles, “Sur mes contemporains: Théodore de Banville” (1861-2). En : Baudelaire, Charles, Oeuvres ..., op. cit., vol. II, p. 168. De modo análogo, as referências à arte republicana de David, como origem da « arte moderna », ressaltam, todas, o corte explicitado com a atitude de satisfação e placidez do passado. Baudelaire, Charles, “Le Musée classique ...”, op. cit.; “Salon de 1846”, op. cit.; « Exposition universelle (1855) » ; « Salon de 1859 » ; « L’Oeuvre et la vie ... », op. cit.. En : Baudelaire, Charles, Oeuvres ..., op. cit., vol. II, pp. 408, 409, 412, 428, 583, 584, 610, 744.

⁴⁷ Pichois, Claude, “Notices ...”, op. cit., vol. I, p. 1468.

⁴⁸ Apud idem, p. 1467.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

primeiro volume de novelas que o Sr. Baudelaire se dispõe a fazer e os outros volumes que ele intitula provisoriamente ou definitivamente de *Mon coeur mis à nu*".⁴⁹ Os escritos sobre a Bélgica, *Pauvre Belgique!*, combinam-se a estes no estado de ânimo e na economia fragmentária. Ficaria infenso o sistema da "arte moderna"?⁵⁰

Em 3 de junho, em carta à mãe, declara que o livro tornou-se "*a verdadeira paixão do (seu) cérebro*" e retoma a comparação de antes: "*um livro que será outra coisa do que as famosas Confissões de Jean-Jacques*". Dois dias depois, noutra carta à mãe:

*"Sim, esse livro tão sonhado será um livro de rancores. (...) Eu voltarei contra a França inteira o meu real talento de impertinência. Eu tenho uma urgência de vingança como um homem fatigado tem urgência de um banho (...)"*⁵¹

Oehler distingue claramente, para além de qualquer idiosincrasia ou circunstância, a razão de ser objetiva e histórica do estado de ânimo de Baudelaire, compartilhado por Flaubert (1821-1880):

*"(As jornadas de junho) marcam (...) uma virada para eles (Flaubert e Baudelaire): a partir da experiência dos massacres de 48 a sua noção de humanidade é consubstancial àquela de uma humanidade sempre pronta a cometer os piores crimes. Doravante para eles a tarefa do escritor consiste em recordar ao público a lembrança de um crime tanto mais irremediável que se está disposto a esquecê-lo"*⁵²

Explica Oehler,

⁴⁹ Idem, p. 1468.

⁵⁰ Num dos seus *Carnets* - conjunto cuja datação foi atribuída por Jacques Crépet precisamente ao período, entre julho de 1861 e novembro de 1863, no qual se situam as notas ora em questão -, encontra-se uma anotação junto a outras, relativas a *Le Spleen de Paris*: "Quem é aquele de nós que não sonhou com uma prosa particular e poética para traduzir os movimentos líricos do espírito, as ondulações dos devaneios, e os sobressaltos da consciência"? Baudelaire, Charles, "Carnet 42, 44". En: Baudelaire, Charles, *Oeuvres ...*, op. cit., vol. I, p. 738. Sobre os *Carnets*, ver ainda Pichois, Claude, "Notices ...", op. cit., vol. I, p. 1516 e 1524.

⁵¹ Pichois, Claude, "Notices ...", op. cit., vol. I, p. 1468.

⁵² Oehler, Dolf, "Le Poids de l'histoire chez Baudelaire et Flaubert: modernité et massacres". En: Labarthe Patrick (textes réunis par), Baudelaire: Une alchimie de la douleur/ Études sur *Les Fleurs du Mal*, (Paris?), Eurédit, ?, p. 314.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

“Sua (de Baudelaire) filosofia da História implica (...) uma teoria da repetição infinita mais próxima (...) do velho Blanqui – aquele de Eternité par les astres [livro que encantou a Benjamin] – e até de Nietzsche que do 18 Brumário de Marx que se reclama de Hegel. Por outro lado, há indícios segundo os quais Flaubert e Baudelaire teriam nutrido apesar de tudo a esperança secreta de romper o círculo vicioso da história”.⁵³

Como situar o papel da função didática da “arte moderna”, objeto simultâneo das cogitações de Baudelaire? Se o papel implicava uma vertente *épica*, demandada já no “Salão de 46”, ao mesmo tempo a ferocidade destilada dos escritos de Baudelaire não poderia se coadunar, a despeito da estima pessoal do crítico por Chenavard, com a candura supra-classista da filosofia da história do último, rematada pela “Marselhesa da paz” – *ersatz* do mito burguês do Progresso.

Da perspectiva precisa de Baudelaire, satanismo e santidade moderna conjugar-se-iam exatamente para resultar num combinado explosivo contra a petrificação da história.⁵⁴

A religião moderna e o novo templo, no qual se consagrariam a história humana – na contramão de todo hino de paz à la Chenavard -, haveria de ser, a Revolução, obra demoníaca, resposta futura aos genocidas de 1848.

Nesta chave, a perspectiva de Baudelaire pertence à tradição revolucionária conspiratória pós-termidoriana, iniciada com o Manifesto dos plebeus (1795) e a Conspiração pela igualdade (1796), de Gracchus Babeuf (1760-1797), e continuada por Buonarrotti (1761-1837) e Auguste Blanqui (1805-1881), contemporâneo de Baudelaire, e que é o provável tema de *Le Guignon*.⁵⁵

⁵³ Idem, p. 315.

⁵⁴ A leitura de Oehler do poema em prosa *Le Mauvais vitrier* (publicado em *La Presse*, 26.08.1862) assinala precisamente o teor não idiossincrático, mas objetivado historicamente, do estado de ânimo do poeta condizente com o da realização de um atentado de larga escala contra a ordem: “O vidraceiro é representado como um pobre-diabo, não como um culpado; ele próprio nada mais é do que o estopim de uma insatisfação – que há muito fermenta no narrador – com o estado das coisas, o qual um belo dia, inesperadamente, é imputado ao vidraceiro (...) A comparação entre o estrondo produzido pelo estilhaçar dos vidros (em função de um vaso atirado pelo narrador contra o vidraceiro) e o despedaçar de um palácio de cristal fulminado por um raio revela a que visavam, secretamente, as fantasias do narrador sobre uma action d’éclat: às construções representativas da nova Paris, pretensamente tão bela, àqueles templos do consumo que se podia admirar nas Exposições Universais ou, em formato menor, nos grandes boulevards. O escritor, um autor simbólico de atentado, lança seu ataque à nova Paris (...)”. Oehler, Dolf, *O Velho Mundo ...*, op. cit., p. 297.

⁵⁵ Agradeço a indicação a Dolf Oehler - que localizou nos versos alusões a Blanqui. De fato, a versão manuscrita foi enviada a Théophile Gautier (1811-1872), para a *Revue de Paris*, por Baudelaire entre setembro de 1851 e janeiro de 1852; nela, a segunda metade da poesia provém de duas estrofes,



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

No genocídio de populares, após a derrota da insurreição popular de junho, a burguesia fez fuzilar em três noites seguidas, de 24 a 26.06.1848, quinze mil prisioneiros, amontoados nos subterrâneos do Jardim das Tulherias.⁵⁶ A força traumática do evento não afetou apenas a observadores próximos, mas criou um divisor de águas para o pensamento europeu, afetando em geral toda interpretação da origem da formação social. No calor da hora, embora à distância e sem saber dos massacres, Engels (1820-1895) escreveu para a *Neue Rheinische Zeitung*, em 28.06.48:

*“A história oferece apenas dois momentos semelhantes ao combate que provavelmente ainda se desenrola em Paris: a guerra dos escravos em Roma e a revolta dos lioneses de 1834”*⁵⁷

Meses mais tarde, de volta de Paris para onde fora em outubro e já ciente dos massacres, Engels escreve:

“entre a Paris de antes e a de agora (...) havia o combate mais terrível que o mundo já vira, havia um mar de sangue, havia quinze mil cadáveres”.⁵⁸

A amplitude do trauma de 1848 “cinde a sociedade moderna” em duas partes opostas.⁵⁹ Nele, segundo Sartre,

esboçadas em inglês, sobre um retrato de Blanqui, datado pelo editor Poulet-Malassis (1825-1878), de 1850 ou talvez de 1849. Para as estrofes originais, ver Pichois, Claude, “Notices ...”, op. cit., vol. I, p. 859.

⁵⁶ *Neue Rheinische Zeitung*, 18.11.1848, *apud* Oehler, Dolf, *O Velho Mundo ...*, op. cit., p. 150.

⁵⁷ *Apud* Oehler, Dolf, *O Velho Mundo ...*, op. cit., p. 142. Em jovem, Charles fora observador próximo, senão direto, do levante dos tecelões de Lyon. O padrao Jacques Aupick, coronel chefe de batalhão e futuro general, foi enviado à cidade em 25.11.1831, para debelar os primeiros atos da insurreição operária, iniciada quatro dias antes. A segunda insurreição ocorreu em abril de 1834, quando Charles com treze anos era estudante pensionista no colégio real de Lyon, onde habitaria até 1835. Em breve nota autobiográfica, publicada em *La Chronique de Paris* (04.09.1867), Baudelaire descreveu sinteticamente sua infância e primeira juventude em Lyon até o retorno a Paris, em 1836, aos quinze anos: “*INFÂNCIA: velhas mobílias, Luís XVI, Antiguidades, Consulado, Pastéis, Sociedade século XVIII./ Depois de 1830, o Colégio de Lyon. Golpes, batalhas, com os professores e os camaradas. Fortes melancolias*”. *Apud*, Baudelaire, Charles, «[Notices bio-bibliográfiques]». En : Baudelaire, Charles, *Oeuvres ...*, op. cit., vol. I, p. 784.

⁵⁸ Marx, Karl/ Engels, Friedrich, “Artikel aus der *Neue Rheinischen Zeitung*”. En: Marx, Karl/ Engels, Friedrich, MEW, vol. 5, p. 465 ss., *apud* Oehler, Dolf, *O Velho Mundo ...*, op. cit., p. 101.

⁵⁹ Marx, Karl, MEW, vol 7. p. 31, *apud* Oehler, Dolf, *O Velho Mundo ...*, op. cit., p. 65.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

*“por meio de um crime, a burguesia tomou tento de si mesma em sua realidade de classe; (...) perdeu sua universalidade para definir-se, numa sociedade dividida, por relações de força com outras classes”.*⁶⁰

O trauma estende-se mesmo àqueles que não se referem diretamente ao acontecimento; caso de Nietzsche (1844-1900). Caso também de Freud que concebe em suas especulações sobre a origem da formação social, com base em leituras da antropologia oitocentista eivada de paradigmas colonialistas e imperialistas, uma ordem social petrificada e totêmica, originada de um crime coletivo, no caso o parricídio perpetrado pela “horda”.

Em suma, para uma reflexão de “longa duração”, é preciso notar que, em qualquer direção que se considere, as narrativas de origem da sociedade modificaram-se radicalmente após 1848. Liquidaram-se as teorias contratualistas cujo racionalismo jurídico contemporâneo ao capitalismo mercantil visara à modernização do direito patriarcal feudal, de fundo orgânico, atualizado na forma abstrata burguesa dos institutos de direito à propriedade, à herança, etc.

1848 como divisor de águas apagou toda premissa de base natural da ordem social consoante modelos teológicos e patriarcais. No lugar do contratualismo, instalaram-se hipóteses e modelos instituídos por violência, com formas de historicidade correlatas a relações de força e regimes de dominação. É o que se verifica como substrato comum a pressupostos tão diversos quanto, por exemplo, a idéia-imagem do crime, encampada por Flaubert e Baudelaire,⁶¹ a dos processos de acumulação primitiva na economia política de Marx, a do domínio dos fortes na genealogia de Nietzsche, a do totemismo parricida de Freud.

Em tal quadro que programa caberia, segundo Baudelaire, à “arte moderna”? Elaboração estética e imaginação conspiratória combinam-se, irrompendo contra a história mumificada pelo domínio burguês. Em que termos e condições ?

Aqui desponta um outro achado crítico-reflexivo de Baudelaire, de grande relevância: o de que o programa sistemático da « arte moderna » deveria se colocar

⁶⁰ Sartre, Jean-Paul, L'Idiot de la famille, Gustave Flaubert de 1821 a 1857, Paris, 1971-2, vol. 3, p. 401, nota 1, *apud* Oehler, Dolf, O Velho Mundo ..., op. cit., p. 65.

⁶¹ Ver a propósito, o poema “Abel et Caïn” (“Révolte/ Les Fleurs du Mal/ CXIX”, cuja primeira prova data de 1857, de acordo com a interpretação de Oehler como crítica do mito da fraternidade republicana, Oehler, Dolf, “Guerra social/ Luta de classes ‘versus’ fraternidade/ Caim e Abel”. En: Oehler, Dolf, O Velho Mundo ..., op. cit., pp. 76-83.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

como um sistema didático, mas necessariamente inacabado e fundado no imprevisto. Desde logo, isto exclui as diferentes estruturas fundamentais, cogitadas por muitos e variados autores ao longo do século XX como construções próprias e características da arte moderna, a saber, por exemplo: a arte abstrata, o sistema dodecafônico, a arquitetura funcionalista, o verso livre, a poesia automática, a forma autônoma, a arte concreta, etc.

Em que consistiria então o sistema inacabado da “arte moderna”, para Baudelaire? Como filosofia e narrativa da história nutririam sua função didática? Antecipemos resumidamente a resposta que parece estar contida nas anotações em questão: um sistema, sem estrutura básica - à diferença, pois, daquelas acima referidas -, mas movido dialeticamente por fatores heterônomos, por uma alteridade que desde fora o invade e o obriga aos improvisos.

Assim, já em « O pintor da vida moderna » estava aventada, como vimos, na embriaguez e no furor do lápis e do pincel, na execução inconsciente, da arte entregue ao imprevisto, uma dialética mágico-sugestiva entre o artista e o mundo que lhe era exterior.

Mas seria possível sistematizar um não-sistema? Pondo em miúdos, a idéia de uma ruptura preparada da história petrificada é meditada sistematicamente e tende a ser formulada enquanto tal, porém a situação implicada sendo a do futuro, o sistema não pode se configurar, sob pena de vir a se equiparar a mitologias redentoras.

Uma idéia-imagem sintetiza então - como oscilação dialética e incessante entre pólos opostos e sem síntese verossímil possível - a combinação tensa entre um processo meditado e até detalhado, simbolicamente e para fins de catarse, e em contraposição o espírito ciente da irrealização, adiada ou projetada para o futuro.

Tal imagem dialética é a da *vingança*, irmanada ao teor diabólico da “arte moderna”. Para Baudelaire, ela não corresponde a um mero fenômeno psicológico, mas a um processo histórico arquitetado, cuja possibilidade de realização incluía o plano da estética ou da poética da “arte moderna”.

Que não se cometa o anacronismo de, a partir da perspectiva de Freud, proceder-se ao diagnóstico de uma patologia traduzida em programa estético. Antes, verifiquemos, de acordo com a asserção acima, se a imaginação da vingança efetivamente nutre e esclarece o projeto da “arte moderna”, em Baudelaire.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Assim, na medida em que baseadas em referências históricas passadas, mas concebidas como vingança, é que as notas de Baudelaire adquirem o tom irruptivo e imperativo, flexionado no futuro. Fazemos a prova, indo ao texto, a fim de verificar se com tal chave, este se torna decifrável: “*Estética quimérica, quer dizer, a posteriori, individual, artificial*”, diz Baudelaire. Ora tudo isto se consubstancia, é de se supor, nos termos de uma *vingança* ...

Por hipótese, retomemos então operando a substituição, e o trecho em questão ficaria:

“*Vingança em substituição à estética involuntária, espontânea, fatal, vital do povo*”. E o que seria a “estética involuntária, espontânea, fatal ...” senão o conjunto de formas relativas às lutas populares (de junho de 48) ? Logo, “**vingança** em substituição à **luta de 1848**”...

Retornemos para retomar o trecho, substituindo, agora, o “*Templo da Revolução*” por “arte moderna”, e o trecho todo ficaria assim:

“... *O Templo moderno, a Santidade moderna, é a Revolução. Então **fazemos a arte moderna**⁶² (a vingança / o Templo da Revolução), e a pintura da Revolução. Quer dizer que o Panteão moderno conterà a **história da humanidade**.*

O povo deve matar Deus.

A (arte moderna/a vingança) em substituição à (luta de 1848)”.

É certo que, quanto aos elementos assim estabelecidos, relativos a aspectos do programa da *arte moderna*, tudo se dispõe como constelação de fragmentos inconclusivos e inacabados. Constituem os primeiros movimentos e gestos, termos sugestivos e impulsos inconclusos visando a uma forma não realizada e fora ainda de todo alcance, senão no modo conspiratório e por isso necessariamente inacabado.

Movendo o plano da indagação, do real para o simbólico, o que permanece objetivado esteticamente de tudo isso?

Resta que Baudelaire pretendeu se expor sistematicamente, de modo meditado e com espírito programático, às forças que, heterônomas às formas, obstam dialeticamente toda autonomia destas.

Como entender e situar, em termos de objetivação estética e artística, tal disposição como consciência histórica? Como compreender os esforços de Baudelaire,

⁶² Negritos do autor.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

para além de todo esquema psicológico-solipsista ou vazado em termos de melancolia ou fantasmagorias de castração ou idiossincrasias autorais? Em suma, em que a posição de Baudelaire cumpre, conforme defendeu dialeticamente, *função didática*?

As revoluções e as lutas populares que as antecedem têm seus mortos e desaparecidos. Alguns destes mortos, reconhecidos e lembrados, são celebrados, *panteonizados* na memória popular. Outros desaparecem, ignorados, até que suas histórias, redimidas pelo historiador materialista, venham à tona vivificadas nas lutas atuais, conforme observou Benjamin em suas *Teses sobre o conceito de História*.

A arte tem seus inacabados. A forma que objetivará ou “eternizará” - como se dizia à época da Grande Revolução e ainda de Baudelaire -, certos impulsos estéticos depende todavia de fatores extra-artísticos, que só a espontaneidade fatal e vital das lutas do povo poderá fazer irromper.

Tal será o sentido das anotações de Baudelaire, isto é, o de um engajamento não cristalizado em qualquer estrutura como as citadas acima, que pretenderam, cada uma à sua maneira, quintessenciar ou positivar a “arte moderna” enquanto estrutura ou modo poético puro.

Vale dizer, a tese implicada nas anotações de Baudelaire é que a forma da arte segue a da luta popular e é necessariamente inacabada, aliás, tal como a “revolução permanente” – já que, como se diz, a luta continua.