

A ESTÉTICA DO “CHOQUE” DE BAUDELAIRE: ENTRE A REVOLTA E A SEDUÇÃO

Julice Oliveira Dias dos Santos*

RESUMO: O artigo em questão submete a análise as relações entre o Tempo, a “Experiência do Choque” e a Arte na estética de Charles Baudelaire, a partir da crítica elaborada por Walter Benjamin na obra *A Modernidade e os Modernos*. No que refere ao legado de Baudelaire, foram utilizadas as obras *Sobre a Modernidade*, *Richard Wagner e Tanhaüser em Paris* e *O Pintor da Vida Moderna*, e as obras de literatura, *As Flores do Mal*, *Pequenos Poemas em Prosa* e o diário *Meu Coração a Nu*. A pesquisa parte da análise da condição do indivíduo na Modernidade (séculos XIX, XX e XXI) que vive o arrebatamento da transitoriedade e a destruição da Tradição. O universo em que há o esvaziamento da experiência quotidiana do indivíduo é o mesmo que conduz a um esquecimento da memória coletiva e a fragilidade da memória individual.

Palavras-chave: Tempo; Experiência; Arte.

1. INTRODUÇÃO

O artista deve praticar o exercício das rupturas.
GLAUBER ROCHA

A *Modernidade* compreendida por Walter Benjamin parte da análise dos personagens e dos elementos neles cristalizados que manifestam as transformações da cultura no século XIX. Tais elementos demarcam uma negação profunda da época anterior. Isto porque a ordem da *Modernidade* corresponde a sucessivas transformações, portanto configura uma desordem por não criar uma tradição. Paralelamente à dinâmica das rupturas, há a repetição. Segundo Charles Baudelaire, a *modernidade* corresponde à capacidade de “retirar da moda aquilo que ela pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório”, (BAUDELAIRE, 1993, p. 21). A obra legada pelo poeta francês, Charles Baudelaire (século XIX), possui um lugar privilegiado na reflexão do filósofo Walter Benjamin que encontra na poesia do artista os personagens que revelam as faces disto que se diz “Modernidade”. O *flaner*, o *detetive*, o *esgrimista*, o *dandy*, a *prostituta* e o *trapeiro* representam as imagens e ao mesmo tempo o ápice de uma série de transformações. Neste sentido, a *Modernidade* corresponde, em linhas gerais, à configuração da cultura do século XIX e XX e sua dinâmica de mutação. Cultura, compreendida como o conjunto dos acontecimentos no âmbito da ciência, da arte (música, pintura, literatura, fotografia), da filosofia e da economia.

Na obra **Os Cinco Paradoxos da Modernidade**, o autor, Antoine Compagnon, afirma que a *Modernidade* tornou-se, aos olhos do burguês do século XIX, uma tradição, compreende um contraponto entre o tradicional e o moderno. A *Modernidade* desponta como uma nova

* Licenciada em Filosofia pela FFCH - UFBA; Especialista em Educação Estética, Semiótica e Cultura (UFBA); mestrandia pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia Contemporânea da UFBA; Professora de Filosofia do Instituto de Teologia da UCSAL; Professora Auxiliar da UNEB/ Campus XVII; Coordenadora dos projetos de extensão do Ciclo de Debates sobre a Filosofia dos Séculos XIX e XX do ITUCSAL e do Seminário Filosofia e Estética do Engajamento Político da UNEB, participa do Núcleo de Pesquisas do ITUCSAL.

tradição, sua dinâmica é ditada pelo progresso técnico e científico, pela velocidade das mudanças (moda) e pela contínua substituição dos valores. Para Antoine Compagnon:

Segundo a etimologia, tradição é transmissão de um modelo ou de uma crença, de uma geração à seguinte, de um século a outro: supõe a obediência de uma autoridade e a fidelidade a uma origem. Falar de tradição moderna seria, pois, um absurdo, porque essa tradição seria feita de rupturas. É verdade que essas rupturas são concebidas como novos começos, invenções de origens cada vez mais fundamentais; logo, porém novos começos terminam e essas novas origens deverão ser imediatamente ultrapassadas. A medida que cada geração rompe com o passado, a própria ruptura constitui a tradição (COMPAGNON, 1999, p 9-10)

Há uma aproximação entre as visões de Benjamin e Compagnon no que se refere à dinâmica da modernidade, logo, se a lei da modernidade é o esquecimento da origem e a sua contínua substituição, então, o local da tradição é o da destruição. A repetição de sucessivas rupturas. O “novo” que se instala, logo se esvai. Tal esvaziamento atinge todos os estratos da cultura, a saber: os modos de produção do trabalho, os objetos de arte, as teorias sobre o Estado, a Sociedade, a imprensa jornalística e, na atualidade, a mídia de massas.

O universo em que há o esvaziamento da experiência quotidiana do sujeito é o mesmo que conduz a um esquecimento da memória coletiva e à fragilidade da memória individual. Ou mais especificamente, à destruição da autonomia do indivíduo compreendida como a capacidade de lidar com os choques da cultura mediante a interpretação destes e a conseqüente intervenção histórica. Neste sentido, a ação do sujeito implica uma intersecção entre o destino da sociedade e o da sua existência. O processo de degradação remete a um paradoxo: ao mesmo tempo em que a perda da capacidade de narrar a própria experiência garante um caráter homogêneo da repetição, em oposição às diferentes origens firmadas pela moda, reproduz um caráter heterogêneo, já que a experiência vivida superficialmente não produz uma tradição. A relação dos artistas e dos teóricos do século XIX com o progresso demarca uma apropriação ambígua, Baudelaire, em diferentes momentos de sua obra, revela a inquietação gerada pelo progresso ao mesmo tempo em que exalta o deslumbramento e as facilidades geradas pela técnica.

Segundo Antonie Compagnon, o progresso está associado com o signo da decadência desde a sua origem, o autor parte de Baudelaire para pensar o progresso à luz da dinâmica do tempo percebido pelo sujeito finito. Para o autor:

Ao movimento perpétuo e irresistível de uma modernidade escrava do tempo e devorando-se a si mesma, à possibilidade de decadência da novidade, renovada incessantemente e negando a novidade de ontem, Baudelaire opõe o eterno ou o intemporal: nem o antigo, nem o clássico, nem o romântico; estes, cada um a seu tempo foram esvaziados de substância”(COMPAGNON, p. 26-27)

Neste ensaio será analisada a concepção de poeta como herói das massas defendida por Baudelaire e analisada por Benjamin. O essencial da crítica de Benjamin é a localização de Charles Baudelaire como um ícone da modernidade, que pode ser descrito como o conflito vivido pelo indivíduo do século XIX com experiência da mudança histórica.



2. O HEROÍSMO ENTRE A ALEGORIA E CONTRADIÇÃO

A ambigüidade que permeia a obra de Baudelaire é própria dos indivíduos da época contemporânea que cultuam o que precede e se embriaga com as inovações. Exatamente na abertura desta contradição, se encontra o elemento trágico. A tragédia pode ser evocada tanto da mitologia greco-romana quanto das misérias dos mendigos, das prostitutas e dos artistas. Ao lançar sua crítica às obras de arte que lhe são contemporâneas, Baudelaire identifica uma tentativa de reproduzir elementos da tradição burguesa na literatura, na música e na pintura.

A posição de Baudelaire evoca uma ambigüidade se tomarmos como objeto de confronto seus próprios textos como, por exemplo, em que há uma exaltação do lirismo. No texto **Richard Wagner e Tanhäuser em Paris**, tece uma apologia à obra de Wagner e o texto a **Modernidade** em que prevalece uma crítica aos pintores modernos por não reproduzirem em suas obras as vestimentas da moda do século XIX, ou seja, o culto a elementos da tradição que não remetem à época do artista. Segundo o poeta: “Se lançarmos um olhar sobre as nossas exposições de quadros modernos, notaremos a tendência geral dos artistas para vestir todos os indivíduos com fatos antigos”, (BAUDELAIRE, 1993, p. 21). Há, na perspectiva de Baudelaire, uma reflexão sobre o tempo como uma duração que deve ser apropriada pelo artista como a atualidade. A eternidade só é possível mediante uma relação profunda com a experiência trágica cotidiana.

O artista emerge, na obra de Baudelaire, como o herói de uma insurreição visível na obra. No texto **Fogachos**, a condição do poeta na *Modernidade* é definida como um caráter de atividade prostituída que, neste contexto, se equipara àquilo que se transfigura como mercadoria. A prostituta é um indivíduo e, como tal, não se confunde com uma mercadoria, mas os usos que a prostituição destina ao corpo assumem um caráter econômico. O que marcava o prostituto, no século XIX, seria a sua capacidade de assumir papéis (Colegial, Sedutora, Colombina, Cigana, etc) a partir da exigência do cliente. Portanto o fetiche é a lei da prostituição. A relação entre fetiche, prostituição e arte marca profundamente a obra de Charles Baudelaire.

A imagem da prostituta é comumente aludida à personagem *Fanfarlo* do primeiro escrito de Charles Baudelaire, **A Fanfarlo**¹. A personagem em questão é uma bailarina por quem o jornalista e poeta, *Samuel Cramer*, se apaixona. A paixão de Samuel por *Fanfarlo* marca a sua decadência como poeta e a sua submissão à indústria editorial.

A bailarina *Fanfarlo* tem como principal característica a transfiguração de personagens femininos como, por exemplo, a Columбина (personagem da comédia italiana), Margarida (personagem do Fausto de Goethe), Elvire (remete à personagem da literatura de Lamartine).

Logo uma mesma mulher aparece como diferentes pessoas, assim como a mercadoria se transfigura em diversos objetos. Esta condição de fetichismo, entre a mercadoria e a arte, é o que interessa ao poeta.

Antônio Guerreiro destaca um trecho do escrito de Baudelaire sobre Constantin Guys, a saber:

Está bem no seu direito, e ele cumpre mesmo uma espécie de dever ao aplicar-se em aparecer mágica e sobrenatural; é necessário que ela espante, que ela agrade; ídolo, ela deve dourar-se para ser adorada. Deve portanto procurar em todas as artes os meios para se elevar acima da natureza... A enumeração desses meios seria inumerável ; mas, para nos restringirmos aquilo que em nossos dias se chama vulgarmente de maquiagem(...), ela tem por objetivo e como resultado fazer desaparecer da tez todas as manchas que a natureza aí plantou injuriosamente, e criar uma unidade abstrata na textura e na cor da

¹ O escrito **A Fanfarlo** foi publicado pela primeira vez em janeiro de 1847 no *Bulletin de la Société des Gens de Lettres* e é considerado o primeiro escrito de Charles Baudelaire.

pele, vestes cingidas, aproxima imediatamente o ser humano da estátua, isto é, de um ser divino superior. (GUERREIRO, 1988, p 10).

Para Guerreiro, o corpo é a expressão máxima da contingência e “figuração do mal”. Assim, a redenção do corpo deve ser separada da sua “opulência carnal”, manifestando um jogo que permita um distanciamento entre a condição natural do corpo (ou “o pecado da existência natural”). A análise de Guerreiro termina por fundir de modo perigoso elementos da crítica de Baudelaire a elementos da cristandade. Apesar disto, o prefácio de Guerreiro tece uma rica síntese do escrito **A Fanfarlo** como alusão à arte.

Para Guerreiro, o personagem *Samuel Cramer* corresponde à autêntica figura do *dandy*, ou seja, “Na sua natureza de comediante, *Samuel Cramer* promove, nos mais íntimos detalhes, a esterilização do seu comportamento. O dantismo representa, [...] um ideal de vida que toma partido pelo ritual estéril e gratuito, conforme ao ideal estético da arte pela arte” (GUERREIRO, 1988, p. 12). A moral do *dandy* implica uma personificação da esterilidade, um culto a um “Eu” que tem como autoria a sua própria criação. No escrito **A Fanfarlo**, Baudelaire doa um ar de comicidade à reação patética de *Samuel Cramer* que impõe à bailarina *Fanfarlo* que se comporte como uma personagem do teatro. O personagem *Samuel Cramer*, como *dandy*, é prisioneiro das aparências, sucumbe à metamorfose de *Fanfarlo* como *Columbina*. Ao narrar o primeiro encontro íntimo de *Fanfarlo* e *Samuel*, Baudelaire imprime seu humor venal, a saber:

Que homem não gostaria, mesmo que isso lhe custasse metade dos seus dias, de ver o seu sonho, o seu verdadeiro sonho, passar e sem véu diante de si, e de ver o fantasma adorado da sua imaginação deixar cair uma a uma todas as peças de roupa destinados a protegê-lo dos olhos de vulgo? Mas eis que Samuel, tomado por um bizarro capricho, se pôs a gritar como uma criança mimada: ‘Quero a Columbina, dá-me a Colombina’ (...) Surpreendida de início, a Fanfarlo dispôs-se, de qualquer modo, a satisfazer a excentricidade do homem que escolhera. (BAUDELAIRE, 1988, P 53)

O poeta que se vê prostituído é aquele que se confronta com a comercialização da obra literária como mercadoria. Baudelaire impõe a sua revolta tanto na sua escrita quanto na prática de comércio das suas obras. A resposta do poeta à pergunta “O que é arte?” é “Prostituição” (BAUDELAIRE, 25).

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS: A ESTÉTICA DO CHOQUE ENTRE A REVOLTA E A CONTRADIÇÃO

No texto **Sobre a Modernidade**, Charles Baudelaire, afirma que: “A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1996, p. 25). O *Tempo* desponta como um dos principais conceitos do legado de Baudelaire, e a métrica da obra em questão é a capacidade de metamorfose do comportamento do indivíduo e da cultura. O *Tempo* possui diferentes conotações, a saber: o tempo vivido existencialmente, portanto finitude; o tempo percebido como duração, portanto, como componente da memória e o tempo que incorpora o trágico, o cômico, o moral e a informação. A terceira concepção de tempo implica a história.

A terceira concepção do *Tempo* incorpora as duas anteriores, pois não há obra nem indivíduo fora de uma materialidade da história que é conferida pelos acontecimentos. Neste sentido, o Tempo que interessa a Baudelaire é o da duração vivida como atualidade.

Modernidade implica para Baudelaire a atualidade em que o “Eu” faz parte e percebe de um ponto de vista privilegiado, ou seja, autônomo.

No texto **Sobre Alguns Temas em Baudelaire**, Benjamin levanta a questão: em que medida a poesia lírica comporta excepcionalmente a experiência do leitor? Segundo o autor, desde o final do século XIX, ocorreram tentativas de pensar a verdadeira experiência, em contraste com a vida alienada das “massas civilizadas”. Dentre as diversas tentativas, é na Filosofia que se encontra um campo mais fértil e que de fato interessa a Benjamin, em especial a obra **Matéria e Memória** de Henri Bergson. Há, segundo Benjamin, uma experiência espontânea que se contrapõe aos processos totalizantes e alienantes da indústria. Segundo o autor:

Ao olho que se fecha diante dessa experiência assoma uma outra de tipo complementar, como a sua imitação, por assim dizer, espontânea. [...]. Assim remete diretamente à experiência que se afirma diretamente a Baudelaire no seu ‘leitor’(BENJAMIN,p. 30)

O poeta desponta, não como mais um indivíduo das massas, mas como um sujeito capaz de olhar as entranhas da sua realidade. A *Modernidade* é caracterizada pela incapacidade de o indivíduo das massas ver além da superficialidade das coisas, do que está repetido até a exaustão pelos modismos. O poeta vê além, porque consegue dar conta daquilo que está obscuro na experiência cotidiana, portanto está em um nível mais profundo.

A experiência do artista na *Modernidade* lhe permite como tarefa dar conta do trágico e da incompletude da vida. Diante de tal situação, Baudelaire invoca a embriaguez como alternativa para distrair o olhar do trágico, do sofrimento e da desilusão que não podem deixar de serem vividas. Na obra **Poemas em Prosa**, de Baudelaire, destaca-se o poema *A Embriaguez*, que assume a forma de um esquecimento ou uma dissimulação da condição trágica e da contradição da existência. No poema *o Tempo*, está associado a um fardo, logo só está sujeito a este julgamento se perpassar a esfera existencial, portanto a finitude:

É necessário está sempre bêbado. Tudo se reduz a isso; eis o único problema. Para não sentirdes o fardo horrível do Tempo, que vos abate e vos faz pender para a terra, é preciso que vos embriaguez sem cessar. Mas — de quê? De vinho, de poesia ou de virtude, como achardes melhor. Contanto que vos embriaguez. [...]. De vinho, de poesia ou de virtude, como achardes melhor. (BAUDELAIRE, 1980, p. 91)

No texto **Richard Wagner e Tamhäuser em Paris**, Baudelaire, ao criticar a arte parisiense, revela um certo saudosismo de um lirismo fadado ao desaparecimento na *Modernidade*. O lirismo aparece como a Tradição que é destruída pelas novas formas da arte e do comportamento das massas frente às novas demandas do entretenimento. Ao analisar a música de Wagner, Baudelaire destaca que:

Há em todos os lugares algo de arrebatado e arrebatador, algo que aspira a elevar-se mais alto, algo de excessivo e superlativo. Por exemplo, para me servir de comparações de empréstimo à pintura, suponho diante de meus olhos uma vasta extensão de um vermelho escuro. Se esse vermelho representa a paixão vejo-o chegar gradualmente, por todas as transições de vermelho à rosa, à incandescência da fornalha (BAUDELAIRE, 1999, p. 18)

A experiência estética revelada pelo poeta tem nuances de uma transcendência que somente a arte permite. Segundo Benjamin, a poesia de Charles Baudelaire consegue revelar um uso da palavra que transcende ao lirismo à medida que comporta os usos prosaicos ao mesmo tempo em que conserva uma lírica. Para Benjamin: “Suas imagens são originais pelo prosaísmo dos objetos. Procura o processo banal para aproximá-lo do poético” (BEJAMIN, 2000, p 29-30).

O *choque* corresponde à tenção revelada pela destruição das tradições, que devem ser entendidas tanto pelo que compete à arquitetura, quanto ao que permeia o estilo de redação. As inovações, tanto do espaço urbano quanto da tecnologia expressam o êxtase e as facilidades da *Modernidade* que pode ser comparada a uma redefinição do espaço humano. O urbano constitui, via de regra, o espaço, ou ainda o habitat do homem do século XIX. É no espaço público que desfilam as diferentes faces do homem que a obra de Baudelaire revela e que ele próprio foi um dos melhores exemplos.

A configuração do espaço urbano permite alojar as multidões que se deslocam das zonas rurais e dos escombros da miséria criados pela guerra. Para Baudelaire, “Tudo é número. O número está em tudo. O número está no indivíduo” (BAUDELAIRE, 1993, p. 25). A multidão transita e sofre o *choque* de dois modos. Primeiro, pelo deslumbramento causado pela nova imagem do espaço urbano, que implica certas práticas como um novo uso do corpo e num comportamento solipcista que pode vir a desembocar em processos de crise como a melancolia, o desespero e o suicídio.

O homem do século XIX está sempre correndo para se adequar às novas modas e à manipulação das novas técnicas. Este afã de se ajustar às novas exigências causa um certo estranhamento do indivíduo em relação a sua condição. Para Benjamin, “A modernidade revela-se como sua fatalidade. Nela o herói não está previsto” (BEJAMIN, 2000, p. 27). O poeta é compreendido para Baudelaire como o herói das massas, das multidões sem rumo e sem destino, ou seja, é aquele que possui uma vivência da realidade, uma experiência cotidiana vivida em profundidade.

A condição de heroísmo doada por Baudelaire a personagens como os trapeiros e as velhinhas se dão pelo esforço sobre-humano de combater os principais inimigos: a fome, a violência, o frio, as enchentes e o desespero. É o herói de Baudelaire, é um anti-herói se tomamos como referência a mitologia greco-romano, pois não possui herança divina, nem grandes feitos; seu maior mérito é continuar vivo. A tragédia, como componente da literatura, só é possível se originalmente é constitutiva da experiência. Na obra **As Flores do Mal**, o poema **Os Sete Velhos**, se destaca, pois revela a fantasmagoria da cidade de Paris e a condição dos trapeiros, a saber:

Cidade a fervilhar, cheia de sonhos, onde
O espectro, em pleno dia, agarra-se ao passante!
Flui o mistério em cada esquina, cada fronde,
Cada estreito canal do colosso possante.

Certa manhã, quando na rua triste alheia,
As casas, a esgueirar-se no úmido vapor,
Simulavam dois cais de um rio em plena cheia,
E em que, cenário semelhante à alma do ator,
Uma névoa encardida enchia todo o espaço,
Eu ia, qual herói de nervos retesados,
A discutir com o meu espírito ermo e lasso
Por vielas onde ecoavam carroções pesados.

Súbito, um velho, cujos trapos pareciam

Reproduzir a cor do tempestuoso céu
E a cujo pobre aspecto esmolos choveriam,
Não fosse o mal que lhe brilhava no céu incrível,
(BAUDELAIRE, 1985, p. 331)

Os trapeiros, como personagem da literatura de Baudelaire, possuem um correlato na literatura francesa, os miseráveis de Victor Hugo. Cada herói de Baudelaire incorpora uma função, o *flâneur*, por exemplo, é a expressão máxima do conspirador e do revoltado. Ao mesmo tempo em que o *flâneur* repudia o progresso, por retirar a possibilidade de flunar pelas ruas sem destino, assume-se como signo da negação do progresso. Para Benjamin, “o herói moderno não é herói — é o representante do herói. A modernidade heróica revela-se como tragédia em que o papel do herói está disponível” (BENJAMIN, 2000, p. 28). A sua identidade não corresponde aqui a uma nuance psicológica, mas cultural. A obra de Baudelaire revela esta crise de identidade compreendida como crise da cultura. Na obra **A Parte do Fogo**, o ensaísta Maurice Blanchot defende que a riqueza da poesia de Baudelaire está em um tipo de falta em relação à própria poesia, que gera um estranhamento, pois é inerente à poesia uma ausência. Esta ausência é caracterizada pela alegoria.

é como se a poesia precisasse faltar e faltar-se a si própria, é como se ela fosse pura e profunda em razão do seu próprio defeito, que ela porta em si como o vazio que a aprofunda, a purifica e sempre a impede de ser, salva de ser, e por essa razão a irrealiza e, irrealizando-a, torna-a ao mesmo tempo possível e impossível (BLANCHOT, 1997, p. 133)

O alegórico corresponde, na obra de Baudelaire, a uma incompletude em que o escritor e o leitor são coniventes. Um bom exemplo desta ausência que Blanchot analisa pode ser identificada na poesia **A Morte dos Artistas** que integra a obra **As Flores do Mal**:

Quantas vezes terei que sacudir meus guizos
E a frente a beijar, triste criatura?
Para atingir neste alvo a mística nervura,
Quantos dardos, aljava, enfim serão precisos?
Usaremos nossa alma em conluícos concisos,
E a destruiremos cada peça da armadura,
Antes de contemplar a soberba criatura
Que nos faz soluçar em fúnebres sorrisos!

Há quem jamais tenha de um Ídolo a lembrança,
E artistas há também, marcados pela injúria,
Que, sempre a martelar o peito e a frente em fúria,

Só têm, sombrio Capitólio, uma esperança!
É que a Morte, a pairar qual sol a pouco vindo,
O crânio lhes fará flores ir se abrindo!
(BAUDELAIRE, 1985, p. 435)

O verso “O crânio lhes fará flores ir se abrindo” é apropriado como alegoria do *Tempo* e reaparece no quadro a **Metamorfose de Narciso** de Dalí, a imagem de narciso petrificado, ostentando em seu crânio o florescimento de lírios, por sua vez, reafirma a alegoria da morte. O crânio é o signo da morte. A morte é a insígnia do efêmero. Ao afirmar “extrair o eterno do transitório”, (BAUDELAIRE, 1993, p. 21), o poeta impõe a sua diferença em relação à tradição,

ao julgar a experiência cotidiana impressões subjetivas que se destinam ao desaparecimento. O verso da última estrofe “É que a Morte, a pairar qual sol a pouco vindo”, marca a transitoriedade das impressões.

Ainda no mesmo poema, há uma das mais precisas e belas alegorias sobre a experiência do artista na modernidade expressa nos versos da terceira estrofe, que é a condição da revolta frente às demandas da cultura. O artista é o *injurado*, a figura do conspirador que é pontuada por Benjamin. A revolta é a expressão mais apropriada do injuriado e do conspirador, pois é a atitude do indivíduo que não sucumbe às determinações de sua época. Mas se o artista é o conspirador-revoltado, sua condição é marginal como a do herói das massas (o trapeiro, por exemplo). É exatamente esta a condição do artista compreendido por Baudelaire, a do indivíduo marginal, que vive profundamente o trágico. É aquele que faz a opção de estar embriagado de atualidade e se embriaga de vinho para esquecer a miséria e agir com franqueza. O excesso de vinho permite que o indivíduo não torne a máscara à lei da existência; a embriaguez priva o indivíduo de dissimulações.

4. REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. **Richard Wagner e Tanhäuser em Paris**. Tradução de Plínio Augusto Coelho e Heitor da Costa. Rio de Janeiro: Primeira linha/ Contra Capa e Scrineum, 1999.

_____. **A Filosofia da Imaginação Criadora: Obras Estéticas**. Tradução de Edson Darci Heldt. Petrópolis: Vozes, 1980.

_____. **Pequenos Poemas em Prosa**. Tradução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **O Pintor da Vida Moderna**. Tradução de Tereza Cruz. Lisboa: Passagens, 1993.

_____. **Meu Coração a Nu**. Tradução João Costa. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

_____. **Sobre a Modernidade**. Tradução de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. **As Flores do Mal**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

BENJAMIN, Walter. **A Modernidade e os Modernos**. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BLANCHOT, Maurice. **O Fracasso de Baudelaire**. Em *A Parte do Fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 131-151 p.

BRISSAC PEIXOTO, Nelson. **A Sedução da Barbarie — O Marxismo na Modernidade**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

COMPAGNON, Antonie. **Os Cinco Paradoxos da Modernidade**. Tradução Cleonice P. B. Mourao, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.



ROUANET, Paulo Sérgio. **Razão Nômade— Benjamin e Outros Viajantes**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.