



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

MAX ALEXANDRE DE PAULA GONÇALVES

**UM OLHAR PARA *LE SPLEEN DE PARIS*:
MELANCOLIA E NOSTALGIA NOS PEQUENOS POEMAS EM
PROSA**

Londrina
2011

MAX ALEXANDRE DE PAULA GONÇALVES

**UM OLHAR PARA *LE SPLEEN DE PARIS*:
MELANCOLIA E NOSTALGIA NOS PEQUENOS POEMAS EM
PROSA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos literários –, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. André Luiz Joanilho.

Londrina
2011

MAX ALEXANDRE DE PAULA GONÇALVES

UM OLHAR PARA *LE SPLEEN DE PARIS*:
MELANCOLIA E NOSTALGIA NOS PEQUENOS POEMAS EM PROSA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos literários –, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. André Luiz Joasilho.

BANCA EXAMINADORA

Dr. André Luiz Joasilho
UEL – Londrina - UEL

Dra. Mariângela Peccioli Galli Joasilho
UEL – Londrina - UEL

Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes
UEL – Londrina - UEL

1ª Suplente Dra. Célia Regina da Silveira
UEL – Londrina - UEL

2ª Suplente Dra. Regina Célia dos Santos Alves
UEL – Londrina - UEL

Londrina, 11 de novembro de 2011.

*Novamente a eles,
Aos elefantes, às nuvens e ao spleen*

AGRADECIMENTOS

Se eu me deparo com essa parte do trabalho é porque consegui finalizá-lo. E estar novamente aqui não foi uma tarefa fácil, o que é muito bom, pois representa o término de mais um ciclo de aprendizado. Porém, de novo eu penso o quão difícil é lembrar e agradecer a todas as pessoas que estiveram comigo nessa jornada, direta ou indiretamente. Assim, tentarei lembrar de todos os envolvidos, mas os mais próximos que não forem mencionados nessa seção podem ter certeza de que em algum momento eu lembrei de vocês.

Primeiramente, agradeço a Deus, entidade transcendente que sempre me ajuda a seguir adiante. Pois, mesmo que o caminho às vezes seja o mais obscuro, a Luz é feita quando mais preciso.

Agradeço a toda a minha família, pois, apesar do trabalho que ela me deu nesse último ano, o mais importante é estarmos juntos.

Agradeço a CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – pela fundamental bolsa de mestrado, que me permitiu desenvolver a minha pesquisa e aprimorar a minha formação acadêmica.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários e a todas as pessoas que trabalham para o seu pleno funcionamento, dos professores aos funcionários administrativos, meus mais sinceros agradecimentos pela acolhida.

Agradeço ao professor Volnei Edson dos Santos por me acompanhar nos primeiros passos dessa jornada. Agradeço plenamente a contribuição e a compreensão destinadas a mim e ao meu trabalho.

Agradeço ao professor André Luiz Joanilho por prosseguir comigo no final dessa jornada. Meus sinceros agradecimentos pelas contribuições dadas ao meu texto e pela sua insistência comigo. Elas foram fundamentais para o término do trabalho.

Meus agradecimentos também vão para a professora Mariângela Peccioli Galli Joanilho, que aceitou compor a banca de defesa da minha dissertação. Agradeço em particular a sua leitura sobre o meu trabalho, tão singular a ponto de me fazer repensar toda a linguagem de meu texto.

Peço licença para agradecer particularmente ao professor Frederico Augusto Garcia Fernandes. Meu sincero *obrigado* pelo conhecimento aprendido durante a disciplina “Literatura e Oralidade”, que contribuiu para a escrita de um excelente artigo, mas que também me despertou para problemáticas na literatura que até então eu desconhecia. Ainda mais, seus apontamentos na banca de qualificação estão presentes aqui, uma vez que

demonstraram caminhos pelos quais eu encontraria o meu objeto de pesquisa. Agradeço pelas conversas sempre claras, sinceras e atenciosas, necessárias para que eu continuasse com a dissertação. Se não for audácia demais de minha parte, gostaria de dizer que considero o senhor um grande amigo.

Ao professor Luiz Carlos Santos Simon, não saberia por onde começar os meus agradecimentos. Em primeiro lugar, obrigado pela disciplina “Estudos Contemporâneos de Literatura e Cultura”, importantíssima para me introduzir nos Estudos Literários. A amplitude de objetos discutidos durante o curso foi capital para o andamento das minhas reflexões. Enfim, o meu sentimento mais sincero pela sua excelente companhia no JALLA, em 2010, e, principalmente, por não ter me abandonado no Aeroporto Galeão assim que chegamos. Brincadeiras à parte, eu agradeço ainda pelo senhor ter compartilhado a companhia de sua família comigo. Então, é com muito carinho e respeito que agradeço aqui à senhora Ivone Simon, mãe do “Luiz Carlos”, por ter filhos e netos tão amáveis. Obrigado pela acolhida em sua casa e pelo carinho com que fui tratado. Enfim, muito obrigado pela sua amizade também professor Simon.

Ao professor Rogério Ivano, eu sempre serei muito grato. Não teria entrado no Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários se não fosse o seu conselho. Agradeço pelo aprendizado de sua disciplina “Métodos e Técnicas de Pesquisa”, na qual conheci os grandes amigos Fábio e Maria. Um agradecimento sincero e especial a eles também. A você professor Rogério Ivano, agradeço o conhecimento que me ensinou e a amizade tão sincera.

Aos professores Adelaide Caramuru Cezar, Eduardo de Assis Duarte, Gizêlda Melo do Nascimento e Regina Célia dos Santos Alves, muito obrigado pelo aprendizado durante o período de suas aulas.

Aos amigos que desenvolvi durante esse tempo, agradeço pelas conversas e trocas de conhecimento, mas especialmente pelo companheirismo. Agradeço em particular os mais próximos, Flávia Unbehaum Ferraz, Fábio Bueno e Maria Siqueira.

Quero ainda agradecer e elogiar os funcionários da Universidade Estadual de Londrina – instituição que tanto admiro e da qual me orgulho por fazer parte de sua história –, pelo trabalho que tiveram muitas vezes ao tentarem me ajudar. Agradeço desde os funcionários da secretaria de Pós-Graduação, em especial a Rosemeri, a Rosely, o Cláudio e a Durva, por serem sempre muito atenciosos e zelosos comigo, até a Sheila, secretária do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, que com um sorriso e simpatia inigualáveis consegue desarmar qualquer pessoa.

As bibliotecárias da Universidade Estadual de Londrina também têm seu espaço aqui, especialmente a Marina e a Bel do setor de periódicos da Biblioteca Central. Da Biblioteca Setorial do CCH, meus cumprimentos cordiais a Marlova, Solange, Leonor, Eliane e Wilson. Obrigado por sempre me ajudarem a encontrar o que preciso.

Aos funcionários da livraria EDUEL por me ajudarem a encontrar e a encomendar os livros de que precisei. Meus agradecimentos mais sinceros ao Henrique e à Adelina.

Às mulheres da minha vida, minha Mãe Irene, Tia Fia, Tia Cida e Madrinha Inês, obrigado por cuidarem de mim.

À Thalita, agradeço pelo companheirismo e confiança durante essa jornada.

Também agradeço aos profissionais e amigos que zelaram pela minha saúde e pelo meu bem-estar durante esse tempo. Com muito carinho agradeço a Cleide Shinohata, Celso Nogami, Fátima Chibana, Ricardo Ueda, Carlos Icoma, Márcio Lehmann e Paula Thays. Também não deixaria de agradecer a todos os profissionais da Academia Plenaforma – Luiz, Rafael, Rodrigo Xavinho, Carol, Fernando e Marilda – por tornarem os finais de cada dia mais saudáveis e mais alegres.

Para as pessoas que não mencionei o nome aqui, mas também para as já citadas, novamente minhas mais sinceras estimas.

Eu sou bela, ó mortais! Como um sonho de pedra,
E meu seio, onde todos vêm buscar a dor,
É feito para ao poeta inspirar esse amor
Mudo e eterno que no ermo da matéria medra.

No azul, qual uma esfinge, eu reino indecifrada;
Conjugo o alvor do cisne a um coração de neve;
Odeio o movimento e a linha que o descreve,
E nunca choro nem jamais sorrio a nada.

Os poetas, diante de meus gestos de eloquência,
Aos das estátuas mais altivas semelhantes,
Terminarão seus dias sob o pó da ciência;

Pois que disponho, para tais dóceis amantes,
De um puro espelho que idealiza a realidade:
O olhar, meu largo olhar de eterna claridade!

Charles Baudelaire, “La Beauté”. In: **As Flores do Mal**.

Aos pés de uma Vênus colossal, um destes loucos artificiais, um destes bufões voluntários encarregados do riso dos reis quando o Remorso ou o Tédio os obceca, vestido com um traje vistoso e ridículo, a cabeça coberta de chifres e guizos, todo amontoado junto ao pedestal, ergue os olhos cheios de lágrimas para a Deusa imortal.

E seus olhos dizem: “Sou o último e o mais solitário dos humanos, privado de amor e de amizade, e nisto bem inferior ao mais imperfeito dos animais. Todavia, fui feito, eu também, para entender e sentir a imortal Beleza! Ah! Deusa! Tende piedade da minha tristeza e do meu delírio!”

Mas a implacável Vênus olha ao longe, para não sei quê, com seus olhos de mármore.

Charles Baudelaire, “Le Fou et la Vénus”. In: **Le Spleen de Paris**.

GONÇALVES, Max Alexandre de Paula. **Um olhar para *Le Spleen de Paris***: melancolia e nostalgia nos pequenos poemas em prosa. 2011. 102f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) - Universidade Estadual de Londrina, 2011.

RESUMO

Nossa proposta de trabalho consiste em analisar os elementos de melancolia e nostalgia no livro *Le Spleen de Paris*, de Charles Baudelaire. Para a realização dessa tarefa, optamos pela divisão de nosso texto em três capítulos. Respectivamente, o primeiro diz respeito ao literato Charles Baudelaire. Nessa parte, investigamos a formação literária desse poeta por meio de seus escritos – o que inclui ensaios, poesias e textos mais íntimos, tais como cartas e diários –, desde a sua saída precoce de casa até o momento em que consideramos haver uma guinada em sua poética, as jornadas revolucionárias de 1848. Já no segundo capítulo, nosso olhar incide sobre a escrita da coletânea dos pequenos poemas em prosa. A partir da obrigação de reescrever *Les Fleurs du Mal*, devido a uma condenação jurídica, Baudelaire repensou o projeto estético dos poemas em prosa, o que nos permite examinar como *Le Spleen de Paris* dialoga com o restante de sua produção literária, como o ensaio *Le peintre de la vie moderne*. Ademais, é possível ver temas abordados por Baudelaire no decorrer de sua produção literária surgirem novamente nos poemas em prosa com outro olhar, tais como a modernidade, a arte e a cidade. Por último, a terceira parte de nosso trabalho tem como objetivo investigar os elementos de melancolia e nostalgia em *Le Spleen de Paris*. A partir da teoria das correspondências, é interessante ver o tom que Baudelaire forneceu aos dois elementos que entendemos compor a sua percepção da sensibilidade do homem imerso na modernidade. Além disso, observamos também que melancolia e nostalgia correspondem, respectivamente, aos termos *spleen* e *ideal* em sua obra. Dessa forma, autor, obra e a problemática escolhida por nós formam um conjunto pertinente ao nosso estudo literário.

Palavras-chave: Charles Baudelaire. *Le Spleen de Paris*. Melancolia. Nostalgia. Modernidade.

GONÇALVES, Max Alexandre de Paula. **A regard for *Le Spleen de Paris***: melancholy and nostalgia in the small poems in prose. 2011. 102p. Dissertation (Master's Degree Dissertation – Literary Studies) - Universidade Estadual de Londrina, 2011.

ABSTRACT

Our working proposal is to analyze the elements of melancholy and nostalgia in the book *Le Spleen de Paris*, of Charles Baudelaire. To carry out this work, we decided to divide our text in three chapters. The first one concerns to the literate Charles Baudelaire. In this part, we investigated the development of literary poet through his writings – which includes essays, poems and confidential texts, like letters and diaries –, since his early leaving home until the moment we think there was a change of course in his poetic expression, in the French Revolution of 1848. In the second chapter, our regard reflects about the writing of the collectanea of small poems in prose. From the requirement to rewrite *Les Fleurs du Mal*, due to legal process, Baudelaire rethought the esthetic project of prose poems. This is important because it allows us to examine a dialogue of *Le Spleen de Paris* with the rest of literature produced by Charles Baudelaire, like the essay *Le peintre de la vie moderne*. Moreover, it's possible to see subjects broached by Baudelaire in the course of his literary arise again in the prose poems with another look, as modernity, art and city. At last, the third chapter of our work intends to investigate the elements of melancholy and nostalgia in the *Le Spleen de Paris*. From the correspondence theory, it's interesting to see the tone gave by Baudelaire to the elements that we understand composing his perception of the man immersed in the modernity. Add to that, we also observed that melancholy and nostalgia correspond to terms *spleen e ideal* in Baudelaire work. Therefore, author, work and the subject chosen by us form a set relevant to our literary study.

Key-words: Charles Baudelaire. Le Spleen de Paris. Melancholy. Nostalgia. Modernity.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	A JORNADA LITERÁRIA DE CHARLES BAUDELAIRE	17
2.1	INFÂNCIA DE UM DANDY	18
2.2	CÍRCULO LITERÁRIO OU CÍRCULO DE AMIGOS? ENCONTROS E DESENCONTROS NA <i>ÉCOLE NORMANDE</i>	23
2.3	O RETORNO PARA CASA E A RETOMADA DE UMA DECISÃO.....	32
2.4	A CONSTITUIÇÃO FINAL DO ESPÍRITO BAUDELAIRIANO.....	33
3	A COMPOSIÇÃO DE <i>LE SPLEEN DE PARIS</i>	42
3.1	INQUIETAÇÕES NOS TÍTULOS E A DIVERSIDADE DOS PEQUENOS POEMAS EM PROSA: A PROSA POÉTICA, O INDIVÍDUO, A CIDADE E A FANTASIA – O DEVANEIO DE CHARLES BAUDELAIRE.....	44
3.2	A CIDADE DE BAUDELAIRE: PONTOS DE CRUZAMENTOS DA MODERNIDADE	58
4	SOBRE A MELANCOLIA E A NOSTALGIA EM <i>LE SPLEEN DE PARIS</i>	77
4.1	MELANCOLIA E NOSTALGIA: <i>SPLEEN, IDEAL, CORRESPONDANCES</i> E EXPERIÊNCIA	79
4.2	O OLHAR EM “ <i>LE ‘CONFITEOR’ DE L’ARTISTE</i> ”: POEMAS, AURA E CHOQUE	85
5	CONCLUSÃO	96
	REFERÊNCIAS	100

1 INTRODUÇÃO

Houve algo de aterrador para o homem do século XIX, pelo menos essa é a imagem fornecida pelos relatos de alguns dos sujeitos históricos que viveram nele. Certamente tal sensação pode ser justificada pelos eventos ocorridos naquele momento: a Revolução Francesa e a Revolução Industrial, que marcaram profundamente as estruturas das sociedades europeias – leia-se francesa e inglesa –, representando mudanças significativas de um novo tempo, a saber, o que viria a ser denominado de *modernidade*.

De fato, as vicissitudes marcaram o século XIX, até mesmo porque ele parece ter se iniciado antes, já que o evento que o inaugurou foi a Revolução Francesa, ocorrida no final do século XVIII. Esse acontecimento abalou os alicerces de uma sociedade que até então se baseava em uma antiga ordem de resquícios medievais, a saber, o *Ancien Régime*. Porém, a sua dissolução abria o cenário para uma categoria que até então não se encaixava naquela antiga estrutura social, que foi a do homem burguês ávido por direitos políticos. Mesmo assim, a primeira metade do século XIX foi marcada por rupturas e descontinuidades, pois, em alguns momentos, essa nova sociedade oscilou entre a continuidade com os parâmetros do *Ancien Régime* e o rompimento com a tradição herdada do passado. Por isso, parece ser mais conveniente falar de “dois séculos XIX” em vez de um “longo século XIX”, devido ao próprio ritmo histórico desse período.

Mas, se a Revolução Francesa representa a entrada no novo século, qual seria o outro evento que demarcaria o início de uma segunda fase? A Revolução Industrial pode ser apontada como esse marco, contudo, não seria o advento dela a causa das mudanças, mas sim a aceleração da história social feita por ela em conjunto com a solidificação dos princípios estabelecidos pela Revolução Francesa. Quer dizer, a segunda metade daquele século seria marcada pela atuação em conjunto desses dois eventos, pois as medidas adotadas pela revolução política foram essenciais para o desenvolvimento do capitalismo, podemos citar dentre elas: “abolição dos direitos feudais; fim do caráter inviolável das corporações e dos privilégios das manufaturas; consagração da propriedade privada; interdição de qualquer associação de empregados ou de patrões com o intuito de influir nos salários (*laissez-faire*)”¹. Ainda mais, falamos em aceleração da Revolução Industrial pelo motivo de que na França o processo de mutação social foi mais lento em relação à Inglaterra. Pois, em 1852, quase a metade do produto global das atividades econômicas francesas era fornecida pela agricultura, enquanto apenas 20% representavam o setor industrial. Entretanto, a partir desse “segundo

¹ ORTIZ, Renato. **Cultura e modernidade**: a França no século XIX. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 14.

século XIX”, a Revolução Industrial se mostra efetiva no nível da infra-estrutura econômica, com a introdução do vapor como nova forma de energia, mas também com a mecanização das fábricas – principalmente as indústrias têxteis –, e com a expansão das indústrias de metalurgia e a construção de ferrovias.

Contudo, tais mudanças geraram fenômenos interessantes para a configuração do século XIX, principalmente para os sujeitos que nele viveram. O fluxo de imigração rural aumentou e as cidades começaram a receber cada vez mais pessoas em busca de outras oportunidades, visto que os laços que as prendiam ao campo tinham sido quebrados. Com isso, as cidades experimentaram historicamente um crescimento muito peculiar, mas não desordenado, pois o espaço urbano deveria ser capaz de abrigar e de permitir a circulação desse contingente de pessoas que se dirigia às cidades. Conforme Ortiz, no caso da capital francesa:

Tudo se passa como se as mudanças estruturais da sociedade se refletissem no espaço urbano, que deve agora se distanciar das cidades vetustas do Antigo Regime, com suas ruas estreitas e tortuosas. Um novo modelo de modernidade urbanística se impõe, privilegiando as grandes vias, a circulação dos transportes e dos homens.²

A preocupação com o fluxo dos homens nessas metrópoles possui um papel especial nessa reorganização da cidade, visto que, no século XIX, os homens cultivados de Paris e Londres notaram que as multidões estavam se apoderando das ruas dessas capitais. Assim, estiveram presentes na literatura desse momento o foco e a preocupação com essa massa amorfa de indivíduos, pois havia algo nela de assustador. Os homens cultivados dessa época registraram suas preocupações e angústias a partir das suas observações sobre esse fenômeno da multidão, ao identificar nas faces dos homens participantes dela que algo de incomum, até então desconhecido, estava acontecendo, ou ainda, prestes a acontecer. Essa ideia é bem representada pela descrição de Jules Gabriel Janin, homem letrado do século XIX, sobre a população que se lança às ruas durante a noite.

[...] o terror é grande, terrível, imenso. E o ouvido reconhece o ruído surdo da patrulha cinza que começa sua caçada desesperada. Esta é a população fervilhante e furtiva que Paris deixa viver nos becos pavorosos, dissimulando-a bem atrás dos museus e dos palácios; população que usa o linguajar das prisões para se entreter com seus temas favoritos – assassínios, roubos, execuções. É uma verruga virulenta sobre a face dessa grande cidade.³

² Ibid., p. 21.

³ JANIN apud BRESCIANI, Maria Stella Martins. **Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 13-14.

Mas a nossa escolha de um olhar sobre o século XIX e os homens que nele viveram não recai sobre Janin, pois ele percebe fenômenos como a multidão de uma maneira negativa, uma vez que a associou a imagem de selvagens que começam sua “caçada desesperada”. Ademais, ele também a representou como um mal biológico ou orgânico – “uma verruga virulenta” –, visto que a própria cidade nesse momento era concebida como um organismo vivo.

Optamos pelo olhar de um sujeito histórico que preferiu avaliar essas mudanças sobre outra perspectiva que não fosse apenas depreciadora. Alguém que enxergasse beleza nessa vida moderna, isto é, uma forma de viver ditada pelas mudanças ocorridas naquele tempo. E, por isso, optamos nesse trabalho pelo olhar de Charles Baudelaire. Poeta e crítico de arte, ele pode ser apontado como um dos grandes modernistas do século XIX, ou até mesmo, o primeiro dos teóricos modernos, já que ele se dispôs a pensar a modernidade enquanto um conceito, mas também o que ela representava para as pessoas de seu tempo. Além disso, Baudelaire também se esforçou para dotar seus contemporâneos de uma consciência de si mesmos enquanto modernos. Seus ensaios ao carregarem os termos “modernidade”, “vida moderna” e “arte moderna” determinaram a ordem do dia para um século inteiro de arte e pensamento. Soube como poucos perceber que “a vida parisiense [era] [...] fecunda em assuntos poéticos e maravilhosos”⁴, mesmo que as personagens que a compusessem fossem mendigos, pobres, miseráveis, prostitutas, ladrões e jogadores, categorias vistas até então de forma pejorativa por seus contemporâneos.

Como poeta, Baudelaire publicou *Les Fleurs du Mal*, obra que lhe rendeu um processo pela 6ª câmara corretiva. Consequentemente, ele foi punido com a eliminação de seis poemas, além da obrigação de alterar outros. Ainda mais, atuou como crítico de arte ao escrever vários ensaios, entre eles, *Salon de 1859* e *Le peintre de la vie moderne*.

No entanto, nossa proposta de trabalho consiste em analisar uma obra que Baudelaire não chegou a terminar, mas que mesmo assim possui seu valor literário pelas matérias de seu conteúdo. Esta obra se chama *Le Spleen de Paris*, mas também é conhecida pelo título *Petits Poèmes em Prose*. Os textos aqui presentes nos fornecem imagens interessantes do que o próprio Baudelaire denominou de “heroísmo da vida moderna”.

Dessa forma, o objetivo da nossa pesquisa consiste em analisar as imagens baudelairianas dessa sociedade do século XIX a fim de investigar como se molda a sensibilidade moderna sob seus olhos. Consideramos que as mudanças ocasionadas naquele

⁴ “La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux”. BAUDELAIRE, Charles. *Salon de 1846*. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961, p. 952 (tradução nossa).

momento alteraram os espíritos dos homens. Pois, o que a modernidade implicou para eles? Ademais, é possível falarmos de uma resposta desses sujeitos para a modernidade imposta a eles?

Para a realização dessa empreitada dividimos o nosso trabalho em três partes: a primeira consiste em investigar a constituição literária de Baudelaire a partir de seus próprios textos, tanto os que foram reservados à publicação – as poesias, os ensaios sobre arte e literatura –, como os de caráter íntimo – o caso das cartas e dos diários. Contudo, pretendemos iniciar a nossa investigação a partir de sua saída de casa, com a sua simultânea emancipação financeira e legal, e chegarmos até o momento em que consideramos haver uma guinada em seu pensamento, a saber, a Revolução de 1848. Com isso, objetivamos analisar o percurso feito por Baudelaire em sua formação literária, seus diálogos com seus contemporâneos e suas respostas aos problemas teóricos e estéticos à arte de seu tempo, assim como esperamos compreender a sua perspectiva sobre os eventos ocorridos no final daquela década de quarenta.

Já o segundo capítulo do nosso trabalho é destinado à composição de *Le Spleen de Paris*. Os *Pequenos Poemas em Prosa* – nome pelo qual essa obra também é conhecida e que define a estética dos textos agrupados nessa coletânea – foram elaborados juntamente com outros projetos de Baudelaire. Inicialmente, o título do livro era *Poèmes Nocturnes*, e continha apenas seis poemas em prosa em 1857, ano de sua publicação. A sua edição final foi publicada em 1869 com cinquenta poemas em prosa e um prefácio, quase dois anos após a morte de Baudelaire. É esta a versão que adotamos no nosso trabalho. Como Walter Benjamin e Marshall Berman observaram, não podemos desprezar que os pequenos poemas em prosa foram escritos ao longo da década de cinquenta e sessenta do século XIX. Isso é importante por vermos neles a relação entre o homem e a cidade de Paris, esta construída naquele momento de acordo com as reformas empreendidas por Napoleão III e o prefeito Haussmann. Assim, a cidade exerce um papel importante na elaboração e reflexão do poeta francês, uma vez que enquanto Paris mudava urbanisticamente, Baudelaire trabalhava em seus pequenos poemas em prosa. Sobre isto, vemos o próprio Baudelaire confessar em seu prefácio remetido à Arsène Houssaye:

Qual é aquele de nós que não sonhou, em seus dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, bastante flexível e rica de contrastes para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações da imaginação, aos sobressaltos da consciência? [...] É sobretudo da frequência das cidades enormes, é do cruzamento de suas inúmeras relações que nasce esse ideal obsessivo.⁵

Finalmente, na terceira parte de nosso trabalho, pretendemos abordar a sensibilidade moderna que os poemas de *Le Spleen de Paris* nos fornecem. E para nós essa sensibilidade se manifesta sob duas formas: a melancolia e a nostalgia. Como já mencionamos anteriormente, a relação entre homem e espaço que os pequenos poemas em prosa carregam consigo é importante, pois a decepção de Baudelaire em transformar o mundo quando jovem foi responsável por ele ter se voltado para si mesmo, porém, conforme Asbjörn Aarnes, “não para se transformar e se curvar ao mundo, mas para ir a fundo nesta questão: qual é a situação verdadeira do homem no mundo, como alcançar a verdade dessa relação entre o homem e o mundo, como viver essa verdade?”⁶. Há um sentimento de mal-estar em Baudelaire. O mundo aos olhos dele se tornou um meio para o homem se afirmar, porém, de maneira negativa, já que são visados apenas o enriquecimento e o reconforto num bem-estar ilusório. Assim, a nostalgia de Baudelaire é manifestada em suas referências a um momento da história da humanidade em que a relação entre o homem e o mundo era harmoniosa. Pois, ele compreendeu que o mito do progresso contribui para mascarar a desgraça da consciência no mundo moderno. Em seus textos, Baudelaire expressa a sua revolta contra esse engodo claramente:

Pergunte a todo bom francês, que lê todos os dias *seu* jornal em seu café, o que ele concebe por progresso, ele responderá que é o vapor, a eletricidade e a iluminação a gás, milagres desconhecidos aos Romanos, e que essas descobertas testemunham plenamente a nossa superioridade sobre os antigos; tamanho é o grau de trevas nesse infeliz cérebro e tamanho as coisas de ordem material e espiritual estão aí presentes, que são bizarramente confundidas.⁷

⁵ “Quel est celui de nous qui n’a pas, dans ses jours d’ambition, rêvé le miracle d’une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubressauts de la conscience? [...] C’est surtout de la fréquentation des villes énormes, c’est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant.” BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris*. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961, p. 229 (tradução nossa).

⁶ “non pour se transformer et se plier au monde, mais pour creuser à fond cette question: quelle est la situation véritable de l’homme dans le monde, comment saisir la vérité de ce rapport entre l’homme et le monde, comment vivre cette vérité?”. AARNES, Asbjörn. *Malaise et nostalgie chez Baudelaire*. In: **Revue de Métaphysique et de Morale**. Paris, n. 4, p. 466, 1971 (tradução nossa).

⁷ “Demandez à tout bon Français qui lit tous les jours *son* journal dans son estaminet ce qu’il entend par progrès, il répondra que c’est la vapeur, l’électricité et l’éclairage au gaz, miracles inconnus aux Romains, et que ces découvertes témoignent pleinement de notre supériorité sur les anciens; tant il s’est fait de ténèbres dans ce malheureux cerveau et tant il les choses de l’ordre matériel et de l’ordre spirituel s’y sont si bizarrement confondues!” BAUDELAIRE, Charles. *Exposition de Universelle de 1855*. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961, p. 959 (tradução nossa).

Assim, a devastação do mundo é acompanhada de uma degradação do espírito e da moral do homem. Ainda nesse terceiro capítulo, investigaremos também a melancolia existente nos pequenos poemas em prosa. Também denominada de *Spleen*, termo inglês muito utilizado pelos românticos, a melancolia é a angústia que atinge o sujeito inserido num mundo vazio, desencantado de tudo. Quer dizer, não é a angústia da morte que aflige o poeta, mas sim a vida mesma. De acordo com Agnès Verlet, se “o spleen é mais doloroso que a morte, é que ele é uma prova do Tempo dos quais, isolados do mundo, o deleite estético, o êxtase amoroso, os paraísos artificiais, a embriaguez podem divertir”⁸. Dessa forma, melancolia e nostalgia são dois bulevares que se entrecruzam e que nos levam a formação de uma sensibilidade moderna a partir desse poeta francês.

É essa manifestação de sensibilidade que vemos em alguns poemas, como em “*A une heure du matin*” e “*Le crépuscule du soir*”, quando o poeta está a sós com seus pensamentos e devaneios. Dessa forma, na terceira e última parte da pesquisa, objetivamos analisar a percepção que emerge de Charles Baudelaire ao reunir a melancolia e a nostalgia presentes em *Le Spleen de Paris*. Convém destacar que optamos especificamente por um poema para a nossa análise: “*Le ‘confiteor’ de l’artiste*”. Contudo, essa escolha não ignora os outros poemas em prosa, pois em alguns momentos certamente ocorrerão confrontos, sendo o mesmo instrumento válido para o restante da obra de Charles Baudelaire, os exemplos de *Les Fleurs du Mal* e os ensaios sobre arte – pintura, música e poesia –, capitais também para o nosso trabalho.

⁸ “Si le spleen est plus douloureux que la mort, c’est qu’il est une épreuve du Temps dont seuls la jouissance esthétique, l’extase amoureuse, les paradis artificiels, l’ivresse peuvent divertir”. VERLET, Agnes. *Le spleen, une vanité profane*. In: **Magazine Littéraire**. Paris, n. 418, p. 36, 2003 (tradução nossa).

2 A JORNADA LITERÁRIA DE CHARLES BAUDELAIRE

Seria lícito dizer que todas as vidas, obras e ações importantes nada mais são que o desdobramento imperturbável da hora mais banal e mais efêmera, mais sentimental e mais frágil, da vida de seu autor?

BENJAMIN, Walter. *A imagem de Proust*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e cultura*.⁹

Qual seria o primeiro passo a dar em nossa investigação sobre a obra de Charles Baudelaire? Ou ainda, como poderíamos empreender a nossa análise sobre a melancolia e a nostalgia que emergem de *Le Spleen de Paris*? Além disso, qual método poderia ser aplicado para que a composição desse livro seja compreendida? Essas três perguntas vêm a propósito nesse momento inicial de nosso trabalho justamente porque elas não excluem as suas ligações com a formação de Baudelaire enquanto literato.

As indagações sobre os caminhos a trilhar em nossa pesquisa devem-se ao fato de que os pequenos poemas em prosa formam uma obra póstuma de Baudelaire, uma vez que, em 1869, sob o título *Le Spleen de Paris*, foram reunidos cinquenta “poemas em prosa” desse poeta na forma de uma coletânea. Essa é a edição final de um projeto que Baudelaire concebera um pouco antes de sua morte e que se tornou a mais difundida nos dias de hoje. Ela será a versão utilizada no nosso trabalho.

Contudo, até chegar a essa edição final o caminho foi tortuoso e até mesmo interrompido, algumas vezes por outros trabalhos ou ainda por problemas e indecisões do próprio poeta francês. Assim, veremos que o livro *Pequenos Poemas em Prosa* carrega muito das concepções artísticas e intelectuais de Charles Baudelaire construídas ao longo de sua curta vida. Por isso, consideramos que uma maneira interessante de abordá-lo seria a partir do diálogo com as outras obras de Baudelaire, tais como o seu livro mais famoso, *Les Fleurs du Mal*, e os ensaios sobre arte, música e literatura.

Portanto, nessa primeira etapa do nosso trabalho, o objetivo é justificar a escolha de Charles Baudelaire como observador histórico das mudanças pelas quais os homens de seu tempo passaram. Para essa tarefa, abordaremos a vida de Baudelaire desde a sua infância, marcada pela morte do pai, até o momento em que consideramos haver uma guinada no pensamento desse autor, a saber, a Revolução de 1848 ocorrida na França. Nossa proposta é entender a experiência vivenciada por Charles Baudelaire enquanto sujeito histórico para que possamos analisar suas reflexões contidas nos pequenos poemas em prosa.

⁹ BENJAMIN, Walter. *A imagem de Proust*. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad: Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 38.

Assim, apresentamos a proposição que suas temáticas abordadas demonstram uma conexão maior com os eventos observados por ele ao longo de sua vida. Dessa forma, pretendemos apresentar como Charles Baudelaire mudou suas perspectivas e sua postura enquanto autor até chegar à escrita de *Le Spleen de Paris*, a fonte de nosso objeto de pesquisa, ao comungar de um contexto histórico que atingiu a sociedade na qual estava inserido.

2.1 INFÂNCIA DE UM DANDY

Segundo Dirceu Villa, cada um dos poemas em prosa comunga com as cristalizações do pensamento de Baudelaire. Com isso, o crítico quer dizer que nesses textos nós percorremos a mente do poeta, acessando desde suas lembranças de outros tempos, por exemplo, da viagem a Índia que não concluiu na juventude em “*L’invitation au voyage*” ou “*Any where out of the world*”, a eventos que envolvam o mundo ao seu redor, como em “*La perte d’auréole*”, em que faz referências as reformas urbanas empreendidas em Paris pelo prefeito Haussmann e Napoleão III. Ainda mais, Dirceu Villa alerta para um outro sentido da palavra “cristalizações”:

Uso a palavra *cristalizações* para acentuar o fato de que cada um desses poemas em prosa se abre para a comunhão natural de ideias e enfoques com qualquer outro texto de Baudelaire, seja sua crítica de arte, os diários íntimos e fragmentários das Fusées ou de ‘*Mon coeur mis à nu*’ (‘Meu coração a nu’, mais explícito, impossível) e mesmo, [...] em *Les fleurs du mal*.¹⁰

Nesse sentido de “cristalizações”, ao dialogarmos obra e vida do autor, não queremos optar pela via em que a obra é o reflexo da vida de seu criador, mas antes preferimos perceber, pelo menos nos parece ser este o caso de Baudelaire, que as experiências históricas individuais também correspondem às experiências históricas coletivas. Assim, abordaremos Baudelaire de maneira que possamos revelar não só a formação dos pequenos poemas em prosa, mas também a de outros escritos – mesmo que esse não seja o nosso objetivo principal – e a influência deles sobre *Le Spleen de Paris*, pois nos parece pertinente a fim de entender o pensamento desse autor na gênese de sua obra.

Partiremos da infância de Baudelaire. Apesar da morte do pai, François Baudelaire, quando tinha apenas seis anos de idade, Charles Baudelaire se ligou intensamente a ele, sendo a sua figura responsável pelo gosto do poeta ao século XVIII. Foi o pai, ou

¹⁰ VILLA, Dirceu. Introdução. In: BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos Poemas em Prosa** (O Spleen de Paris). São Paulo: Hedra, 2007, p. 29.

melhor, as poucas lembranças dele que transmitiram os gostos, as maneiras e a ternura do espírito daquele século para Baudelaire. Muitas vezes, os contemporâneos de Baudelaire confundiram os seus hábitos refinados com uma ausência de naturalidade no seu comportamento e o classificaram como *dândý*. Foi o caso de Théophile Gautier, se nos permitirmos adiantar um pouco a nossa linha do tempo, que nos fornece um testemunho muito pertinente sobre seu primeiro encontro com Charles Baudelaire, no Hôtel Pimodan, em 1849:

A roupa consistia em um paletó de tecido preto lustrado e brilhante, calças avelã, meias brancas e escarpins verniz, sendo o conjunto meticulosamente limpo e correto, com um toque intencional de simplicidade inglesa e como a intenção de destacar-se do gênero artista, com chapéus de feltro mole, roupas de veludo, blusas vermelhas, barba prolixa e cabeleira desgrenhada. Nada de demasiado janota ou vistoso, nessa indumentária rigorosa. Charles Baudelaire pertencia àquele dandismo sóbrio que passa lixa no terno para tirar-lhe o brilho endomingado e trincando de novo tão caro ao filisteu e tão desagradável para o verdadeiro *gentleman*. Até mesmo mais tarde raspou o bigode, achando que era pueril e burguês conservar. Assim desembaraçada de toda penugem supérflua, sua cabeça lembrava a de Lawrence Sterne, semelhança aumentada pelo hábito que tinha Baudelaire, ao falar, de apoiar o dedo indicador na têmpora; essa é, como se sabe, a atitude do retrato do humorista inglês, colocado no início de suas obras.¹¹

E talvez seja essa ligação forte com o pai que tenha feito Baudelaire se apegar ainda mais a mãe, Caroline Archenbau-Defayis. Sobre ela temos mais informações pelas várias correspondências trocadas com o seu filho e também de vários outros relatos. Nasceu em Londres, em 1793, filha de um oficial emigrado, que após a morte da mãe foi colocada sob a tutela do advogado Pierre Pérignon, futuro barão do Império, amigo de infância de François Baudelaire. Bem mais jovem do que François Baudelaire, ela se casou com vinte e seis anos, enquanto ele tinha sessenta anos. Dessa união entre François e Caroline é importante destacar a herança fisiológica de Charles Baudelaire, já que seu meio-irmão Alphonse Baudelaire – fruto de um primeiro casamento do pai – morreu em 1862 de hemiplegia do lado esquerdo. Ainda mais, sua própria mãe Caroline terminou os dias dela afásica como o filho mais novo.

Entretanto, a morte do pai marcou profundamente a infância de Baudelaire, não só pela perda dele aos seis anos de idade, mas também por ter contribuído para a recordação de uma infância feliz ao lado da mãe Caroline. Em 1861, ele escreve uma carta para a mãe com as seguintes palavras: “Ah! Foi para mim os bons tempos das ternuras maternas. Eu te peço perdão de chamar de *bons tempos* o que foi sem dúvida ruim para você [tempo da morte do marido e em que Caroline ficou internada numa casa de saúde]. Você foi

¹¹ GAUTIER, Théophile. **Baudelaire**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 32.

ao mesmo tempo um ídolo e uma amiga”¹². Porém, é essa imagem íntima, contente de seus primeiros anos de vida que contrastará com a juventude turbulenta de Baudelaire, pois sabemos que a mãe voltou a se casar após vinte meses de luto com o comandante Aupick, um oficial de carreira.

Pela leitura dos escritos mais íntimos de Baudelaire, tais como as cartas e os diários, poderíamos formar a imagem de um adolescente rancoroso com o padrasto e que jamais perdoaria a mãe pelo segundo casamento. No entanto, esses textos são da fase adulta do poeta, e eles demonstram que não parece ter havido nenhuma rusga grave entre Baudelaire e Aupick, pelo menos até a maioridade do enteado. Suas relações pareciam afeiçãoadas e cordiais, e, mesmo com a mãe, Baudelaire não revela nenhuma ferida. O rancor tardio demonstrado em relação à Aupick foi devido às reprovações por parte dele no que diz respeito ao seu modo de viver. Na mesma carta de 1861, dirigida à mãe Caroline, há menções a Aupick, algumas negativas e outras positivas, mas o parecer final de Baudelaire sobre o seu padrasto revela uma mágoa quanto às implicações dele em sua infância:

Mais tarde, você sabe qual educação atroz seu marido quis me dar; eu tenho quarenta anos e eu não penso nos *collèges* [estabelecimento do segundo ciclo do ensino básico na França] sem dor, não mais que o temor que meu padrasto me inspirava. Todavia, eu o amei, e, aliás, eu tenho hoje muita sabedoria para lhe prestar justiça. Mas, enfim, ele foi obstinadamente inábil.¹³

Para um homem de moral rígida, como o era Aupick, que colocou o enteado no internato do “Collège Royal”, em Lyon, aventurar-se na carreira literária era algo inconcebível. Assim, apesar de não ter existido entre enteado e padrasto uma ruptura violenta, o convívio sob o mesmo teto se tornou impossível. Além disso, a circunstância coincidiu com o ano da maioridade do jovem poeta, o que lhe permitia possuir a herança paterna. Esta aqui consistia em terrenos localizados na cidade de Neuilly, vendidos por setenta e cinco mil francos ao todo. Se Baudelaire pudesse ter esperado, como o fez seu meio-irmão Alphonse, teria recebido um valor maior, mas não foi possível. Em seu livro *Baudelaire*, Marcel Ruff nos dá uma explicação – certamente muito apaixonada e profética –, que torna a decisão do

¹² “Ah! ç’a été pour moi le bon temps des tendresses maternelles. Je te demande pardon d’appeler *bon temps* celui qui a été sans doute mauvais pour toi. Mais j’étais toujours vivant en toi; tu étais uniquement à moi. Tu étais à la fois une idole et un camarade.” BAUDELAIRE, Charles. **Correspondance**. Choix et commentaires de Claude Pichois e de Jérôme Thélot. Paris: Gallimard, 2003, p. 240 (tradução nossa).

¹³ “Plus tard tu sais quelle atroce éducation ton mari a voulu me faire; j’ai quarante ans et je ne pense pas aux *collèges* sans douleur, non plus qu’à la crainte que mon beau-père m’inspirait. Je l’ai cependant aimé, et d’ailleurs j’ai aujourd’hui assez de sagesse pour lui rendre justice. Mais enfin il fut opiniâtrement maladroit.” *Ibid.*, p. 240 (tradução nossa).

jovem poeta muito madura, visto que ele compreende essa urgência de Baudelaire em assumir sua herança da seguinte forma:

[Pois] era necessária sua independência, não somente em razão de seu descontentamento com seu padrasto, mas porque ele sempre atribuiu um preço extremo à liberdade. Ele [Baudelaire] vê nela, sobre o plano moral, um atributo essencial da condição humana, e a liberdade, mesma que material, lhe parece indispensável para a realização integral de seu destino.¹⁴

Dessa forma, a entrada definitiva de Charles Baudelaire no mundo literário coincide com o recebimento da herança paterna e com sua saída precoce de casa devido aos conflitos familiares. Entretanto, antes desses acontecimentos, a adolescência emitiria sua última marca nesse espírito que sonhava com a liberdade. E este incidente não poderia ser omitido, que foi a viagem forçada que nunca terminaria.

Algo preocupava mais Aupick do que Baudelaire se lançar na carreira literária: que o enteado se perdesse nas ruas de Paris em bebedeiras com os amigos. Foi pensando nisso que ele e a esposa Caroline decidiram que seria bom para o filho partir para uma viagem, não como uma punição, mas sim como uma diversão. Dessa maneira, Baudelaire embarcou em Bordeaux, em junho de 1841, no barco “Paquebot des mers du Sud”, sob a direção do comandante Saliz, com destino a Calcutá.

De Saliz não temos nenhuma reclamação de Baudelaire durante a viagem. Além disso, numa carta dirigida a Aupick, Saliz demonstra ter compreendido melhor esse jovem do que o seu padrasto, pois, já nas primeiras conversas ele entendeu que já era “tarde demais para contar com a volta de M. Baudelaire, seja no seu gosto exclusivo para a literatura tal qual se percebe hoje, seja na sua determinação de não se entregar a nenhuma outra ocupação”¹⁵. Mas o comandante também percebe que Baudelaire parece uma figura estranha quando comparado aos outros passageiros, o que contribuiu para o seu quase total isolamento durante a viagem. A estreita solidariedade que ele estabelece entre função poética e não-conformismo social tornou impossível essa relação. Segundo Marcel Ruff, esse é um elemento chocante para refletirmos sobre a personalidade de Baudelaire, pois,

¹⁴ “Mais il lui fallait son indépendance, non seulement en raison de sa mésentente avec son beau-père, mais parce qu’il a toujours attaché un prix extrême à la liberté. Il y voit, sur le plan moral, un attribut essentiel de la condition humaine, et la liberté, même matérielle, lui paraît indispensable pour la réalisation intégrale de sa destinée.” RUFF, Marcel. **Baudelaire**. Paris: Haitier-Boivin, 1957, p. 19 (tradução nossa).

¹⁵ “[...] qu’il égaît trop tard pour expérer faire revenir M. Baudelaire, soit de son goût exclusif pour la littérature telle qu’on l’entend aujourd’hui, soit de sa détermination de ne se livrer à aucune autre occupation”. SALIZ apud RUFF. **Baudelaire**. Paris: Haitier-Boivin, 1957, p. 18 (tradução nossa).

Esse ser tão ávido de simpatia humana, que jamais pôde viver sem companhia, que não podia se abster de um interlocutor, ou antes, de um amigo a quem confiar suas ideias, seus sentimentos e mesmo suas emoções, ao menos estéticas, sofreu cruelmente do isolamento sobre ele mesmo no qual se encontra condenado.¹⁶

Pelos comentários de Saliz e Ruff, podemos perceber que nós estamos distantes ainda daquele poeta que encontrará no seu leitor um confidente de seus sentimentos mais íntimos, a quem chamará de “Hipócrita leitor, – meu semelhante, – meu irmão!”¹⁷.

Entretanto, um evento marca definitivamente essa viagem: uma tempestade que deixará Baudelaire ainda mais impassível com essa navegação. Ao folgar na Ilha Maurício, ele se recusa a ir adiante com essa empreitada. Após passar vinte dias nessa ilha, ele segue com o comandante Saliz até a Ilha Bourbon – hoje ilha da Reunião – porém somente sob a promessa de repatriação. Nesta última, ele permanece durante quarenta e cinco dias e retorna à França, desembarcando em Bordeaux, em quinze de fevereiro de 1842.

Mesmo com os percalços dessa viagem, Baudelaire encontrou nela inspiração para compor alguns de seus poemas e esboços de outros projetos. É o caso de “*A une Dame Créole*”, que foi enviado da Ilha Bourbon a mulher que o inspirara, ou ainda, de “*Bien loin d’ici*”, que após alguns remanejamentos foi publicado apenas em 1864. Além do mais, as lembranças dessa viagem incompleta podem ser vistas em *Les Fleurs du Mal*, nos poemas “*La vie antérieure*”, “*l’Homme et la Mer*”, “*Parfum exotique*” e “*La Chevelure*”, por exemplo. E, como não poderia deixar de ser, *Le Spleen de Paris* também carrega as marcas desse evento, notadamente em “*Un Hémisphère dans une Chevelure*” e em “*La belle Dorothée*”.

Por fim, a viagem acarreta no término da adolescência de Baudelaire e a entrada dele de vez na vida adulta ao partir para o caminho da literatura. Então, assumir a herança deixada pelo pai e sair da tutela de seus familiares foram os primeiros e decisivos passos dessa jornada. Chegara o tempo de se encontrar com os seus companheiros das Letras. Este foi o próximo passo.

¹⁶ “Cet être si avide de sympathie humanine, qui n’a jamais pu vivre sans compagnie, qui ne pouvait se passer d’un interlocuteur, ou plutôt d’un ami à qui confier ses idées, ses sentiments et même ses émotions, au moins esthétiques, a souffert cruellement du repliement sur lui-même auquel il se trouve condamné”. RUFF, Marcel. **Baudelaire**. Paris: Haitier-Boivin, 1957, p. 19 (tradução nossa).

¹⁷ “Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!”. BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961, p. 6 (tradução nossa).

2.2 CÍRCULO LITERÁRIO OU CÍRCULO DE AMIGOS? ENCONTROS E DESENCONTROS NA ÉCOLE NORMANDE

Entre as pessoas do meio literário que Charles Baudelaire conhecia de fato, podemos citar Honoré de Balzac, Édouard Ourliac, Gerard de Nerval, Victor Hugo, Pétrus Borel, Alphonse Esquiros, Théophile Gautier e Sainte-Beuve – estes dois últimos foram os mais próximos.

Entretanto, é na “*École Normande*” que se encontram os verdadeiros amigos de Baudelaire. Essa “escola” corresponde mais propriamente ao seu grupo de colegas do tempo da pensão Baily, em Paris. Ela ficava ao lado da Faculdade de Direito, na qual Baudelaire chegou a se matricular duas vezes, mas não chegou a cumprir o curso em nenhuma delas. A “*École Normande*” não possuía um programa teórico nem um manifesto estético, consistia apenas num grupo de jovens escritores de ambição poética que sonhavam com a impressão de seus escritos. Eram somente literatos iniciantes que buscavam o seu rumo na poesia. Não havia neles excessos de ansiedade, metafísica ou material, uma vez que eram filhos de famílias abastadas e, portanto, eram providos de recursos pessoais.

Contudo, o contato mantido com esse grupo de escritores se revela muito importante para a própria inserção, convívio e aprendizado de Charles Baudelaire no meio literário. Foi desse modo que ele se aproximou de Théophile Gautier, ao qual chamou na edição de 1861 de *Les Fleurs du Mal*, na dedicatória ao amigo, de “poeta impecável”, de “mago perfeito das letras francesas”, e que, prossegue Baudelaire, considerou para si um “caríssimo e muito venerado mestre e amigo”¹⁸.

A fim de vermos a participação de Baudelaire nas discussões literárias de seu tempo, o exemplo da relação estabelecida entre ele e Gautier merece ser observado um pouco mais de perto pelos seus escritos. Até porque foi a partir dela que Baudelaire entrou em contato com uma das tendências que marcou definitivamente a sua geração de literatos, a saber, a doutrina da “arte pela arte”. Em 1835, Théophile Gautier lançava seu manifesto de independência da arte no prefácio de seu romance *Mademoiselle de Maupin*. Nesse texto ele rejeitava a divisão clássica entre a arte e o artista, já que, respectivamente, a primeira era altamente admirada e ao segundo cabia somente o papel de socialmente desprezado. Ainda mais, ele rejeitava também o caráter utilitário da arte. Para ele, a arte criaria a beleza, o que é belo e, por isso, o que é indispensável à vida. Assim, escreveu Gautier:

¹⁸ “[...] Poète impeccable, [...] parfait magicien ès lettres françaises (...), très-cher et très-vénééré maitre et ami”. Ibid., p. 2 (tradução nossa).

Eu não sei quem disse, não sei em que lugar a literatura e as artes influenciam os costumes. Quem quer que seja, é com certeza um grande tolo. [...] Nada é verdadeiramente belo a não ser aquilo que nunca pode ser útil para coisa alguma. Tudo o que é útil é feio, pois é a expressão de alguma necessidade, e as necessidades humanas são ignóbeis e repulsivas, como sua pobre e impotente natureza. – O lugar mais útil numa casa é onde estão as latrinas.¹⁹

Essas frases não passariam despercebidas pelos jovens ambiciosos da pensão Baily, e quando Gautier diz explicitamente que a arte não influencia a moral, ele também quer dizer que ela não está a serviço de nenhuma instância. Este princípio da “arte pela arte” é importante por tratar de grande parte da literatura oitocentista, mas também, e principalmente, por atingir Charles Baudelaire no que diz respeito à pretensão do criador à soberania, ou seja, que o artista não deve responder a ninguém pela obra criada, exceto a si mesmo e, talvez, a outros artistas. A partir disso, é que Baudelaire conceberia o desejo ao que é Belo como o princípio da criação artística. Assim é que ele aparece em um ensaio ao comentar a obra do autor de *Mademoiselle de Maupin*:

Com *Mademoiselle de Maupin* aparecia na literatura o Diletantismo, que por seu caráter precioso e superlativo, é sempre a melhor prova das faculdades indispensáveis à arte. Esse romance, esse conto, esse quadro, esse devaneio contínuo com a obstinação de um pintor, essa espécie de hino a Beleza tinha sobretudo esse grande resultado de estabelecer definitivamente a condição geradora das obras de arte, quer dizer, o amor exclusivo ao Belo, a *Ideia fixa*.²⁰

Ainda nesse mesmo ensaio, Baudelaire aproveita para apresentar a sua própria definição de poesia, ao mesmo tempo em que aparecem referências diretas aos preceitos de Gautier:

¹⁹ “Je ne sais qui a dit je ne sais où la littérature et les arts influaient sur les mœurs. Qui que ce soit, c’est indubitablement un grand sot. (...) Il n’y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c’est l’expression de quelque besoin et ceux de l’homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. – L’endroit le plus utile d’une maison, ce sont les latrines”. GAUTIER, Théophile. **Mademoiselle de Maupin**. Paris: Gallimard, 1973, pp. 49-54 (tradução nossa).

²⁰ “Avec *Mademoiselle de Maupin* apparaissait dans la littérature le Dilettantisme qui, par son caractère exquis et superlatif, est toujours la meilleure preuve des facultés indispensables en art. Ce roman, ce conte, ce tableau, cette rêverie continuée avec l’obstination d’un peintre, cette espèce d’hymne à la Beauté, avait surtout ce grand résultat d’établir définitivement la condition génératrice des œuvres d’art, c’est-à-dire l’amour exclusif du Beau, l’*Ideia fixe*”. BAUDELAIRE, Charles. Théophile Gautier. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961, p. 683 (tradução nossa).

Um grande número de pessoas julga que o objetivo da poesia é um ensino qualquer, que, ora deve fortalecer a consciência, ora aperfeiçoar os costumes, ora enfim demonstrar o que quer que seja útil... A Poesia, por pouco que se queira descer em si mesmo, interrogar sua alma, lembrar suas lembranças de entusiasmo, não tem outro objetivo que Ela mesma; não pode ter outro, e nenhum poema será tão grande, tão nobre, tão verdadeiramente digno do nome de poema, que aquele que terá sido escrito unicamente pelo prazer de escrever um poema.

Eu não quero dizer que a poesia não enobreça os costumes, – que me compreendam bem, – que seu resultado final não seja de elevar o homem acima do nível dos interesses vulgares; esse seria evidentemente um absurdo. Eu digo que se o poeta perseguiu um objetivo moral, ele diminuiu sua força poética; e não é imprudente apostar que sua obra será ruim. A poesia não pode, sob pena de morte ou de decadência, assimilar-se à ciência ou à moral; ela não tem a Verdade por objeto, ela tem apenas Ela mesma. Os modos de demonstração de verdades são outros e estão em outro lugar. [...]

O Intelecto puro visa a Verdade, o Gosto nos mostra a Beleza, e o Sentido Moral nos mostra o Dever. É verdade que o sentido do meio tem íntimas conexões com os dois extremos, e está separado do Sentido Moral apenas por uma leve diferença, que Aristóteles não hesitou em ordenar entre as virtudes algumas de suas delicadas operações. Também, o que exaspera sobretudo o homem de gosto no espetáculo do vício é a sua deformidade, sua desproporção. O vício é uma ofensa ao justo e ao verdadeiro, revolta o intelecto e a consciência; mas como ultraje a harmonia, como dissonância, ele machucará mais particularmente alguns espíritos poéticos; e eu não acredito que seja escandaloso considerar toda infração à moral, ao belo moral, como uma espécie de falta contra o ritmo e a prosódia universais.²¹

Ao observar que a poesia é distinta da ciência ou da moral, isto é, que ela não possui a aspiração à verdade como fim, Baudelaire deduz então que a poesia não é criada com outra intenção do que o simples prazer de escrever um poema. Não há um “objetivo” na poesia, mas sim a aspiração ao Belo, ou ainda, a uma “Beleza superior”. Por isso, ele deduziu da seguinte forma a origem da poesia:

²¹ “Une foule de gens se figurent que le but de la poésie est un enseignement quelconque, qu’elle doit tantôt fortifier la conscience, tantôt perfectionner les moeurs, tantôt enfin démontrer quoi que ce soit d’utile... La Poésie, pour peu qu’on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d’enthousiasme, n’a pas d’autre but qu’Elle-même; elle ne peut pas en avoir d’autre, et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d’écrire un poème”.

“Je ne veux pas dire que la poésie n’ennoblisse pas les moeurs, – qu’on me comprenne bien, – que son résultat final ne soit pas d’élever l’homme au-dessus du niveau des intérêts vulgaires; ce serait évidemment une absurdité. Je dis que si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique; et il n’est pas imprudent de parier que son oeuvre sera mauvaise. La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de déchéance, s’assimiler à la science ou à la morale; elle n’a pas la Vérité pour objet, elle n’a qu’elle-même. Les modes de démonstration de vérités sont autres et sont ailleurs”. [...]

“L’Intelect pur vise à la Vérité, le Goût nous montre la Beauté, et le Sens Moral nous enseigne le Devoir. Il est vrai que le sens du milieu a d’intimes connexions avec les deux extremes, et il n’est separé du Sens Moral nous enseigne le Devoir. Il est vrai que le sens du milieu a d’intimes connexions avec les deux extremes, et il n’est separé du Sens Moral que par une si légère différence, qu’Aristoteles n’a pas hésité à ranger parmi les vertus quelques-unes de ses délicates opérations. Aussi ce qui exaspere surtout l’homme de goût dans le spectacle du vice, c’est sa difformité, sa disproportion. Le vice porte atteinte au juste et au vrai, revolte l’intellect et la conscience; mais comme outrage à l’harmonie, comme dissonance, il blessera plus particulièrement de certains esprits poétiques; et je ne crois pas qu’il soit scandalisant de considérer toute infraction à la morale, au beau moral, comme une espèce de faute contre le rythme et la prosodie universels”. Ibid., p. 685 (tradução nossa).

Assim, o princípio da poesia é, estrita e simplesmente, a aspiração humana para uma Beleza superior, e a manifestação desse princípio está em um entusiasmo, em um raptó da alma; entusiasmo completamente independente da paixão, que é a embriaguez do coração, e da verdade, que é o pasto da razão. Pois a paixão é coisa *natural*, muito natural mesmo, para não introduzir um tom ofensivo, discordante, no domínio da Beleza pura; muito familiar e muito violenta para não escandalizar os puros Desejos, as graciosas Melancolias e os nobres Desesperos que habitam as regiões sobrenaturais da Poesia.²²

Mas este é apenas um dos exemplos de como a convivência com outros artistas contribuiu para as opções estéticas e ideológicas de Charles Baudelaire. Mas, para além da formação teórica, na prática, os diálogos na composição poética também se fizeram presentes, principalmente com Théophile Gautier novamente, pois, Baudelaire, enquanto jovem, viu nele a imagem do artista perfeito. Entretanto, no seu ensaio de 1859, percebemos que ele admirou o poeta de *Albertus*, de *La comédie de la Mort* e de *España*, e não o criador de *Émaux e Camées*. O que interessou a Baudelaire foi o autor, escreve ele nesse texto, que “continuou *de um lado* a grande escola da melancolia, criada por Chateaubriand”²³. Pois, continua Baudelaire, “sua melancolia é própria de um caráter mais positivo, mais carnal, e relegando algumas vezes a tristeza antiga”²⁴. Assim, ao não ter se deixado levar pelos prestígios da arte pura, e ao fazer críticas aos seus próprios contatos literários, Baudelaire por meio de seus ensaios começava a delinear os seus gostos estéticos.

Além disso, essa rede de amigos mostra que Charles Baudelaire pôde dividir sua admiração entre autores como o próprio Théophile Gautier e Sainte Beuve, dois personagens de temperamentos humanos e literários opostos, que não possuíam nenhuma simpatia um pelo outro. Conforme Marcel Ruff, Sainte-Beuve foi outro escritor contemporâneo a Baudelaire que imprimiu suas marcas sobre a juventude de seu tempo, e, como não poderia deixar de ser, também sobre a “*École Normande*”. Assim, se Le Vavasour, um dos amigos mais ligados a Baudelaire e um dos poucos normandos do grupo, publicou seus primeiros versos sob o pseudônimo de G. Delorme, Prarond por sua vez intitulou sua primeira coletânea de *Impressions et pensées d’Albert*, a maneira de *Vie, Poésies et pensées*

²² “Ainsi le prince de la poésie est, strictement et simplement, l’aspiration humaine vers une Beauté supérieure, et la manifestation de ce prince est dans un enthousiasme, un enlèvement de l’âme; enthousiasme tout à fait indépendant de la passion, qui est l’ivresse du cœur, et de la vérité, qui est la pâture de la raison. Car la passion est chose *naturelle*, trop naturelle même, pour ne pas introduire un ton blessant, discordant, dans le domaine de la Beauté pure; trop familière et trop violente pour ne pas scandaliser les purs Désirs, les gracieuses Mélancolies et les nobles Désespoirs qui habitent les régions surnaturelles de la Poésie”. *Ibid.*, p. 686 (tradução nossa).

²³ [...] “Théophile Gautier a continué *d’un côté* la grande école de la mélancolie, créée par Chateaubriand”. *Ibid.*, p. 697 (tradução nossa).

²⁴ “Sa mélancolie est même d’un caractère plus positif, plus charnel, et confinant quelquefois à la tristesse antique”. *Ibid.*, p. 697 (tradução nossa).

de Joseph Dellorme. Já Baudelaire ficou tão inspirado pelos poemas e pelo romance *Volupté*, que chegou ao ponto de redigir uma carta a Sainte-Beuve da seguinte forma:

Senhor, Stendhal disse em algum lugar – isto ou algo semelhante –: *Eu escrevo para uma dezena de almas que talvez eu jamais veja, mas que eu as adoro sem tê-las visto.*

Essas palavras, Senhor, não são elas uma excelente desculpa para os importunos, e não está claro que todo escritor é responsável pelas simpatias que desperta?

Esses versos foram feitos para você – e tão ingenuamente – que quando eles foram concluídos, eu me perguntei se eles não pareciam uma impertinência, – e se a *pessoa elogiada*, – não tinha o direito de se ofender do elogio – Eu espero que você tenha a bondade de me dizer vosso parecer.²⁵

E, nessa mesma carta, Baudelaire também remete versos referentes ao *Volupté*, em que faz um elogio desse livro demonstrando toda a sua admiração pelo autor e pelo romance:

Foi nesse conflito de lassas circunstâncias,
Amadurecido por vossos sonetos, preparado por vossas estrofes,
Que uma noite, ao ter pressentido o livro e seu espírito,
Eu levava sobre meu coração a história de Amaury [personagem do romance *Volupté*].

Todo abismo místico está a dois passos da Dúvida –

– A poção infiltrada, lentamente, gota a gota,

Em mim, que desde os quinze anos em direção ao precipício seduzido,

Decifrava correntemente os suspiros de René,

E que do desconhecido a sede bizarra altera,

– Trabalhou o âmago da mais magra artéria.

Eu absorvi todos os miasmas, os perfumes,

Os doces murmúrios das recordações mortas,

Os longos entrelaçamentos das frases simbólicas,

– Rosários murmurando madrigais místicos;

– Livro voluptuoso, se jamais existiu. [...]

Poeta, isto é uma injúria ou um elogio?

Pois eu estou cara a cara com vós como um amante

Em frente ao fantasma, ao gesto cheio de inícios,

Cuja mão e cujo olho têm, para absorver as forças,

Charmes desconhecidos. – Todos os seres amados

São vasos de fel que se bebe, de olhos fechados,

E o coração trespassado, que a dor seduz,

Expira a cada dia ao glorificar sua flecha.²⁶

²⁵ “Monsieur, Stendhal a dit quelque part – ceci, ou à peu pres –: *J’écris pour une dizaine d’âmes que je ne verrai peut-être jamais, mais que j’adore sans les avoir vues.*

Ces paroles, Monsieur, ne sont-elles pas une excellent excuse pour les importuns, et n’est-il pas clair que tout écrivain est responsable des sympathies qu’il éveille?

Ces vers ont été faits *pour vous* et si naïvement – que lorsqu’ils furent achevés, je me suis demandé s’ils ne ressemblaient pas à une impertinence, – et si *la personne louée*, – n’avait pas le droit de s’offenser de l’éloge. – J’attends que vous daigniez m’en dire votre avis”. BAUDELAIRE, Charles. **Correspondance**. Choix et commentaires de Claude Pichois e de Jérôme Thélot. Paris: Gallimard, 2003, pp. 51-52 (tradução nossa).

²⁶ “Ce fut dans ce conflit de molles circonstances,/ Mûri par vos sonnets, prepare par vos stances,/ Qu’un soir, ayant flairé le livre et son esprit,/ J’emportai sur mon coeur l’histoire d’Amaury./ Tout abîme mystique est à deux pas du Doute –/ Le breuvage infiltre, lentement, goutte à goutte,/ En moi qui dès quinze ans vers le

Pelos versos de Baudelaire, podemos notar que o seu interesse pela poesia de Sainte-Beuve foi devido ao tom de intimidade encontrado nela, pois ele achou afinidade nos murmúrios confidenciais desse poeta, já que eles pareciam corresponder aos seus também. No entanto, e para finalizarmos essa discussão sobre a relação de Baudelaire com os literatos de sua época, gostaríamos de citar um comentário de Marcel Ruff pertinente a esse momento, pois nos faz pensar a real condição de Baudelaire nessa primeira fase de sua carreira, já que contrasta com aquela condição de angustiado a qual escrevera a Sainte-Beuve:

Seu porte é daquele de um dandy que não se preocupa diante das despesas, ele compra facilmente bibelôs, quadros e obras de arte. Haveria nisso má vontade e pouca sinceridade em se fazer de vítima, sobretudo quando a juventude e o gênio parecem recuar para o infinito os limites do possível. Também não é de revolta que se trata, mas somente de uma audácia agressiva na escolha das imagens e das expressões.²⁷

Dessa forma, esses primeiros anos de literato na “*École Normande*” se revelaram muito instrutivos para as concepções estéticas de Charles Baudelaire, pois é nela que ele se iniciaria nas discussões de seu tempo a respeito do estatuto da arte e da poesia, encontrando afinidades e divergências com os seus contemporâneos. Além disso, alguns deles se tornariam amigos muito próximos ou até mesmo muito distantes, contudo, todos foram fundamentais antes da escolha do próprio caminho que ele resolveu seguir.

Pelo que discutimos até aqui, os encontros literários de Charles Baudelaire poderiam indicar que ele iniciara essa nova fase de sua vida sem mais a turbulência de seus últimos dias de adolescente. No entanto, ao nos voltarmos para a sua vida afetiva nesse mesmo período, observaremos que os transtornos pessoais e existenciais continuaram. Assim, não poderíamos deixar de comentar três pontos, todos interligados, desse momento da vida de Baudelaire: o relacionamento com Jeanne Duval, a intervenção de um conselheiro em sua herança e a sua tentativa de suicídio.

gouffre entraîné,/ Déchiffrais couramment les soupirs de René,/ Et que de l'inconnu la soif bizarre altere,/ – A travaillé le fond de la plus mince artère./ J'en ai tout absorbé, les miasmes, les parfums,/ Le doux chuchotement des souvenirs défunts,/ Les longs enlacements des phrases symboliques,/ – Chapelets murmurants de madrigaux mystiques;/ – Livre voluptueux, si jamais il en fut./ [...] Poète, est-ce une injure ou bien un compliment?/ Car je suis vis-à-vis de vous comme un amant/ En face du fânetome, au geste plein d'amorces, Dont la main et dont l'oeil ont pour pomper les forces/ Des charmes inconnus. – Tous les êtres aimés/ Sont des vases de fiel qu'on boit les yeux fermés,/ Et le coeur transpercé que la douleur alléche/ Expire chaque jour en bénissant sa fleche.” Ibid., pp. 53-54 (tradução nossa).

²⁷ “Sa tenue est celle d'un dandy qui ne s'inquiète pas de la dépense, il achète facilement bibelots, tableaux et oeuvres d'art. Il y aurait avec cela mauvaise grace et peu de sincérité à se poser em victime, surtout lorsque la jeunesse et le génie semblent reculer à l'infini les bornes du possible. Aussi n'est-ce pas de revolte qu'il s'agit, mais seulement d'une audace agressiva dans le choix des images et des expressions.” RUFF, Marcel. **Baudelaire**. Paris: Haitier-Boivin, 1957, p. 33 (tradução nossa).

Não seria possível fazer um percurso biográfico de Baudelaire sem comentar o importante papel de Jeanne Duval ou Lemer (outro nome pelo qual essa mulata era conhecida) nele. Alguns biógrafos de Baudelaire consideraram Jeanne Duval uma mulher estúpida, ávida e infiel, entretanto, isso se deve ao fato deles terem atribuído a ela a responsabilidade pelas desgraças acometidas ao poeta e ao sentimento que ele nutria por ela – como veremos posteriormente na carta-testamento de 1845. Conforme Ruff, eles “viram nela o anjo mau de seu amante, a *Vénus negra*”²⁸. Todavia, Banville e Nadar chegaram a conhecê-la e a acharam bela e sedutora, com uma tez fosca, olhos de terrina, uma linda cabeleira e um andar majestoso. Ainda mais, Nadar considerou Jeanne Duval orgulhosa e desinteressada, não aceitando nem mesmo que pagassem uma conta de restaurante para ela. Porém, na carta do suicídio de 1845, quando Baudelaire diz que “ela é o único ser em que eu encontrei algum descanso”, ou ainda, que “eu tenho apenas Jeanne Lemer”²⁹, a imagem que emerge dessa mulata nos parece ser mais a de uma mulher que acolheu o jovem poeta em seus braços do que alguém que o fizera sofrer. Claro que ela recorreu financeiramente a Baudelaire em alguns momentos, uma vez que não tinha outros recursos a não ser apelar para ele, entretanto, se nós considerarmos Jeanne Duval apenas como uma mulher aproveitadora de um jovem literato, estaremos insultando a própria personalidade de Baudelaire – forte o suficiente para torná-lo consciente e responsável pelas suas atitudes.

Contudo, a presença de Jeanne Duval se mostrou benéfica para a produção literária de Baudelaire, pelos menos nos primeiros anos dessa relação. O ciclo dito de Jeanne Duval em *Les Fleurs du Mal* mostra isso. Além dela, outras figuras femininas também inspiraram a parte em que Duval é mencionada, como Madame Sabatier e Sarah. Mas é a mulata que se sobressai em poemas como *Le Balcon* e *Un fantôme*, que formam uma canção de amor forte e ao mesmo tempo um inesquecível adeus a esse ser tão amado pelo poeta.

Além dessa relação amorosa com Jeanne Duval, o relacionamento de Baudelaire com a família voltou a incomodá-lo. Quando comentamos sobre a inexistência de uma ruptura violenta com Aupick, foi com o objetivo de demonstrar que mesmo após a saída de Baudelaire da casa de seus pais, os laços não foram cortados, tanto que o padrasto continuou a se preocupar com o enteado. De fato, as despesas de Baudelaire superavam os seus rendimentos, e a publicação até então de apenas alguns artigos anônimos não lhe fornecera lucros. Por isso, a fim de preservar o futuro material daquele que considerou como

²⁸ “[...] Ils ont vu en elle le mauvais ange de son amant, la *Vénus noire*”. *Ibid.*, p. 37 (tradução nossa).

²⁹ “Moi, je n’ai que *Jeanne Lemer*”. BAUDELAIRE, Charles. **Correspondance**. Choix et commentaires de Claude Pichois e de Jérôme Thélot. Paris: Gallimard, 2003, p. 56 (tradução nossa).

um filho, Aupick pediu ao Conselho Judiciário a intervenção na herança de Baudelaire, o que foi consentido pelo tribunal em 21 de setembro de 1844.

Embora essa medida tenha sido tomada com a intenção de ajudar Baudelaire, os efeitos dela não foram o que se esperava. Não houve uma reação passiva da parte de Baudelaire, pelo contrário, ele se mostra cheio de raiva por essa coação imposta, alterando profundamente sua sensibilidade e seu comportamento. Em vez de organizar sua vida, o ressentimento pela intervenção se apodera dele. O tempo em que experimentara de certa liberdade, material ou moral, mesmo que tenha sido curto, foi suficiente para que ele considerasse a medida do tribunal como uma volta às convenções sociais com as quais rompera. Assim, já após vários anos, Baudelaire demonstraria sua mágoa quanto a essa decisão: “esse horrível erro que arruinou minha vida, retirou o brilho de todos os meus dias e deu a todos meus pensamentos a cor e a raiva do desespero”³⁰.

Porém, a ação do tribunal teve uma consequência mais grave do que enfurecer Baudelaire: o deixou convicto de que fracassara em sua empreitada. De acordo com Ruff, a pequena quantia que ele recebia todo mês do seu interventor representava a confirmação de seus insucessos. E o final desse episódio culmina com a sua tentativa de suicídio em 30 de junho de 1845, quando ele deixa de lutar contra o seu desespero e tenta se matar com um golpe de faca. Na carta escrita a Narcise Ancelle, o interventor nomeado para a administração de sua herança, Baudelaire revela sua angústia que o levará a cometer tal ato:

Eu me *mato* – sem *pesar*. – Eu não sinto nenhuma das perturbações que os homens chamam de *mágoa*. Minhas dívidas jamais foram uma *mágoa*. Nada é mais fácil do que dominar essas coisas. Eu me mato porque eu não posso mais viver, pois o cansaço de adormecer e o peso de acordar me são insuportáveis. Eu me mato porque eu sou inútil aos outros – e *perigoso a mim mesmo*. – Eu me *mato* porque acredito ser imortal, e que *eu conto com isso*.³¹

Distante ainda de alcançar a imortalidade, como poeta que chegou até a nós, é oportuno ver como a tristeza abateu Baudelaire, de como ela o corroeu por dentro nesse momento. Tanto que nessa mesma carta, ao fazer a distribuição de seus bens e de sua herança, Baudelaire demonstra um forte rancor para com sua mãe Caroline, a quem era tão ligado:

³⁰ “[...] Cette épouvantable faute qui a ruiné ma vie, flétri toutes mès journées et donné à toutes mès pensées la couleur de la haine et du désespoir”. BAUDELAIRE apud RUFF. **Baudelaire**. Paris: Haitier-Boivin, 1957, pp. 39-40 (tradução nossa).

³¹ Je me *tue* – sans *chagrin*. – Je n’éprouve aucune de ces perturbations que les homes appellent *chagrin*. – Mes dettes n’ont jamais été un *chagrin*. Rien n’est plus facile que de dominer ces choses-là. Je me tue parce que je ne puis plus vivre, que la fatigue de m’endormir et la fatigue de me réveiller me sont insupportables. Je me tue parce que je suis inutile aux autres – et *dangereux à moi-même*. – Je me *tue* parce que je me crois immortel, et que *j’espère*”. BAUDELAIRE, Charles. **Correspondance**. Choix et commentaires de Claude Pichois e de Jérôme Thélot. Paris: Gallimard, 2003, p. 56 (tradução nossa).

“Minha mãe, que tão frequente e sempre involuntariamente, envenenou minha vida, não tem necessidade desse dinheiro. Ela tem seu *marido*; ela possui um *ser humano*, uma afeição, uma *amizade*”³². Essas palavras carregadas de amargura também dizem respeito à Aupick, que sequer teve seu nome citado na carta, sendo que ele aparece somente pela qualidade de “marido” da sua mãe. Ainda mais, as palavras referentes ao padrasto – “humano”, “afeição” e “amizade” – soam um tanto irônicas nessa carta.

Além disso, foi Jeanne Duval a única pessoa próxima digna de afeto para Baudelaire nessa carta. Segundo o seu testamento, somente a “*Senhorita Lemer* deve herdar tudo o que eu [Baudelaire] deixarei”³³. Ele chega a avisar Ancielle para que não deixe sua mãe e seu irmão contestarem sua decisão se alegassem insanidade da parte de Baudelaire. Nas palavras dele, “eu encontrei paz apenas nela, e eu não quero, eu não posso sofrer o pensamento que queiram despojá-la do que eu lhe deixo, sob o pretexto de que minha razão não está sã”³⁴. Talvez essas declarações tenham irritado os amigos mais próximos de Charles Baudelaire, que ao verem a sua preocupação excessiva com a sua amante, enxergaram nela a causa desse último ato desesperado, até porque na parte final da carta suas intenções são expostas muito claramente:

Você [Ancielle] vê bem agora que esse testamento não é uma bufonaria, nem um desafio contra as ideias sociais e de família, mas simplesmente a expressão do que resta em mim de humano, – o amor e o sincero desejo de servir uma criatura que foi às vezes minha alegria e meu abrigo.³⁵

Dessa forma, a tentativa de suicídio de Baudelaire seria o marco final de sua juventude. Essa ação aconteceria em decorrência de motivos externos e internos, tal como a intervenção de um conselheiro na sua herança paterna, o forçando a viver novamente sob o controle indireto de sua família – leia-se sua mãe e seu padrasto – o que o levou a refletir sobre a sua carreira de literato até então. A sensação de fracasso desabara sobre ele e a tentativa de se matar foi vista como a única alternativa para esse espírito, pois, essa ação, além de beneficiar Jeanne Duval, a amante com quem demonstrou tanta preocupação e afeto, também o aliviaria do sofrimento pessoal que o sufocava.

³² “Elle a son mari; elle possède un *être humain*, une affection, *une amitié*”. Ibid., p. 56 (tradução nossa).

³³ “[...] Mlle Lemer doit hériter de tout ce que je le laisserai [...]”. Ibid., p. 55 (tradução nossa).

³⁴ “Je n’ai trouvé de repôs qu’en elle, et je ne veux pas, je ne peux souffrir la pensée qu’on veuille la déposséder de ce que je lui donne, sous prétexte que ma raison n’est pas saine”. Ibid., p. 56 (tradução nossa).

³⁵ “Vous voyez bien maintenant que ce testament n’est pas une fanfaronnade ni un défi contre les idées sociales et de famille, mais simplement l’expression de ce qui reste en moi d’humain, – l’amour et le sincère désir de servir une créature qui a été quelquefois ma joie et mon repos”. Ibid., pp. 57-58 (tradução nossa).

2.3 O RETORNO PARA CASA E A RETOMADA DE UMA DECISÃO

O insucesso de Charles Baudelaire em seu suicídio o conduziu novamente até a casa de seus pais. A sua mãe Caroline o levou a praça Vendôme, no hotel da Praça, ocupado pelo padraсто Aupick, em sua qualidade de Chefe de Estado-Maior da Praça de Paris, para morar com ela. Baudelaire permaneceu ali por cerca de cinco ou seis meses, tempo suficiente para repetir a decisão que tomara ao final da adolescência: abandonar uma existência confortável para se lançar na carreira literária, mesmo com todos os obstáculos que o aguardavam. De fato, sua carreira recomeçaria praticamente do zero, visto que sua assinatura aparecera somente duas vezes até aquele momento, uma na publicação do soneto “*A une Créole*”, na revista *L’Artiste*, e outra em panfleto de seu *Salon de 1845*.

No entanto, ao entrar no jornal *Le Corsaire-Satan*, Baudelaire retomou suas atividades e demonstrou um grande esforço para publicar artigos e ensaios. Além disso, e isto deve ter sido importante para a sua recuperação, Baudelaire reencontrou a turma de suas primeiras relações literárias: Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Théodore de Banville e Esquiros. Ainda mais, ele conheceu novos escritores e artistas, tais como o crítico de arte Champfleury, a contista Bárbara, o cancioneiro Pierre Dupont e os pintores Bonvin e Courbet. A redação de um jornal, um meio tão novo para Baudelaire, foi fundamental para que ele enriquecesse sua experiência e seu pensamento. Assim como os amigos da *École Normande*, os redatores do *Le Corsaire-Satan* eram jovens também, mas com a diferença de que não possuíam fortunas e levavam uma existência difícil nas ruas do *Quartier latin*. Então, se pela primeira vez Baudelaire se viu financeiramente em apuros, mesmo com sua pequena renda, a ponto de ficar deitado por falta de madeira para se aquecer, notará que os seus companheiros se encontravam com recursos mais precários do que ele. Ademais, ele também perceberá que a arte de seus novos colegas era influenciada pelas suas próprias condições de vida.

Além disso, nesse novo ambiente, Baudelaire estabeleceu novas relações, pessoais e profissionais, com os literatos que o rodearam. Por exemplo, na relação com os realistas Champfleury e Courbet, Baudelaire não cederia completamente com o seu espiritualismo, mas, conforme Marcel Ruff, “a aversão deles a toda idealização mentirosa responde a uma necessidade de sua natureza, e é pouco duvidoso que a convivência tenha favorecido sua ruptura com a Escola da Arte para a Arte que o atraía por um momento”³⁶.

³⁶ “Mais leur aversion pour toute idéalisation mensongère répond à un besoin de sa nature, et il est peu douteux que leur fréquentation ait favorisé sa rupture avec l’École de l’Art pour l’Art qui l’avait un moment attiré”. RUFF, Marcel. **Baudelaire**. Paris: Haitier-Boivin, 1957, p. 44 (tradução nossa).

Além disso, o contato com Champfleury foi frutífero para reaquecer o interesse de Baudelaire por Hoffmann, autor que ele apreciava desde 1830. De fato, Champfleury publicou alguns anos mais tarde uma série de estudos sobre os contos de Hoffmann em partes dos *Contos póstumos*. O que estimulou essa leitura de Baudelaire foi o sentido das “correspondências” encontrado nesse autor, isto é, o sentido da unidade e da harmonia universais. Na observação de Ruff, se Baudelaire “gosta tanto do fantástico, é na medida em que este aqui projeta alguns brilhos sobre o mundo invisível, eliminando as cortinas que nos separam dele”³⁷.

De qualquer forma, o que importa frisar nessa nova fase da vida de Baudelaire é que ele se manteve fiel a essas novas amizades e que foram estes companheiros – Champfleury Bárbara, Murger, Pierre Dupont – que o ajudaram a transformar sua vida moral. Pois, em 1846, apenas um ano após a sua tentativa de se matar, o número de suas produções e de projetos aumentou. Poderíamos dizer até que eles carregam um tom de recuperação e mesmo de otimismo sobre o porvir. Assim, provêm deste ano os seguintes escritos: o ensaio *Salon de 1846*, o poema “*Les Lesbiennes*” e a novela *La Fanfarlo* (publicada em 1847, mas que Baudelaire já esboçava há alguns anos).

2.4 A CONSTITUIÇÃO FINAL DO ESPÍRITO BAUDELAIRIANO

O contato mais frequente de Charles Baudelaire com a atividade jornalística do *Le Corsaire-Satan* ainda o atrairia para um campo que o tornaria já muito conhecido em seu tempo: o da crítica. Definitivamente, é nessa época que ele se transforma, ou seja, que ele vai conciliar a escrita de seus poemas com a redação de ensaios que permanecem muito atuais para as discussões contemporâneas sobre as artes e a literatura.

É necessário ressaltar que Baudelaire possuía um gosto muito intenso pelas artes plásticas, tanto isso que em sua obra encontramos mais espaço para a crítica de arte do que para a crítica literária. E oportunidades não faltaram para que ele se dedicasse a essa última, visto que conviveu com nomes como Théophile Gautier, Théodore de Banville e Victor Hugo, poderíamos pressupor que ele escolhesse a literatura como domínio para seus julgamentos, porém, foi na crítica de arte que ele se empenhou. Os ensaios *Salon de 1845*, *Salon de 1846*, *Salon de 1859* e os textos referentes ao pintor Eugène Delacroix e ao desenhista Constantin Guys revelam a preferência de Baudelaire por esse campo.

³⁷ “S’il goûte tant le fantastique, c’est dans la mesure où celui-ci projette quelques lueurs sur le monde invisible en écartant les voiles qui nous en séparent. Ibid., p. 45 (tradução nossa).

Ademais, é notável que com apenas vinte e cinco anos Baudelaire já tecesse reflexões muito maduras sobre a arte e, principalmente, sobre a produção contemporânea a ele. Claro que seus escritos não estão isentos de falhas e a falta de uma sequência de seus julgamentos são pontos a destacar, mas a maestria com que ele discorre sobre aspectos técnicos e teóricos das artes é impressionante. Para termos uma ideia do teor desses ensaios, e observarmos uma das “cristalizações” do pensamento de Baudelaire – lembrando a expressão de Dirceu Villa –, vale a pena vermos o tom e o papel dirigidos ao burguês em seus “Salões”.

Do *Salon de 1846* ao *Salon de 1859*, a maneira com que Baudelaire se refere à burguesia parece ter sofrido uma reviravolta completa, uma vez que ele foi do elogio ao desprezo por essa classe. Se já no *Salon de 1845*, Baudelaire, ao comentar o retorno das exposições artísticas anuais, compreendera o burguês como “o espírito esclarecido e liberalmente paternal de um rei ao qual o público e os artistas devem o deleite de seis museus [Alusão à galeria de Desenhos, o suplemento da galeria Francesa, o museu Espanhol, o museu Standish, o museu de Versailles e o museu de Marine]”³⁸, ele irá intensificar o elogio a essa classe ao abrir seu *Salon de 1846* da seguinte forma: “Vocês são a maioria – em número e em inteligência; – portanto, vocês são a força, – que é a justiça”³⁹. Essas frases parecem ir contra tudo o que falamos até agora desse Baudelaire – o jovem inconformado com as convenções que o fizeram abandonar a casa de sua família, já que a primeira imagem que nos surge ao lembrarmos desse poeta é a de um espírito rebelde contra as instituições sociais. Contudo, o Baudelaire que envia insultos agressivos ou sutis à burguesia, e mais em sintonia com o poeta de *Le Spleen de Paris*, apareceria no *Salon de 1859*, treze anos depois: “Caput mortuum, cale-se! Bruto hiperbóreo dos antigos dias, eterno esquimó, ou melhor, porta-escamas que todas as visões de Damascos, todos os trovões e os relâmpagos não saberiam iluminar!”⁴⁰. Seria uma injustiça de nossa parte simplesmente citar essas frases e não analisá-las nos seus respectivos momentos de criação, pois, apesar de juntas carregarem uma mudança no pensamento de Baudelaire, elas não chegam a constituir uma efetiva inversão da compreensão dele sobre aquela classe. Diríamos antes que elas demonstram muito mais o estado de revolta que o domina.

³⁸ “[...] l’esprit éclairé et libéralement paternel d’un roi à qui le public et les artistes doivent la jouissance de six musées”. BAUDELAIRE, Charles. *Salon de 1845*. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961, p. 814 (tradução nossa).

³⁹ “Vous êtes la majorité, - nombre et intelligence; – donc vous êtes la force, – qui est la justice”. *Id.*, *Salon de 1846*. In: *Op. cit.* p. 874 (tradução nossa).

⁴⁰ “*Caput mortuum*, tais-toi! Brute hyperboréenne des anciens jours, eternal Esquimau porte-lunettes, ou plutôt porte-écailles, que todas as visões de Damascos, tous les tonnerres et les éclairs ne sauraient éclairer!”. *Id.*, *Salon de 1859*. In: *Op. cit.* p. 1071 (tradução nossa).

Dos “Salões” de 1845 e 1846 ao de 1859, há um evento que marcou Baudelaire, a Revolução de 1848 na França. E esta foi fundamental para a guinada de sua visão. Até então, ele não possuía a ideia da potencialidade sombria dos movimentos políticos e econômicos empreendidos pela classe dos burgueses⁴¹. Por isso, ainda no *Salon de 1846*, ele dirá que a burguesia tem uma missão: “Vocês se associaram, vocês formaram companhias e forneceram empréstimos para realizar a ideia de futuro com todas suas formas diversas, política, industrial e artística”⁴². No entanto, o erro de Baudelaire consistiu em considerar o motor da burguesia o desejo de progresso humano não só nas esferas da economia e da política, mas também na esfera cultural. Quer dizer, quando Baudelaire escreve “vocês são os amigos naturais das artes, porque vocês são, uns ricos, os outros sábios”⁴³, ele acredita que a modernização material e a elevação cultural andam lado a lado no espírito burguês. Assim, o argumento de Marcel Ruff – de que a negativa de qualquer palavra de ordem por parte de Baudelaire o impeliu a esse conformismo em seus primeiros ensaios – nos parece válido, uma vez que a palavra de ordem geral naquele último decênio da monarquia de Julho consistia na “oposição ao regime, no sarcasmo contra a pessoa real e, mesmo nos legitimistas, na simpatia com os republicanos, com, bem entendida, a raiva ao burguês, que faz parte do Credo do artista ou do pretendido a tal”⁴⁴. Porém, as decepções com os caminhos seguidos após os levantes de 1848 o fizeram alterar sua perspectiva.

O que aconteceu com Baudelaire durante esse acontecimento para que alterasse sua concepção sobre aqueles aos quais valorizara em seus primeiros ensaios? A resposta dessa pergunta está relacionada a uma outra dúvida que nos surgiu ao investigarmos a reação de Baudelaire às jornadas de 1848: qual foi a real participação de Baudelaire nesse evento?

A visão fantasiosa de um Baudelaire gritando pelas ruas de Paris “É necessário ir fuzilar o general Aupick!” provém de Jules Buisson, contemporâneo ao poeta francês, que o encontrara somente após a batalha, o que gera dúvidas referentes à autenticidade deste encontro e deste testemunho. Isso é importante de ser mencionado, pois as relações de Baudelaire com Daumier, Courbet, Toubin e Pierre Dupont lhe despertaram para

⁴¹ A partir desse momento, seguiremos algumas das reflexões de Marshall Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar: as aventuras da modernidade* e de Dolf Oehler, em *O Velho Mundo desce aos Infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848*.

⁴² “Vous vous êtes associés, vous avez formé des compagnies et fait des emprunts pour réaliser l’idée de l’avenir avec toutes ses formes diverses, formes politiques, industrielle et artistique”. Id., *Salon de 1846*. In: Op. cit. p. 875 (tradução nossa).

⁴³ “Vous êtes les amis naturels des arts, parce que vous êtes, les uns riches, les autres savants”. Ibid., p. 876.

⁴⁴ [...] l’opposition au regime, le sarcasme contre la personne royale et, même chez les légimistes, la sympathie pour les républicains, avec, bien entendu, la haine du bourgeois, qui fait partie du Credo de l’artiste ou prétendu tel”. RUFF, Marcel. **Baudelaire**. Paris: Haitier-Boivin, 1957, pp. 53-54 (tradução nossa).

os problemas sociais, razão pela qual consideramos que o testemunho folclórico de Jules Buisson trataria de um Baudelaire muito diferente do qual nos referimos aqui. Seus protestos não seriam apenas pessoais, mas sim contra a ordem das coisas. Nas palavras de Marcel Ruff, a revolta de Baudelaire foi tanto “metafísica quanto social. Mas social também, pois ele compartilhou profundamente com a miséria e o sofrimento”⁴⁵. Com isso, Ruff quer dizer que na ação de Baudelaire nós podemos ver uma atividade propriamente política e não uma manifestação anárquica ou estética.

Contudo, Baudelaire fracassaria nessa ação revolucionária e política – algo até previsto –, pois o inconformismo dele não possibilitou a acomodação a nenhum programa, já que era uma figura muito conservadora para os revolucionários e era tido como revolucionário demais para os conservadores. Essa inadequação a nenhum grupo de ideias e de pessoas foi notada pelo próprio poeta ao avaliar suas certezas políticas, assim ele confessou em seu diário íntimo: “Eu não tenho convicções, como percebem as pessoas de meu século, porque eu não tenho ambição. [...] Entretanto, eu tenho algumas convicções, em um sentido mais elevado, e que não podem ser compreendidas pelas pessoas de meu tempo”⁴⁶. A falta de um posicionamento mais extremo tornou Baudelaire incompreensível para os seus colegas insurgentes, quer dizer, ao menos ele se viu dessa forma. Apesar disso, o engajamento de Baudelaire, seja na participação de alguns clubes, ou na fundação do jornal *Le Salut Public* (embora a publicação tenha se limitado a apenas dois números), ou ainda, na venda de jornais nas ruas, desenvolveu em seu espírito os elementos mais generosos e mais idealistas, confirmando fortemente seus sentimentos de solidariedade com as misérias, sociais e morais, da condição humana. Nos rascunhos de *Mon coeur mis à nu* encontramos as recordações de Charles Baudelaire sobre a sua participação nesses levantes:

Minha embriaguez em 1848.
De qual natureza era essa embriaguez?
Gosto da vingança. Prazer *natural* da demolição.
Embriaguez literária; lembrança das leituras.
O 15 de maio [alusão ao episódio em que os republicanos foram em massa à Assembléia pedir que fosse fornecida ajuda à Polônia, pois assim os manifestantes poderiam então derrubar o governo.]. Sempre o gosto da destruição.
Gosto legítimo se tudo que é natural é legítimo.
Os horrores de Junho. Loucura do povo e loucura da burguesia. Amor natural do crime.

⁴⁵ “C’est une révolte métaphysique tout autant que sociale. Mais sociale aussi, car il a profondément compati avec la misère et la souffrance”. Ibid., p. 64.

⁴⁶ “Cependant, j’ai quelques convictions, dans un sens plus élevé, et qui ne peut pas être compris par les gens de mon temps”. BAUDELAIRE, Charles. *Mon coeur mis à nu*. In: **Charles Baudelaire**: Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1961, p. 1275 (tradução nossa).

Meu furor ante o golpe de Estado. Como eu sofri com os tiros de fuzil. Ainda um Bonaparte! Que vergonha!
 E, todavia, tudo se pacificou. O presidente não tem um direito a invocar?
 Esse que é o imperador Napoleão III. O que ele vale. Achar a explicação de sua natureza, e sua providencialidade.⁴⁷

“Embriaguez”, esta palavra define a participação, mas também o estado de Baudelaire nas lutas de 1848. Embriagado pelo gosto da vingança – contras as convenções sociais, contra as decepções políticas (e por que não também as frustrações pessoais?) –, o prazer “natural” pela demolição se torna válido, um gosto legítimo, “se tudo que é natural é legítimo”. Todavia, a expressão “horrores de junho” demonstra que Baudelaire ficou chocado com a violência vista nas barricadas daqueles dias. Ainda mais, nenhuma das classes envolvidas no conflito foi poupada de responsabilidade por ele, a loucura pertenceu tanto ao povo quanto à burguesia.

Mas essa embriaguez também foi literária. Certamente Baudelaire deve ter apreciado muito os encontros e as discussões com os seus contemporâneos literatos nesse momento, o jornal *Le Salut Public*, por exemplo, foi fundado com Champfleury e Charles Toubin. Mas, além do convívio, os acontecimentos de 1848 também deixaram ecos na produção poética e crítica de Baudelaire. Gostaríamos de finalizar essa parte do trabalho observando como isso se procedeu com o poema “*A une passante*”, de *Les Fleurs du Mal*.

Jean-Paul Sartre, em sua análise sobre Baudelaire, tomou esse literato por um escritor neurótico, pois este último produzira uma literatura que Sartre denominou de *art-névrose*. Por sua vez, esta literatura teria como característica o despertar do assassino em potencial que existe em cada leitor, quer dizer, ao ler a obra de Baudelaire, o público teria o “angustiante desejo de fazer o mal pelo mal”⁴⁸. Vamos explicar isso melhor. Sartre questionou como a loucura de um indivíduo conseguiu se tornar a loucura coletiva de uma época, colocado isto de outra forma, como foi possível que o público literário burguês recebesse as obras de Baudelaire, mas também as de Flaubert, de Banville, Gautier, Leconte de Lisle e outros? Sartre considerou que a neurose de Baudelaire, e também a desses outros literatos, o separava de seu público antes de 1848, já que esse poeta não demonstrava se enquadrar numa

⁴⁷ “Mon ivresse en 1848./ De quelle nature était cette ivresse?/ Goût de la vengeance. Plaisir naturel de la démolition./ Ivresse littéraire; souvenir des lectures./ Le 15 mai. – Toujours le goût de la destruction./ Goût légitime si tout ce qui est naturel est légitime./ Les horreurs de Juin. Folie du peuple et folie de la bourgeoisie. Amour naturel du crime./ Ma fureur au coup d’État. Combien j’ai essuyé de coups de fusil. Ecore um Bonaparte! Quelle honte!/ Et cependant tout s’est pacifié. Le président n’a-t-il pas un droit à invoquer?/ Ce qu’est l’empereur Napoléon III. Ce qu’il vaut. Trouver l’explication de sa nature, et sa providentialité Ibid., p. 1274 (tradução nossa).

⁴⁸ SARTRE apud OEHLER, Dolf. Art-Névrose. In: **Terrenos vulcânicos**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 38.

época confiante no progresso. No entanto, depois de 1848, essa neurose viria a ser comunicável na literatura, sendo que ela foi correspondida pela conformação geral dos consumidores de literatura, que eram a burguesia e as classes médias. A essa conformação geral Sartre deu o nome de “neurose objetiva”, o produto das ações violentas da burguesia contra o proletariado francês nas jornadas de junho. Depois desses acontecimentos, o burguês, para Sartre, se tornou o “homem do ódio”, pois respondia com ódio ao ódio proletário sangrentamente reprimido, o que o transformou num misantropo.

A partir disso, o burguês se aproxima dos “escritores neuróticos”, definidos assim por Sartre, tornando-se então um irmão para Baudelaire, Flaubert e Barbey d’Aurevilly por exemplo. Só que a neurose individual desses autores já existia antes de 1848 para Sartre e não consistia necessariamente na ligação com política. E aqui entram os julgamentos superficiais de Sartre, que consideraram a visão hostil de mundo desses literatos provinda de vivências infantis e, no caso específico de Baudelaire, de um amor inconsciente nutrido pela mãe. Quer dizer, a neurose de Baudelaire já existia antes de 1848, sendo que o seu sucesso na literatura deve-se a ele não ter abordado enquanto temática de seus textos os acontecimentos daquele ano, como se fosse um trauma reprimido, e, conseqüentemente, desenvolvendo uma perspectiva genérica que compreenderia o mundo como o mal absoluto, mas de uma maneira despojada da realidade. Dessa forma, a literatura definida como *art-névrose* apresentou ao leitor da segunda metade do século XIX uma falsa objetividade, deformada pelo ódio neurótico de escritores como Baudelaire, como sendo verdadeira e realista, desenvolvendo no leitor a vontade de praticar o mal.

O mérito da análise de Sartre consistiu em criar um vínculo entre neurose individual e neurose social nessa literatura da segunda metade do século XIX, o que tornou essas neuroses importantes para a produção e a recepção desses textos. Ainda mais, ao fixar a data de junho de 1848 para a estrutura *névrose individuelle/névrose objective*, ele soube reconhecer a importância daquela revolução para a composição artística posterior. Porém, ele não avistou que a própria correlação destacada por ele entre patologia individual e social tem um alcance mais longe, que ela atua também na concepção e produção das obras da *art-névrose*. Dolf Oehler apresentou a seguinte tese contra Sartre:

O jogo sistemático da correlação entre psique individual e social, ou de classe, constitui o princípio de composição das obras mais bem-sucedidas dessa literatura, à qual chamei de “estética antiburguesa”. Isso significa que, segundo sua intenção, tais textos não são parte da falsa objetividade, da ideologia negativa da segunda metade do século, conforme o critério adotado por Sartre – que toma, aqui, a recepção pelo conteúdo –, pois eles não a (re)produzem, mas a refletem.⁴⁹

Então, ao avaliar que os escritores neuróticos, denominados assim por Sartre, não esqueceram os traumas das jornadas daquele mês de junho, Oehler considerou que os principais representantes da *art-névrose* analisaram e redescobriram elementos essenciais de suas próprias neuroses no contexto do fracasso da revolução. Quer dizer, eles conseguiram descobrir uma universalidade e representatividade a partir de suas próprias estruturas psíquicas, o que mostra que esses escritores não riscaram de seus textos os dias da revolução e os consequentes acontecimentos, mas tiveram que disfarçá-los, pois não esqueçamos que os decretos da censura napoleônica agiam firmemente.

E foi esse disfarce que permitiu que se tornasse despercebida a grande astúcia com que Baudelaire sobredeterminou sua lírica amorosa, de modo tão apurado que, além da manifestação erótica, é possível encontrarmos um sentido político em sua obra. Vejamos o poema “*A une passante*”.

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! Tarde demais! *nunca* talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!⁵⁰

Esse poema, algumas vezes utilizado para descrever os encontros ocorridos fortuitamente nas grandes cidades do século XIX, também nos revela a preocupação do autor em dar a sua confissão sobre os acontecimentos ligados às jornadas de junho. Pois, a linda mulher que faz o poeta concentrar seu olhar apenas nela, é uma alegoria que condensa todo o

⁴⁹ OEHLER, Dolf. *Ibid.*, p. 39.

⁵⁰ BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, pp 317-318.

momento da revolução de 1848, sendo com muita destreza que Baudelaire representou esse evento.

Se a “rua em torno era um frenético alarido” foi devido às multidões que se lançaram às ruas: a massa formada por adversários políticos, mas também por operários, desempregados e pobres que ergueram barricadas nas ruelas ainda existentes na velha Paris. O mais interessante é que Baudelaire evoca essa multidão sem nomeá-la no soneto, isto é, apenas o barulho que toma a rua indica sua presença. E este é um ponto que merece nota, pois, no desenvolvimento do terceiro capítulo, nós veremos que os temas mais pertinentes para a nossa pesquisa em Baudelaire quase nunca aparecem sob a forma descritiva. Assim, em “*A une passante*”, nem a cidade – elemento que estudaremos mais profundamente no segundo capítulo – e nem a população são descritos pelo poeta. Suas aparições ocorrem de maneira velada, já que, conforme Walter Benjamin, Baudelaire,

Ao abrir mão de tais descrições colocou-se em condições de evocar uma na imagem da outra. Sua multidão é sempre a da cidade grande; a sua Paris é invariavelmente superpovoada. Isto é o que o faz bem superior a Barbier, para quem as massas e a cidade se dissociam, por ser o seu um método descritivo.⁵¹

Ademais, a mulher que prende a atenção do observador, e que parece congelar o instante no poema, é uma alegoria tal como a pintada por Eugène Delacroix em *La Liberté guidant le peuple*, que também representa a liberdade, única razão para tirar a multidão de sua neutralidade e capaz de despertá-la como massa revolucionária. Não podemos esquecer que Baudelaire foi um grande admirador de Delacroix, dedicando a ele até mesmo alguns ensaios, o que pode ter sido a fonte inspiradora dessa imagem. Ainda mais, quando falamos da decepção de Baudelaire com os resultados da Revolução de 1848, não podemos ignorar o último verso da terceira estrofe desse poema “não mais hei de te ver senão na eternidade?”. Quer dizer, a cada momento que passa, Baudelaire percebe que a liberdade tão desejada lhe escapa, não só a dele, mas também a de todos os outros insurretos. Por isso, se em *Mon coeur mis à nu*, escrito já na década de sessenta, Baudelaire relatou que a sua embriaguez possuía o “prazer *natural* da demolição”, um “gosto legítimo se tudo que é natural é legítimo”, alguns anos antes ele expressaria esse estado como “um prazer que assassina”, conforme o poema. Há uma mudança de acordo com a ordem dos textos: o “prazer que assassina” torna-se, então, “prazer *natural* da demolição”, como que para justificar os dias de violência entre parisienses naquele mês de junho.

⁵¹ BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: Um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Martins Barbosa. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 116.

Dessa forma, ao utilizar de imagens muito belas em seus textos – o caso de “*A une passante*” é apenas um entre tantos –, os literatos da segunda metade do século XIX “travestiram os temas-tabu da história francesa na forma de relatos românticos ou poéticos, confissões, tocando o ponto nevrálgico dessa sociedade por meio da exposição de paixões privadas, aparentemente isoladas, de heróis exóticos, excêntricos ou anacrônicos”⁵². É este especificamente o caso de Charles Baudelaire. Assim, são os pequenos poemas em prosa que despertam a nossa atenção nesse trabalho, pois, nós veremos mais adiante, que os temas abordados por Baudelaire nessa segunda metade do século XIX expressam uma universalidade que já não condiz mais com aquele jovem imaturo ainda buscando o seu caminho, mas sim com as mudanças ocorridas e os conflitos gerados dentro daquela sociedade. Isto é, o escritor de *Le Spleen de Paris*, criador de imagens marcantes sobre a condição humana, mas também muito sombrias (além de cheias de ironia), é este que surge após aquela última decepção do final da década de quarenta do século XIX.

⁵² OEHLER, Dolf. Art-Névrose. In: **Terrenos vulcânicos**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 41.

3 PARA UMA COMPOSIÇÃO DE *LE SPLEEN DE PARIS*

Não poderíamos colocar uma data exata de quando Charles Baudelaire iniciou a escrita dos pequenos poemas em prosa, mas sabemos que em 1855 ele publicou dois deles numa coletânea de Fontainebleau. É provável ele tenha escrito esses dois primeiros – “*La Solitude*” e “*Le Crépuscule du Soir*” – apenas um pouco antes da publicação, já que naquele momento estava envolvido no projeto de sua obra mais conhecida, *Les Fleurs du Mal*. Porém, após dois anos, em de julho de 1857, numa carta enviada a sua mãe Caroline, Baudelaire comenta sobre alguns trabalhos que estava realizando, sendo que os pequenos poemas em prosa eram um deles, e que até possuía um título para uma futura coletânea:

Mas eu tenho trabalhos a fazer que não podem se realizar em um lugar sem bibliotecas, sem estampas, e sem museu. É necessário antes de tudo que eu esvazie a questão das *Curiosités esthétiques*, dos *Poèmes nocturnes* e das *Confessions du mangeur d’opium*. Os *Poèmes nocturnes* são para a *Revue des Deux Mondes*.⁵³

Contudo, todos estes projetos mencionados por Baudelaire teriam que aguardar um pouco mais de tempo para terem a sua total atenção, pois, apenas quatro dias antes da publicação de *Poèmes nocturnes* – uma coletânea de seis poemas em prosa – a Sexta Câmara correcional do Tribunal de la Seine ordenou que seis poemas da primeira edição de *Les Fleurs du Mal* fossem eliminados. E isto era algo com que Baudelaire não contava. Os magistrados do Tribunal consideraram que partes de sua obra possuíam conteúdos ofensivos à moral, visto que notaram que alguns poemas continham certa dose de erotismo, quer dizer, de pornografia. Os poemas referentes a essa acusação foram “*Les bijoux*”, “*Le Lethé*”, “*À celle qui est trop gaie*”, “*Lesbos*”, “*Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)*” e “*Les Métamorphoses du vampire*”. Além de retirar esses poemas, Baudelaire teria ainda de pagar uma multa de trezentos francos. Pela acusação dos seis poemas como atentados à moral pública, Baudelaire observou que a Sexta Câmara não compreendera o sentido que ele quis atribuir a *Les Fleurs du Mal*, por isso ele alegou que o seu livro deveria ser julgado em seu conjunto, para que assim sobressaísse dele uma moralidade. Mesmo assim, este argumento foi recusado e a sentença foi realmente a multa e a supressão dos seis poemas citados na segunda edição.

⁵³ “Mais j’ai des travaux à faire qui ne peuvent pas se faire dans un lieu sans bibliothèques, sans estampes, et sans musée. Il faut avant tout que je vide la question des *Curiosités esthétiques*, des *Poèmes nocturnes* et des *Confessions du mangeur d’opium*”. BAUDELAIRE, Charles. **Correspondance**. Choix et commentaires de Claude Pichois e de Jérôme Thélot. Paris: Gallimard, 2003, p. 133 (tradução nossa).

No entanto, apesar de parecer contraditório o que diremos agora, foi justamente o processo contra *Les Fleurs du Mal* e a consequente retomada de sua escrita para uma segunda edição que tornou possível o repensar do projeto dos pequenos poemas em prosa para Baudelaire. Pois, se ele ficou indignado no primeiro instante da decisão do Tribunal, mostrará uma disposição até então desconhecida para a tarefa de substituir os seis poemas eliminados de seu livro. Esses dois momentos distintos aparecem bem marcados em duas cartas, uma, de dezembro de 1857, em que escreve a sua mãe:

Eu preciso de uma viagem, eu não sei. É esse mal físico que diminui o espírito e a vontade, ou é covardia espiritual, que fatiga o corpo, eu não sei. Mas o que sinto, é um imenso desânimo, uma sensação de isolamento insuportável, um medo perpétuo de uma onda de infelicidade, uma desconfiança completa de minhas forças, uma ausência total de desejos, uma impossibilidade de encontrar um divertimento qualquer.⁵⁴

E em outra, de novembro de 1858, ao diretor da *Revue Contemporaine*, Alphonse de Bernard Calonne, ele remete as seguintes frases: “O Tribunal exige apenas a substituição de seis trechos. Eu farei talvez vinte. [...] Quanto à vadiagem que me fez empreender três coisas ao mesmo tempo, não vos inquiete; é um método”⁵⁵. Sabemos que Baudelaire não chegaria a escrever vinte novos poemas para a segunda edição de *Les Fleurs du Mal*, mas sim trinta e cinco. Além do mais, a reescrita desse livro contribuiria para que Baudelaire voltasse aos pequenos poemas em prosa, mas dessa vez com outra perspectiva, pois, naquela mesma carta a Alphonse de Bernard Calonne, Baudelaire diz: “os *poemas noturnos* estão iniciados”⁵⁶. O que ele quis dizer com isso, já que a publicação de seus poemas em prosa ocorrera um ano antes? Pensamos que ele já não estava mais tão certo se a denominação “poemas noturnos” era válida ainda para esses pequenos textos, pois o título *Poèmes nocturnes*, da edição de 1857, só se referia realmente ao poema “*Le Crépuscule du Soir*” e não aos outros cinco (“*La Solitude*”, “*Projets*”, “*L’horloge*”, “*La Chevelure*” e “*L’invitation au voyage*”).

Além disso, a segunda edição de *Les Fleurs du Mal*, de 1861, recebeu uma seção intitulada “*Tableaux parisiens*” – o poema “*A une passante*” examinado por nós no

⁵⁴ “Ai-je besoin d’un déplacement, je n’en sais rien. Est-ce le physique malade qui diminue l’esprit et la volonté, ou est-ce la lâcheté spirituelle qui fatigue le corps, je n’en sais rien. Mais ce que je sens, c’est un immense découragement, une sensation d’isolement insupportable, une peur perpétuelle d’un malheur vague, une défiance complète de mes forces, une absence totale de désirs, une impossibilité de trouver un amusement quelconque”. Ibid., p. 141 (tradução nossa).

⁵⁵ “Le Tribunal n’exige que le remplacement de six morceaux, J’en ferais peut-être vingt. [...] Quant au vagabondage qui m’a fait entreprendre trois choses à la fois, ne vous inquiétez pas; c’est une méthode”. Ibid., pp. 150-151 (tradução nossa).

⁵⁶ “Les *poèmes nocturnes* sont commencés”. Ibid., p. 150 (tradução nossa).

primeiro capítulo está inserido nessa parte da coletânea. E ela influenciou diretamente a redação dos novos poemas em prosa, uma vez que o olhar do poeta se mostra renovado, mas sem alterar a coerência do livro. Isto é importante de se considerar, pois, conforme Martine Bercot, poemas como “*Les Sept Vieillards*”, “*Les Petites Vieilles*”, “*Le Cygne*”, “*A une passante*”, apresentarão um “novo dever estético, várias vezes formulado, de tirar dessas aparições fortuitas da rua tudo o que elas podem conter de sugestões, de devaneios, de impressões”⁵⁷. Podemos dizer que a metrópole moderna, leia-se a cidade de Paris no século XIX, recebia aqui um lugar na poesia de Baudelaire. Dessa forma, o poeta dos “*Tableaux parisiens*”, “duplo discreto daquele dos poemas em prosa, se educa a ver ingênua e intensamente o primeiro espetáculo vindo”⁵⁸. E será esta atitude, mais acentuada, que Baudelaire irá colocar em seus poemas em prosa ao se pôr como flâneur, pois, se há algo de muito original no *Le Spleen de Paris* é justamente a experiência do passeante parisiense posta em cena, como revelava seus primeiros indícios na segunda parte de *Les Fleurs du Mal*. E é esse aspecto que iremos analisar a partir de agora.

3.1 INQUIETAÇÕES NOS TÍTULOS E A DIVERSIDADE DOS PEQUENOS POEMAS EM PROSA: A PROSA POÉTICA, O INDIVÍDUO, A CIDADE E A FANTASIA – O DEVANEIO DE CHARLES BAUDELAIRE

Anteriormente, mencionamos as várias interrupções pelas quais os pequenos poemas em prosa passaram até que fossem publicados numa coletânea final intitulada *Le Spleen de Paris*. Um dentre os motivos alegados para justificar essas pausas foram os problemas ligados a outros trabalhos que Baudelaire enfrentou – mas que também o atingiram pessoalmente, como no caso da Sexta Câmara e a obrigação de reformular *Les Fleurs du Mal* – que não permitiam que ele se dedicasse mais a redação desses poemas. Contudo, os intervalos se mostraram frutíferos para a composição dessa obra, pois, a partir da escrita da seção “*Tableaux parisiens*” para *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire conseguiu observar um elemento até então desconhecido para ele mesmo: a relação do homem com a cidade. Assim, na redação dos poemas em prosa, ele investigará a fundo a interação existente entre o flâneur e a cidade de Paris do século XIX, ou seja, ele levará até as últimas consequências a relação

⁵⁷ “[...] [ils] illustrent ce nouveau devoir esthétique, plusieurs fois formulé, de tirer des apparitions de la rue tout ce qu’elles peuvent contenir de suggestions, de rêveries, d’impressions”. BERCOT, Martine. *Des Fleurs du Mal au Spleen de Paris*. In: **Magazine Littéraire**. Paris, n. 418, p. 23, 2003 (tradução nossa).

⁵⁸ “[...] jumeau discret de celui des poèmes en prose, s’éduque à voir ingénument et intensément le premier spectacle venu”. *Ibid.*, p. 23 (tradução nossa).

entre o homem e o espaço urbano. Porém, ao perceber esse novo evento em seus poemas em prosa, Baudelaire se inquietaria sobre a possibilidade de reuni-los na forma de um livro e se haveria um título capaz de abranger os diversos universos existentes nesses textos, pois, como bem destacou Marcel Ruff:

De fato, esses poemas em prosa são de uma grande variedade, sobretudo se nós os completarmos pelas listas reencontradas nos papéis de Baudelaire. Certamente dentre eles, como *Une mort héroïque*, *La Corde*, têm o caráter de verdadeiras novelas. Outros, *Les Veuves*, *Le vieux Saltimbanque*, relatam cenas da rua. Encontramos também diálogos, narrativas simbólicas: *Assomons les pauvres!*, *Le galant Tireur*, *Le mauvais Vitrier*; ficções fantásticas: *Chacun sa Chimère*, *Le Dons des Fées*, *Perte d'Auréole*, *Le Jouer généreux*; meditações e devaneios. Dois ou três, *Une mort héroïque*, *Laquelle est la vraie?* são visivelmente inspirados por Edgar Poe. Mas quase todos pertencem em propriedade particular a Baudelaire e não se assemelham a nenhuma das experiências que puderam ser tentadas antes dele no poema em prosa.⁵⁹

Como apontamos a partir da carta a Alphonse de Bernard Calonne, para Baudelaire o título “*Poèmes Nocturnes*” já se mostrava insuficiente para tratar das dessemelhanças dos pequenos poemas em prosa. Bem, fato é que o título dado a esse projeto o incomodaria até o ano de 1861. Ainda mais, havia a preocupação da parte de Baudelaire de que os pequenos poemas em prosa não possuíssem uma estrutura tal como *Les Fleurs du Mal*, ou seja, um começo e um fim. Com efeito, a ideia de unidade desse livro deve ter se chocado com a diversidade dos textos que agruparia. Pois, quando da publicação de vinte poemas em *La Presse*, entre agosto e setembro de 1862, o título *Petits Poèmes en prose* foi o escolhido pelo seu sentido de neutralidade. Nessa coletânea havia uma carta dedicada a Arsène Houssaye, na qual Baudelaire demonstrava ter entendido a independência de cada um de seus poemas (mesmo que alguns deles possam parecer interligados):

⁵⁹ “En fait, ces poèmes en prose sont d’une très grande variété, surtout si on les complète par les listes retrouvées dans les papiers de Baudelaire. Certains d’entre eux, comme *Une mort héroïque*, *La Corde*, ont le caractère de véritables nouvelles. D’autres, *Les Veuves*, *Le vieux Saltimbanque*, rapportent des scènes de la rue. On trouve aussi des dialogues, des récits symboliques: *Assomons les pauvres!*, *Le galant Tireur*, *Le mauvais Vitrier*; fictions fantastiques: *Chacun sa Chimère*, *le Dons des Fées*, *Perte d'Auréole*, *Le Jouer généreux*; des méditations et des rêveries. Deux ou trois, *Une mort héroïque*, *Laquelle est la vraie?* Sont visiblement inspirés d’Edgar Poe. Mais presque tous appartiennent en propre à Baudelaire et ne ressemblent à aucun des essais qui avaient pu être tentés avant lui dans le poème en prose”. RUFF, Marcel. **Baudelaire**. Paris: Haitier-Boivin, 1957, pp. 171-173 (tradução nossa).

Meu caro amigo, eu vos envio uma pequena obra da qual não se poderia dizer, sem injustiça, que não tem pé nem cabeça, já que, pelo contrário, nela há ao mesmo tempo pé e cabeça, alternativamente e reciprocamente. Considere, eu vos peço, quais admiráveis comodidades essa combinação oferece a todos nós, a você, a mim e ao leitor. Nós podemos interromper onde nós quisermos, eu minha imaginação, você o manuscrito, o leitor a leitura; pois eu não suspendo a vontade rebelde deste último ao fio interminável de uma intriga supérflua. Retire uma vértebra, e os dois pedaços dessa tortuosa fantasia se reunirão sem esforço. Lacere-a em numerosos fragmentos, e você verá que cada um pode existir a parte. Na esperança que alguns desses pedaços sejam muito vivos para vos agradar e divertir, eu ousou vos dedicar à serpente inteira.⁶⁰

Essa carta remetida a Arsène Houssaye seria mantida como prefácio na versão final da obra que agrupa os pequenos poemas em prosa. O título *Le Spleen de Paris*, que destaca o papel da cidade nessas composições, apareceu um ano depois da publicação de *Petits Poèmes en prose* numa carta a Victor Hugo. Contudo, parece arriscado e mesmo imprudente falarmos de uma intenção precisa de Charles Baudelaire sobre os poemas em prosa, por isso talvez seja mais sagaz aceitarmos a obra tal como ela aparece para nós, ou seja, como uma obra inacabada, que Charles Asselineau e Théodore de Banville se deram ao trabalho de editar após a morte do amigo. Dessa forma, a ausência de um “ponto final” de Charles Baudelaire em *Le Spleen de Paris* não altera o valor literário desse livro e muito menos impede o estudo de seu conteúdo e dos elementos que formam essa prosa poética.

O próprio Baudelaire nos deixou vestígios sobre as suas referências para a escrita dos pequenos poemas em prosa. Na mesma carta a Arsène Houssaye, em que ele fala sobre a independência de seus poemas em relação à obra como um todo, há a revelação do modelo que o inspirou, o *Gaspard de la Nuit*, de Aloysius Bertrand. Este foi um poeta contemporâneo de Baudelaire que atingiu pouco sucesso durante a vida, escrevia mais para jornais locais, mas que obteve o reconhecimento por parte dos colegas Victor Hugo e Sainte-Beuve. Porém, a redescoberta de seu livro por Charles Baudelaire o tornaria respeitado na poesia. Assim, na carta-prefácio de *Le Spleen de Paris*, podemos ver que o livro de Aloysius Bertrand era uma leitura compartilhada pelo círculo de colegas de Baudelaire, mas que coube somente a ele aproveitá-lo de outra forma:

⁶⁰ “Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu’il n’a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur la lecture; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d’une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l’espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j’ose vous dédier le serpent entier”. BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris*. In: **Charles Baudelaire**: Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1961, p. 229 (tradução nossa).

Eu tenho uma pequena confissão a lhe fazer. Ao folhear, pela vigésima vez ao menos, o famoso *Gaspard de la Nuit*, de Aloysius Bertrand (um livro conhecido por você, por mim e por alguns de nossos amigos, não tem ele todos os direitos de ser considerado famoso?) que me veio à ideia de tentar alguma coisa análoga, e de aplicar à descrição da vida moderna, ou melhor, de uma vida moderna e mais abstrata, o procedimento que ele aplicara à pintura da vida antiga, tão estranhamente pitoresca.⁶¹

Essa primeira pista não pode ser ignorada por nós. Ela revela tanto a fonte inspiradora de Baudelaire quanto qual seria o objetivo a tratar desses poemas. A começar pela referência a Aloysius Bertrand, Baudelaire nos fornece o seu ponto de partida para a escrita dos seus poemas. A menção ao *Gaspard de La Nuit* se deve ao fato do autor dessa obra ter tentado escrever uma prosa poética equivalente ao poema em verso. Na tradição da frase “numerosa”, sua criação poderia ser comparada as prosas poéticas de Alphonse Rabbe ou de Maurice Guérin. Entretanto, apesar dos êxitos desses autores nesse gênero, os efeitos foram quase sempre de ordem exterior. O objeto proposto por eles é quase o mesmo que na poesia em verso: somente a orquestração é diferente.

E é exatamente aí que habita a diferença entre esses poemas em prosa de Baudelaire e o modelo que os inspirou: Baudelaire não queria disputar com a poesia em seu próprio terreno, por isso ele tratou o poema em prosa de uma outra maneira, as dimensões, os tons e os movimentos são completamente diferentes. A poesia se vale mais pelo estremecimento da sensibilidade, e esta aqui se obtém pelo espoliamento total da frase, reduzida aos seus elementos ativos. Por isso, conforme Patrick Labarthe, a importância dos efeitos de enquadramento, “como se a perda de ‘rigor rítmico’ em relação ao poema versificado, o poeta na prosa a compensasse ao mesmo tempo pelo rigor ampliado da estrutura formal e pela exploração dos recursos da composição visual”⁶². Labarthe exemplifica esse argumento pelo poema em prosa “*Le Joujou du pauvre*”, em que Baudelaire adotou uma disposição tipográfica que muda o sentido dos parágrafos do texto *La Morale du Joujou*, fornecedor da matéria do poema em prosa. Ainda mais, Labarthe também observou que o poema “*Le Joujou du pauvre*”, pelo seu estreitamento quase demonstrativo, “é como que enquadrado por um exórdio pedagógico e um epílogo paradoxal, ausentes do ensaio de 1853,

⁶¹ “J’ai une petite confession à vous faire. C’est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la Nuit*, d’ Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis, n’a-t-il pas tous les droits à être fameux?), que l’idée m’est venue de tenter quelque chose d’analogue, et d’appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d’une vie moderne et plus abstraite, le procede qu’il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque”. Ibid., p. 229 (tradução nossa).

⁶² “(...) comme si la perte de ‘rigueur rythmique’ par rapport au poème versifié, le poète en prose la compensait à la fois par la rigueur accrue de la structure formelle, et par l’exploration des ressources de la composition visuelle”. LABARTHE, Patrick. **Patrick Labarthe présente Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire**. Paris: Gallimard, 2000, p. 23 (tradução nossa).

que celebra, sem equívoco nem tensão, o laço do jogo e da faculdade poética”⁶³. Vejamos como se inicia o poema em prosa XIX:

Eu quero dar a ideia de um divertimento inocente. Há tão poucos entretenimentos que não sejam culpados.

Quando você sair pela manhã com a decidida intenção de perambular pelas grandes estradas, encha seus bolsos de pequenas invenções de um tostão – tais como o simples polichinelo puxado por um só fio, os ferreiros que batem a bigorna, o cavaleiro com seu cavalo, cuja cauda é um apito – e, ao longo das tabernas, ao pé das árvores, faça uma oferenda às crianças desconhecidas e pobres que encontrar. Você verá seus olhos se dilatarem incomensuravelmente. De início, elas não ousarão pegar, elas duvidarão da própria felicidade. Depois, suas mãos agarrarão vivamente o presente e fugirão como fazem os gatos que vão comer longe de você o bocado que você lhes deu, tendo aprendido a desconfiar do homem.⁶⁴

Esse trecho inicial do poema corresponde ao décimo segundo parágrafo do ensaio *La Morale du Joujou*. Respectivamente, nesse último Baudelaire partiu de suas lembranças para falar de como o brinquedo é a primeira iniciação da criança na arte – a sua mãe o levava quando criança para jantar na casa de uma senhora que lhe mostrou um quarto cheio de brinquedos, “em que se oferecia um espetáculo extraordinário e verdadeiramente feérico”⁶⁵ –, devido à grande faculdade de abstração e de potência imaginativa que ele representava aos olhos do pequeno ser. Já no poema em prosa, ele criou uma situação hipotética a fim de ver uma moralidade entre duas crianças que, apesar das diferenças, uma pobre e a outra rica, são capazes de se divertirem igualmente, com certa dose de inocência, mas também de crueldade, com o brinquedo que a menos afortunada mostra para a outra: uma caixa gradeada com um rato vivo. Todavia, o que sobressaiu dessa situação em que duas figuras tão opostas encontram um objeto em comum, capaz de ofertar a elas um espetáculo tão extraordinário quanto o presenciado por Baudelaire em sua infância, foi a brancura dos

⁶³ “[*Le Joujou du pauvre*] est comme encadré par un exorde pédagogique et un épilogue paradoxal, absents de l’essai de 1853 qui célèbre, sans équivoque ni tension, le lien du jeu et de la faculté poétique”. Ibid., p. 23 (tradução nossa).

⁶⁴ “Je veux donner l’idée d’un divertissement innocent. Il y a si peu d’amusements qui ne soient pas coupables! Quand vous sortirez le matin avec l’intention décidée de flâner sur les grandes routes, remplissez vos poches de petites inventions à un sol, – telles que le polichinelle plat mû par un seul fil, les forgerons qui battent l’enclume, le cavalier et son cheval dont la queue est un sifflet, – et le long des cabarets, au pied des arbres, faites-en hommage aux enfants inconnus et pauvres que vous rencontrerez. Vous verrez leurs yeux s’agrandir démesurément. D’abord ils n’oseront pas prendre; ils douteront de leur bonheur. Puis leurs mains agripperont vivement le cadeau, et ils s’enfuiront comme font les chats qui vont manger loin de vous le morceau que vous leur avez donné, ayant appris à se défier de l’homme”. BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris*. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961, pp. 255-256 (tradução nossa).

⁶⁵ “[...] Où se offrait un spectacle extraordinaire et vraiment féérique”. BAUDELAIRE, Charles. *Morale du Joujou*. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961, p. 524 (tradução nossa).

dentes que apareceu nos sorrisos de ambas: “E as duas crianças riam uma para a outra fraternalmente, com dentes de *igual* brancura”⁶⁶.

Ademais, outro ponto que não poderíamos deixar de apurar é o fortalecimento dos pequenos poemas em prosa pelas aquisições da pintura. Pois, em sua analogia com o *Gaspard de la Nuit*, Baudelaire deixa claro que teve a intenção de aplicar o procedimento de Aloysius Bertrand a fim de descrever “uma vida moderna e mais abstrata”, já que esse o aplicara a “pintura da vida antiga”. Diferente de seu antecessor, Baudelaire não se dedicou a apresentar as “*bambochades*” – os quadros de cenas campestres ou burlescas vulgarizados pela pintura romana por volta de 1630. Embora, assim como Bertrand, ele se encontre como um poeta-pintor, dividido entre dois caminhos complementares que, como ilustra Labarthe, “encarnam Téniers e Rembrandt, dito de outra forma, a vida em seus atos mais cotidianos, a atenção aos seres ‘tornados quadro’ (Claudel), e a faculdade contemplativa”⁶⁷. Entendida desse modo, a base dos pequenos poemas em prosa resultaria de uma união entre realismo anedótico e distância contemplativa do autor. Porém, continuando com a imagem evocada por Labarthe, no *Gaspard de la Nuit*, “Téniers cede antes o lugar a Callot, representante de uma estética do grotesco, da fantasia truculenta na qual o platonismo romântico vê a cópia contrafeita e disforme de um Belo anterior e/ou superior a natureza”⁶⁸. Contudo, trata-se aqui de uma tendência do fantástico encontrada em Baudelaire, uma manifestação vista em alguns dos poemas de *Les Fleurs du Mal* e que nos poemas em prosa foi ampliada.

O fantástico em Baudelaire se desenvolveria pelo contato com a obra de um irmão encontrado do outro lado do oceano, a saber, Edgar Allan Poe. Se pudermos resumir numa frase o resultado dessa relação literária, a melhor seria esta: “o fantástico se torna para mim um terreno sólido”⁶⁹, oriunda do próprio Baudelaire, em 1855, numa carta remetida a François Buloz, diretor da *Revue des Deux Mondes*. Mas Baudelaire amadureceria ainda mais o fantástico em sua concepção, a ponto de vê-lo como um denominador comum para Daumier, Méryon e Goya em seus ensaios *Quelques Caricaturistes Français* e *Quelques*

⁶⁶ “Et les deux enfants se riaient l’un à l’autre fraternellement, avec des dents d’une *égale* blancheur”. Id., *Le Spleen de Paris*. In: **Charles Baudelaire**: Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1961 p. 256 (tradução nossa).

⁶⁷ “(...) Qu’incarnent Téniers et Rembrandt, autrement dit la vie dans ses actes plus quotidiens, l’attention aux êtres ‘devenus le tableau’ (Claudel) et la faculté contemplative”. LABARTHE, Patrick. **Patrick Labarthe présente Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire**. Paris: Gallimard, 2000, p. 24 (tradução nossa).

⁶⁸ “[...] Téniers cède plutôt la place à Callot, représentant d’une esthétique du grotesque, de la fantaisie truculente dans laquelle le platonisme romantique voit la copie contrefaite et difforme d’un Beau antérieur et/ou supérieur à la nature”. Ibid., p. 24 (tradução nossa).

⁶⁹ “[...] Tandis que le fantastique devient pour moi un terrain solide”. BAUDELAIRE, Charles. **Correspondance**. Choix et commentaires de Claude Pichois e de Jérôme Thélot. Paris: Gallimard, 2003, p. 113 (tradução nossa).

Caricaturistes Étrangers. A ênfase que Baudelaire deu ao fantástico no pintor espanhol deve ser destacada aqui, uma vez que ele demonstra até mesmo muita admiração pela introdução desse elemento no cômico:

Eu quero somente adicionar algumas palavras sobre o elemento muito raro que Goya introduziu no cômico: eu quero falar do fantástico. Goya não é exatamente nada de especial, de particular, nem cômico absoluto, nem cômico puramente significativo, à maneira francesa. Sem dúvida, ele mergulha frequentemente no cômico feroz e se eleva até o cômico absoluto; mas o aspecto geral sob o qual ele vê as coisas é sobretudo fantástico, ou melhor, o olhar que ele atira sobre as coisas é de um tradutor naturalmente fantástico.⁷⁰

Entretanto, Baudelaire não se deteria a esses artistas em suas considerações sobre o fantástico, pois, em 1859, no texto *Le peintre de la vie moderne*, publicado na *Revue Française*, perceberia o desenhista M.G. (Constantin Guys) como o modelo ideal de pintor da vida moderna, o “Homem do mundo”, que “obcecado por todas as imagens que preenchem seu cérebro, teve a audácia de jogar sobre uma folha branca tinta e cores”⁷¹. Mas o que tornou esse artista tão fascinante aos olhos do poeta francês foi o fato de que ele se dedicou a absorver o “fantástico real da vida”⁷², quer dizer, a vida moderna nos termos compreendidos por Baudelaire, que são justamente as imagens que ocupam o cérebro de G. enquanto trabalha em suas criações. Mais interessante ainda é ver a qualificação que Baudelaire atribuiu a esse artista, que como espectador em um primeiro momento, se torna depois o “tradutor de uma tradução sempre clara e embriagante”⁷³.

Porém, a escolha de Constantin Guys como o pintor-símbolo da vida moderna ressalta ainda o valor concedido à imaginação por Baudelaire nos domínios da arte. Pois, a recusa de artistas como Courbet ou Manet nesse caso é muito estranha, já que Baudelaire convivera com esses artistas, tornando-se até mesmo amigo íntimo deles, quer dizer, ele conseguiu observar suas obras de perto como poucos e mesmo assim os ignorou em sua escolha.

⁷⁰ “Je veux seulement ajouter quelques mots sur l’élément très-rare que Goya a introduit dans le comique: je veux parler du fantastique. Goya n’est précisément rien de spécial, de particulier, ni comique absolu, ni comique purement significatif, à la manière française. Sans doute il plonge souvent dans le comique féroce et s’élève jusqu’au comique absolu; mais l’aspect general sous lequel il voit les choses est surtout fantastique, ou plutôt le regard qu’il jette sur les choses est un traducteur naturellement fantastique”. BAUDELAIRE, Charles. *Quelques caricaturistes étrangers: Hogarth – Cruikshank – Goya – Pinelli – Brueghel*. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961, p. 1017 (tradução nossa).

⁷¹ “[M.G.] obsédé par toutes les images qui remplissaient son cerveau, eut l’audace de jeter sur une feuille blanche de l’encre et des couleurs”. BAUDELAIRE, Charles. *Le peintre de la vie moderne*. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961, p. 1157 (tradução nossa).

⁷² “[...] fantastique réel de la vie”. *Ibid.*, p. 1166 (tradução nossa).

⁷³ “Le spectateur est ici le traducteur d’une traduction toujours claire et enivrante”. *Ibid.*, p. 1166 (tradução nossa).

Antoine Compagnon nos explica que essa escolha de Baudelaire está ligada ao julgamento distorcido do poeta de que Courbet e Manet não possuíam imaginação, que pintavam apenas o que viam, e, por isso, estavam desprovidos de ideal e de espiritualidade. No que diz respeito à pintura, “Baudelaire sonha com um assunto moderno, associado a um fazer acadêmico. Por isso, em nome da rapidez, ele elogiou gêneros que comportam a improvisação – esboço, aquarela, água-forte – e não uma outra técnica em pintura, o *non-finito*, a óleo”⁷⁴. Ainda mais, os assuntos da poética de Guys impressionaram Baudelaire pela sua modernidade: as mulheres, o dândi, as cenas de guerras e sua população, assim como a sociedade do Império. Como sublinha Compagnon, Baudelaire elogia em Guys a “pintura da realidade moderna, mas não a realidade da pintura moderna”⁷⁵. Além disso, ele teria se encantado por alguns traços da arte de Guys, componentes presentes também no próprio entendimento de Baudelaire sobre a modernidade, que são o inacabado, a fragmentação, a ausência de totalidade ou de sentido e a dobra crítica.

A começar pelo *não-acabado*, Compagnon identificou que este ponto trata da crítica feita aos artistas da tradição moderna, de Courbet a Manet, aos impressionistas. Surge aqui um diálogo com os poemas em prosa, já que estes últimos equivalem ao desenho de Constantin Guys no que diz respeito à evocação da velocidade do mundo moderno: “[...] há na vida trivial, na metamorfose diária das coisas exteriores, um movimento rápido que exige do artista uma velocidade igual para a execução”⁷⁶. O mundo da vida moderna possui algo que é perdido pela cultura de elite, justamente por essa não ter apego ao elemento trivial que Baudelaire menciona, mas também por perceber de que as coisas ao seu redor estão em constante mudança. Contudo, Guys consegue atenuar a efemeridade do mundo moderno ao se tornar “o pintor da circunstância e de tudo o que ela sugere de eterno”⁷⁷. Dessa forma, a arte encontra seu valor eterno nessa forma equilibrada que os desenhos de Guys expressam. Compagnon observou em sua reflexão que,

⁷⁴ COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996, p. 27.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁶ “[...] il y a dans la vie triviale, dans la métamorphose journalière des choses extérieures, un mouvement rapide qui commande à l’artiste une égale vélocité d’exécution”. BAUDELAIRE, Charles. *Le peintre de la vie moderne*. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961, p. 1155 (tradução nossa).

⁷⁷ “le peintre de la circonstance et de tout ce qu’elle suggère d’éternel”. *Ibid.*, p. 1156 (tradução nossa).

Baudelaire se insurge muitas vezes contra o bem-acabado, apreciado pelos júris dos Salões e encarnado antes de tudo por Ingres e sua escola; faz igualmente o elogio das aquarelas de Boudin, ou de Manet, água-fortista, que captura o tempo ondulante. Mas, sob a denominação de *non-finito*, nada é dito sobre a pintura à espátula de Coubert, nem sobre o pintar frouxo de Manet.⁷⁸

O segundo traço discutido por Compagnon, o *fragmentário*, seria abordado por Baudelaire ao propor o que denominou de “arte mnemônica” de Guy, que marcaria a oposição a uma cópia do natural:

Um artista, tendo o sentimento perfeito da forma, mas acostumado sobretudo a exercer sua memória e sua imaginação, se vê, então, invadido por um batalhão de detalhes, todos pedindo justiça com a fúria de uma multidão ávida de igualdade absoluta. Toda justiça se acha obrigatoriamente violada; toda harmonia destruída, sacrificada; a mínima trivialidade torna-se enorme; a mínima pequenês, usurpadora. Quanto mais o artista se debruça com imparcialidade sobre o detalhe, mais a anarquia aumenta. Seja ele míope ou presbita, toda hierarquia e toda subordinação desaparecem.⁷⁹

A partir desse extrato de *Le peintre de la vie moderne*, Compagnon percebeu que o contexto dessa discussão incide sobre a esfera política e social daquela metade do século XIX, pois, naquele momento, “também o sufrágio universal, instituído em 1848, é visado, e o individualismo resultante dele, criticado, porque elimina os corpos intermediários e desfaz a unidade orgânica do corpo social”⁸⁰. Não fica muito clara essa postura de Baudelaire, uma vez que a imparcialidade leva à anarquia, mas a igualdade é alvo de zombarias pela arte. Contudo, como destaca Compagnon, novamente vemos “que o político e o artista se rivalizam; não se sabe mais muito bem o que ele quer, mas a referência popular está destinada a ser renegada”⁸¹.

Interessante como o princípio da arte mnemônica aparece conjugado ao traço do *não-acabado*, pois, a favor de uma pintura que dependa mais da imaginação e da memória do que do modelo extraído da realidade, Charles Baudelaire discorreu que, “quando um verdadeiro artista vindo à execução definitiva de sua obra, o modelo lhe seria antes um *embaraço* do que uma ajuda”⁸². A necessidade de uma percepção aguçada, capaz de apreender o momento fugaz e trivial aparece aqui novamente, visto que o “modelo” talvez

⁷⁸ COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996, p. 28.

⁷⁹ BAUDELAIRE apud COMPAGNON. *Ibid.*, p. 28.

⁸⁰ COMPAGNON, Antoine. *Ibid.*, p. 28.

⁸¹ *Ibid.*, p. 29.

⁸² “Quand un véritable artiste en est venu à l’exécution définitive de son oeuvre, le modele lui serait plutôt un *embarras* qu’un secours”. BAUDELAIRE, Charles. *Le peintre de la vie moderne*. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961, p. 1167 (tradução nossa).

nunca mais surja diante dos olhos do espectador. E é esse olhar perspicaz e dotado de imaginação que transparece em vários dos poemas em prosa, tais como em “*Les Veuves*”, o poema de número XIII da coletânea:

Nunca consigo me impedir de lançar um olhar, senão universalmente simpático, pelo menos curioso, na multidão de párias que se amontoam ao redor do recinto de um concerto público. A orquestra atira através da noite cantos de festa, de triunfo ou de volúpia. Os vestidos se arrastam reverberando; os olhares se cruzam; os ociosos, fatigados de nada terem feito, se balanceiam, fingindo degustar indolentemente a música. Aqui, nada que não seja rico, feliz; nada que não respire e inspire a indiferença e o prazer de deixar-se viver; nada, exceto o aspecto dessa turba que se apoia lá sobre a barreira exterior, apanhando grátis, ao sabor do vento, um retalho de música, ao olhar a incandescente fornalha interior.⁸³

Ainda mais, esse olhar, senão dotado de fantasia, pelo menos “curioso”, ao não permitir a fuga do elemento efêmero, demonstra que o sujeito poético, aqui o narrador do poema, utiliza o fantástico, isto é, ele liberta sua imaginação para além do que os seus olhos simplesmente vêem. Pois, o cenário desse poema torna-se fecundo para o poeta ao avistar uma viúva em seu luto, “ser cuja nobreza produzia radiante contraste com toda a trivialidade ao seu redor. [...] Por que será que ela fica voluntariamente num meio em que produz mancha tão fulgurante?”⁸⁴. Essa figura que desperta a atenção do passeante torna-se o alvo de suas hipóteses, o objeto de seus devaneios, mas de maneira veloz, pois diante de todo o mistério que a envolve, o narrador tece uma conjectura em apenas dois pequenos parágrafos:

Mas passando curiosamente perto dela, eu creio ter adivinhado a razão. A grande viúva segurava pela mão uma criança, vestida de preto como ela; tão módico quanto fosse o preço da entrada, esse preço bastava talvez para pagar uma das necessidades do pequeno ser, melhor ainda, uma superfluidade, um brinquedo. E ela terá voltado a pé para casa, meditando e sonhando sozinha, sempre só; pois a criança é turbulenta, egoísta, sem doçura e sem paciência; e ela não pode mesmo, como o puro animal, como o cão e o gato, servir de confidente às dores solitárias.⁸⁵

⁸³ “Je ne puis jamais m’empêcher de jeter un regard, sinon universellemnt sympathique, au moins curieux, sur la foule de parias qui se present autour de l’enceinte d’un concert public. L’orchestre jette à travers la nuit des chants de fête, de triomphe ou de volupté. Les robes traînent em miroitant; les regards se croisent; les oisifs, fatigues de n’avoir rien fait, se dandinent, feignant de déguster indolemment la musique. Ici rien que de riche, d’heureux, rien qui ne respire et n’inspire l’insouciance et le plaisir de se laisser vivre; rien, excepté l’aspect de cette tourbe qui s’appuie là-bas sur la barrière extérieure, attrapant grátis, au gré du vent, um lambeau de musique, et regardant l’éticelante fournaise intérieure. BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris*. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961, p. 246 (tradução nossa).

⁸⁴ “Être dont la noblesse faisait um éclatant contraste avec toute la trivialité environnante”. [...] “Pourquoi donc rest-t-elle volontairement dans un milieu où elle fait une tache si éclatante?” *Ibid.*, p. 246 (tradução nossa).

⁸⁵ “Mais en passant curieusement auprès d’elle, je crus em deviner la raison. La grande veuve tenait par la main um enfant comme elle vêtu de noir; si modique que fût le prix d’entrée, ce prix suffisait peut-être pour payer um des besoins du petit être, mieux encore, une superfluité, um jouet. Et elle sera rentrée à pied, méditant et rêvant, seule, toujours seule; car l’enfant est turbulent égoïste, sans douceur et sans patience; et il ne peut même pas, comme le pur animal, comme le chien et le chat, servir de confident aux douleurs solitaires”. *Ibid.*, p. 247 (tradução nossa).

Dessa forma, a “vida moderna e mais abstrata”, tal como sonhada por Baudelaire na carta-prefácio enviada a Houssaye, surge da combinação entre a realidade e a imaginação do artista.

O terceiro traço da modernidade que Guys apresenta sob a ótica de Baudelaire, a *insignificância* ou a perda de sentido, pouco se distancia da recusa da unidade e da totalidade orgânicas. Aspecto muito presente em *Le Spleen de Paris*, que já havíamos mencionado antes, Compagnon aponta que o “não-acabado e o fragmentário convergem para a indeterminação do sentido: isso não quer dizer mais nada”⁸⁶. Novamente o prefácio que abre a coletânea dos pequenos poemas em prosa é esclarecedor para entendermos esse ponto:

Meu caro amigo, eu vos envio uma pequena obra da qual não se poderia dizer, sem injustiça, que não tem pé nem cabeça, já que, pelo contrário, nela há ao mesmo tempo pé e cabeça, alternativamente e reciprocamente. Considere, eu vos peço, quais admiráveis comodidades essa combinação oferece a todos nós, a você, a mim e ao leitor. Nós podemos interromper onde nós quisermos, eu minha imaginação, você o manuscrito, o leitor a leitura; pois eu não suspendo a vontade rebelde deste último ao fio interminável de uma intriga supérflua. Retire uma vértebra, e os dois pedaços dessa tortuosa fantasia se reunirão sem esforço. Lacere-a em numerosos fragmentos, e você verá que cada um pode existir a parte. Na esperança que alguns desses pedaços sejam muito vivos para vos agradar e divertir, eu ousou vos dedicar à serpente inteira.⁸⁷

Baudelaire teve constantes preocupações com a falta de uma estrutura fornecedora de sentido a essa obra. No entanto, a inconclusão de *Le Spleen de Paris*, mesmo que acidentalmente, revela que a composição harmoniosa, assemelhando-se ao corpo humano, é deslocada de seu lugar principal para a emersão de uma imagem grotesca – a de uma “tortuosa fantasia”, em que a laceração da serpente não traz sequelas para o entendimento da criação artística. Conforme Compagnon, desde Baudelaire, “cabará ao leitor, ao espectador, se puder, decidir-se por um sentido”⁸⁸.

⁸⁶ COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996, p. 29.

⁸⁷ “Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu’il n’a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur la lecture; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d’une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l’espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j’ose vous dédier le serpent entier”. BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris*. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961, p. 229 (tradução nossa).

⁸⁸ COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996, p. 29.

O último traço da modernidade vista em *Guys* abrange a *autonomia*, a reflexividade ou a circularidade. Este componente é destacado a partir da dupla natureza do belo, presente na compreensão de Baudelaire sobre a modernidade:

O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se nós quisermos, alternativamente ou tudo junto, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o o invólucro divertido, instigante, aperitivo, do divino bolo, o primeiro elemento seria indigesto, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana. Eu desafio que alguém descubra uma amostra qualquer de beleza que não contenha esses dois elementos.⁸⁹

Com isso, a modernidade aí definida ignora qualquer exterioridade em relação à sua arte, nem códigos e nem assuntos, suas regras, seus modelos e seus critérios serão elaborados por ela mesma. Nas palavras de Compagnon, a “obra moderna fornece seu próprio manual de instrução, sua maneira de ser é o encaixamento ou a autocrítica e a auto-referencialidade, aquilo que Mallarmé denominava a ‘dobra’ da obra, à qual ele opunha o ‘achatamento’, próprio do jornal”⁹⁰. Dessa forma, é possível ver a partir de Baudelaire que “a função poética e a função crítica se entrelaçam necessariamente, numa *self-conciouness* que o artista deve ter de sua arte”⁹¹.

A partir desses traços da modernidade baudelairiana, vistos por Compagnon como “essenciais e e paradoxais da tradição moderna”⁹², a opção de Baudelaire por *Guys* como o artista da vida moderna fica clara, mesmo que em detrimento de Courbet e Manet⁹³. Certamente, Baudelaire apreciou o método de M.G, “ele desenha de memória, e não de

⁸⁹ “Le beau est fait d’un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d’un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l’on veut, tour à tour ou tout ensemble, l’époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l’enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu’on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments”. BAUDELAIRE, Charles. *Le peintre de la vie moderne*. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961, p. 1154 (tradução nossa).

⁹⁰ COMPAGNON, Antoine. Op. cit., pp. 29-30.

⁹¹ Ibid., p. 30.

⁹² Ibid., p. 30.

⁹³ Em *Os cinco paradoxos da modernidade*, Antoine Compagnon demonstrou a incompreensão de Baudelaire em relação a Manet. Baudelaire o julgou sem ideal e espiritualidade, mas na leitura de Compagnon sobre *Olympia*, nota-se que Baudelaire não conseguiu perceber a modernidade desse quadro, que consiste numa obra ao mesmo tempo eterna e efêmera. A pose da mulher lembra a modelo do *Vênus de Urbino*, de Ticiano, porém a modernidade do quadro está trazer a cena uma cortesã no lugar de uma alusão à deusa antiga. Como bem ressaltou Compagnon: “a maneira que Manet tem de trabalhar com o passado extrai justamente a ‘beleza misteriosa’ que torna a modernidade digna de tornar-se antiguidade. *Olympia* é o último dos grandes nus da história da pintura e, ao mesmo tempo, um quadro moderno, pelo assunto, pela técnica e também pela polêmica que provocou: o gato preto aí está como uma rubrica da modernidade”. Ibid., p. 34.

acordo com o modelo”⁹⁴, quer dizer, a cena observada não sendo mais desenhada rigorosamente de acordo com a natureza, mas ele também viu nisso uma mudança na percepção e no objeto desse artista. Assim, o pintor da vida moderna deixava de ser um retratista fiel ao cometer a “heresia” de aplicar sentidos e nuances que tornassem embriagantes as realidades que seus olhos vissem e desejassem representar, mas com a mediação do que ele conseguiu captar em sua cabeça, pois, para Baudelaire, todos os “bons e verdadeiros desenhistas desenhavam de acordo com a imagem escrita em seu cérebro, e não de acordo com a natureza”⁹⁵. Mas de que maneira esses postulados aparecem no *Le Spleen de Paris*?

Ora, quando Baudelaire faz menção ao *Gaspard de la Nuit*, ele tem em mente aplicar um procedimento análogo ao do autor dessa obra, que o utilizara para descrever a “pintura da vida antiga”⁹⁶. Porém, Baudelaire não se contentaria em simplesmente descrever a vida moderna – não, isso não seria suficiente para ele –, pois ele desejou utilizar o método de Bertrand com o propósito de descrever “uma vida moderna e mais abstrata”⁹⁷. Quer dizer, pela palavra “abstrata” pensamos na criação de uma vida moderna intermediada pela imaginação do artista, tal como Constantin Guys fizera em seus desenhos com as imagens que ele visualizou e que depois ficavam habitando a sua cabeça. Além do mais, não podemos nos esquecer de que a atenção despertada por Goya em Baudelaire para o elemento do fantástico foi devido à maneira com que o olhar do pintor espanhol percebia as coisas, que, conforme as palavras do poeta francês, “o aspecto geral sob o qual ele vê as coisas é sobretudo fantástico, ou melhor, o olhar que ele atira sobre as coisas é de um tradutor naturalmente fantástico”⁹⁸. Esse termo “tradutor” implica também na tarefa de incorporar à natureza apreendida à imaginação do artista, orientação que Baudelaire anunciaria no seu *Salon de 1859*, publicado apenas dois anos após *Quelques Caricaturistes Étrangers*: “eu acho inútil e fastidioso representar o que é, porque nada desse que é me satisfazia. A natureza é feia, eu prefiro os

⁹⁴ “Il dessine de mémoire, et non d’après le modele”. BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne. In: **Charles Baudelaire**: Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1961, p. 1167 (tradução nossa).

⁹⁵ “[...] Les bons et vrais dessinateurs dessinent d’après l’image écrite dans leur cerveau, et non d’après la nature”. Ibid., p. 1167 (tradução nossa).

⁹⁶ “[...] peinture de la vie ancienne” BAUDELAIRE, Charles. Le Spleen de Paris. In: **Charles Baudelaire**: Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1961, p. 229 (tradução nossa).

⁹⁷ “[...] plutôt d’une vie moderne et plus abstraite”. Ibid., p. 229 (tradução nossa).

⁹⁸ “[...] mais l’aspect general sous lequel il voit les choses est surtout fantastique, ou plutôt le regard qu’il jette sur les choses est un traducteur naturellement fantastique”. BAUDELAIRE, Charles. *Quelques caricaturistes étrangers*: Hogarth – Cruikshank – Goya – Pinelli – Brueghel. In: **Charles Baudelaire**: Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1961, p. 1017 (tradução nossa).

monstros de minha fantasia à trivialidade positiva”⁹⁹. Dessa forma, Baudelaire não emprega o fantástico enquanto um conceito definido, mas sim como uma manifestação, uma característica da libertação da imaginação, que possibilita ao artista distorcer a realidade vivenciada em suas criações. Como bem observou Hugo Friedrich em seu estudo sobre a poesia moderna, o artista participa em sua criação como “inteligência que poetiza, como operador de língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver num assunto qualquer, pobre de significado em si mesmo”¹⁰⁰.

Ainda mais, essa liberdade imaginativa vinculada à criação artística não se aplicou a qualquer realidade, mas sim a uma que Baudelaire conhecia muito bem, que era a cidade de Paris. É a experiência urbana do poeta francês que transparece explicitamente em alguns poemas de *Le Spleen de Paris*. E ela não pode ser desprezada, pois, ao prosseguirmos com o texto remetido a Arsène Houssaye, encontramos nele a referência direta a essa fonte que inspirara o desejo de Baudelaire por uma prosa poética:

É sobretudo da frequentação das cidades enormes, é do cruzamento de suas inúmeras relações que nasce este ideal obcecante. Você mesmo, meu caro amigo, não tentou traduzir numa canção o grito estridente do Vidraceiro, e expressar numa prosa lírica todas as aflitivas sugestões que este grito envia até aos sótãos, através das mais altas brumas da rua?¹⁰¹

A revelação de que a cidade está atrelada à criação da prosa poética carrega consigo uma ideia muito além do que a inspiração poderia supor: de que o potencial criativo do artista, ou melhor, do próprio homem moderno, é inerente ao ambiente que ele respira. Mas a cidade nos pequenos poemas em prosa aparece ligada a uma outra temática de extrema importância nos textos baudelairianos, a saber, a modernidade, ponto de encontro das ideias de Charles Baudelaire.

⁹⁹ “Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère les montres de ma fantaisie à la trivialité positive”. BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1859. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961, pp. 1036-1037 (tradução nossa).

¹⁰⁰ FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 17.

¹⁰¹ “C’est surtout de la fréquentation des villes énormes, c’est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. Vous-même, mon cher ami, n’avez vous pas tenté de traduire en une chanson le cri strident du Vitrier, et d’exprimer dans une prosélytique toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie jusqu’aux mansards, à travers les plus hautes brumes de la rue?”. BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris*. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961, p. 229 (tradução nossa).

3.2 A CIDADE DE BAUDELAIRE: PONTOS DE CRUZAMENTOS DA MODERNIDADE

Num ensaio intitulado *Poesia e paisagens urbanas*, Antonio Cicero desenvolveu argumentos muito pertinentes à relação estabelecida entre a cidade e a produção artística e que nos permite desenvolvê-los a partir dessa relação entre Baudelaire, os pequenos poemas em prosa e a cidade.

Ao inverter a lógica da criação, Antonio Cicero conseguiu expandir a discussão sobre elementos da cidade presentes na poesia, isto é, em vez de analisar as paisagens urbanas como tema da poesia, torna-se mais interessante falar da poesia como parte das paisagens urbanas. E o que é mais cativante, pelo menos para nós, é que ele remete ao vocabulário francês – com o sentido de *paysage* – para dar início a sua reflexão. De acordo com Cicero,

“Paisagem” vem do francês *paysage*, que se compõe do nome *pays*, “país”, e do sufixo *age*, análogo francês do sufixo português “ada”. Paisagem é portanto um bocado ou uma porção de país, assim como o seria a palavra “paisada” (que felizmente não existe, pois é bem mais feia que o ex-galicismo “paisagem”).¹⁰²

Assim, Antonio Cicero compreende suas paisagens urbanas como *configurações urbanas*. É a partir disso que ele inicia sua investigação sobre a poesia da cidade – a poesia produzida na cidade –, e a espécie de cidade em que se produz a poesia.

A ideia de “circulação”, já presente nas reformas urbanísticas das cidades do século XIX, ganha uma atualização na abordagem de Cicero ao opor o espaço urbano ao rural: se este último é o lugar das raízes, o primeiro é caracterizado por ser o lugar do desenraizamento. Essa premissa pode ser explicada da seguinte forma: a cidade surge em cruzamentos e de cruzamentos. A propósito disso, Cicero diz que:

Ora, estes [os cruzamentos] são, em primeiro lugar, os encontros fortuitos dos que estão de passagem; em segundo lugar, os pontos em que mais frequentemente ocorrem tais encontros; em terceiro lugar, os pontos em que a observação da ocorrência frequente de encontros fornece a ocasião para encontros marcados: são assim, por exemplo, os mercados. Uma vez surgidas, as cidades multiplicam as oportunidades da ocorrência de novos cruzamentos. Quanto maior a cidade, maior o número de cruzamentos que nela se dão: uma metrópole testemunha o encontro de pessoas que moram perto dela, que moram longe dela e que moram nela, conhecidas e estranhas, residentes e passageiras, nacionais e estrangeiras, dotadas dos mais diferentes traços, jeitos, cores, vestimentas, acessórios, aparelhos, línguas, costumes, religiões, objetos.¹⁰³

¹⁰² CICERO, Antonio. **Finalidades sem fim**: ensaios sobre poesia e arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pp. 14-15.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 15.

Como elucidamos anteriormente, o poema “*A une passante*”, de *Les Fleurs du mal*, representa muito bem esses encontros fortuitos que as ruas de uma cidade permitem. Porém, em *Le Spleen de Paris*, esses cruzamentos entre indivíduos desconhecidos ocorrem com mais frequência, tal como no poema que abre essa coletânea, “*L'étranger*”.

Ao nos apresentar um diálogo que, tal como Baudelaire escrevera a Arsène Houssaye, “não tem pé nem cabeça”, esse poema em prosa é um tanto representativo desses cruzamentos que o acaso reserva aos transeuntes de uma grande cidade. Dizemos isso pelo motivo de que o poema é aberto sem nenhuma descrição do que antecedeu o encontro e nem mesmo como se iniciou a conversa entre as duas personagens presentes nele: “— A quem você ama mais, homem enigmático, me diga: seu pai, sua mãe, sua irmã ou seu irmão?”¹⁰⁴. E eis que este homem interrogado responde: “— Eu não tenho nem pai, nem mãe, nem irmã, nem irmão”¹⁰⁵. A conversa entre os dois personagens desse poema é seguida como num jogo de perguntas e respostas. Ao estrangeiro cabe apenas responder, enquanto ao outro sujeito apenas perguntar. Mas as respostas do estrangeiro são pertinentes para refletirmos sobre o desenraizamento ser uma característica pertencente tanto à cidade quanto a seus habitantes. O poema continua da seguinte forma:

— Seus amigos [o estrangeiro é questionado se ele ama os seus amigos]?
 — Você utiliza uma palavra que até hoje o sentido me permaneceu desconhecido.
 — Sua pátria?
 — Ignoro sob qual latitude está situada.
 — A beleza?
 — Eu a amaria com prazer, deusa e imortal.
 — O ouro?
 — Eu o odeio como o senhor odeia a Deus.
 — Ei! O que é então que você ama, extraordinário estrangeiro?
 — Amo as nuvens... as nuvens que passam... lá, lá, adiante... as maravilhosas nuvens!¹⁰⁶

É interessante notar o desprezo pelo estrangeiro do poema de quaisquer laços mais profundos com as pessoas –, família e amigos –, pois a sua indiferença atinge também o vínculo a sua própria origem, a ponto de amar apenas as nuvens, que assim como

¹⁰⁴ “—Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, cis? Ton père, ta mère, ta soeur ou ton frère?”. BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris*. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961, p. 231 (tradução nossa).

¹⁰⁵ “— Je n'ai ni père, ni mère, ni soeur, ni frère”. *Ibid.*, p. 231. (Tradução nossa).

¹⁰⁶ “— Tes mis?/ — Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu./ — Ta patrie?/ — J'ignore sous quelle latitude elle est située./ — La beauté?/ — Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle./ — L'or?/ — Je le hais comme vous haïssez Dieu./ — Eh! Qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger?/ — J'aime les nuages ... les nuages qui passent ... là-bas ... là-bas... les merveilleux nuages!”. *Ibid.*, p. 231. (Tradução nossa).

ele, estão apenas de passagem, sem se fixar em nenhum lugar. E isso marca a diferença entre viver em sociedade e em comunidade, pois, respectivamente, a primeira, chamada pelos sociólogos de *Gesellschaft*, pelo menos desde a obra de Tönnies, encontra-se em oposição a *Gemeinschaft*, ou seja, a comunidade.

Na *Gesellschaft*, os princípios reguladores das relações entre os homens são outros, tais como a agregação de modo mecânico e arbitrário dos seres humanos. Além disso, suas relações estão baseadas em última instância pela lei impessoal e universal, já que elas têm por horizonte o preceito racional, negativo e contratual, para que a liberdade de uma pessoa seja limitada para garantir compatibilidade com a liberdade de cada uma das outras pessoas que integram a “sociedade”.

Já a *Gemeinschaft*, a “comunidade”, na leitura de Cicero, “supõe encontrar sua origem na grande família e tem por horizonte a religião positiva cultivada por seus membros”¹⁰⁷ (o estrangeiro do poema equivale o seu ódio ao ouro ao ódio de seu interlocutor a Deus, como que para marcar o desprezo pelo elemento transcendente nas relações entre os homens da cidade/sociedade). Por sua vez, os participantes da comunidade, ao se articularem do ponto de vista hierárquico de forma considerada orgânica e natural, acreditam cultivar entre si relações pessoais, “complementares e cooperativas, baseadas na memória e na tradição”¹⁰⁸.

A partir dessas definições é que entendemos que o diálogo entre o estrangeiro e o sujeito que o interroga no poema só poderia se passar na cidade, ou ainda, na *Gesellschaft*. Pois, na cidade grande, as relações pessoais que tendem a prevalecer são as que ingressamos de maneira voluntária, como as de amizade, “e não aquelas de que participamos a despeito de nossa vontade, como as de parentesco, vizinhança etc”¹⁰⁹. E uma vez que os cruzamentos na cidade grande prevalecem, os encontros voluntários são os que podem formar relações de caráter comunitário, tal como a multidão que se agitava em “*A une passante*”, ou a viúva no parque público em “*Les Veuves*”.

Ademais, a cidade presente em alguns dos pequenos poemas em prosa já não é mais a da Paris medieval, pois a Paris do século XIX reordena os corpos humanos, implicando em novos ritmos, escalas e intensidade das experiências vividas pelos homens. A cidade moderna que se sobressai em *Le Spleen de Paris* é a da modernização do cotidiano do homem, em que a máquina e os produtos resultantes delas invadem o imaginário social. Para

¹⁰⁷ CICERO, Antonio. **Finalidades sem fim**: ensaios sobre poesia e arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 16.

¹⁰⁸ Ibid., p. 16.

¹⁰⁹ Ibid., p. 16.

explicarmos esse argumento melhor, remeteremos ao estudo de Marshall Berman, capital para o desenvolvimento de nosso trabalho.

Em *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*, Marshall Berman se pôs a compreender a ideia de modernidade em nossos tempos por meio dos grandes literatos e teóricos do século XIX: Goethe, Karl Marx e Dostoiévski foram alguns dos autores utilizados em seu estudo. O uso desses autores foi justificado devido a uma tendência contemporânea a bifurcar a vida moderna em dois níveis, o espiritual e o material. Berman explicou isso da seguinte forma:

Algumas pessoas se dedicam ao “modernismo”, encarado como uma espécie de puro espírito, que se desenvolve em função de imperativos artísticos e intelectuais autônomos; outras se situam na órbita da ‘modernização’, um complexo de estruturas e processos materiais – políticos, econômicos, sociais – que, em princípio, uma vez encetados, se desenvolvem por conta própria, com pouca ou nenhuma interferência dos espíritos e da alma humana.¹¹⁰

Porém, diferente de alguns teóricos contemporâneos, os pensadores a quem Marshall Berman recorreu não conceberam assim a modernidade, pois eles viram que um dos aspectos mais notáveis dela era justamente a “fusão de suas forças materiais e espirituais”, isto é, a “interdependência entre o indivíduo e o ambiente moderno”¹¹¹. Por não dividirem esses dois elementos, as visões daqueles autores possuem até hoje profundidade e beleza muito particulares.

O interessante para nós é que Berman incluiu Charles Baudelaire neste tão seleto grupo de literatos que observou a ligação entre o sujeito e o espaço modernos. Aliás, para o crítico norte-americano, o poeta francês poderia ser apontado como o primeiro modernista, pois ele, no século XIX, tentou mais do que ninguém dotar seus colegas contemporâneos de uma consciência de si mesmos enquanto modernos – os textos baudelairianos demonstram essa atitude. Ainda mais, Berman segue as palavras de Theodore de Banville, amigo de Baudelaire, para evocar a imagem do poeta francês em sua árdua tarefa, aliás, uma na qual temos insistido até agora:

¹¹⁰ BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia as Letras, 1986, p. 151.

¹¹¹ Ibid., p. 151.

Ele aceitou o homem moderno em sua plenitude, com suas fraquezas, suas aspirações e seu desespero. Foi, assim, capaz de conferir beleza a visões que não possuíam beleza em si, não por fazê-las romanticamente pitorescas, mas por trazer à luz a porção de alma humana ali escondida; ele pôde revelar, assim, o coração triste e muitas vezes trágico da cidade moderna. É por isso que assombrou, e continuará a assombrar, a mente do homem moderno, comovendo-o, enquanto outros artistas o deixam frio.¹¹²

A modernidade de Baudelaire é um tanto difícil de ser apreendida. Em sua definição mais famosa desse conceito, novamente no ensaio *Le peintre de la vie moderne*, ele a apresentou da seguinte forma: “A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável”¹¹³. Claro que essa definição não se consolidaria por si mesma, mas esmiuçada em seus possíveis sentidos demonstra muito do valor que Baudelaire deu a sua missão. É ao pensar em uma arte autônoma e capaz de romper com os limites da cultura francesa de seu tempo que Baudelaire cunhou a sua ideia de modernidade. Pois, para ele, não era mais possível que a arte fosse expressa com “roupas” do passado, quer dizer, apagando as peculiaridades do tempo presente do pintor, os melhores quadros que retratam outras épocas estariam revestidos de costumes da própria época. Não há um desprezo pelos mestres antigos da parte de Baudelaire, ele não deixa dúvidas da importância de estudá-los, mas somente se o estudo for dirigido para o aprendizado dos manejos da pintura, já que isso não passa de um “exercício supérfluo” se o objetivo do artista é “compreender o caráter da beleza presente”¹¹⁴. Assim, o artista denominado “moderno”, além de ser dotado de uma imaginação ativa – como já sublinhamos aqui nas considerações de Baudelaire sobre o fantástico –, seria aquele que fosse capaz de “extrair da moda o que ela pode conter de poético no histórico, de tirar o eterno do transitório”¹¹⁵.

Embora essa percepção sobre a modernidade esteja aplicada à moda e às artes em geral, e possa parecer estranha às outras esferas de nossa realidade, ela remete a um pressuposto de Baudelaire muitas vezes esquecido, que não nos parece mais dizer respeito somente ao artista, mas também ao próprio homem comum: “para que toda *modernidade* seja digna de tornar-se antiguidade, é necessário que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida

¹¹² BANVILLE apud BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia as Letras, 1986, p. 152.

¹¹³ “La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable”. BAUDELAIRE, Charles. *Le peintre de la vie moderne*. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961, p. 1163 (tradução nossa).

¹¹⁴ “[...] Si votre but est de comprendre le caractère de la beauté présente”. Ibid., p. 1164 (tradução nossa).

¹¹⁵ “Il s’agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu’elle peut contenir de poétique dans l’historique, de tirer l’éternel du transitoire”. Ibid., p. 1163 (tradução nossa).

humana involuntariamente lhe confere”¹¹⁶. Com isso, pensamos que Baudelaire percebeu que se há uma beleza autêntica na vida moderna, ela não está separada da vida que o homem moderno leva. Assim, os desfiles militares e suas pompas, as ruas e seu conseqüente tráfego, as adegas e os bordéis com suas prostitutas e jogadores, de noite ou de dia, são apenas alguns dos elementos que Baudelaire utilizou para compor o que ele denominou de modernidade.

No *Salon de 1845*, Baudelaire já havia pensado em algo análogo – pelo menos doze anos antes do ensaio sobre Constantin Guys (e também dos pequenos poemas em prosa) –, porém em outra situação: ao notar a falta de criatividade e de conexão das obras dos artistas com o seu tempo presente na exposição daquele ano, exceção concedida somente a M. William Haussoulier e a algumas obras de Eugène Delacroix e de Decamps, Baudelaire concluiu que:

Resumindo, o Salão se parece com todos os salões antecedentes [...]. Além disso, constatamos que todo mundo pinta cada vez melhor, o que nos parece desolador; – mas de invenção, de ideias, de temperamento, nada mais do que já havia anteriormente. – O vento que soprará amanhã ninguém o sente atrás da orelha; e, no entanto, o heroísmo *da vida moderna* nos cerca e nos pressiona. Nossos sentimentos verdadeiros nos sufocam para que nós os conheçamos. – Não faltam nem assuntos e nem cores para as epopéias. Esse será o *pintor*, o verdadeiro pintor, que saberá arrancar da vida atual seu lado épico, e nos fazer ver e compreender, com cor ou desenho, quanto nós somos grandes e poéticos em nossas gravatas e nossas botas envernizadas. No próximo ano, que possam os verdadeiros pesquisadores nos dar esta alegria singular que é celebrar o advento do *novo*.¹¹⁷

Dois aspectos foram salientados por Marshall Berman nessa passagem, e nós iremos retomá-los aqui. Claro que Baudelaire utilizou de muita ironia para dizer que as gravatas e as botas envernizadas são os acessórios que correspondem aos heróis de seu tempo, mas o que torna esse dizer engraçado é que os homens modernos também possuem sua parte de heroísmo, apesar da “ausência de sua parafernália heróica tradicional; com efeito, eles são ainda mais heróicos, sem a parafernália para inflar seus corpos e almas”¹¹⁸. O segundo ponto

¹¹⁶ “[...] pour que toute *modernité* soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que l’*avie* humaine y met involontairement en ait été extraite”. Ibid., p. 1164 (tradução nossa).

¹¹⁷ “Le Salon, en somme, ressemble à tous les salons précédents (...). Du reste, constatons que tout le monde peint de mieux en mieux, ce qui nous paraît désolant; – mais d’invention, d’idées, de tempérament, pas davantage qu’avant. – Au vent qui soufflera demain nul ne tend l’oreille; et pourtant l’héroïsme *de la vie moderne* nous entoure et nous presse. – Nos sentiments vrais nous étouffent assez pour que nous les connaissions. – Ce ne sont ni les sujets ni les couleurs qui manquent aux epopées. Celui-là sera le *peintre*, le vrai peintre, qui saura arracher à l’*avie* actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies. – Puissent les vrais chercheurs nous donner l’année prochaine cette joie singulière de célébrer l’avènement du *neuf*”. BAUDELAIRE, Charles. *Salon de 1845*. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961, pp. 865-866 (tradução nossa).

¹¹⁸ BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia as Letras, 1986, p. 163.

abordado por Berman, trata da tendência moderna de “fazer tudo sempre novo”. Baudelaire disse que ansiará pelo próximo ano para celebrar o advento do *novo*, certamente a vida moderna do ano que vem parecerá e será diferente da deste ano, entretanto, as duas pertencerão à mesma modernidade. Segundo Berman, “o fato de que você não pode pisar duas vezes na mesma modernidade tornará a vida moderna especialmente indefinível, difícil de apreender”¹¹⁹.

Um ano mais tarde, em seu *Salon de 1846*, Baudelaire voltaria com ênfase a esse heroísmo da vida moderna, num capítulo assim intitulado. Ele avançou na sua reflexão ao dotá-la de uma profundidade humana muito mais impetuosa. Para além dos assuntos públicos e oficiais, e também do heroísmo político, nas palavras de Baudelaire:

O espetáculo da vida elegante e de milhares de existências fluidas que circulam nos subterrâneos de uma cidade grande, – criminosos e prostitutas reclusas – a *Gazette des Tribunaux* e o *Moniteur* revelam que nós temos apenas que abrir os olhos para conhecer nosso heroísmo.¹²⁰

O mundo da moda aparece aí novamente, só que desta vez está ligado ao submundo. Baudelaire nos apresenta um espetáculo que também tem seu lado sombrio, com vícios e desejos obscuros, crimes e atos imorais. O heroísmo moderno de Baudelaire surge em *conflito*, todavia, nas situações mais cotidianas do mundo moderno. Resumidos aqui por Berman, os exemplos da vida burguesa vão das altas esferas da moda até as formas mais vis de viver:

[...] o político heróico, o ministro de governo vergastando, na Assembléia, os seus opositores com um discurso inflamado e contundente, clamando contra sua política e contra si mesmo; o heróico homem de negócios, como o perfumista de Balzac, Birotteau, lutando contra o aspecto da falência, esforçando-se por reabilitar não apenas seu crédito, mas sua vida, toda a sua identidade pessoal; respeitáveis patifes, como Rastignac, capazes de tudo – das mais desprezíveis às mais nobres ações – ao longo de seu caminho em direção ao alto; Vautrin, que frequenta as alturas do poder bem como as baixezas do submundo e exhibe desenvolta intimidade com os dois ambientes.¹²¹

¹¹⁹ Ibid., p.164.

¹²⁰ “Le spectacle de la vie élégante et des milliers d’existences flottantes qui circulent dans les souterrains d’une grande ville, – criminels et filles entretenues, – la *Gazette des Tribunaux* et le *Moniteur* nous prouvent que nous n’avons qu’à ouvrir les yeux pour connaître notre héroïsme. BAUDELAIRE, Charles. *Salon de 1846*. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961, p. 951 (tradução nossa).

¹²¹ BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia as Letras, 1986, p. 164.

Foi com os personagens da literatura balzaquiana que Baudelaire objetivou mostrar que “há, portanto, uma beleza e um heroísmo moderno!”¹²². Mas ele também elegeu um herói que não era fictício, e este escolhido foi justamente Honoré de Balzac, o criador de seus heróis modernos. O elogio de Baudelaire a Balzac contém muito entusiasmo: “e você, ó Honoré de Balzac, você o mais heroico, o mais singular, o mais romântico e o mais poético entre todos os personagens que você tirou de vosso seio”¹²³.

É interessante observar como Charles Baudelaire demonstra simpatia e generosidade pelas pessoas comuns e suas ocupações, diferente da imagem convencional que uma vanguarda “esnobe” poderia pressupor, conforme Berman. E se ele escolhe um artista, especificamente um literato, como “o mais heroico, o mais singular”, foi devido a Balzac ter mergulhado na vida dos homens comuns, e também porque dela soube extrair o anônimo heroísmo desses personagens, aos quais “os heróis da Ilíada apenas alcançam suas canelas”¹²⁴. Pois, certamente Balzac deve ter reconhecido que “a vida parisiense é fecunda em assuntos poéticos e maravilhosos”¹²⁵.

Novamente se abre para nós mais uma “cristalização” do pensamento de Charles Baudelaire aqui. Ao abordarmos a sua concepção de modernidade e, por consequência, de heroísmo que dela emerge, veremos que os poemas em prosa comungam dessas reflexões, revelando uma circulação de textos e de enfoques por parte de Baudelaire. Pois, os mais ricos pensamentos sobre a modernidade e o heroísmo moderno se manifestam em *Le Spleen de Paris*. De fato, foi logo após o ensaio *Le peintre de la vie moderne* que Baudelaire se empenhou mais nos poemas, isso ocorreu no início dos anos de 1860 e prosseguiu até 1867, ano da morte do poeta. Com isso, queremos dizer que Baudelaire ao concluir esse ensaio conseguiu tornar claro para si mesmo um complexo que envolve a modernidade, o heroísmo moderno, o indivíduo e a cidade, elementos que estão presentes e interligados nos poemas em prosa. Ora, conforme observou Marshall Berman, os melhores escritos de Baudelaire sobre a vida moderna remetem ao período de reconstrução da cidade de Paris. Enquanto ele trabalhava nos pequenos poemas em prosa, o prefeito Haussmann, sob a autoridade do então imperador Napoleão III – o mesmo citado em *Mon coeur mis à nu* –, empreendia reformas que alterariam consideravelmente os habitantes de sua cidade. Assim, Baudelaire saiu da condição de um mero espectador para tornar-se um participante e

¹²² “Il y a donc une beauté et un héroïsme moderne!”. BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961, p. 952 (tradução nossa).

¹²³ “[...] Et vous, ô Honoré de Balzac, vous le plus héroïque, le plus singulier, le plus romantique et le plus poétique parmi tous les personnages que vous avez tirés de votre sein!”. Ibid., p. 952 (tradução nossa).

¹²⁴ “Car les héros de l’Iliade ne vont qu’à votre cheville”. Ibid., p. 952 (tradução nossa).

¹²⁵ “La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux”. Ibid., p. 952 (tradução nossa).

protagonista da modernização de sua cidade, porém, ele teve que expressar o trauma e o drama aí implicados: ao mesmo tempo em que a cidade é modernizada, a alma de seus habitantes é inspirada e forçada à modernização.

Há uma mudança nos espíritos parisienses com as reformas do barão Haussmann, já que estas estão ligadas ao processo de reorganização do próprio tecido da sociedade. De fato, a velha Paris, ao manter traços de uma cidade medieval, possuía um grave contraste social: a superpopulação não permitia um maior grau de especialização. Não havia distinção entre bairros burgueses e bairros populares, isto é, uma massa de indivíduos se aglomerava de qualquer maneira nos edifícios. Philippe Ariès, em seus estudos sobre as populações francesas, descreve esse cenário caótico da seguinte forma:

Um mesmo imóvel abrigava, no fundo de um pátio calmo e provincial, um hotel aristocrático no qual se vivia nobremente; nas fachadas barulhentas e sujas, lojas escuras, apartamentos alugados por andar, alguns burguesamente, outros pobremente, às vezes sob os tetos do ático. Assim, cada grupo de casas era um microcosmo, variado e complexo, representando uma amostragem integral da sociedade urbana, com todas suas possibilidades, as do nascimento e as da fortuna.¹²⁶

Essa desorganização do espaço urbano foi o alvo dos projetos urbanísticos de Haussmann. Seus trabalhos possuem evidentemente implicações ideológicas, políticas e econômicas. Além do mais, foi clara sua preocupação em retirar as classes perigosas do centro de Paris. É o caso de suas críticas aos nostálgicos do passado ao aludir sobre as construções que existiam na imediação da rua Rivoli, antes de serem demolidas:

A partir daí, existia um bairro imundo, composto de casas sórdidas, serpenteadas por ruas estreitas que, da rua Saint-Honoré, se estendia até a praça do Carroussel, na sua maior parte obstruída. Ela cobria quase toda a superfície do atual Palais Royal, e continuava sem interrupções ao longo do Louvre, que ele abarcava ao oeste e ao norte, até a dita praça da Colonnade, obstruída também por construções ignóbeis, comunicando-se com outros bairros não menos praticáveis à circulação, estendendo-se ainda até a mesquinha praça de Grève.¹²⁷

Renato Ortiz observou bem que o vocabulário utilizado por Haussmann desqualifica a população pobre ao associá-la às suas moradias – “bairro imundo”, “casas sórdidas”, “construções ignóbeis” e “mesquinha praça”. Mas a esse olhar negativo, que encontrou respaldo nas classes dirigentes, somou-se o discurso médico em vigor. Segundo Ortiz, o “higienismo associava estreitamente a presença dessas aglomerações inóspitas à

¹²⁶ ARIÈS apud ORTIZ, Renato. **Cultura e Modernidade**: a França no século XIX. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 200.

¹²⁷ HAUSSMANN apud ORTIZ, Renato. *Ibid.*, pp. 200-201.

proliferação das doenças. Em nome da saúde pública, para que o ar circulasse livremente, purificando a insalubridade existente, as demolições são recomendadas”¹²⁸. Mas esse argumento terapêutico omite outro: os campos de batalha que as ruas estreitas de Paris ofereciam aos populares – os acontecimentos políticos, tais como a Revolução Francesa, a queda de Carlos X e as jornadas de 1848 são exemplos disso. Haussmann tinha consciência disso, tanto que em suas memórias deixa isso explícito: “A execução das diversas operações não exigiu mais do que cinco anos. Era o desmembramento da velha Paris, dos bairros, dos motins, das barricadas, como uma longa via central furando de um lado a outro este labirinto impraticável, ladeado por comunicações transversais”¹²⁹. Dessa forma, as preocupações com a higiene eram até reais, mas a elas foram acrescentadas as de cunho estratégico, ou seja, as tropas do governo deveriam ter espaço para se deslocarem caso houvesse algum movimento insurgente.

Percebe-se que Haussmann teve também a sua versão de modernidade. Esta consistiria na organização da cidade, refletindo assim as mudanças estruturais pelas quais as pessoas de sua sociedade passavam. Ele começou pela prefeitura, o órgão responsável pelos trabalhos: reformulações na administração; divisões e departamentos são criados com o propósito de atender de forma mais eficiente às solicitações de uma planificação sistemática; engenheiros, topógrafos e administradores foram utilizados para realizar a tarefa. Segundo Ortiz, pela primeira vez na história da arquitetura moderna encontramos “diante de uma política de urbanização consciente e explícita. Ela envolve questões desde a construção de um sistema de encanamento e de esgotos, até a de desapropriação de terrenos”¹³⁰.

Mas a organização administrativa de Haussmann apenas precedeu a racionalização do espaço. Ele projetou ruas, avenidas, pontes e praças interligando os diferentes pontos importantes da cidade. A Paris do século XIX, pelo menos da metade dele, agora possuía comunicação entre o centro e a periferia, sendo que as grandes vias convergiam para as estações de trem. Nesse momento, nos lembra Ortiz, é que surge a metáfora da cidade como um organismo vivo, dado o sistema de circulação imposto, com os órgãos comunicando-se entre si. À circulação para a cidade corresponderia a circulação sanguínea do corpo humano, “base essencial da vida, da prosperidade, de toda melhora imediata e futura”¹³¹, conforme o urbanista Hector Horeau, um dos sujeitos participantes desse projeto. Por isso, a importância das ruas e dos bulevares, pois elas representam as veias sanguíneas

¹²⁸ ORTIZ, Renato. *Ibid.*, p. 201.

¹²⁹ HAUSSMANN apud ORTIZ, Renato. *Ibid.*, p. 201.

¹³⁰ ORTIZ, Renato. *Ibid.*, p. 202.

¹³¹ HOREAU apud ORTIZ, Renato. *Ibid.*, p. 203.

nessa imagem organicista. Ortiz nos transmite a grandeza desse empreendimento de transformação ao nos lembrar das políticas anteriores de urbanização:

[...] os decretos revolucionários prescreviam que o tamanho das ruas deveria variar entre 6 e 12 metros; somente as grandes artérias, que eram poucas, atingiam 14 metros de largura. Mas não havia calçadas. Rambuteau, prefeito que antecede Haussmann, ao iniciar uma política de construção de calçadas, diminui o espaço das ruas, o que o leva a imaginar construir novas vias com 18 metros de largura, medida ainda estreitamente vinculada à dimensão do pedestre. Haussmann inventa o bulevar, multiplicando a escala urbanística (ruas com mais de 30 metros de largura).¹³²

Assim, o espaço de Haussmann deveria privilegiar a mobilidade das pessoas e dos veículos, para que os homens apressados que aí fossem a pé ou com seus cavalos e carros, pudessem circular sem obstáculos ou atrasos. A construção de ruas retas, largas e desobstruídas colocou em contato pontos que se encontravam afastados até então.

Porém, à modernidade racional e organizada da cidade projetada por Haussmann, Baudelaire oporia os efeitos dessas reformas urbanísticas, o que conduz a sua versão de modernidade, muito menos racional, em que os acontecimentos casuais e o caos ainda possuem o seu lugar. São esses episódios que alguns dos pequenos poemas em prosa apresentam para nós, isto é, cenas do “heroísmo moderno”, representando as experiências urbanas que surgem dessas novas ruas. Não nos cabe aqui reproduzir as análises de Marshall Berman para vermos as implicações dos poemas com a cidade, no entanto, alguns pontos merecem ser comentados para que possamos demonstrar as relações de Baudelaire com esse espaço que se impôs a ele. Vejamos a leitura dele sobre o poema em prosa número XXVI, “*Les yeux des pauvres*”.

Em “*Les yeux des pauvres*”, Baudelaire nos oferece aquilo que Berman chamou de “cena moderna primordial”, que é a experiência que resulta da vida cotidiana da Paris do século XIX. O narrador desse poema inicia dizendo que odiava a amada naquele exato momento, por causa do episódio que acabara de ocorrer. Eles haviam passado um longo dia juntos, em que trocaram juras de amor e prometeram a união de suas almas e de seus pensamentos. Tudo ia bem até que “à noite, um pouco cansada, você [a amada] quis sentar-se em frente a um café novo, que formava a esquina de um novo bulevar, ainda cheio de cascalhos e mostrando já gloriosamente seus esplendores inacabados”¹³³. Mas a esse

¹³² ORTIZ, Renato. *Ibid.*, p. 203.

¹³³ “Le soir, un peu fatigué, vous voulûtes vous asseoir devant un café neuf qui formait le coin d’un boulevard neuf, encore tout plein de gravois et montrant déjà glorieusement ses splendeurs inachevées”. BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris*. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961, p. 268 (tradução nossa).

espetáculo elegante vem se juntar uma família que quebra a aparente harmonia. Um pai e seus três filhos, “todos em andrajos”¹³⁴. Eles também ficam diante do novo café, mas diferente do casal de apaixonados, eles não o adentram, simplesmente param e o admiram. Os seis olhos dessa família expressam a estupefação ao ver aquele belo lugar, segundo o narrador. O amante se sente envergonhado ao perceber a expressão daquela família, ele chega a se comover e busca refúgio nos olhares da amada, mas eis que a união de pensamento é desfeita quando ela diz: “Essas pessoas me são insuportáveis com esses olhos arregalados! Você não poderia pedir ao proprietário do café para que as afastassem daqui?”¹³⁵. E essa cena acaba com o narrador apaixonado concluindo que o pensamento é incomunicável, “mesmo entre pessoas que se amam”¹³⁶.

As reflexões de Marshall Berman sobre “*Les yeux des pauvres*” revelam que Baudelaire soube que esse novo espaço parisiense, o bulevar, se tornaria o lugar em que as gerações posteriores de amantes declarariam seu amor. Contudo, a perspicácia de Baudelaire consiste em ter visto que o bulevar também seria o palco em que as contradições seriam apresentadas. Ele inaugura esse espaço com uma cena de amor que ocorre ao mesmo tempo em que a desigualdade de classes pode ser apreendida, pois, os projetos de Haussmann também desabitaram milhares de pessoas, as “construções ignóbeis” não estavam vazias, habitantes foram deslocados de bairros que existiam ali há séculos. A reforma de Paris, além da esfera estética, foi também econômica e social: empregos foram gerados em obras públicas e os negócios locais também tiveram sua parte de expansão, o que ajudou a custear imensas demolições municipais, indenizações e novas construções.

Mas há o outro lado desse empreendimento: o contingente de pessoas lançadas às ruas. Conforme Berman, na rua as pessoas “se enfileiravam em frente a pequenos negócios e lojas de todos os tipos e, em cada esquina, restaurantes com terraços e cafés nas calçadas”¹³⁷. Esses cafés são como aquele em que a família de farrapos encontra o casal de amantes. Se a modernização do espaço público criou um novo espaço privado, um lugar para que os casais pudessem aproveitar ainda mais o seu amor, ela se faz acompanhada dos olhos da multidão que saem dos entulhos ainda presentes no bulevar. Quer dizer, “ao lado do brilho, os detritos: as ruínas de uma dúzia de velhos bairros – os mais escuros, mais densos, mais deteriorados e mais assustadores bairros da cidade, lar de dezenas de milhares de parisienses –

¹³⁴ “Tous em guenilles”. Ibid., p. 268 (tradução nossa).

¹³⁵ “Ces gens-là me sont insupportables avec leurs yeux ouverts comme des portes cochères! Ne pourriez-vous pas prier le maître du café de les éloigner d’ici?”. Ibid., p. 269 (tradução nossa).

¹³⁶ “[...] Même entre gens qui s’aiment”. Ibid., p. 269 (tradução nossa).

¹³⁷ BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia as Letras, 1986, p. 172.

se amontoavam no chão”¹³⁸. As autoridades responsáveis pelas reformas não se preocuparam com o lugar para onde iriam esses desabitados. Contudo, assim como o pai e os dois filhos do poema de Baudelaire, os pobres não foram embora, eles saem dos detritos para se colocarem no centro da trama. Como disse Berman, eles “simplesmente não irão embora. Eles também querem um lugar sob a luz”¹³⁹.

Dessa forma, a ideia de circulação presente nos projetos de Haussmann sofre alterações ao passar pela interpretação de Baudelaire: a circulação não é apenas de pessoas, mas de pobreza também. A cidade aberta, flanqueada, permite agora que os pobres e suas misérias sejam vistos por todos. Assim, a luz faz brilhar as construções luxuosas e magníficas, mas também ilumina as ruínas e as pessoas as quais a modernidade tornou a vida mais sombria.

Mas a pertinência da cidade nos poemas em prosa traz consigo ainda uma outra figura que compõe esse cenário: o flâneur. Aqui vemos novamente os títulos aparecerem como obstáculos para que Baudelaire elaborasse uma coletânea, pois ele hesitaria ainda entre dois: *Le promeneur solitaire* ou *Le Rôdeur Parisien*. Respectivamente, o primeiro desses títulos refere-se ao *Rêveries du promeneur solitaire*, de Jean-Jacques Rousseau. Ora, pois, ao se deparar com uma relação de conflito com os outros, o Rousseau desse livro optaria pela solidão como um modo de ser autárquico. Conforme Labarthe, “ofendido pelas saliências de uma realidade que não cessa de desapossá-lo dele mesmo, o sujeito baudelairiano não saberia, no tocante a ele, tornar-se sua própria sociedade”¹⁴⁰. Em “*À une heure du matin*”, o poema em prosa número X, o personagem principal do poema se confessa em sua solidão: “Enfim! Só!”¹⁴¹. A realidade tida como tirânica faz o personagem desse poema celebrar o momento em que está sozinho com os seus pensamentos. As ações e as figuras descritas por ele mostram o quanto sua realidade diária é enfadonha e como a opressão a preenche:

¹³⁸ Ibid., p. 174.

¹³⁹ Ibid., p. 174.

¹⁴⁰ LABARTHE, Patrick. **Patrick Labarthe présente Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire**. Paris: Gallimard, 2000, p. 14 (tradução nossa).

¹⁴¹ “Enfin! Seul!”. BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris*. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961, p. 240 (tradução nossa).

Vida horrível! Cidade horrível! Recapitulemos o dia: ter visto vários homens de letras, um deles me perguntou se podíamos ir à Rússia por via terrestre (ele considerava sem dúvida que a Rússia era uma ilha); ter discutido generosamente com o diretor de uma revista, que a cada objeção respondia: – “Aqui é o partido das pessoas honestas”, o que implica que todos os outros jornais são redigidos por desonestos; ter cumprimentado umas vinte pessoas, que pelo menos quinze me são desconhecidas; ter distribuído apertos de mão na mesma proporção, e isso sem ter tomado a precaução de comprar luvas; ter entrado, para matar o tempo, durante um aguaceiro, na casa de uma saltadora que me pediu para lhe desenhar um traje de *Vénustre*; ter cortejado um diretor de teatro, que me disse, ao dispensar-me: – “Talvez você fizesse bem de visitar Z...; é o mais pesado, o mais estúpido e o mais célebre dos meus autores, com ele você poderia talvez chegar a alguma coisa. Vá vê-lo e depois nós veremos;” me gabei (por quê?) de diversas más ações que jamais cometi, e ter covardemente negado alguns outros danos que realizei com alegria, delito de fanfarronada, crime de respeito humano; ter recusado a um amigo um fácil favor, e dado uma recomendação escrita a um perfeito malandro; Ufa! Será que acabou bem?¹⁴²

Percebe-se que o tormento desse sujeito do poema é que todos aqueles personagens encontrados durante o dia o tornem igualmente desprezível, isto é, a angústia consiste na “contaminação deletéria de uma realidade que o rebaixa ao estatuto desprezível daqueles cujo seu orgulho de poeta o impele a excetuar-se”¹⁴³. No entanto, Labarthe sublinha que esse personagem não saberia conceber a subjetividade como fenômeno autônomo, “em vez disso, leva ele mesmo ao encontro de figuras solitárias cara a cara, das quais ele se encontra, não sem ambiguidade [...], em posição dominante”¹⁴⁴. Assim, se antes tirânica, a face humana torna-se controle, o outro, então é um pretexto para uma expansão do “eu”. Labarthe fez bem em lembrar de uma carta que Baudelaire escreveu a Sainte-Beuve, em maio de 1865, enquanto redigia os pequenos poemas em prosa, em que ele fala da sua necessidade de uma “excitação bizarra que tem necessidade de espetáculos, de massas, de música, de luzes

¹⁴² “Horrible vie! Horrible ville! Récapitulons la journée: avoir vu plusieurs hommes de lettres, dont l’un m’a demande si l’on pouvait aller en Russie par voie de terre (il prenait sans doute la Russie pour une île); avoir dispute généreusement contre le directeur d’une revue, qui à chaque objection répondait: ‘C’est ici le parti des honnêtes gens,’ ce qui implique que tous les autres journaux sont rédigés par des coquins; avoir salué une vingtaine de personnes, don’t quinze me sont inconnues; avoir distribué des poignées de main dans la même proportion, et cela sans avoir pris la précaution d’acheter des gants; être monte pour tuer le temps, pendant une averse, chez une santeuse qui m’a prié de lui dessiner un costume de *Vénustre*; avoir fait ma cour à un directeur de théâtre, qui m’a dit en me congédiant: – Vous feriez peut-être bien de vous adresser à Z...; c’est le plus lourd, le plus sot et le plus célèbre de tous mes auteurs, avec lui vous pourriez peut-être aboutir à quelque chose. Voyez-le, et puis nous verrons; ‘m’être vanté (pourquoi?) de plusieurs vilaines actions que je n’ai jamais commises, et avoir lâchement nié quelques autres méfaits que j’ai accomplis avec joie, délit de fanfarronade, crime de respect humain; avoir refusé à un ami un service facile, et donné une recommandation écrite à un parfait drôle; ouf! Est-ce bien fini?”. Ibid., pp. 240-241 (tradução nossa).

¹⁴³ “(...) Contagion délétère d’une réalité qui le ravale au statut méprisable de ceux don’t son orgueil de poète le pousse à s’excepter”. LABARTHE, Patrick. **Patrick Labarthe présente Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire**. Paris: Gallimard, 2000, p. 14 (tradução nossa).

¹⁴⁴ “Bien plutôt se porte-t-il de lui même à la rencontre de figures solitaires vis-à-vis desquelles il se retrouve, non sans ambigüité [...] en position dominante”. Ibid., pp. 14-15 (tradução nossa).

mesmo, aqui está o que eu quis fazer! Eu preciso desse famoso banho de multidão [...]”¹⁴⁵. Dessa forma, a possibilidade do título *Le promeneur solitaire* para o conjunto dos poemas em prosa revela que Baudelaire pensou em um diálogo com Rousseau, mesmo que aferrado.

Já o outro título pensado por Baudelaire – “*Le Rôdeur parisien*” coloca em relevo a figura do flâneur, que Walter Benjamin destacou de maneira fascinante em seus ensaios. Por meio dessa atitude, o sujeito dos poemas é apreendido sob a figura do passeante parisiense, um “rôdeur”, que assume “a rua como o espaço eletivo da modernidade poética, a rua com a “flânerie”, que ela permite ao amador ocioso das ‘coisas vistas’, mas também com o antagonismo virtual dos encontros nascidos por acaso”¹⁴⁶. Como não pensarmos no poema “*Perte d’auréole*”, em que o poeta perde sua auréola em meio ao tráfego da Paris do bulevar? Nesse texto, o poeta-flâneur se apresenta a um homem comum como desapossado de sua auréola, no entanto, este encontro nasce de um desencontro do sujeito com a morte, que aos “movimentos líricos da alma”, teve que opor os movimentos ágeis do corpo para escapar do tráfego do bulevar, o “caos movediço em que a morte chega a galope de todos os lados ao mesmo tempo”¹⁴⁷. Ainda mais, ao utilizar o termo “rôdeur”, Labarthe acusa Baudelaire de ter desejado incitar uma duvidosa cumplicidade entre o poeta e o criminoso, “e que assim aquele esteja no cruzamento de uma dimensão estética e [...] de uma interrogação de ordem ética sobre a parte de culpabilidade inerente ao trabalho do artista, que essas prosas tenham querido deliberadamente se situar”¹⁴⁸.

Portanto, esses poemas representam uma mola formal capaz de traduzir os sobressaltos da consciência que tem como dever afrontar a cidade como o teatro mesmo da realidade contemporânea. É esta inovação que muda a matéria da poesia. O sujeito lírico se torna o flâneur, o passeante solitário que, quando resolver tomar um “banho de multidão”, afeta a multiplicidade das relações, resultados de uma potente aglomeração de homens e de enormes obras arquitetônicas. Assim, o flâneur que se embriaga ao entrar em contato com as

¹⁴⁵ “[...] excitation bizarre qui a besoin de spectacles, de foules, de musique, de reverberes même, voilà ce que j’ai voulu faire! J’ai besoin de ce fameux *bain de multitude*”. BAUDELAIRE, Charles. **Correspondance**. Choix et commentaires de Claude Pichois et de Jérôme Thélot. Paris: Gallimard, 2003, p. 338 (tradução nossa).

¹⁴⁶ “[...] C’est la rue qui devient l’espace électif de la modernité poétique, la rue avec la flânerie qu’elle autorise à l’amateur oisif de ‘choses vues’, mais aussi avec l’antagonisme virtuel des rencontres nées du hasard”. LABARTHE, Patrick. **Patrick Labarthe présente Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire**. Paris: Gallimard, 2000, p. 15 (tradução nossa).

¹⁴⁷ “ce chaos mouvant où la mort arrive au gallop de tous les côtés à la fois”. BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris*. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961, p. 299 (tradução nossa).

¹⁴⁸ “et qu’ainsi ce soit au Carrefour d’une dimension esthétique et [...] d’une interrogation d’ordre éthique sur la part de culpabilité inhérente au travail de l’artiste, que ces prose aient voulu délibéremment se situer”. LABARTHE, Patrick. **Patrick Labarthe présente Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire**. Paris: Gallimard, 2000, p. 16 (tradução nossa).

multidões das ruas torna-se o poeta-filósofo, capaz de refletir sobre o que vê. Então, as cenas que os poemas em prosa nos levam são transformações de uma consciência poética que investe nos labirintos pedregosos da metrópole.

Permanece ainda uma última pergunta para finalizarmos essa parte introdutória sobre *Le Spleen de Paris*: por que Baudelaire precisou criar uma prosa poética? Por que ele não desenvolveu na poesia os temas abordados nos poemas em prosa, já que esse campo o consagrou com *Les Fleurs du Mal*?

Como é possível notar, conforme alertou Marcel Ruff, a maior parte dos assuntos abordados em *Le Spleen de Paris* mal aparece na forma versificada, ao menos tal qual Baudelaire a pratica. Ora, se a criação dos “*Tableaux Parisiens*”, de *Les Fleurs du Mal*, está ligada diretamente ao desenvolvimento dos poemas em prosa, não deveria haver uma maior correspondência entre as duas coletâneas? Ruff responde bem essa pergunta ao lembrar que apesar dos cinco ou seis temas comuns às duas coletâneas, o que mostra um exercício de virtuosidade por parte de Baudelaire, “a utilização em prosa seguiu e não procedeu a redação em verso”¹⁴⁹. É o caso, por exemplo, de “*L’invitation au voyage*”, que aparece nas duas formas: na versificada, sua criação remete ao início de 1848, já a versão em prosa, aparece em 1857 muito mais desenvolvida do que a versão em verso. Especificamente nesse poema, Baudelaire desenhou a Holanda com muito mais precisão, pois, no intervalo entre a forma versificada e a forma de prosa poética, ele provavelmente recolhera detalhes em artigos ou ainda conhecera alguma exposição. Portanto, o verso não seria nem uma espécie de prévia dos temas abordados na prosa, muito menos a prosa seria uma reação sistemática ao verso – a cronologia dos poemas retira a pertinência dessa leitura.

Também poderíamos pensar que a ideia de circulação, presente na modernidade dos projetistas racionais responsáveis pela reforma da Paris do segundo império, talvez tenha atingido Baudelaire de uma maneira interessante. Pois, os poemas em prosa chegaram aos parisienses não somente pelas revistas e coletâneas, mas também pelos folhetins que seu autor compusera para a imprensa parisiense de grande tiragem. De acordo com Marshall Berman, o folhetim correspondia ao que os jornais contemporâneos denominam de Op-Ed (Optical Editorial, matéria que ganha destaque pela posição que ocupa). Tinha ainda como característica aparecer “na primeira página ou na página central do jornal, logo abaixo ou ao lado do editorial, a fim de que fosse uma das primeiras coisas lidas”¹⁵⁰. Geralmente era

¹⁴⁹ “C’est que l’utilisation en prose a suivi, et non précédé, la rédaction en vers RUFF, Marcel. **Baudelaire**. Paris: Haitier-Boivin, 1957, p. 175 (tradução nossa).

¹⁵⁰ BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia as Letras, 1986, p. 169.

alguém de fora do jornal que escrevia essa parte, “em um tom evocativo e reflexivo”, para mostrar oposição à opinião do editorial, embora seu conteúdo também pudesse reforçar sutilmente as ideias do editor. O folhetim foi um gênero urbano popular no século XIX, tanto em território europeu como no norte-americano. Foi por meio dele que muitos escritores, literatos ou críticos sociais ficaram conhecidos pelas massas: o herói Balzac foi um deles, mas também Gogol e Poe na geração anterior à de Baudelaire; e Marx e Engels, Dickens, Whitman e Dostoievski pertencentes à mesma geração do poeta francês. Isso também revela o porquê da semelhança dos poemas em prosa com notícias, tanto pelo seu conteúdo como pelo seu formato. Como observou Patrick Labarthe, devemos voltar a nossa atenção para a semelhança de muitos textos de “*Le Spleen de Paris*” com as cenas descritas por um redator jansenista. Baudelaire mesmo numa carta a Sainte-Beuve já tinha noção do que estava em jogo nessa coletânea:

Eu tentei mergulhar em *Le Spleen de Paris* (poemas em prosa); pois eu não o terminara. Enfim, eu tenho a esperança de poder mostrar, um desses dias, um novo Joseph Delorme, prendendo a atenção de seu pensamento rapsódico a cada acidente de sua flânerie e tirando de cada objeto uma moral desagradável. Mas que as futilidades, quando se quer exprimi-las de uma maneira ao mesmo tempo penetrante e breve, portanto, são difíceis de fazer!¹⁵¹

Dessa forma, agora podemos ver que a influência dos anos de redação no *Le Corsaire Satan* se estendeu para além da formação de Baudelaire como um ótimo crítico. Foi desse jornalismo diário e urbano que ele conseguiu entender a necessidade de extrair de cada cena apreendida nas ruas – o exercício do flâneur exige esse lugar – uma moral, mas de maneira rápida, para que acompanhasse a dinâmica de um jornal e a velocidade do tempo de seus leitores.

Ademais, à qualidade de breve que Baudelaire almejou para os seus poemas em prosa, a fim de comunicar os acidentes de sua flânerie, podemos acrescentar outras duas características: unidade e gratuidade, que juntamente com a brevidade compõem essas “futilidades rapsódicas”. Os comentários de Suzanne Bernard, presentes no livro *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, seguidos por Labarthe, são pertinentes para o estudo da especificidade desses textos. Começamos pelo qual Baudelaire se refere na carta a Sainte-Beuve, o de brevidade. Este trata da “concisão, que apresenta o poema em prosa às ‘formas

¹⁵¹ “J’ai tache de me replonger dans *Le Spleen de Paris* (poèmes en prose); car, ce n’était pas fini. Enfin, j’ai l’espoir de pouvoir montrer, un de ces jours, un nouveau Joseph Delorme accrochant sa pensée rapsodique à chaque accident de sa flânerie et tirant de chaque objet une morale désagréable. Mais que les bagatelles, quand on veut les exprimer d’une manière à la fois pénétrantes et légère, sont donc difficiles à faire”. BAUDELAIRE, Charles. **Correspondance**. Choix et commentaires de Claude Pichois et de Jérôme Thélot. Paris: Gallimard, 2003, p. 365 (tradução nossa).

breves”¹⁵², todavia, alguns dos poemas fogem desse aspecto, o caso de “*Un plaisant*”, muito curto ou “*Une mort héroïque*”, muito longo. Já a ideia de unidade – diferente daquela apresentada sobre a coletânea, uma vez que marcamos a diversidade que cerca os poemas –, “vale em particular para a relação do poema em prosa à narrativa (da simples anedota ao conto maravilhoso), que tende para essa ‘intensidade do efeito’, essa ‘totalidade do efeito’ da qual Baudelaire credita a Edgar Poe”¹⁵³. Labarthe destaca a admiração de Baudelaire pelo conto no que diz respeito ao “desenvolvimento minucioso de pensamentos e de expressões que tem por objeto a verdade”¹⁵⁴. Nas palavras do próprio Baudelaire em um ensaio sobre Poe, “[...] o autor de um conto tem a sua disposição um grande número de tons, de nuances de linguagem, o tom argumentativo, o sarcástico, o humorístico, que repudia poesia, e que são como dissonâncias, ultrajes a ideia de beleza pura”¹⁵⁵. São esses elementos que podemos ver mais claramente em poemas como “*Le mauvais vitrier*” ou “*Perte d’auréole*”. Por último, pergunta Labarthe ao dialogar com Suzanne Bernard, se a gratuidade alude a “necessária autonomia do poema em prosa em relação a um caráter pedagógico ou explicativo, o qual a prosa, mais com prazer talvez que o verso, seria capaz de responder?”¹⁵⁶. Labarthe responde a sua própria pergunta considerando que um dos paradoxos – e não dos menores – desses textos em prosa é que eles pertencem a um poeta moralista, “animado de uma inquietude de exegeta, e para o qual o menor espetáculo se cruza de uma sugestão de infinito, de uma significação espiritual da qual nós veremos, porém, que ao oposto de uma ambição didática, permanece vibrante de enigma e de opacidade”¹⁵⁷.

Para concluirmos esse segundo capítulo, gostaríamos de salientar que o nosso objetivo aqui foi o de introduzir o leitor de nosso trabalho nos vários universos que formam “*Le Spleen de Paris*”. Vimos que a composição desses poemas não dispensa um diálogo com as outras obras de Charles Baudelaire, por isso as referências aos ensaios e ao

¹⁵² “concision, qui apparente le poème en prose aux ‘formes brèves’. **Patrick Labarthe présente Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire**. Paris: Gallimard, 2000, p. 21 (tradução nossa).

¹⁵³ “Le critère d’unité vaut en particulier pour la relation du poème en prose au récit (de la simple anecdote au conte merveilleux), qui tend vers cette ‘intensidade do efeito’, cette ‘totalité d’effet’ dont Baudelaire credite Edgar Poe”. Ibid., p. 21 (tradução nossa).

¹⁵⁴ “ce développement minutieux de pensées et d’expressions qui a pour objet la vérité”. Ibid., p. 21 (tradução nossa).

¹⁵⁵ “[...] l’auteur d’une nouvelle a à sa disposition une multitude de tons, de nuances de langage, le ton raisonneur, le sarcastique, l’humoristique, que repudie la poésie, et qui sont comme des dissonances, des outrages à l’idée de beauté pure”. BAUDELAIRE apud LABARTHE. Ibid., p. 21 (tradução nossa).

¹⁵⁶ “[...] nécessaire autonomie du ‘poème en prose’ par rapport à un souci pédagogique ou explicatif auquel la prose, plus volontiers peut-être que le vers, serait à même de répondre?”. LABARTHE, Patrick. Ibid., p. 22 (tradução nossa).

¹⁵⁷ “[...] anime d’une inquietude d’exégète, et pour lequel le moindre spectacle se creuse d’une suggestion d’infini, d’une signification spirituelle dont nous verrons toutefois qu’à l’opposé d’une visée didactique, elle reste vibrante d’enigme et d’opacité”. Ibid., p. 22 (tradução nossa).

livro “*Les Fleurs du Mal*”, e até aos seus textos que não eram destinados à publicação, o caso das suas cartas aos amigos e familiares. Assim, observar como ele desenvolveu temas como o fantástico, a modernidade, o heroísmo moderno, a relação entre o indivíduo e a cidade, mas também as massas, e a própria tarefa do artista, foram alguns dos pontos abordados por nós a fim de compreender a composição dos poemas em prosa. Por último, vamos nos ater a um detalhe que Marcel Ruff nos chama a atenção na sua análise desses poemas: neles estão presentes os gemidos mais pessoais de Baudelaire. Mesmo assim, o caráter mais pessoal desses poemas não exclui que outros assuntos, exteriores ou fantásticos, sejam tratados, bastam apenas que causem um estremecimento profundo da sensibilidade. E será justamente esta sensibilidade atingida que iremos observar nos poemas em prosa, ao analisarmos os elementos de melancolia e nostalgia que aparecem nas cenas expostas por Baudelaire.

4 SOBRE A MELANCOLIA E A NOSTALGIA EM *LE SPLEEN DE PARIS*

Eu me *mato* – sem *pesar*. – Eu não sinto nenhuma das perturbações que os homens chamam de *mágoa*. Minhas dívidas jamais foram uma *mágoa*. Nada é mais fácil do que dominar essas coisas. Eu me mato porque eu não posso mais viver, pois o cansaço de adormecer e o peso de acordar me são insuportáveis. Eu me mato porque eu sou inútil aos outros – e *perigoso a mim mesmo*. – Eu me *mato* porque acredito ser imortal, e que eu conto com isso.

Charles Baudelaire, *Carta a Narcise Ancielle (1845)*. In: Correspondance. Choix et commentaires de Claude Pichois et de Jérôme Thélot.

Nos capítulos anteriores, observamos que a composição de *Le Spleen de Paris* está ligada diretamente às “cristalizações” do pensamento de Charles Baudelaire, isto é, que os poemas em prosa compartilham de ideias e enfoques presentes em outros textos, como os ensaios, poesias e mesmo os de caráter íntimo, como as cartas e os diários. Vimos que acontecimentos pessoais, profissionais e históricos marcaram profundamente seu espírito ao longo de sua vida, sendo que muitos deles foram grandes decepções. As frustrações familiares – as constantes brigas com o padrasto Aupick e o amor ressentido pela mãe Caroline –, amorosas – o turbulento relacionamento com Jeanne Duval, sua amante –, e profissionais – as dificuldades para se destacar como literato no início da carreira e a intervenção da Sexta Câmara em *Les Fleurs du Mal* –, todos constituíram motivos de muito desgaste para Baudelaire durante sua vida.

No entanto, esses episódios pessoais por si só não explicam a qualidade e a estética literária de Charles Baudelaire. Apesar de sua obra em alguns momentos possuir os ecos de sua vida pessoal, ela não se resume a isso. Há muito mais profundidade e sentidos nela que não dizem respeito somente a Baudelaire enquanto indivíduo. Um exemplo disso foi visto no capítulo passado ao demonstrarmos as implicações da cidade de Paris nos poemas em prosa, quando Baudelaire nos mostra, por meio de uma cena alegórica, que as reformas empreendidas pelo barão Haussmann geraram mudanças sensíveis nos próprios cidadãos parisienses.

Como apontamos no início do primeiro capítulo, não é o nosso objetivo aqui escrever uma biografia de Charles Baudelaire, mas sim analisar os seus escritos literários. Se nós nos aproveitamos em determinados momentos dos seus textos mais íntimos, tais como as cartas e os diários, foi devido à colaboração deles para o nosso trabalho, mesmo que isso faça transparecer um pouco mais da personalidade desse poeta. De fato, estamos aqui diante de um caso em que os incidentes pessoais do autor ressoam a todo o momento em nossa mente para avaliarmos os seus textos – o primeiro e o segundo capítulos demonstram essa proposição,

mas, como bem ressaltou Dolf Oehler, “a literatura vale pelo que ela é, não pela biografia mais ou menos acidentada dos que a produzem”¹⁵⁸. Nesse sentido, o primeiro passo é investigar o texto, lê-lo e analisá-lo, e, se assim quisermos após a reflexão sobre ele, podemos nos voltar um pouco para a vida do escritor. Contudo, alerta Oehler, “essa especulação confirma o que já está no texto ou fornece um aspecto acessório – sem jamais explicar o segredo da coisa: é no texto e tão-somente nele que se deve procurá-lo”¹⁵⁹.

O fato de buscarmos suporte justamente em Dolf Oehler para deciframos as relações entre a biografia e a literatura não é por acaso, mas sim devido ao objeto que compartilhamos com esse autor: a literatura produzida por Charles Baudelaire. A visão de Oehler é muito interessante para compreendermos as contradições desse poeta, pois ela abrange a existência de uma “coerência interna” presente nos seus textos, uma espécie de elemento que segue a lógica do pensamento do autor. Seria essa coerência interna capaz de nos fazer perceber a época em que o texto foi concebido. Porém, isso não quer dizer que o conhecimento histórico possa ser dispensado, pois ele também participa do trabalho exegético, conferindo excelentes resultados. No entanto, Oehler ressalta isso da seguinte maneira:

[...] para obtermos uma visão adequada da obra, não temos absolutamente necessidade de nos submeter a tais pesquisas; basta que nos afermos à coerência interna do texto, que naturalmente é função da lógica do pensamento do autor. Quanto mais coerência um texto possui, tanto melhor ele deveria afastar por si só todos aqueles mal-entendidos originários da falta de conhecimentos históricos do leitor.¹⁶⁰

E é exatamente essa coerência interna que priorizaremos na nossa análise de *Le Spleen de Paris*, a fim de apreendermos as ideias de melancolia e nostalgia da maneira como Baudelaire as representou. Pois, não seria conveniente de nossa parte empreender uma leitura que considerasse Charles Baudelaire um sujeito melancólico a partir de episódios pessoais, como o de sua tentativa de suicídio em 1845, ou nostálgico, por se referir ao período de sua infância com a mãe como “bons tempos”. Nossa análise não deseja enveredar por esse caminho, a ocasião de deitar Baudelaire no divã já passou há muito tempo. O nosso intento é compreender os conceitos de melancolia e nostalgia – se é que podemos falar da existência desses conceitos, ou seria melhor falarmos de manifestações desses sentimentos? – nos poemas em prosa.

¹⁵⁸ OEHLER, Dolf. **Terrenos vulcânicos**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 64.

¹⁵⁹ Ibid., p. 64.

¹⁶⁰ Ibid., p. 68.

Assim, apesar de não descartarmos que os dramas pessoais de Baudelaire tenham influenciado na composição de sua obra, eles não serão componentes capitais nessa parte de nossa investigação. Optaremos pela abordagem de *Le Spleen de Paris* para analisarmos os elementos de melancolia e nostalgia. Nossa tarefa consiste em analisar o escritor Charles Baudelaire, ou melhor, os escritos desse literato. Certamente as cartas e os diários poderiam resultar na análise da pessoa de Baudelaire, ou seja, ele enquanto ser ou indivíduo, o que seria muito interessante, todavia, o que está em pauta aqui não é isso, mas antes a própria sensibilidade do homem moderno na perspectiva baudelairiana.

Dessa forma, para realizarmos essa tarefa optamos pela seguinte trajetória nesse momento do nosso trabalho: primeiro, abordaremos a ideia de melancolia em Baudelaire, para percebermos aqui como ele a concebeu nos poemas em prosa. Ainda mais, observaremos os indícios do conceito de melancolia na obra de Baudelaire ao utilizarmos seus outros textos, para que com isso possamos avaliar a existência de alteridades ou permanências de alguns aspectos – tais como o *spleen*. Em um segundo momento, destacaremos o conceito de nostalgia no entendimento de Baudelaire, muitas vezes semelhante ao de melancolia, mas, após a definição deste último, pretendemos estabelecer as diferenças entre os dois e vermos de que maneira estão imbricados. Ao realizarmos essa configuração, veremos que os elementos de nostalgia e melancolia em *Le Spleen de Paris* dialogam ainda com as críticas de Baudelaire ao seu tempo e às mudanças que ele impõe aos seus contemporâneos, ou ainda, com a própria compreensão dele da modernidade.

4.1 MELANCOLIA E NOSTALGIA: *SPLEEN*, *IDEAL*, *CORRESPONDANCES* E EXPERIÊNCIA

O leitor deste trabalho deve nos perdoar se em alguns momentos repetirmos problemáticas referentes aos poemas em prosa abordadas nos capítulos anteriores. Ao adotarmos tal procedimento, não é com a intenção exaurir o leitor, mas sim com a de conseguir orientá-lo e relembrá-lo de pontos que achamos pertinentes no desenvolvimento de nossa análise. Pois, o nosso objeto em questão carece ainda de alguns esclarecimentos antes de prosseguirmos com a nossa investigação.

O primeiro passo trata da estrutura de *Le Spleen de Paris*, ou melhor, da “não-acabada” estrutura dessa coletânea – para lembrarmos de um dos traços evocados por Compagnon na modernidade de Baudelaire. Assim, partimos em uma aparente desvantagem para a leitura dessa coletânea, pois, se fizermos uma comparação entre ela e a obra mais

famosa de Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*¹⁶¹, notaremos que uma estrutura finalizada – com um sentido que perpassa o livro, mais um começo, desenvolvimento e fim –, seria importante para auxiliar a compreensão dos pequenos poemas em prosa. Contudo, a ausência de uma arquitetura acabada em *Le Spleen de Paris*, um índice, por exemplo, que apontasse a temática de um ciclo de poemas, não nos impede de captar linguagens e ações que representem manifestações da melancolia e da nostalgia no entendimento de Baudelaire. Além do mais, ao propormos o diálogo com as outras obras desse autor, recurso semelhante ao que fizemos nos dois capítulos anteriores, encontraremos indícios desses elementos em textos desenvolvidos antes e durante a escrita dos pequenos poemas em prosa.

Assim, em primeiro lugar, para analisarmos a melancolia e a nostalgia nos escritos baudelairianos, devemos deixar um aspecto bem claro: a maneira peculiar com que Charles Baudelaire tratou de representá-las. Pois, assim como observamos no capítulo anterior, sobre a influência da cidade na seção “*Tableaux Parisiens*”, em *Les Fleurs du Mal*, e, principalmente, em *Le Spleen de Paris*, no que tange a incorporação de palavras provenientes do meio urbano nessas obras, Baudelaire também utilizou um vocabulário muito singular para apresentar a melancolia e a nostalgia da forma como ele as compreendeu. Com isso, se no capítulo anterior se o aspecto da cidade em seus poemas se revelou pela utilização dos componentes dessa última – o bulevar, os concertos públicos nos parques à noite, os cruzamentos entre pessoas e a própria alteração ocasionada no estilo de vida do homem parisiense –, no que diz respeito à melancolia e à nostalgia não poderíamos esperar algo diferente. Quer dizer, elas aparecerão de forma velada também, sob metáforas e sinônimos, em cenas que nos transmitirão esses elementos. Como notou Jean Starobinski a respeito da melancolia: “Dizer a melancolia, sem em demasia pronunciar a palavra melancolia: isso obriga a recorrer aos sinônimos, aos equivalentes, às metáforas”¹⁶². Da mesma forma, não encontraremos nenhum poema destinado a retratar a nostalgia explicitamente em *Le Spleen de Paris*, mas antes veremos situações em que os sinais desses dois elementos permitem apreendê-los enquanto fenômenos que atingem o ser.

¹⁶¹ Talvez isso tenha contribuído para a própria valorização dessa obra em detrimento dos outros escritos de Charles Baudelaire. Mesmo Walter Benjamin, que escreveu ensaios muito singulares sobre a obra do poeta francês, mas também um dos primeiros a perceber o valor dos pequenos poemas em prosa, elegeu *Les Fleurs du Mal* como o alvo de quase toda força criativa de Baudelaire. Ver BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 143.

¹⁶² “Dire la mélancolie, sans trop prononcer le mot de mélancolie: cela oblige à recourir aux synonymes, aux équivalents, aux métaphores”. STAROBINSKI apud VERLET, Agnès. *Le Spleen, une vanité profane*. In: **Magazine Littéraire**. Paris, n. 418, 2003, p. 35 (tradução nossa).

Ora, analisemos isso a partir de um contraponto com *Les Fleurs du Mal*. A seção que inaugura esse livro é intitulada “*Spleen et Ideal*”. Ela contém oitenta e cinco poemas, sendo alguns deles muito conhecidos, tais como “*L’albatros*”, “*Une charogne*”, “*La beauté*”, “*Le Soleil*”, “*Hymne a la beauté*” e os quatro poemas denominados “*Spleen*”. Ainda mais, há também outros que possuem o mesmo título que alguns dos pequenos poemas em prosa – “*L’Horloge*”, “*L’invitation au voyage*”, “*Le crépuscule du soir*” – e certamente influenciaram a escrita desses últimos. É interessante para nós vermos no título dessa seção, mas também no seu conteúdo, a junção de dois termos que se opõem para Baudelaire, “*spleen*” e “*ideal*”, mas que ao mesmo tempo constroem uma relação em que um termo é inseparável do outro. Respectivamente, o primeiro, o *spleen*, termo inglês muito utilizado pelos românticos para denominar a melancolia, representa a angústia que investe contra o sujeito num mundo desencantado de tudo, em que a temporalidade é acusada a cada segundo de apenas ameaçar e corroer a existência; já o segundo termo dessa relação, o *ideal*, marca a interrupção do ritmo destruidor que o *spleen* impõe, para que a lembrança de uma felicidade primeira e original seja evocada, na qual o sujeito poético ainda constrói uma relação de reconhecimento com o mundo ao seu redor. Vejamos o poema “*Correspondances*” a fim de entendermos essa ideia:

A Natureza é um templo vivo em que os pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.

Como ecos longos que à distância se matizam
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.

Há aromas frescos como a carne dos infantes,
Doces como o oboé, verdes como a campina,
E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,

Com a fluidez daquilo que jamais termina,
Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,
Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.¹⁶³

A interpretação benjaminiana desse poema é muito peculiar no que diz respeito ao que o conteúdo dos seus versos pode implicar. A partir das *correspondances*, Walter Benjamin focaliza a representação que Baudelaire deu a condição da experiência moderna ao observar que o cerne dela estaria na relação desenvolvida pelo poeta entre o

¹⁶³ BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 127.

Spleen e o *Ideal*, ou melhor, na dissolução da experiência e a necessidade de rememoração desta experiência impossibilitada. Assim, esse ciclo de poemas que abre *Les Fleurs du Mal* sinaliza para uma experiência que procura se estabelecer ao abrigo de qualquer crise.

Vejamos isso mais profundamente. Em “*Correspondances*”, Baudelaire localiza o *Ideal* numa natureza especialmente construída pela atividade poética, pois ele é exposto como algo de antemão perdido. Como coloca Walter Benjamin, se “existe realmente uma arquitetura secreta neste livro – tantas foram as especulações em torno disto –, então o ciclo de poemas que inaugura a obra bem poderia estar dedicado a algo irremediavelmente perdido¹⁶⁴. Quer dizer, essa natureza representada como um “templo vivo” recria artificialmente a imagem do que poderia ser a harmonia do sujeito poético com a natureza empírica, revelando “uma tenebrosa e profunda unidade”¹⁶⁵. O antinaturalismo da natureza do poema indica a inexistência prévia, anterior ao homem, de uma natureza depositária da inocência do mundo, mas também aponta que somente no espaço criado pela linguagem do poema torna-se possível aquela harmonia. A metáfora criada por Baudelaire, “floresta de símbolos”, apresenta como ocorre a correspondência entre o meio natural e o homem que o atravessa. De acordo com Gatti:

A fusão de um elemento natural – *floresta* – com um elemento linguístico – *símbolo* – pode ser interpretada tanto como uma produção de sentido no mundo pela linguagem humana, como o reconhecimento pelo homem de uma linguagem natural existente no mundo: as duas interpretações necessitam do poema e da experiência que ele produz entre homem e natureza para se configurarem.¹⁶⁶

Ademais, a rima entre palavras e símbolos endossa a dimensão produtora de experiência do poema – “*symboles*” e “*paroles*” em língua francesa –, uma vez que ambos pertencem ao domínio da linguagem humana, “mas que são transferidos para a natureza, a qual torna-se cúmplice do homem com a devolução de olhares familiares, ápice da correspondência entre homem e natureza que o poema produz, apesar da cisão original entre ambos”¹⁶⁷.

Para Benjamin, as “*correspondances*” são os dados do recordar. São os dados da pré-história: “Aquilo que dá grandeza e importância aos dias de festa é o encontro

¹⁶⁴ BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: Um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Martins Barbosa. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 132.

¹⁶⁵ Na língua materna de Baudelaire, o segundo verso da segunda estrofe é o seguinte: “*Dans une ténébreuse et profonde unité*”.

¹⁶⁶ GATTI, Luciano Ferreira. **O Ideal de Baudelaire por Walter Benjamin**. Trans/Form/Ação. São Paulo, Vol.31, n .1, 2008, p. 129.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 129.

com uma vida anterior”¹⁶⁸. Quer dizer, o registro desse passado não é localizável historicamente, mas Baudelaire conseguiu transmiti-lo mesmo que em breves momentos, como no poema “La vie antérieure”:

Muito tempo habituei sob átrios colossais
Que o sol marinho em labaredas envolvia,
E cuja colunata majestosa e esguia
À noite semelhava grutas abissais.

O mar, que do alto céu a imagem devolvia,
Fundia em místicos e hieráticos rituais
As vibrações de seus acordes orquestrais
À cor do poente que nos olhos meus ardia.

Ali foi que vivi entre volúpias calmas,
Em pleno azul, irmão das vagas, dos fulgores
E dos escravos nus, impregnados de odores,

Que a frente me abanavam com as suas palmas,
E cujo único intento era o de aprofundar
O oculto mal que me fazia definhar.¹⁶⁹

Como em “*Correspondances*”, as semelhanças entre os diversos dados dos sentidos novamente estão no centro desse poema, mas a diferença é que aqui, nesse soneto, Baudelaire não quis que fossem mais as cores, os sons e os odores que entrassem em conjugação, mas sim os dados da visão. O uso da primeira pessoa – “Muito tempo habituei”, [...] “Ali foi que vivi entre volúpias calmas” –, marca o adensamento das correspondências quando elas aparecem refletidas no olhar do poeta, “A cor do poente que nos meus olhos ardia”¹⁷⁰. Esse instante integra o homem de tal forma que ele se torna parte daquela experiência, ou, como observa Gatti, “o momento em que tais correspondências tornam-se indissociáveis de sua própria experiência”¹⁷¹.

Percebe-se que Benjamin compreendeu que esses dois poemas são idênticos pela relação do poeta com um meio que não lhe é estranho e que corresponde ao seu estado espiritual. Nesses sonetos, não é apenas o poeta que se corresponde com o espaço criado, porém os elementos que o compõem também guardam entre si uma relação de semelhança.

¹⁶⁸ BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 133.

¹⁶⁹ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 127.

¹⁷⁰ Na versão francesa, a língua materna de Charles Baudelaire, o verso é o seguinte: “Aux couleurs du couchant reflété par mes yeus”. O leitor já deve ter percebido a adoção de nossa parte da tradução de Ivan Junqueira de *Les Fleurs du Mal* em vez de uma tradução nossa propriamente. Esta escolha foi devida às implicações que a tradução de rimas e métricas poderia acarretar em nosso trabalho. Por isso, consideramos mais conveniente o uso de uma tradução já publicada e conhecida pelo público brasileiro. Essa opção não impede que possamos utilizar a versão em língua francesa quando acharmos conveniente.

¹⁷¹ GATTI, Luciano Ferreira. *O Ideal de Baudelaire por Walter Benjamin*. Trans/Form/Ação. São Paulo, Vol.31, n .1, 2008, p. 131.

As cores, os sons, os odores e os olhares são as correspondências reveladoras da imagem da harmonia que Baudelaire focaliza. Os poemas evocam algo situado a uma distância infinita da existência cotidiana da Paris do século XIX. Por isso, Benjamin considerou como capital o meio em que as reações decorrentes das correspondências ocorreram, o da recordação, pois somente pelo acesso ao passado imemorial essa experiência se torna possível. Em *Passagens*, Benjamin escreveu a seguinte observação:

Seria um erro considerar a experiência contida nas *correspondances* como simples equivalente de certas experimentações realizadas em laboratórios psicológicos com a sinestesia (a audição de cores ou a percepção visual de sons). Em Baudelaire, trata-se menos das conhecidas reações, em torno das quais a crítica de arte dos estetas ou dos esnobes fez tanto alarde, do que do *medium* no qual ocorrem tais reações. Este *medium* é a recordação, sendo que em Baudelaire ela teve uma densidade incomum. É nela que correspondem os dados dos sentidos que se encontram em correspondência; estão prenhes de recordações que afluem com tal densidade que não parecem se originar desta vida, e sim de uma “vida anterior” mais vasta e mais ampla. A esta vida fazem alusão os “olhares familiares” [...] com os quais tais experiências olham aquele que foi por elas afetado.¹⁷²

Então, os poemas de Charles Baudelaire, enquanto “prenhes de recordações”, podem ser compreendidos pela leitura de Walter Benjamin como o *medium* pela qual a experiência de uma correspondência entre homem e natureza é rememorada, experiência tão profunda que parece ter surgido de uma “vida anterior”.

Contudo, há ainda outro aspecto relevante que envolve essa experiência evocada pelas correspondências dos poemas baudelairianos, que é a conjunção entre passado individual e passado coletivo. Pois, conforme o poema “*Correspondances*”, se “a Natureza é um templo” é devido a este espaço remeter às experiências de cultos, registradas pela memória que se realiza na coletividade. Assim, é que para Benjamin,

Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo. Os cultos, com seus cerimoniais, suas festas [...], produziam reiteradamente a fusão desses dois elementos da memória. Provocavam a rememoração em determinados momentos e davam-lhe pretexto de se reproduzir durante toda a vida.¹⁷³

Dessa forma, os cultos, os cerimoniais e as festas, dedicados à integração de uma coletividade, rememoram a verdadeira experiência, pois o reconhecimento de um passado comum constitui uma relação profunda entre as práticas atuais e a reiteração de certos

¹⁷² BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 413.

¹⁷³ BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: Um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Martins Barbosa. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 107.

costumes tradicionais. Isto é, a experiência plena é comunicável às gerações atuais e futuras pelo contato renovado com o passado nos dias especiais, os dias de rememoração, distintos do desdobramento cotidiano do tempo. Segundo Gatti, a “memória assim, não é só a recordação de uma experiência vivida no passado, mas a sua atualização no presente, reiterando seu sentido aos dois tempos numa comunicação mais íntima entre eles”¹⁷⁴. Assim, Benjamin entendeu que as correspondências de Baudelaire conseguiam evocar um passado em que indivíduo e coletividade não estavam separados rigidamente, uma vez que elas eram as mantenedoras dos resquícios da verdadeira experiência.

A partir dessa discussão de Walter Benjamin, nós podemos delinear nossas problemáticas em Baudelaire. A melancolia, também denominada de *spleen*, é representada pela inadequação do sujeito ao seu mundo, isto é, a angústia que o toma, que o segundo termo dessa relação, inseparável do primeiro, o *ideal* na compreensão baudelaireana, mas que também podemos chamar de nostalgia, surge para lembrar um tempo imemorial em que existia harmonia entre homem e natureza. O nosso caminho está traçado aqui, uma vez que a melancolia e a nostalgia começam a se revelar para nós. A seguir, veremos com especificidade como elas se manifestam em *Le Spleen de Paris*. A leitura de Walter Benjamin sobre as correspondências apontou uma direção para que compreendêssemos esses dois temas em Charles Baudelaire, porém ela guarda ainda outros componentes que durante muito tempo passaram despercebidos pelos leitores do poeta francês. Está na hora de investigá-los.

4.2 O OLHAR EM “LE ‘CONFITEOR’ DE L’ARTISTE”: POEMAS, AURA E CHOQUE

Os “olhos familiares” que espreitam o sujeito poético do poema “*Correspondances*” e a “cor do poente que nos meus olhos ardia”, de “*La vie antérieure*”, inspiraram Benjamin a refletir sobre a ênfase que Charles Baudelaire deu ao olhar em sua obra. Pois, é a partir do ato de olhar que Benjamin analisou um dos temas mais consagrados em suas reflexões: o elemento da aura.

De fato, no ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin retomou o estudo não apenas de temas presentes no texto que o originou – “A Paris do Segundo Império” –, mas também de problemáticas referentes aos seus textos da década de 30 do século XX. Assim, apareceram novos apontamentos sobre a narrativa e o narrador, a experiência e a vivência e, principalmente para nós agora, a aura. Aqui, podemos falar de

¹⁷⁴ GATTI, Luciano Ferreira. *O Ideal de Baudelaire por Walter Benjamin*. In: Trans/Form/Ação. São Paulo, Vol.31, n.1, 2008, p. 132.

antemão que a perda da experiência, tal como vimos no soneto das correspondências, aparece atrelada ao declínio da aura.

Contudo, o nosso objeto está em Baudelaire, sendo a interpretação benjaminiana de sua obra um instrumento muito preciso para a nossa leitura. Nessa parte do nosso trabalho, desejamos empreender uma análise de um pequeno poema em prosa que apresenta para nós um novo ponto de vista sobre a melancolia e a nostalgia baudelairianas. Trata-se aqui do poema “*Le ‘confiteor’ de l’artiste*”. A partir deles será possível examinarmos as manifestações da melancolia e da nostalgia em suas relações com outras problemáticas.

O pequeno poema em prosa abordado por nós é intitulado “*Le ‘confiteor’ de l’artiste*”. Nesse terceiro poema de *Le Spleen de Paris*, a cena envolve apenas um personagem, ou melhor, um narrador, em meio a um devaneio muito peculiar. O poema é iniciado da seguinte forma: “Como os finais dos dias de outono são penetrantes! Ah penetrantes até a dor! Pois existem certas sensações deliciosas das quais o indefinido não exclui a intensidade; e ponta mais aguçada não há do que aquela do Infinito”¹⁷⁵. Em seguida, o narrador nos insere de vez em seu pensamento em sua descrição do cenário que o torna tão entusiasmado:

Grande delícia esta de mergulhar o olhar na imensidão do céu e do mar! Solidão, silêncio, incomparável castidade do azul! Uma pequena vela estremecendo no horizonte, e que por sua pequenez e seu isolamento imita minha irremediável existência, melodia monótona do marulho, todas estas coisas pensam por mim, ou eu penso por elas (pois na grandeza do devaneio, o *eu* se perde depressa!) elas pensam, digo, mas musical e pitorescamente, sem argúcias, sem silogismo, sem deduções¹⁷⁶.

De repente, o próprio narrador interrompe o cenário tranquilo que estava contemplando: “Todavia, estes pensamentos, quer saiam de mim ou se lancem das coisas, tornam-se logo demasiado intensos. A energia na volúpia cria um mal-estar e um sofrimento

¹⁷⁵ “Que les fins de journées d’automne sont pénétrantes! Ah! Pénétrantes jusqu’à la douleur! Car il est de certaines sensations délicieuses dont le vague n’exclut pas l’intensité; e til n’est pas de pointe plus acérée que celle de l’Infini”. BAUDELAIRE, Charles. *Le spleen de Paris*. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961, p. 232 (tradução nossa).

¹⁷⁶ “Gran délice que celui de noyer son regard dans l’immensité du ciel et de la mer! Solitude, silence, incomparable chasteté de l’azur! Une petite voile frissonnante à l’horizon, et qui par sa petitesse et son isolement imite mon irréremédiable existence, melodie monotone de la houle, toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le *moi* se perd vite!); elles pensent, dis je, mais musicalement et pittoresquement, sans arguties, sans syllogismes, sans déductions”. *Ibid.*, p. 232 (tradução nossa).

positivo. Meus nervos excessivamente tensos não produzem mais que vibrações estridentes e dolorosas”¹⁷⁷.

E a cena que até então inspirara calma e tranquilidade no sujeito, produz um efeito contrário ao do primeiro momento:

E agora a profundidade do céu me consterna; sua limpidez me exaspera. A insensibilidade do mar, a imutabilidade do espetáculo me revoltam... Ah! Será necessário sofrer eternamente, ou fugir eternamente do belo? Natureza, feiticeira sem piedade, rival sempre vitoriosa, deixe-me! Pare de tentar meus desejos e meu orgulho! O estudo do belo é um duelo em que o artista grita de pavor antes de ser vencido.¹⁷⁸

Nossa discussão começa pelo título emblemático deste poema, “*Le confiteor de l’artiste*”. “Confiteor”, que significa “eu confesso”, é o primeiro termo de uma oração cristã na qual o homem se reconhece como pecador diante de deus. Mas, no poema, o sujeito não se confessa a nenhuma entidade transcendente, mas sim a própria Natureza, lugar que tenta o seu orgulho e desejo de artista.

Vejamos novamente como o poema é iniciado: “Como os finais dos dias de outono são penetrantes! Ah penetrantes até a dor!”. Quer dizer, o cenário tal qual o de “*Correspondances*” e “*La vie antérieur*” começa a ser descrito, já que o sujeito se sente atraído a participar daquele momento, pois, em seguida, o que vemos é o sujeito se deliciando com o ato de “mergulhar o olhar na imensidão do céu e do mar”. A comparação da vida com uma pequena vela que estremece no horizonte, justamente pelas características de pequenez e isolamento, que imitam a existência do artista, demonstra que o homem que se confessa nesse poema tenta construir uma unidade com os elementos da imagem contemplada: “todas estas coisas pensam por mim, ou eu penso por elas (pois na grandeza do devaneio, o *eu* se perde depressa!) elas pensam, digo, mas musical e pitorescamente, sem argúcias, sem silogismo, sem deduções”. Aqui, duas referências à carta-prefácio de Baudelaire a Arsène Houssaye: as coisas vistas pelo artista do poema pensam de maneira “musical”, tal como Baudelaire havia confessado ao seu amigo:

¹⁷⁷ “Toutefois, ces pensées, qu’elles sortent de moi ou s’élancent des choses, deviennent bientôt trop intenses. L’énergie dans la volupté crée un malaise et une souffrance positive. Mes nerfs trop tendus ne donnent plus que des vibrations criardes et douloureuses”. Ibid., p. 232 (tradução nossa).

¹⁷⁸ “Et maintenant la profondeur du ciel me consterne; sa limpidité m’exaspère. L’insensibilité de la mer, l’immuabilité du spectacle me révoltent... Ah! faut-il éternellement souffrir, ou fuir éternellement le beau? Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi! Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil! L’étude du beau est un duel où l’artiste crie de frayeur avant d’être vaincu”. Ibid., p. 232 (tradução nossa).

Qual é aquele de nós que não sonhou, em seus dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, bastante flexível e rica de contrastes para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações da imaginação, aos sobressaltos da consciência? [...] É sobretudo da frequência das cidades enormes, é do cruzamento de suas inúmeras relações que nasce esse ideal obsessivo.¹⁷⁹

Se a cidade atua aqui, é pelo desejo que ela desperta em seu habitante pela prosa poética. Quer dizer, Baudelaire não precisou evocar nem a cidade, nem nenhum elemento que a pertence nesse poema em prosa, a cena aqui descrita é o sonho, ou melhor, o devaneio de um cidadão. A outra alusão surge ao vermos como as coisas pensam “pitorescamente”, pois ao lembrarmos do método de Aloysius Bertrand, que dedicado a descrever à pintura da vida antiga, “tão estranhamente pitoresca”, na opinião de Baudelaire, inspirou o poeta a aplicá-lo “à descrição da vida moderna, ou melhor, de uma vida moderna e mais abstrata”¹⁸⁰.

Contudo, estes pensamentos que visavam uma harmonia entre o sujeito e o espaço logo são esfacelados, pois eles se tornam intensos demais para o artista. Este passa a sofrer (deve ser destacado que é um “sofrimento positivo”). No último parágrafo, o que vemos é o abandono da natureza pelo personagem, as sensações incitadas o incomodam e ele acaba por suplicar que a Natureza o deixe, pois ela é uma “feiticeira sem piedade, rival sempre vitoriosa”.

Contudo, no que esse poema difere ou assemelha-se às correspondências de Charles Baudelaire em *Les Fleurs du Mal*?

Em “*Le ‘confiteor’ de l’artiste*”, pensamos que as correspondências não são concretizadas em sua plenitude, pois o artista do poema não consegue entrar em harmonia com a natureza observada por ele, que em termos benjaminianos, significa que essa experiência não consegue ser lembrada. Se, como notou Benjamin, Baudelaire “descreve olhos que haviam por assim dizer perdido a capacidade de olhar”¹⁸¹, a distinção entre esse poema em prosa e o soneto de “*Correspondances*” consiste na propriedade do olhar. Pois, se a

¹⁷⁹ “Quel est celui de nous qui n’a pas, dans ses jours d’ambition, rêvé le miracle d’une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubressauts de la conscience? [...] C’est surtout de la fréquentation des villes énormes, c’est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant.” Ibid., p. 229 (tradução nossa).

¹⁸⁰ C’est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux Gaspard de la Nuit, d’Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis, n’a-t-il pas tous les droits à être fameux?), que l’idée m’est venue de tenter quelque chose d’analogue, et d’appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d’une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu’il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque”. Ibid., p. 229 (tradução nossa).

¹⁸¹ BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: Um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Martins Barbosa. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 141.

experiência de uma correspondência entre sujeito e objeto de contemplação é rememorada no poema de *Les Fleurs du Mal*, é devido aos “olhos familiares” com que a natureza espreita o homem e este último percebe esse ato. Porém, o artista, ou o sujeito poético, ou o narrador do poema de *Le Spleen de Paris* já não consegue efetivar a experiência por meio do seu olhar, algo lhe falta, a sua percepção talvez tenha sido afetada.

Em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin entende que a derrocada da experiência na modernidade está vinculada ao declínio da aura que o poeta francês soube perceber na vivência do cotidiano. Claro que não ignoramos que Benjamin desenvolveu suas teorias sobre a aura e sua crise no interior da poesia lírica, uma forma de arte aurática para ele, mas ao fazê-las no limite geral de uma experiência, é possível transpô-las para o nosso objeto. Assim, na parte XI de seu ensaio, ele aborda a aura da seguinte forma:

Se chamarmos de aura às imagens que, sediadas na *mémoire involontaire*, tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção, então esta aura em torno do objeto corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício. Os dispositivos, com que as câmeras e as aparelhagens análogas posteriores foram equipadas, ampliaram o alcance da *mémoire volontaire*; por meio dessa aparelhagem, eles possibilitam fixar um acontecimento a qualquer momento, em som e imagem, e se transformam assim em uma importante conquista para a sociedade, na qual o exercício se atrofia.¹⁸²

Vamos esclarecer alguns pontos dessa discussão. Baudelaire viu na daguerreotipia um charme cruel e surpreendente, entretanto, conforme Walter Benjamin, ele não conseguiu aprofundar a relação entre ela e a experiência. Ainda mais, a partir das observações de Baudelaire, Benjamin notou que a “constante disponibilidade da lembrança voluntária, discursiva, favorecida pelas técnicas de reprodução, reduz o âmbito da imaginação”¹⁸³. A abordagem dessa problemática é conduzida por Walter Benjamin em termos da *mémoire volontaire/ mémoire involontaire*. Ao ler a obra de outro literato francês, Marcel Proust, também profundo admirador de Baudelaire, Benjamin se depara com a “memória voluntária”, uma memória sujeita aos apelos da atenção, em que “as informações sobre o passado, por ela transmitidas, não guardam nenhum traço dele”¹⁸⁴; enquanto a “memória involuntária”, que não estaria submetida à tutela do intelecto – o sistema consciente veremos mais adiante –, teria a capacidade de acumular traços mnemônicos, ou ainda, a lembrança de uma experiência em seu sentido pleno.

¹⁸² Ibid., p. 137.

¹⁸³ Ibid., p. 138.

¹⁸⁴ Ibid., p. 106.

As técnicas de reprodução, tais como a daguerreotipia ou a fotografia, colaborariam para que a imaginação atuasse cada vez menos nas memórias, por isso, Benjamin a considerou “como uma faculdade de formular desejos especiais”¹⁸⁵, que exigiam para a sua realização “algo belo”. Benjamin cita Paul Valéry a fim de definir o que estaria associado a esta realização:

Reconhecemos uma obra de arte quando nenhuma ideia suscitada, nenhuma forma de comportamento sugerida por ela, pode esgotá-la ou liquidá-la. Pode-se cheirar uma flor agradável ao olfato pelo tempo que se queira; não se pode esgotar esse perfume, que desperta em nós o desejo, e nenhuma lembrança, nenhum pensamento e nenhuma forma de comportamento desfaz seu efeito ou nos liberta do poder que ele exerce sobre nós. Quem se propõe fazer uma obra de arte, persegue o mesmo objetivo.¹⁸⁶

Dessas reflexões Benjamin infere que a pintura reproduziria em uma imagem algo que os olhos não se cansariam de ver. O que faz o quadro satisfazer o desejo é algo que ao mesmo tempo alimenta continuamente o próprio desejo. Então, o que separa a pintura da fotografia já em seus princípios de criação seria o olhar, pois, “para o olhar que não consegue se saciar ao ver uma pintura, uma fotografia significa, antes, o mesmo que o alimento para a fome ou a bebida para a sede”¹⁸⁷. Ora, mas se o artista do poema em prosa se apresentou incomodado, isto quer dizer que ele estaria mais a vontade com uma fotografia, já que não há nenhum indício de que a imagem que ele via não seria antes uma pintura? Benjamin nos ajuda a responder esta questão ao entendermos que a crise que as técnicas de reprodução artísticas instauraram na arte pode ser compreendida como integrante de uma crise na própria percepção. Pois, ao pensar toda arte como reprodução do “belo”, ele considerou que a diferença entre as várias formas de arte ocorre nas qualidades específicas das imagens que elas reproduzem.

Mais uma vez, Benjamin recorre a Proust para explicar sobre os problemas causados pelas técnicas de reprodução. Em seu livro *A la recherche du temps perdu*, Proust observa que as imagens que a *mémoire volontaire* lhe oferecem sobre Veneza são pobres e desprovidas de profundidade, uma vez que as imagens lhe parecem tão insípidas quanto uma exposição de fotografias. No entanto, as imagens fornecidas pela *mémoire involontaire* são distintas daquelas outras, uma vez que possuem aura. Por isso, a fotografia está relacionada ao fenômeno da perda aura. De acordo com Walter Benjamin,

¹⁸⁵ Ibid., p. 138.

¹⁸⁶ VALÉRY apud BENJAMIN, Walter. Ibid., p. 138.

¹⁸⁷ Ibid., pp. 138-139.

O que devia ser sentido como elemento inumano, mesmo mortal, por assim dizer, na daguerreotipia, era o olhar para dentro do aparelho (prolongadamente, aliás), já que o aparelho realmente registra a imagem do homem sem lhe devolver o olhar. É, contudo, inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe.¹⁸⁸

Chegamos ao ponto central de “*Le ‘confiteor’ de l’artiste*”, uma vez que o que falta nesse poema em prosa é o olhar correspondido da Natureza vista pelo narrador. Pois, apesar de “mergulhar o olhar na imensidão do céu e do mar”, o artista não é correspondido, causando lhe mesmo um “mal-estar e um sofrimento positivo”. Não ocorre aqui a experiência da aura em toda sua plenitude, visto que a rememoração das correspondências é apenas esboçada, pois se desfaz rapidamente devido à ausência da retribuição do olhar por parte da Natureza. Todavia, se o olhar de volta não acontece aqui, diferente do que ocorre nos sonetos de *Les Fleurs du Mal*, é porque o sujeito do poema se mostra incapaz de esperar a retribuição de seu olhar, quer dizer, não é devido à negligência do objeto observado em revidar o olhar, mas, como demonstra o seguinte trecho: “estes pensamentos, quer saiam de mim ou se lancem das coisas, tornam-se logo demasiado intensos. A energia na volúpia cria um mal-estar e um sofrimento positivo. Meus nervos excessivamente tensos não produzem mais que vibrações estridentes e dolorosas”¹⁸⁹. O advérbio “logo” – “*bientôt*”, em francês –, demarca o curto espaço de tempo em que o sujeito consegue participar de uma breve união com aquele “penetrante dia de outono”. Então, a falta ocorre pela própria crise na percepção do sujeito, que se mostra incapaz de apreender a aura do objeto, já que o artista aqui não consegue investir a sua Natureza do poder de retribuir o olhar. Nas palavras de Walter Benjamin:

A experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar.¹⁹⁰

Assim, o que se coloca no centro desse poema em prosa é a falta de uma forma de comunicação. Pois, para a experiência aurática acontecer, o objeto deve ser investido do “poder de revidar o olhar”, isto é, ele deve se transformar num interlocutor. Com isso, conforme Palhares, “o que ocorre na experiência da aura é uma verdadeira relação intersubjetiva, do eu com seu interlocutor, o ‘alter-ego’ [...], estabelece-se, então, uma relação

¹⁸⁸ Ibid., p. 139.

¹⁸⁹ “Toutefois, ces pensées, qu’elles sortent de moi ou s’élancent des choses, deviennent bientôt trop intenses. L’énergie dans la volupté crée un malaise et une souffrance positive. Mes nerfs trop tendus ne donnent plus que des vibrations criardes et douloureuses”. BAUDELAIRE, Charles. *Le spleen de Paris*. In: **Charles Baudelaire**: Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1961, p. 232 (tradução nossa).

¹⁹⁰ BENJAMIN, Walter. Ibid., pp. 139-140.

de equação entre as coisas”¹⁹¹. Portanto, o conteúdo da experiência aurática, que é o que se produz durante a troca de olhares, é a percepção das semelhanças e correspondências entre a natureza animada e a natureza inanimada, que o olhar do narrador de “*Le ‘confiteor’ de l’artiste*” não consegue realizar.

Há ainda outro aspecto digno de nota nesse poema em prosa, que diz respeito aos “nervos demasiado tensos” do artista, produtores apenas de “vibrações estridentes e dolorosas”. Essa passagem bem pode ser traduzida pela lírica do choque que emerge de Baudelaire.

Voltemos um pouco ao conceito de experiência. Como tratamos anteriormente, ela só é possível quando ocorre a conjunção de elementos do passado individual com os do passado coletivo, isto é, em que um passado imemorial é evocado. Assim, as inquietações que atingem o sujeito de “*Le ‘confiteor’ de l’artiste*” não possuem o caráter irremediavelmente privado. Segundo Benjamin, “elas só o adquirem depois que se reduziram as chances dos fatos exteriores se integrarem à nossa experiência”¹⁹². A partir disso, é empreendida uma leitura de Freud a fim de elucidar como os estímulos recebidos pelo sujeito participam de sua memória e, conseqüentemente, da formação de uma experiência. Assim, Benjamin cunha o termo “choque” para se referir aos impactos do real sobre o aparato psíquico, mas, diferente dos estímulos, aquele é marcado por um ritmo que torna sua recepção incompatível com a experiência.

Uma das grandezas de Freud foi ter tirado a consciência do lugar central que ocupava até a sua época, pois, em relação aos outros sistemas do aparelho psíquico, o inconsciente e o pré-consciente, o trabalho que exerce é o mais pobre. Benjamin se interessou particularmente pela seguinte consideração de Freud: o consciente “se caracterizaria, portanto, por uma particularidade: o processo estimulador não deixa nele qualquer modificação duradoura de seus elementos, como acontece em todos os outros sistemas psíquicos, porém como que se esfumaça no fenômeno da conscientização”¹⁹³. No entanto, esse sistema possui um problema em sua relação com a memória, uma vez que “a conscientização e permanência de um traço mnemônico são incompatíveis entre si para um mesmo sistema”¹⁹⁴. Ou seja, para que ocorra a rememoração, a atenção consciente deve ser abandonada, pois não cabe ao

¹⁹¹ PALHARES, Taisa Helena Pascale. **Aura**: a crise da arte em Walter Benjamin. São Paulo: Editora Barracuda, 2006, p. 90.

¹⁹² BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 106.

¹⁹³ FREUD, apud BENJAMIN, Walter. Ibid., p. 108.

¹⁹⁴ FREUD, apud BENJAMIN, Walter. Ibid., p. 108.

consciente o registro de nenhum traço mnemônico. Pois, segundo Maria Rita Kehl, Freud entendeu que,

Situada na “borda” do aparelho psíquico, a consciência teria a função de anteparo contra os estímulos provindos do mundo externo, assim como de regular as sensações de prazer e desprazer provenientes do interior do trabalho. As excitações não produzem modificações importantes no sistema P-Cc [Percepção-Consciência], cuja origem – o processo de diferenciação desse “órgão de borda” por ação das repetidas estimulações vindas do exterior – já se deve ao fato de ele ter sido modificado por elas, até o limite.¹⁹⁵

De fato, o consciente ganha em Freud uma atribuição muito importante, que Benjamin soube valorizar muito bem, que é a proteção contra os estímulos exteriores. Em sua interpretação, Benjamin considerou que a “ameaça destas energias se faz sentir através de choques. Quanto mais corrente se tornar o registro desses choques no consciente, tanto menos se deverá esperar deles um efeito traumático”¹⁹⁶. Então, o consciente ao ser cada vez mais ativado, menos o sistema psíquico conseguirá registrar marcas duradouras, como os traumas. Dessa forma, Benjamin compreende que,

O fato de o choque ser assim amortecido e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito. E, incorporando imediatamente este evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética.¹⁹⁷

Por isso, a transmissão da experiência estaria em perigo para Walter Benjamin, uma vez que o sistema consciente não permitiria guardar as lembranças mais profundas, como a de uma “vida anterior”. Assim, o registro da transmissão da experiência só pode existir se houver o “abandono da atenção consciente, pela distração contemplativa, pelo ócio, de modo que as recordações voluntárias e involuntárias possam conviver sem se excluir”¹⁹⁸. Certamente, isso alude ao devaneio observado em “*Le ‘confiteor’ de l’artiste*”. Todavia, do modo como ocorre esse abandono no pequeno poema em prosa, a experiência não é plena, ela possui um sentido restrito, o que nos leva ao conceito de “vivência”.

O grande problema que se impôs para Baudelaire, na opinião de Walter Benjamin, é como a “poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a

¹⁹⁵ KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009, p. 172.

¹⁹⁶ BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 109.

¹⁹⁷ Ibid., p. 110.

¹⁹⁸ KEHL, Maria Rita. Op. cit., p. 170.

qual o choque se tornou a norma?”¹⁹⁹. Para uma poesia desse tipo, o choque se tornaria um princípio necessário em sua composição. A resolução desse problema por Baudelaire implicou em algo fascinante aos olhos de Benjamin: “a emancipação com respeito às vivências”²⁰⁰. Nesse ponto, Benjamin apresenta o conceito de “vivência” – “*Erlebnis*” – que significa uma experiência em sentido restrito, como produto dos choques. Diferente da “*Erfahrung*”, a experiência em seu sentido pleno, aquela que ocorre na percepção da aura e nas correspondências, a “vivência” é o resultado da participação do fator choque em cada uma das impressões, de forma que a presença do consciente é cada vez mais constante o que representa menos impressões incorporadas à “experiência”. A atividade de reconhecer e produzir as semelhanças depende de um sistema psíquico diverso daquele da consciência aparadora de choques. Por isso, a experiência do olhar não se concretiza em “*Le ‘confiteor’ de l’artiste*”, pois o olhar do artista aqui não recolhe rigorosamente nada do que contemplou, ou seja, ele sai vazio, sem experiências para contar. Contudo, do mesmo modo que ele não deixa traços no mundo – a “natureza” do poema –, o mundo também não deixa traços em sua memória.

Enfim, percebe-se que o *ideal* e o *spleen*, tal como aparecem nos sonetos de *Les Fleurs du Mal*, estão presentes também nesse poema em prosa de *Le Spleen de Paris*. Dessa vez, o *ideal* abre o poema com a reminiscência da relação harmônica entre a natureza e a humanidade. Como no templo da Natureza, as analogias e as correspondências surgem ao olhar do espectador: “Uma pequena vela estremeando no horizonte, e que por sua pequenez e seu isolamento imita minha irremediável existência”. No entanto, o *spleen* quebra essa aparente e frágil união: “Todavia, estes pensamentos, quer saiam de mim ou se lancem das coisas, tornam-se logo demasiado intensos. A energia na volúpia cria um mal-estar e um sofrimento positivo. Meus nervos excessivamente tensos não produzem mais que vibrações estridentes e dolorosas”.

Porém, tanto o *ideal* quanto o *spleen* adquirem outras conotações em “*Le ‘confiteor’ de l’artiste*”. A nostalgia, que equivale ao *ideal*, tenta em vão rememorar a experiência da harmonia entre sujeito e objeto, pois, a crise que se instaura na percepção do artista/homem o impede de dotar a natureza/espço do poder de revidar o olhar, razão pela qual a experiência da aura não se realiza. Ainda mais, a melancolia (*spleen*), representada pelo “mal-estar” que toma o narrador do poema emerge juntamente com os “nervos demasiado

¹⁹⁹ BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: Um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Martins Barbosa. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 110.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 110.

tenso” do poeta. As “vibrações estridentes e dolorosas” são as impressões em que o choque participa a todo o momento, demonstração clara, certamente, do funcionamento constante do sistema consciente na compreensão de Freud. Assim, a seguinte passagem do poema em prosa, “e agora a profundidade do céu me consterna; sua limpidez me exaspera. A insensibilidade do mar, a imutabilidade do espetáculo me revoltam”, demonstra que todos esses elementos, antes de indicarem para o artista possíveis correspondências, ou ainda, a experiência da aura, apresentam possíveis choques que o consciente deverá receber, daí provém o seu desespero.

Por último, é fascinante vermos o valor que Baudelaire deu às correspondências em sua obra, pois o reconhecimento pelo artista de que a Natureza é uma “feiticeira” não é por acaso, mas sim devido à definição de arte cunhada pelo próprio poeta francês num ensaio intitulado *L’art philosophique*: “O que é arte pura segundo a concepção moderna? É criar uma magia sugestiva contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o artista ele mesmo”²⁰¹. Isto é, o artista sabe que no momento do *ideal*, as correspondências, a percepção das semelhanças entre as coisas, são a chave para a superação do *spleen*, mas ele não consegue rememorar essa experiência plena, sendo obrigado a aceitar a “vivência”.

²⁰¹ “Qu’est-ce que l’art pur suivant la conception moderne? C’est créer une magie suggestive contenant à la fois l’objet et le sujet, le monde extérieur à l’artiste et l’artiste lui-même”. BAUDELAIRE, Charles. *L’art philosophique*. In: **Charles Baudelaire**: Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1961, p. 1099 (tradução nossa).

5 CONCLUSÃO

A análise dos elementos de melancolia e nostalgia em *Le Spleen de Paris* envolveu uma complexa rede de problemáticas que surgem em Charles Baudelaire. Para finalizarmos, gostaríamos de prestar alguns esclarecimentos a respeito de nosso texto, como se fosse uma espécie de retrospectiva de nossa análise. Assim, voltaremos a cada um dos capítulos.

No primeiro capítulo, ao observarmos a introdução de Charles Baudelaire nas letras, pudemos ver como ele se moldou por meio de seus contatos e de como o ramo literário lhe forneceu experiências importantíssimas. Os amigos de Baudelaire, nomes como Courbet, Sainte-Beuve e Champfleury, por exemplo, participaram e o influenciaram em suas reflexões sobre a arte de tal forma que alguns textos foram dedicados a eles, como o caso de Théophile Gautier, que recebeu um ensaio com o seu nome. No entanto, o interesse pelas obras de seus amigos e contemporâneos não levou Baudelaire a adoção cega das ideias deles, pois ele conseguiu imprimir a sua própria marca em cada uma das reflexões que teceu. Ainda mais, a relação com os amigos não foi capaz de impedi-lo de fazer críticas aos próprios colegas, como ao próprio Théophile Gautier. Mas Baudelaire também elaborou algumas opiniões equivocadas, como no caso de sua escolha por Constantin Guys como o “pintor da vida moderna” em detrimento de Manet, ao alegar que este pintava desprovido de imaginação.

Além disso, também examinamos como um acontecimento pessoal e outro político marcaram profundamente o percurso de Baudelaire, sendo os dois exatamente na mesma década de quarenta do século XIX: a sua tentativa de suicídio, em 1845, e as jornadas da Revolução de 1848. Cada um desses eventos foi visto sob um texto diferente. Respectivamente, para o primeiro, utilizamos uma carta de Baudelaire a Narcise Ancelle, em que ele revelava toda a sua tristeza pelos seus fracassos, pessoais e profissionais. Apesar de suas palavras dizerem que ele se mataria “sem pesar”, elas expressam o sentimento de frustração pessoal e profissional que dominara Baudelaire. Já para o segundo acontecimento, escolhemos utilizar um texto de caráter mais íntimo, *Mon coeur mis à nu*, o diário destinado à publicação, e o poema “*A une passante*”. A conjunção desses dois escritos permitiu que vissemos um Baudelaire atento aos componentes do episódio de 1848 – as multidões lançadas às ruas –, mas também a sua decepção com o curso que seus contemporâneos deram ao evento. Ademais, para quem duvida ainda dos questionamentos de Baudelaire referentes à política, o poema em prosa “*Le miroir*” vem a propósito:

Um homem assustador entra e se olha no espelho.

“— Por que você se olha no espelho, já que você pode apenas se olhar nele com desprazer?”

O homem assustador me responde: “— Senhor, segundo os imortais princípios de 89, todos os homens são iguais em direitos; portanto, eu possuo o direito de mirar-me; com prazer ou desprazer, isso diz respeito apenas à minha consciência”.

Em nome do bom senso, sem dúvida eu tinha razão; mas do ponto de vista da lei, ele não estava errado.²⁰²

Certamente, esse poema teve a função de lembrar os contemporâneos de Baudelaire de todos os direitos conquistados pela Revolução Francesa de 1789 – por isso, o prazer de “mirar-se no espelho”. Porém, a Revolução de 1848, na visão de Baudelaire, conseguiu envergonhar esses princípios conquistados, cabendo a cada sujeito, a partir de sua participação naqueles dias, olhar-se com prazer ou desprazer no espelho, exame que “diz respeito apenas à consciência” de cada um.

No segundo capítulo, adensamos de vez nos pequenos poemas em prosa. Foi um fato interessante que a reescrita de *Les Fleurs du Mal* tenha contribuído para o desenvolvimento de *Le Spleen de Paris*. Infelizmente, Baudelaire não chegou a concluir esse livro, mas os assuntos nele presentes demonstram que o projeto dos poemas em prosa iria ainda mais longe se o autor tivesse possuído mais tempo, pois talvez desenvolvesse uma estrutura que se assemelhasse a do seu livro de poesias. Investigamos ainda a relação entre o espaço urbano e seu habitante, tanto no que ela influencia o homem comum, quanto o artista, isto é, o responsável pelas criações artísticas. Vimos que Baudelaire comunga desses dois tipos de sujeitos: ao adotar um tom mais crítico em relação aos “desapropriados” da modernidade de Haussmann, a “família de olhos”, ele percebe que a cidade foi aberta para todos os espetáculos possíveis, inclusive o da pobreza; mas a nova configuração da cidade impõe ao poeta a tarefa de avaliar a sua própria condição nesse momento, que é a de expropriado do seu halo. Assim, a seção “*Tableaux Parisiens*”, de *Les Fleurs du Mal*, e alguns dos pequenos poemas em prosa revelam um novo dever estético e uma matéria que condizem com a realidade do artista. Não por acaso, investigamos o interesse de Baudelaire por Constantin Guys, do ensaio *Le peintre de la vie moderne*, uma vez que esse desenhista apresentava um novo dever estético, que apareceria futuramente na criação dos pequenos

²⁰² “Un homme épouvantable entre et se regarde dans la glace. ‘— Pourquoi vous regardez-vous au miroir, puisque vous ne pouvez vous y voir qu’avec déplaisir?’

L’homme épouvantable me répond: ‘— Monsieur, d’après les immortels principes de 89, tous les hommes sont égaux en droits; donc je possède le droit de me mirer; avec plaisir ou déplaisir, cela ne regarde que ma conscience.’

Au nom du bon sens, j’avais sans doute raison; mais, au point de vue de la loi, il n’avait past tort.”
BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris*. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961, p. 292 (tradução nossa).

poemas em prosa. Por isso, o elemento do fantástico em Baudelaire foi um aspecto destacado nesse momento, ao demonstrar ser uma manifestação de liberdade da imaginação.

O último capítulo de nossa pesquisa foi dedicado à análise dos elementos de melancolia e nostalgia em *Le Spleen de Paris*. Consideramos que eles seriam capazes de configurar a sensibilidade do homem na modernidade baudelairiana. Assim, voltamos aos primeiros indícios desses aspectos na obra de Baudelaire. O nosso interesse nos conduziu primeiramente ao *Les Fleurs du Mal*, especificamente à seção de abertura desse livro, “*Spleen e Ideal*”. O leitor de nosso trabalho deve ter percebido que compreendemos esses dois termos como equivalentes aos de melancolia e nostalgia. De maneira coerente, “spleen” é o termo inglês para se referir à melancolia, um mal-estar ou uma angústia que toma conta do sujeito, que representa um desacordo deste com a sua realidade. Mas o problema maior nos pareceu ser como denominar a nostalgia de “ideal”. Por isso, nós nos focamos por um momento na teoria das correspondências apontada por alguns dos sonetos de *Les Fleurs du Mal*. Assim, o *ideal* se revelou para nós como o momento em que o sujeito evoca um passado em que ele se encontra em harmonia com a natureza, sendo as analogias e as semelhanças percebidas a marca fundamental dessa relação.

O referencial teórico de Walter Benjamin foi muito valioso para nós ao compreender que a lembrança desse passado é a marca de uma verdadeira “experiência” – “*Erfahrung*”. No entanto, a análise de “*Le ‘confiteor’ de l’artiste*” revelou que essa experiência se transforma em “vivência” – “*Erlebnis*”, quer dizer, o mundo de “*Spleen e Ideal*” aparece aqui novamente, mas com uma tendência mais forte para o primeiro termo dessa relação. O olhar do homem foi alterado, a sua percepção, como parte integrante de sua sensibilidade, não consegue dotar o objeto contemplado do poder de revidar o olhar, o que inviabiliza as correspondências e a rememoração de uma unidade entre sujeito e natureza. Se demos ênfase à cidade no segundo capítulo, foi pelo motivo de que as consequências da relação entre o homem e o espaço urbano não ocorrem necessariamente nas metrópoles do século XIX. Observamos que elas se manifestam quando o primeiro elemento dessa relação, o homem, encontra-se num distrito da cidade. Assim, os problemas da “vivência”, empregado aqui o sentido benjaminiano do termo, podem ser vistos quando o homem se depara com um ambiente, uma natureza diversa da qual está acostumado a frequentar.

Dessa forma, emerge de “*Le ‘confiteor’ de l’artiste*” o seguinte problema: como reencontrar ou recriar a síntese do sujeito e do objeto sem fazer abnegação de seu ser consciente, isto é, como redescobrir, pela consciência, a unidade do homem e da natureza? Assim como no poema em prosa que escolhemos para análise, outros poemas de *Le Spleen de*

Paris formulam também o mesmo questionamento, poderíamos citar aqui “*La chambre double*”, “*Le port*” e “*Le crépuscule du soir*”, claro que cada um com suas peculiaridades. Pode parecer que os poemas em prosa apresentam um Charles Baudelaire decepcionado em transformar o mundo, por isso a experiência das correspondências não é mais concretizada aqui. No entanto, nós entendemos que ele parece ter percebido que novos elementos deveriam ser incorporados a sua poética, bem diferentes daqueles de *Les Fleurs du Mal*. E é por esse motivo que a melancolia e a nostalgia, ou ainda, o *spleen* e o *ideal*, compuseram a nossa análise, pois, a partir de *Le Spleen de Paris*, um novo olhar de Baudelaire é apresentado sobre esses componentes.

REFERÊNCIAS

- AARNES, Asbjörn. Malaise et nostalgie chez Baudelaire. **Revue de Métaphysique et de Morale**. Paris, n. 4, p. 466, 1971.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. **Correspondance**: Choix et commentaires de Claude Pichois et de Jérôme Thélot. Paris: Gallimard, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles. Exposition Universelle de 1855. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961.
- BAUDELAIRE, Charles. L'art philosophique. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961.
- BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961.
- BAUDELAIRE, Charles. Les Fleurs du Mal. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961.
- BAUDELAIRE, Charles. Le Spleen de Paris. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961.
- BAUDELAIRE, Charles. Mon coeur mis à nu. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961.
- BAUDELAIRE, Charles. Morale du Joujou. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961.
- BAUDELAIRE, Charles. Quelques caricaturistes étrangers: Hogarth – Cruikshank – Goya – Pinelli – Brueghel. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961.
- BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1845. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961.
- BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961.
- BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1859. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961.
- BAUDELAIRE, Charles. Théophile Gautier. In: **Charles Baudelaire: Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad: Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERCOT, Martine. Des Fleurs du Mal au Spleen de Paris. In: **Magazine Littéraire**. Paris, n. 418, p. 21-23, 2003.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. **Londres e Paris no século XIX**: o espetáculo da pobreza. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CICERO, Antonio. **Finalidades sem fim**: ensaios sobre poesia e arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GATTI, Luciano Ferreira. O *Ideal* de Baudelaire por Walter Benjamin. In: **Trans/Form/Ação**, São Paulo, v. 31, n. 1, p. 127-142, 2008.

GAUTIER, Théophile. **Baudelaire**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Boitempo, 2001.

GAUTIER, Théophile. **Mademoiselle de Maupin**. Paris: Gallimard, 1973.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.

LABARTHE, Patrick. **Patrick Labarthe présente Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire**. Paris: Gallimard, 2000.

OEHLER, Dolf. Art-Névrose. In: **Terrenos vulcânicos**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: CosacNaify, 2009, pp. 35-59.

OEHLER, Dolf. O caráter duplo do heroísmo e do belo modernos. In: **Terrenos vulcânicos**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: CosacNaify, 2009, pp. 11-34.

ORTIZ, Renato. **Cultura e modernidade**: a França no século XIX. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PALHARES, Taisa Helena Pascale. **Aura**: a crise da arte em Walter Benjamin. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.

RUFF, Marcel. **Baudelaire**. Paris: Haitier-Boivin, 1957.

VERLET, Agnes. Le spleen, une vanité profane. In: **Magazine Littéraire**. Paris, n. 418, p. 35-38, 2003.

VILLA, Dirceu. Introdução. Baudelaire, l'homme des foules. In: BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos Poemas em Prosa** (O Spleen de Paris). São Paulo: Hedra, 2007.