

## Baudelaire: a modernidade e as várias faces do artista moderno

### Baudelaire: The modernity and the various faces of the modern artist

Caio Olivette Pompeu

Estudante de graduação do curso de filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Endereço eletrônico: cpolivette@usp.br.

**Resumo:** Partindo da análise de trechos do texto *O pintor da vida moderna*, no qual o poeta francês Charles Baudelaire comenta a obra de Constantin Guys, este artigo pretende alcançar dois objetivos, a saber, a reconstrução da visão do poeta acerca da Modernidade, incluindo uma reflexão sobre a relação desta com a Antiguidade e o passar do tempo; bem como a enumeração e desenvolvimento de figuras com as quais Baudelaire identifica ou compara o artista moderno, incluindo relações com pensadores e poetas que também mobilizaram tais figuras, como é o caso de Nietzsche, Rilke e D'Aurevilly.

**Palavras-chave:** Charles Baudelaire. Modernidade. Poesia. Tempo. Cidade.

**Abstract:** Starting with the analysis of *Painter of Modern Life's* excerpts, text in which the French poet Charles Baudelaire comments Constantin Guys' work, the present article seeks to achieve two objectives, namely, the reconstruction of the poet's vision about the Modernity, including a reflection about its relationship with Antiquity and the passage of time; and the enumeration and development of figures with which Baudelaire identifies or compares the modern artist, including relations with other thinkers and poets who also mobilizes such figures, like Nietzsche, Rilke and D'Aurevilly.

**Keywords:** Charles Baudelaire. Modernity. Poetry. Time. City.

## Baudelaire: a modernidade e as várias faces do artista moderno

O nome de Charles Baudelaire é muito associado à ideia de Modernidade, sendo que sua obra não raro é considerada um determinante ponto de ruptura a partir do qual puderam brotar as sementes da arte moderna. O pensador francês Paul Valéry (2007, p. 31), por exemplo, entende que a influência do autor de *As Flores do mal* em poetas como Rimbaud e Mallarmé — este último essencial para o desenvolvimento ulterior da arte moderna, como assinala Haroldo de Campos (1996, p. 259) — foi determinante. Assim, nos parece importante refletir acerca do pensamento de Charles Baudelaire no que se refere à relação entre arte e Modernidade, sendo esse o objetivo geral deste artigo. Tendo como ponto de partida uma citação extraída do ensaio *O pintor da vida moderna* e questões por ela disparadas, buscaremos, aqui, realizar duas tarefas: 1. esboçar e refletir sobre alguns pontos da concepção de Baudelaire acerca da Modernidade; e 2. realizar considerações referentes às diversas figuras com as quais o poeta francês identifica o artista moderno, além de estabelecer comparações e relações com o modo como tais figuras são mobilizadas também por poetas e pensadores, tais como Friedrich Nietzsche, Rainer Maria Rilke e Barbey D'Aurevilly.

Ao fazer a crítica da obra de Constantin Guys — o pintor da vida moderna por excelência na visão baudelairiana, a quem o autor se propõe a examinar —, no ensaio *O pintor da vida moderna*, Baudelaire desenvolve também sua concepção sobre o Belo e a Modernidade, distanciando-se das noções correntes entre os academicistas das *Beaux-Arts* de seu tempo e estabelecendo a “palavra de ordem da nova estética” (CAMPOS, 1996, p. 247). Na abertura do capítulo quatro, intitulado “A Modernidade”, do supracitado ensaio, Baudelaire escreve:

Assim ele vai, corre, procura. O quê? Certamente esse homem, tal como o descrevi, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto de homens, tem um objetivo mais elevado do que o de um simples flâneur, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância. Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir

a ideia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório. (BAUDELAIRE, 2007, p. 25).

Nessa passagem, pontapé inicial para pensarmos as concepções de Baudelaire sobre estética e Modernidade, o poeta nos apresenta um homem solitário, com a faculdade imaginativa desenvolvida que, flanando em meio à multidão — o “grande deserto de homens” —, corre atrás da Modernidade, buscando extrair o eterno daquilo que é transitório. O exemplo dado é o caso da moda: apesar de ser passageira, ela pode conter algo de poético que subsiste para além de sua expressão momentânea, datada historicamente, sendo precisamente este algo durável escondido na efemeridade própria da moda aquilo que o tal homem solitário e imaginativo procura avidamente encontrar.

Das questões que podem ser levantadas a partir deste trecho, há duas que nos chamaram particularmente a atenção, uma relativa à natureza mesma da modernidade, e outra relativa à natureza daquele que a busca. É a partir delas que pretendemos adentrar mais profundamente nas concepções estéticas de Baudelaire, sendo que as duas partes principais deste artigo (“Sobre a Modernidade” e “Sobre o artista moderno”) buscam apontar caminhos para responder tais questões, que serão apresentadas no início de cada parte.

## **SOBRE A MODERNIDADE**

Eis a primeira questão suscitada pelo trecho citado acima — *o que é, afinal, a Modernidade?*

A Modernidade é “o transitório, o efêmero, o contingente” (BAUDELAIRE, 2007, p. 27). Assim, ela é inconstante e passageira, de forma que sua característica essencial é a *fugacidade*. O fugaz é justamente aquilo que não perdura em demasia, aquilo que surge e tão logo desaparece, de forma que só se pode considerar a duração da Modernidade no tempo a partir de sua constante renovação e transformação. Um elemento só pode ser considerado moderno na medida em que devém e se diferencia do que era, porquanto, um elemento que permaneça e se quede um *mesmo* deixa, assim, de ser moderno. Numa palavra, a Modernidade é o que há de mais *novo, atual e recente*: ela é vinculada ao tempo presente, ao agora; enquanto a Antiguidade é a novidade que já passou, o que já não é atual, sendo vinculada ao tempo passado, ao antes.

Tal caracterização da Modernidade traz pelo menos duas consequências interessantes, sendo a primeira delas a *tensão na relação Modernidade-tempo*, uma relação que, se levada ao

extremo, tende à implosão. O novo que subsiste por tempo suficiente para perder sua característica de novo se transforma no seu exato oposto, o não-novo, de forma que aquele novo que se transformou em seu contrário era moderno, tornando-se então antigo devido à passagem do tempo; o mesmo tempo que, por outro lado, traz sempre a novidade, aquilo que ainda não passou. Dessa maneira, a relação da Modernidade com o tempo se dá, como bem assinalou Gagnebin ao comentar o tema do moderno em Baudelaire, como um “processo de autodevoração” (1997, p. 143) — as fronteiras temporais entre antigo e moderno são borradas, tornando-se quase indiscerníveis: o presente, no qual a Modernidade se localiza, se torna sempre-já passado, isto é, Antiguidade.

A segunda consequência da caracterização que fizemos acerca da concepção baudelaيرية de Modernidade é a *visão da história como uma sucessão de períodos modernos que se tornam antigos*. Como a Modernidade é sempre aquilo que está na ordem do dia, pode-se dizer que todos os períodos históricos foram modernos à sua época, assim como todos deixaram de sê-lo, tornando-se antigos ao assistirem à sua metamorfose em não-novo e ainda a chegada de uma outra novidade: “Houve uma modernidade para cada pintor antigo” (BAUDELAIRE, 1997, p. 26). Assim, a relação da Antiguidade com a Modernidade não se dá entre épocas distintas em si mesmas e bem determinadas cronologicamente, sendo, antes, a “relação entre o momento presente e aquele que acabou de passar” (GATTI, 2009, p. 160).

A presentidade, com a qual a Modernidade é identificada de maneira tão intrínseca, é expressa no mundo na forma da *moral*, das *paixões*, dos *costumes* e da *moda*, sendo estes transitórios elementos os componentes determinantes de uma época, capazes de guardar sua beleza particular. Por isso, é por meio do olhar atento a esses aspectos, capaz de captar aquilo que constitui a Modernidade, que se torna possível extrair da efemeridade do tempo presente algo de eterno, mesmo depois da transformação do moderno em antigo. Contudo, mesmo esse olhar atento não é capaz de eternizar o fugaz, sendo necessária a elaboração dos elementos transitórios numa forma artística perdurável para se efetivar tal processo: “a obra se ergue como aquilo que dura e perdura em oposição ao transitório e ao fugidio, sendo, por isso, mais viva que a vida” (GAGNEBIN, 1997, p. 146). É nesse sentido que entendemos a teoria baudelaيرية do belo como um duplo-composto, sendo constituído de um “elemento eterno, invariável, [...] e de um elemento relativo, circunstancial” (BAUDELAIRE, 2007, p. 10), sendo que o elemento eterno seria exatamente aquele resultante das técnicas de feitura da arte — sabemos, por exemplo, que a rev-

olução baudelairiana se deu por meio do uso de uma versificação e de recursos estilísticos que respeitam a tradição clássica, estando a ruptura na escolha dos temas e na maneira de abordá-los, que aí sim deixam transparecer essa prenunciada atenção para com o transitório. É só por meio da elaboração artística, cujo obstinado fim é o belo, que pode ser eternizada a beleza momentânea e particular de cada época, decorrente das paixões, dos costumes, da moral e da moda, vítimas do tempo devorador, sendo que o ofício do artista é “criar esse antídoto precioso contra a fugacidade da vida e a voracidade do tempo” (GAGNEBIN, 1997, p. 146). Esse exercício de eternizar a efemeridade da vida é o que caracteriza a atividade de um artista que, conforme pensa Baudelaire, pode ser chamado de moderno.

É curioso notar que a ideia de arte como forma de eternização da expressão efêmera e particular da beleza está presente em diversos sonetos shakespearianos. No “Soneto 15”, o estado de perfeição das coisas, identificado com a juventude, é apresentado como extremamente efêmero, com sua duração oscilando entre um único momento, no segundo verso, e um único dia, no décimo segundo verso. Neste soneto, é o tempo o algoz da beleza da juventude, na medida em que este é o responsável pela decadência dessa perfeição. Porém, no par de versos que fecham o soneto, verificamos a luta empreendida pelo poeta contra o tempo devorador que impede a continuidade da perfeição do objeto amado: ao retratar em seus versos a efêmera beleza do jovem amado, Shakespeare consegue eternizá-la por meio do poema. No “Soneto 18”, essa temática reaparece, mas agora é dada maior ênfase à eternização da beleza efêmera por meio de sua representação nos versos do soneto. Ao iniciar a comparação, logo no primeiro verso, entre a beleza do objeto amado e um dia de verão, Shakespeare começa a estabelecer contrastes entre um e outro, movimento em meio ao qual está a percepção da curta duração dos belos dias de Sol no verão, no quarto verso. Essa efemeridade dos dias de Sol é obra do curso natural do tempo inexorável e destruidor, efemeridade esta que contrasta com a eternização que o poeta busca dar à beleza do objeto amado. É por meio da representação desse “verão eterno” do jovem amado nos versos do poema que Shakespeare pode alcançar a imortalização de sua juventude, ao menos enquanto ainda houver a humanidade, como se vê nos três versos finais do poema.

É possível perceber, por meio dessa brevíssima análise dos sonetos 15 e 18, que Shake-

speare exprime características semelhantes àquelas que Baudelaire confere ao artista moderno, uma vez que conseguiu extrair, usando como instrumento a poesia, da efêmera beleza de sua paixão algo de perdurável e eterno. Todavia, a Modernidade de Shakespeare já deixara de ser reconhecida como moderna na época de Baudelaire. Agora, tentaremos assinalar algumas características da Modernidade própria do tempo do poeta de *As Flores do Mal*.

A *multidão* é um elemento historicamente novo, por excelência moderno, sendo resultado das mudanças sociais, econômicas e políticas que marcaram o tempo histórico do poeta francês. Como afirma Benjamin (1991, p. 114), a multidão aparece como personagem em diversos textos literários da época, sendo que, no caso de Baudelaire, ela funciona mais como um pano de fundo para seus textos e poemas — a multidão cidadina enquanto massa amorfa de transeuntes, “cuja existência Baudelaire jamais esquece, não foi tomada como modelo para nenhuma de suas obras, mas está impressa em seu processo de criação como uma imagem oculta” (BENJAMIN, 1991, p. 113). É em meio à multidão que o artista tem uma posição privilegiada de espectador, em que ele tem o poder de se confundir com os passantes e pode ver a moda e os costumes que dão o tom do atual moderno e que podem ser usados como matéria-prima de obras artísticas.

O palco no qual se move essa massa urbana que tanto afetou Baudelaire é a *cidade de Paris* de meados do século XIX, que pode ser entendida como o objeto perfeito para representar a Modernidade, uma vez que, com as reformas urbanísticas do barão Haussmann, a antiga Paris está em desaparecimento e uma nova cidade está surgindo — o que está acontecendo é a obsolescência do que já foi moderno e a ascensão de um novo moderno. A reforma urbanística trouxe, por certo, melhorias nas questões do saneamento e do abastecimento de água, mas, por outro lado, isso só foi conquistado a partir de desapropriações, que resultaram na transferência dos operários para a periferia e em transformações que causaram um desenraizamento do parisiense em relação à sua cidade (BENJAMIN, 2009, p. 167 e 169). Além disso, como nos informa Bolle (2009, p. 50), talvez as principais intenções de Haussmann com sua reforma fossem de repressão política, uma vez que o alargamento das ruas de Paris foi implementado para dificultar as barricadas e o planejamento das novas vias foi feito pensando em facilitar o caminho entre os quartéis e os bairros operários. Além da tentativa de empurrar para fora do seio da cidade eventos tais como manifestações políticas, também a arte pode ser entendida como tendo sido expulsa de Paris com a reforma urbana: segundo Laverdant, com o surgimento dessa nova cidade, o “artista não tem mais espaço; está reduzido aos quadros de cavalete e às estatuetas — nas condições em que se desenvolve a sociedade, a arte está acuada num impasse onde sufocará por falta de ar” (*apud*

BENJAMIN, 2009, p. 179). Outro aspecto importante é o fato das construções novas serem, via de regra, retílineas, como já atestavam Dubech e D'Espezet ao diagnosticar que "à Paris do Segundo Império falta terrivelmente beleza. Nenhuma de suas grandes vias retas tem o encanto da curva magnífica da Rue Saint-Antoine" (*apud* Benjamin, 2009, p. 172).

De acordo com Benjamin (1991, p. 81), os símbolos que povoam a cidade em vias de extinção são símbolos da fragilidade, pois a reforma de Haussmann, agindo como impulso para o caráter devorador e destruidor do tempo, está tornando tais símbolos parte do passado: "Aquilo que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós torna-se imagem. Provavelmente isso ocorreu com as ruas de Paris naquele tempo" (BENJAMIN, 1991, p. 85). São justamente essas imagens que povoam o cérebro e a obra de Baudelaire. A transformação que destrói a cidade antiga e engendra a nova traz consigo a fatalidade da ruína dessa mesma nova cidade, tal qual se deu com a antiga: "A força de destruição do desenvolvimento urbano moderno foi representada várias vezes como o desejo de ver as grandes cidades modernas tais como ruínas da antiguidade" (GATTI, 2009, p. 170). Essa passagem testemunhada pelo poeta francês não era sentida com entusiasmo, muito pelo contrário: Benjamin (1991, p. 81) aponta serem a *dissolução* e a *desesperança* dois aspectos recorrentes nas aparições de Paris nas obras de Baudelaire. Esse sentimento de desesperança frente à percepção da inevitabilidade da ruína daquilo que se apresenta a nós pode ser sintetizado na palavra *spleen*, podendo ser mais ou menos traduzida por *melancolia*. O *spleen* sentido pelo poeta é resultado da ação do tempo que, ao devorar todas as visões da beleza e da vida, por fim "destrói o próprio poeta" (GAGNEBIN, 1997, p. 152). É a melancolia decorrente da ascensão de uma cidade refeita em moldes utilitários, na qual há o deslocamento e a supressão da figura do poeta, que "não pode ser acolhida no espaço da cidade" (GATTI, 2009, p. 168) — é, em suma, a expressão sentimental do exílio do poeta.

### **SOBRE O ARTISTA MODERNO**

Eis a segunda questão suscitada pela passagem que retiramos d'*O pintor da vida moderna*, apresentada na introdução do artigo — *quem é o sujeito que procura a Modernidade?* No ex-certo, Baudelaire diz já ter descrito essa pessoa, sendo tal descrição, na economia temporal do ensaio, anterior ao trecho apresentado como tema deste texto. Assim, cabe lançar-nos ao exame do capítulo terceiro do ensaio do poeta, que se intitula "O artista, homem do mundo, homem das multidões e criança", no qual são mobilizadas várias figuras cujas características são identificadas

ou comparadas com aquelas que também o indivíduo que procura a Modernidade apresenta.

Uma figura interessante com a qual Baudelaire identifica o artista moderno é o *esgrimista*, no vocabulário mobilizado por Benjamin (1991, p. 68). A imagem shakespeariana, que apontamos ao falar do “Soneto 15”, do poeta em guerra contra o tempo no contexto do esforço de extrair o eterno do transitório, guarda fortes relações com essa figura, vide a arte marcial que Baudelaire representa como sendo própria do artista moderno *Guys*, uma vez que ele luta contra o esvaimento das imagens da realidade guardadas na memória, “lutando com seu lápis, sua pena, seu pincel [...], apressado, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, belicoso, mas sozinho e debatendo-se consigo mesmo” (BAUDELAIRE, 2007 p. 24). O artista-esgrimista é exatamente aquele que empreende uma dupla batalha contra o tempo: tanto a batalha contra o inexorável tempo devorador da beleza, como assinalamos ao falar dos sonetos de Shakespeare, quanto a batalha contra o tempo que faz se esvaírem as memórias de uma realidade em perpétuo estado de transitoriedade.

Baudelaire também identifica o artista moderno como *homem do mundo*, em oposição ao mero *artista*, tomado num sentido muito restrito, como especialista subordinado à profissão cuja conversa e interesse se limitam aos assuntos estritamente artísticos. O homem do mundo, cosmopolita e eclético, cansa-se dessa conversa, pois tem uma amplidão de interesses incompatível com a visão reduzida do artista que veste antolhos, interesses dentre os quais o mais marcante talvez seja a *curiosidade* frente à peculiaridade dos costumes e as suas razões. Para o homem do mundo — esse curioso —, a multidão é um lar, pois é um lugar privilegiado de observação da fugacidade da vida e do Outro. O *flâneur* é “um eu insaciável de não-eu” que busca se imiscuir na multidão, podendo “ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo” (BAUDELAIRE, 2007, p. 21). Sabemos, porém, que Baudelaire diferencia *Guys* do mero *flâneur*, pois aquele não se contenta em tomar parte em meio à multidão para a mera observação de seus movimentos e elementos fugidios, mas busca nela a matéria-prima da Modernidade, que poderá ser transfigurada em obra, ganhando assim certa eternidade.

Outra figura que compartilha com o homem do mundo e com o *flâneur* o olhar curioso é a criança. O olhar pueril é inocente, não está corrompido ou viciado pela cultura da utilidade e da racionalidade, e tem ainda bem desenvolvida a capacidade da sensibilidade, a agudeza na percepção do detalhe e do trivial, pois a “criança vê tudo como *novidade*; ela sempre está *inebriada*” (BAUDELAIRE, 2007, p. 19). O olhar infantil é primaveril, não guarda ressentimento pelo mundo,

sendo este visto como um ambiente fértil de surpresas e possibilidades com o qual a criança não está acostumada e pelo qual ela se interessa viva e sinceramente. O olhar da criança também é lúdico e imaginativo, tendo a habilidade de ressignificar os objetos com os quais se depara, transformando-os. O poder de perceber o novo, com ele se deslumbrar e transformá-lo por meio da imaginação: é isso que o artista digno de ser chamado moderno tem em comum com a criança. Maior capacidade para expressar as percepções adquiridas por meio do olhar pueril, devido ao desenvolvimento de “órgãos viris e do espírito analítico” (BAUDELAIRE, 2007, p. 19): é o que o artista moderno tem *a mais* do que a criança.

Nas *Cartas a um jovem poeta*, de Rainer Maria Rilke, vemos alguns ecos da aproximação do olhar do poeta ao da criança, que também aparece no comentário feito acima sobre essa relação em Baudelaire. Na primeira das cartas, por exemplo, o grande poeta alemão recomenda ao seu correspondente que “procure, como se fosse o primeiro homem, dizer o que vê, vive, ama e perde” e, mais à frente, apresenta a “infância, essa esplêndida e régia riqueza, esse tesouro de recordações” (RILKE, 1983, p. 23-24) como uma fonte de inspiração para a escrita poética. Entendemos a sugestão de maquinar o olhar, de forma a torná-lo semelhante ao do primeiro homem, como uma tentativa de radicalizar o caráter primordial e primitivo que já há no olhar da criança, ou seja, buscar não apenas a infância do sujeito, mas também da humanidade. Porém, o retorno à infância, aqui, se apresenta de maneira um tanto quanto diferente daquela que Baudelaire tem em mente ao caracterizar Guys como “homem-criança”, pois, enquanto Rilke se refere a um tal movimento na chave da rememoração de experiências e sensações que o poeta experimentou na aurora de sua vida, Baudelaire não fala propriamente de um movimento de retorno, mas sim da continuidade do “gênio da infância [...] para o qual nenhum aspecto da vida é indiferente” (BAUDELAIRE, 1997, p. 20) no decorrer da vida do artista.

Também Nietzsche reflete sobre a figura da criança, em especial no capítulo “Das três metamorfoses”, de *Assim falou Zaratustra*. Sintetizando o percurso do texto nietzschiano (1987, p. 43-45), podemos dizer que a primeira metamorfose do espírito é a do *espírito-camelo*, o espírito da suportação, estando em grande parte determinado por ditames externos e carregando em seu deserto os fardos da humilhação e do sofrimento. Já a segunda metamorfose, a do *espírito-leão*, nasce desse mesmo deserto, mas tem a capacidade de dizer “não” e libertar-se dos pesos que sobrecarregam o *espírito-camelo*, abrindo caminho à liberdade e à ascensão da própria vontade, que, porém, só dão frutos efetivamente quando ocorre a terceira metamorfose, a do *espírito-criança*. O filósofo alemão coloca a *inocência* e o *esquecimento* como características definitivas do espíri-

to-criança, isto é, o espírito capaz de criar novos valores, “um novo começo, um jogo, uma roda que gira por si mesma, um movimento inicial, um sagrado dizer sim” (NIETZSCHE, 1987, p. 44). Sublinhamos, acima, como o olhar inocente da criança (que também o artista moderno possui, em certa medida) possibilita percepções do mundo que estão fechadas para o olhar viciado pela racionalidade estritamente voltada à utilidade — o espírito-criança não é impregnado dessa mentalidade racional-utilitária, pois os fins visados por esta são justamente aquilo cujo peso oprime o espírito de suportaçã, sendo que, ao se tornar criança, o espírito busca exatamente a transvaloraçã desses valores. O esquecimento está próximo da libertaçã do ressentimento contra o mundo, o que guarda relaçã com o artista-criança, uma vez que o olhar primaveril da infânci é anterior a esse ressentimento, o que abre a perspectiva da visã do mundo como um ambiente aberto a criações e possibilidades.

O *convalescente*, que está no estado de transiçã entre a doenç e a saúde, é outra figura com a qual Baudelaire identifica *Guys*, estando muito próxima da criança: “a convalescência é como uma volta à infânci” (BAUDELAIRE, 2007, p. 18). Nietzsche, no parágrafo 114 de *Aurora*, intitulado “Conhecimento daquele que sofre”, afirma que, durante o sofrimento causado por uma doenç, se dá o recolhimento no *eu* e a sobriedade em relaçã às coisas percebidas (2016, p. 80-82). Já no estado da convalescência, o que se dá é uma vontade de despersonalizaçã — presente também no *artista-flâneur* em meio à multidã — e o aguçamento da sensibilidade, ainda mais estimulada agora devido ao seu tolhimento anterior, na doenç: “olhamos como que transformados, abrandados e ainda exaustos. Nesse estado não se pode ouvir música sem chorar” (NIETZSCHE, 2016, p. 82). É essa sensibilidade aguçada e o retorno do interesse ávido pelas coisas que aproxima o convalescente da figura do artista como criança.

A última figura identificada com o artista que comentaremos é a do *dândi*. Baudelaire caracteriza *Guys* como *dândi* na medida em que ambos possuem um certo desprezo pela utilidade enquanto fim de suas ações e também “uma quintessência de caráter e uma compreensão sutil de todo mecanismo moral deste mundo” (BAUDELAIRE, 2007, p. 20). Esse conhecimento da moral aparece na figuraçã de Barbey D’Aurevilly (2009, p. 130), a propósito do *dândi* mais paradigmático da história, George Brummell, uma vez que este, percebendo a hipocrisia da sociedade inglesa moralista de sua época, que exprimia um “estado de luta sem fim entre a convicçã e o tédio”, pôde criar uma maneira de ser que provocasse o imprevisto em meio a um ambiente de tediosa mesmice. Há, porém, dois pontos que distanciam o artista moderno do *dândi*, na figuraçã

feita pelo autor de *As Flores do Mal*: enquanto o primeiro produz obras de arte e é domado por uma “paixão insaciável de ver e de sentir” (BAUDELAIRE, 2007, p. 20), o dândi não é um artista no sentido de produtor de obras, pois sua arte é “sua própria vida [...]”. Ele agradava com a sua pessoa, como outros agradam com suas obras” (D’AUREVILLY, 2009, p. 156), e também não deixa transparecer suas paixões, exibindo antes um “ar frio que vem da inabalável resolução de não se emocionar” (BAUDELAIRE, 2007, p. 56).

Em suma, o artista moderno é como um *esgrimista*, lutando contra a fugacidade do real e contra o esvaimento das imagens da memória; como o *homem do mundo*, interessado pelos costumes humanos naquilo que eles têm de próprio e peculiar; como um *flâneur* com um objetivo mais elevado do que a contemplação da multidão fugidia, pois busca a eternização, por meio da arte, das imagens observadas; como uma *criança* capaz de se deslumbrar com o mundo e suas novidades e transfigurá-los em arte, fazendo uso da imaginação; como um convalescente em constante estado de sensibilidade aguçada; como um *dândi* quanto ao conhecimento moral e ao desprezo pelo imperativo da utilidade, mas intensamente apaixonado pelos estímulos da sensibilidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de conclusão, consideramos alcançado o objetivo de reconstruir sinteticamente a visão de Baudelaire acerca da Modernidade, tal como ela aparece no ensaio *O pintor da vida moderna*, expondo a importância da noção de fugacidade para a caracterização desta, e enfatizando como a passagem do tempo e as transformações pelas quais passava a realidade habitada pelo poeta francês ecoam a sua concepção do que é a Modernidade. Em meio à efemeridade daquilo que pode ser chamado, com Baudelaire, de moderno, somente um artista com as mais diversas faces (*esgrimista*, *criança*, *homem do mundo*, *convalescente*...) poderá ser capaz de extrair o eterno daquilo que se apresenta como transitório e possibilitar — por meio da elaboração na forma artística — que perdure no tempo, transformada em obra e em Belo, uma imagem sempre-já destinada a se tornar antiga.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, Charles. Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna. Organizador: Teixeira Coelho. 6. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2007.

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas III - Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. E – Haussmannização, lutas de barricadas. In: \_\_\_\_\_. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 162-187.

BOLLE, Willi. Nota Introdutória. In: BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 35-68.

DE CAMPOS, Haroldo. Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. Poema pós utópico. In: \_\_\_\_\_. O Arco-Íris Branco. São Paulo: Editora Imago, 1996. p. 241-269. D'AUREVILLY, Barbey. Dandismo & George Brummel. In: TADEU, Thomaz (org.). Manual do dândi: a vida com estilo. Tradução de Thomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009. p. 113-207.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Baudelaire, Benjamin e o Moderno. In: \_\_\_\_\_. Sete aulas sobre linguagem. São Paulo: Editora Imago, 1997. p. 139-154.

GATTI, Luciano. Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a Modernidade de Baudelaire. In: Revista Kriterion, Belo Horizonte, n. 119, p. 158-178, jun. 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. Das três metamorfoses. In: \_\_\_\_\_. Assim Falou Zaratustra. Tradução de Mário da Silva. 5. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Bertrand Brasil, 1987. p. 43-45.

\_\_\_\_\_. Do conhecimento daquele que sofre. In: \_\_\_\_\_. Aurora. Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016. p. 80-82.

RILKE, Rainer Maria. Cartas a um jovem poeta. Tradução de Paulo Ronái. 11. ed. Porto Alegre; Rio de Janeiro: Editora Globo, 1983.

SHAKESPEARE, William. Sonnet 15 & Sonnet 18. In: \_\_\_\_\_. Shakespeare - Complete Work. Oxford: Oxford University Press, 1966. p. 1108.

VALÉRY, Paul. Situação de Baudelaire. In: \_\_\_\_\_. Variedades. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Editora Iluminuras, 2007. p. 21-31.