

MODERNIDADE VISTA COMO REPRESENTAÇÃO POR MEIO DA OBRA O PINTOR DA VIDA MODERNA DE CHARLES BAUDELAIRE

Samuel REZENDE (bolsista PROBIC/Unifal-MG)¹
Orientador: Wellington FERREIRA LIMA

RESUMO

Charles Baudelaire recapturou em uma forma literária, toda uma época que se transformou nos costumes e na estética. Ele procurou por meio da estética buscar entendimento para um mundo que estava em mudança. Com Walter Benjamin vimos que em cada época há um novo modo de percepção do passado, ele não é excluído, mas recupera-se a luz e o movimento para que se torne presente. O artista tem que respirar e sentir o mundo, as coisas. Mediante esta idéia, busca-se pensar o conceito de representação dentro da obra de Baudelaire, apoiando-se nos conceitos de *mimesis* e de sujeito em Luiz Costa Lima.

Palavras-chave: modernidade, Baudelaire, representação, *mimesis*.

RESUMEN

Charles Baudelaire representó en una forma literaria, toda una época que se transformó en las costumbres y en la estética. Él procuró por la estética buscar entendimiento para un mundo que estaba en cambio. Con Walter Benjamin vimos que en cada época hay un nuevo modo de percibirse el pasado, éste no es excluido, pero se recupera en la luz y en el movimiento para que se torne presente. El artista tiene que respirar y sentir el mundo, las cosas. Con este pensamiento, buscamos pensar el concepto de representación en la obra de Baudelaire y con eso utilizamos los conceptos de *mimesis* y del sujeto desde la obra de Luiz Costa Lima.

Palabras clave: modernidad, Baudelaire, representación, *mimesis*.

1. Introdução

Partimos de uma nova maneira de se pensar a *mimesis*, por meio da obra de Luiz Costa Lima, em que ele a repensou a partir de Platão e Aristóteles. Costa Lima, buscou em Kant uma reconsideração para a *mimesis*, pois, para este, é na faculdade do entendimento que os juízos se fazem determinantes.

Dentro dessa reconsideração, o teórico brasileiro criou a concepção de sujeito fraturado. Este novo conceito sobre o sujeito tem a intenção de não excluí-lo de uma consideração crítica, a respeito de sensações despertadas por cenas que não são

¹rezende_s@hotmail.com

representadas.

Então, o sujeito passa a ter uma “posição”. Ele passa a ser visto, não mais como cartesiano, mas sim fragmentado. Isto porque ele não se posiciona mais *a priori*, ou seja, não o encontramos em uma posição definida, porque ele se apresenta sempre variável.

Nosso trabalho trata de analisar as formas de representação durante os séculos, partindo de um conceito sobre *mimesis* do século XX, e chegando agora ao século XIX. No qual se encontra a Modernidade, postulada pelo poeta e crítico de arte, Charles Baudelaire.

O escritor não pensou em *mimesis* propriamente dita para criar sua obra. Mas, a maneira com que ele entende e aborda sua época, faz com que possamos aplicar os conceitos estudados quanto aos traços que caracterizam a *mimesis*, tais como a verossimilhança, o sujeito e a maneira com que se cria a cena, faz com que esta se corresponda com a natural.

2. Delineamento pós-moderno

Para se criar um delineamento geral sobre o que vem a ser *mimesis* de fato, Luiz Costa Lima, antes, indaga o lugar em que se a repensa. Platão recusava a *mimesis*, pois, temia que os estudantes “*se tornassem trapaceadores*” (WOODRUFF *apud* LIMA, 2000, p. 31) tendo como base para a educação os textos poéticos.

Aristóteles colocava que os poetas tinham por objetivo fazer com que reagíssemos às representações no palco, como se estas estivessem ocorrendo verdadeiramente, de uma maneira que nos provocassem sentimentos catárticos. O estagirita supunha que a educação fosse por meio de um relacionamento “*mais complexo e flexível do corpo do pensamento com o corpo do mundo*” (LIMA, 2000, p. 37) ao contrário de Platão.

A concepção aristotélica de *mimesis* nos mostra “*que é preciso aprender a viver sobre dupla via e não sobre a via única da verdade alcançada pelo pensamento*” (IDEM, p. 32). Então a dupla entrada seria a filosófica e a poética, sendo a segunda necessária porque o poeta oferece uma compreensão intuitiva do que governa a experiência.

De maneira bem ampla, Costa Lima afirma que a *mimesis* propõe uma correspondência entre uma cena que é primeira e que é orientadora, e uma segunda que se particulariza em uma obra e acaba por encontrar na primeira “*os parâmetros que possibilitam seu reconhecimento e aceitação*” (IDEM, p. 22).

A cena é orientadora e não modelar porque a *mimesis* não tem caráter normativo, não supõe um modelo; seu produto não é a cópia da cópia. Mas o que vem a ser fundamental sobre a *mimesis* é a relação entre a obra criada, que seria a cena segunda, e os parâmetros que guiam o receptor. Esses parâmetros se diferenciam pela cultura e história em que a obra se insere, e “orientam à medida que criam verossimilhança” (IDEM, p. 23).

Partindo dessa definição em larga escala, Costa Lima a partir de Kant busca uma reconsideração para a *mimesis*, na qual para que a *Vorstellung* obtenha um valor que seja cognitivo, é preciso que a sensibilidade através de uma imaginação reprodutiva “ofereça uma primeira síntese do fenômeno dado às categorias do entendimento, que transformarão esta síntese em conceito abarcador de fenômenos semelhantes” (IDEM, p. 46).

Noutras palavras, a representação necessitará da faculdade do entendimento, pois é nesta que os juízos se fazem determinantes, “onde explicam o modo de atuar dos objetos a que visam” (IDEM, p. 14).

Dentro dessa reconsideração, Costa Lima criou o conceito de sujeito fraturado, que difere daquela idéia de sujeito moderno, sendo este fonte, centro e comandante das próprias representações. A consideração sobre o sujeito fraturado tem o objetivo de fazer com que não se descarte o sujeito “de uma consideração crítica, como hoje é ordinário fazer-se, em nome de fluxos, intensidade e sensações despertadas por cenas não “representativas”” (IDEM, p. 23).

Com isso, assinala-se a importância que a “posição do sujeito” assume em detrimento do sujeito como centro e sol, pois aquele se encontrará sempre variável e quase nunca harmônico com suas outras posições, por ele ser fraturado, como diz Costa Lima, não terá uma posição *a priori* que seja definida, essa posição poderá ser assumida a partir do meio em que esse sujeito se encontrar.

A *mimesis* se alimenta de um modelo com o qual dialoga, que a motiva, não tendo ela, portanto um modelo. Não a pensemos desde o indivíduo seja ele o produtor ou o receptor. Para Costa Lima, há sempre uma coletividade que nela se ouve, e que há efeitos distintos que atuam no *mímema*, nas manifestações coletivas, e são nessas manifestações que a *mimesis* se faz imitativa.

Assim sendo, Costa Lima diz que seu traço de atuação que mais aparece é o da

verossimilhança. “*O verossímil é o efeito primário da mimesis*” (LIMA, 2000, p. 65), e essa verossimilhança se faz motivada pelo presente.

Com a *mimesis* temos uma maneira de se chegar ao impensado, não somente o contemporâneo, mas também de tempos atrás; contudo, somente o estoque de semelhanças do presente pode fazer com que acessemos o impensado das épocas.

Para que se entenda a verossimilhança numa obra é necessário contextualizá-la, mas não se deve entendê-la como fator externo, ou seja, que mostraria a ambientação na qual a obra foi produzida. “*O efeito da verossimilhança (...) é inseparável tanto da produção como da recepção*” (IDEM, p. 64), o verossímil está em contato com o verdadeiro, a partir de imagens e não de conceitos.

A obra ficcional consegue uma perspectiva para a verdade, sendo, portanto, apta a pô-la em questão. Costa Lima diz que a obra ficcional não representa a verdade, mas ela parte da verdade tida pelos produtores e receptores.

Portanto, o verossímil deve-se parecer com a verdade “ *porque, se a obra cortar todas as amarras com a verdade (...) constituirá, no melhor dos casos, um mundo paralelo que (...) não permitiria ao leitor nenhuma entrada*” (IDEM, p. 61), neste caso o inverossímil proporcionaria um tipo de experiência cansativa e irritante.

Costa Lima ainda argumenta que com esforço o receptor conseguiria, sim, descobrir as regras de determinado mundo paralelo, mas essa descoberta seria em vão, pois esse mundo apenas repetiria “*operações possíveis no mundo real*” (IDEM, p. 62). Assim sendo, a obra seria apenas uma semelhança, não teria o quesito diferença.

Então, para que não se perca o interesse na ficção ou que o mesmo seja passageiro, para Costa Lima é preciso que, não sendo verdadeira, declarando o que é verdade ou foi, a obra de arte toque a realidade, o mundo verdadeiro.

3. O pintor da vida moderna

No artigo “*O pintor da vida moderna*”, Charles Baudelaire buscou ater-se aos costumes do presente, pois, “*o prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente.*” (BAUDELAIRE, 1996, p.8), para ele, o que o satisfaz encontrar numa obra “*é a moral e a estética da época*” (IDEM).

O passado é interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para quem constituía o presente, mas igualmente como passado, por seu valor histórico. O mesmo ocorre com o presente. (BAUDELAIRE, 1996, p. 8).

O passado, para o poeta, não se manterá na sombra, ele reluzirá com o mover-se da vida, e virar-se-á presente. Tudo se organiza de uma maneira gradativa, o passado vem até o presente em transições organizadas. Não há buracos, como se pudéssemos encontrar algo extremamente chocante ou surpreendente.

Walter Benjamin (1982) reflete que durante os períodos da história, incluso a maneira de existência das comunidades, modifica toda forma de perceber e sentir. Segundo ele “*a forma orgânica que a sensibilidade humana assume – o meio no qual ela se realiza – não depende apenas da natureza, mas também da história*” (BENJAMIN, 1982, p. 212).

Benjamin, assim como Baudelaire, viu que em cada época não há somente uma arte que as distingue, mas também há um novo modo de percepção, uma nova maneira de se olhar para trás. É a história que vai constituindo essas novas percepções.

Na época das grandes invasões, nos artistas do Baixo Império, nos autores da Gênese de Viena, não se encontra apenas uma arte diversa da dos antigos, mas também uma outra maneira de perceber. (IBIDEM)

Para representar esse “presente”, Baudelaire se apóia na figura do *flâneur*, ou seja, o *homem do mundo* que é cheio de sentimento por passeios e viagens. Como ele mesmo diz “*é o pintor de costumes*”. Ele seria, para o poeta, “*homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes*” (BAUDELAIRE, 1996, p. 17).

A definição é em sentido *lato* “*entende-se aqui, (...) a expressão homem do mundo num sentido muito amplo*” (IBIDEM), ou seja, esse homem se interessa pelo todo. Entende o mundo e as razões em que nele se fazem misteriosas e ao mesmo tempo legítimas sobre os costumes. Interessa a ele conhecer, buscar, observar com prazer o que se passa sobre nosso planeta, na metamorfose cambiante do exterior.

Podemos então pensar a representação em Baudelaire a partir do *flâneur*, porque, dentro da inaugurada modernidade, é ele quem irá contemplar a beleza eterna e a vida nas capitais. E, é nesse contemplar, nesse olhar que o artista comporá sua obra.

Segundo suas palavras, o *flâneur*

Contempla as paisagens da cidade grande, paisagens de pedra acariciadas pela bruma ou fustigadas pelos sopros do sol. Admira as belas carruagens, os garbosos cavalos, a limpeza reluzente dos lacaios, a destreza dos criados, o andar das mulheres ondulosas, as belas crianças, felizes por viverem e estarem bem vestidas; resumindo, a vida universal. (IDEM, p. 22)

Por meio desse turbilhão de imagens, sons, cores e cheiros que se faz clara a dependência, as amarras com o mundo, o real. Baudelaire é sempre muito claro quanto às amarras com o real, o exterior. O exterior, ou melhor, o quadro que dele pode-se fazer; enche e toma o cérebro.

O *flâneur* é o sujeito que resgata a *aura* da natureza, ela faz com que ele a cultue, por sua singularidade, pois ele tem residência fixa nesse imenso, nesse infinito. Mesmo estando fora de sua casa, ele ainda se encontra em casa. Ele com seu olhar atento e minucioso sente o efervescer, a *aura* das coisas.

Em uma tarde de verão, num momento de repouso, se alguém segue no horizonte, com o olhar, uma linha de montanhas, ou um galho cuja sombra protege o seu descanso, ele sente a aura destas montanhas, deste galho. (BENJAMIN, 1982, p. 213)

Segundo Baudelaire (1996) é o olhar diferente, o contemplar, o admirar que fazem as coisas reviverem no papel como uma representação, tão naturais quanto belas, exaltadas como a própria alma do autor. O *flâneur* se assume em cada momento de uma maneira diferente. Ele não se caracteriza por ser um sujeito que tem um conceito *a priori* das coisas, do mundo. Não é como centro, como sol. Ele se modela ao mundo, sente e se posiciona a partir desta natureza.

Exatamente porque o sujeito é fraturado, ele não tem uma posição a priori definida, senão que a assume, assim se identificando, no interior dos conflitos de interesse e na assimetria dos grupos sociais. (LIMA, 2000, p. 23)

O pintor estudado por Baudelaire, tido como *flâneur*, é guiado pela natureza, se identifica com a multidão, na verdade, ela “é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes.” (BAUDELAIRE, 1996, p. 21). Ele fica oculto no mundo, mesmo estando nele e no centro dele. Seu interesse é pelos costumes, pelo novo que surge.

“A fantasmagoria foi extraída da natureza.” (IDEM, p. 24), não se trata de

uma simples cópia, tudo que foi “retirado” fica retido na memória.

[Constantine Guy] desenha de memória, e não a partir do modelo (...). Na verdade todos os bons e verdadeiros desenhistas desenhavam a partir da imagem inscrita no próprio cérebro, e não a partir da natureza. (BAUDELAIRE, 1996, p. 32)

Todos os bons pintores, para Baudelaire, desenhavam partindo de uma imagem que se encontrava inscrita no cérebro, de uma arte mnemônica, como ele mesmo a chama. Não tomavam a natureza como fonte direta, como modelo, isto lembra-nos Luiz Costa Lima, pois, para ele a cena é orientadora e não modelar.

De modo muito geral, podemos dizer que a *mimesis* supõe a correspondência entre uma cena primeira, orientadora e geral, e uma cena segunda particularizada numa obra. (LIMA, 2000, p. 22)

O produto final não é uma cópia da cópia, porque na obra “*a semelhança não é em si mesma suficiente*” (TAUSSIG *apud* LIMA, 2000, p. 22). Desta forma, dizemos que a cena é orientadora, pois, se fosse modelar a *mimesis* estaria supondo um caráter normativo.

Contudo, esse artista que sente toda a forma, mas que só exercita a memória e a imaginação, segundo o poeta, “*encontra-se então como que assaltado por uma turba de detalhes, todos reclamando justiça com a mesma fúria de uma multidão ávida por igualdade absoluta.*” (IDEM, p. 33).

Esses detalhes são a verossimilhança, cujo se faz o efeito primeiro da *mimesis*. Baudelaire os chama de *detalhes luminosos*, lembrando-nos *Scheinen*, termo utilizado por Friedrich Schlegel para marcar o efeito da verossimilhança, que é o de brilhar quanto ao seu parecer com o real.

O que se faz interessante e fundamental sobre a *mimesis* é a relação entre o produto final e os parâmetros que guiam o receptor, que o orienta à medida que vão criando verossimilhança. Tais parâmetros se diferenciam pelo contexto cultural e histórico em que tal obra se insere.

“*O pintor da vida moderna*” explicita a vontade de se passar o contexto, o modo de vivência. A verossimilhança se faz clara nas declarações de Baudelaire, pois, é necessário representar o belo da época, e na própria época buscar na história os parâmetros que pudessem conduzir os próprios artistas, tomados aqui como receptores, para uma nova

representação do antigo.

Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época. (BAUDELAIRE, 1996, p. 26)

Dentro da Modernidade o artista tem que “*tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, extrair o eterno do transitório*” (BAUDELAIRE, 1996, p. 25). A Modernidade, para Baudelaire, é o que está em trânsito que dura pouco.

4. Considerações finais

Temos aqui uma primeira aproximação, ou seja, uma abordagem primeira de como a representação, a *mimesis* propriamente dita poderia ser vista no âmbito da Modernidade. Nesta aproximação, achamos que o *flâneur* pode ser o catalisador das representações do presente, do sentimento de mundo que o inspira a criar sua obra. A Modernidade é a fase intermediária de nosso trabalho, pretendemos ainda analisar as concepções sobre a *mimesis* em períodos como a Idade Média e a Antiguidade Clássica.

5. Referências bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Teixeira Coelho (org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 207-237.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.