


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA
FILHO”

FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DE ARARAQUARA – SP

PRISCILA CAVALI

RELAÇÃO ENTRE POESIA E PROSA DE CHARLES BAUDELAIRE



ARARAQUARA

2015

PRISCILA CAVALI

RELAÇÃO ENTRE POESIA E PROSA DE CHARLES BAUDELAIRE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/ Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e Críticas da Poesia

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Guacira Marcondes Machado Leite

ARARAQUARA – SP

2015

Priscila Cavali

RELAÇÃO ENTRE POESIA E PROSA DE CHARLES BAUDELAIRE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/ Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e Críticas da Poesia

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Guacira Marcondes Machado Leite

Data da defesa: 26/05/2015

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Guacira Marcondes Machado Leite
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Assis

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me oferecido a oportunidade de viver tudo o que tenho vivido, descoberto, aprendido, evoluído e por ter colocado as pessoas que citarei abaixo, em minha trajetória.

Ao meu pai, em especial, pela motivação e confiança, em todos os momentos. Por todo esforço de vida em meu nome e por nunca ter deixado de acreditar em mim, mesmo quando eu me senti, muitas vezes, incapaz, quase a ponto de desistir. A você, pai, pois nada disso teria sido possível sem a sua incansável e incondicional ajuda em todos os sentidos. Você é um grande presente que a vida me deu e uma das principais razões para que eu acredite em uma força maior na regência deste Universo. Meu amor maior e eterno.

À minha mãe, Edna, e aos meus irmãos, Danilo (in memoriam) e Vinícius, que sempre torceram pelo meu sucesso e, em especial, à minha mãe, que não deixou de orar um só dia para que tudo desse certo. Desde pequenina, sentia, verdadeiramente, que poderia contar com vocês e, hoje, sei que ainda posso. Amo vocês, desde sempre e para sempre. Não escolheria outra vida, na qual vocês não estivessem presentes.

Aos meus avós, João e Martha (in memoriam), dignos de toda admiração, que abdicaram, muitas vezes, de seus próprios planos para nos ajudar. Por terem, quando nosso pai se ausentou para poder concluir seus estudos e nos proporcionar uma nova vida, fornecido as condições para que chegássemos, hoje, até aqui, tendo cuidado de mim e dos meus irmãos como se fossem os seus próprios filhos, acolhendo-nos em sua casa com todo amor, paciência e desprendimento jamais vistos neste mundo. Aqui, eu falo de uma gratidão eterna e de um amor que ultrapassa os limites do tempo e do espaço.

Ao meu querido, Eduardo, por todo amor, carinho, incentivo e companhia. Como você fez toda a diferença neste processo! Todos os dias, por mais difíceis que alguns deles tenham sido, eu sabia que você estava ao meu lado, e então, tudo ficava bem. Obrigada por me ensinar o que significa, definitivamente, amar alguém e manter, ao mesmo tempo, corpo e mente sãos, e descobrir o valor da compreensão e a necessidade de se ter sempre responsabilidade. Por me perguntar, incessantemente, quando me via “olhar para o além” ou mesmo para a televisão: “você não vai estudar, linda?”. Todos os dias da minha vida, serei grata. És e sempre será infalivelmente parte de mim, pois tudo o que você me trouxe, ficará em mim para sempre. Amo você.

A minha orientadora, Guacira Marcondes Machado Leite, por toda consideração, incentivo e apoio, estando sempre disposta a me ajudar e a me ouvir com carinho. Por ter me ajudado tanto com o intercâmbio, marco inicial deste trabalho. Por repassar, incondicionalmente, todo o conhecimento intelectual que possui, bem como toda a sabedoria de vida que adquiriu. Reconheço em você, “Pro”, além de um “*génie*”, claro, uma grande e querida, muito querida, Mãe e Amiga. Sinceramente, serei eternamente grata por tudo o que fez na minha vida.

Agradeço também a todos os meus amigos e familiares, principalmente àqueles que estiveram ao meu lado, sempre, e com os quais convivi com muita alegria. Aos meus anjos, tia Maritsa, tio Ivanildo, Dedé e João, que recarregaram as minhas energias sempre quando estive em suas presenças. À Eliana, minha psicóloga, que, neste finalzinho, soube transformar os meus últimos e desacreditados suspiros em uma respiração esperançosa. Ao Serjão, Bruno e Topera: se “casa” é o lugar onde descansamos nossos ossos, onde nosso coração está cravado e onde nos sentimos seguros e em paz, a casa de vocês é também a minha, e onde, em todo este período, eu encontrei o meu descanso; vocês são especiais, agradeço muito por vocês existirem e, além disso, por fazerem parte da minha vida. Arthur, Bá (Sis) Cassio, Glozinha e Gli, obrigada por estarem sempre “lá” quando eu precisei ou não; então, melhor: obrigada por estarem sempre por perto e por terem sempre estado lá, aqui e acolá, com toda luz que vocês transmitem, por mim e para a satisfação do meu espírito; vocês são incríveis e, também, para a vida toda – “Como eu sei? Eu só sei.” Amo muito todos vocês.

Ademais, meus sinceros agradecimentos a todos aqueles que torceram e ainda torcem pelo meu sucesso.

DAS TRADUÇÕES

Por se tratar de um trabalho que intersecciona duas línguas, todas as citações encontram-se traduzidas para a língua portuguesa, em notas de rodapé. No corpo do texto estão as citações em sua versão original.

RESUMO

Neste trabalho, apresentamos algumas reflexões sobre a criação poética de Charles Baudelaire, extraídas, sobretudo, de suas obras *Les Fleurs du mal* e *Petits poèmes en prose*, partindo da premissa de que existe uma relação entre determinados poemas em verso e em prosa. Nessa perspectiva, refletiremos sobre a tensão existente entre prosa e poesia, seja na recusa das formas poéticas tradicionais de uma (prosa), seja na busca de uma nova forma poética pela outra (poesia), até alcançarmos a essência do poema em prosa. O estudo tratará das barreiras que o poeta ultrapassa no que diz respeito àqueles textos que, dentre os *Petits poèmes en prose*, retomam outros de *Les Fleurs du mal*, demonstrando o seu domínio em relação ao fazer poético, na construção e re-construção dos componentes que configuram as peças em verso, denunciando uma mudança de registro retórico em sua transposição para a prosa. Buscaremos perceber ainda, segundo os estudos realizados por Barbara Ellen Johnson, em sua obra, *Défigurations du langage poétique*, de que maneira o poema em prosa constitui uma leitura “desconstrutiva” do poema em verso, visto que a relação existente entre eles foi explorada pela autora, que buscou, como ponto de partida, entre os textos em prosa, aqueles que retomavam explicitamente o tema de um em verso. Assim, o poema em prosa pode ser considerado uma reescritura crítica do poema em verso, abrindo caminhos a inúmeros questionamentos e conceitos contemporâneos, como a prática da “*transposition*”, de acordo com os estudos genettianos, presente no campo da hipertextualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Poemas em verso. Poemas em prosa. Modernidade poética. Hipertextualidade. Charles Baudelaire.

RÉSUMÉ

Dans ce travail, nous présentons quelques réflexions sur la création poétique de Charles Baudelaire, extraites surtout de ses oeuvres *Les Fleurs du mal* et *Petits poèmes en prose*, à partir de la prémisse de ce qu'il y a une relation entre certains poèmes en vers et en prose. Dans cette perspective, nous réfléchissons sur la tension présente entre prose et poésie, soit dans le refus des formes poétiques traditionnelles de l'une (prose), soit dans la recherche d'une nouvelle forme poétique par l'autre (poésie), jusqu'à ce que nous atteignons l'essence du poème en prose. L'étude portera sur les obstacles que le poète surpasse par rapport aux textes qui, parmi les *Poèmes en prose*, reprennent d'autres des *Les Fleurs du mal*, en démontrant son domaine en ce qui concerne le travail poétique, dans la construction et reconstruction des composants qui configurent les pièces en vers, en dénonçant le changement de registre rhétorique dans la transposition à la prose. Nous chercherons à percevoir encore, selon les études réalisées par Barbara Johnson, dans son oeuvre *Défigurations du langage poétique*, de quelle façon le poème en prose constitue une lecture "desconstructive" du poème en vers, vu que la relation existante entre eux a été explorée par cet auteur qui, comme point de départ, a pris parmi les textes en prose ceux qui reprenaient explicitement le thème d'un poème en vers. Ainsi, le poème en prose peut être considéré une réécriture critique du poème en vers, qui ouvre la voie à plusieurs questions et notions contemporaines comme l'exercice de la "transposition", d'après les études genettiennes, présenté dans le champ de l'hipertextualité.

MOTS-CLÉS: Poèmes en vers. Poèmes en prose. Charles Baudelaire. Modernité poétique. Hipertextualité.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. ALGUNS DADOS BIOBIBLIOGRÁFICOS SOBRE CHARLES BAUDELAIRE ...	12
1.1. Enlace estético-social na criação poética de Baudelaire	16
1.2. A estética baudelairiana.....	30
2. O POETA EM PROSA	46
3. BARBARA JOHNSON E AS DESFIGURAÇÕES DA LINGUAGEM POÉTICA....	64
4. UMA LEITURA DO POEMA EM VERSO E DO POEMA EM PROSA.....	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	93
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	96
ANEXOS	98
ANEXO A – TRADUÇÃO DO POEMA “LA CHEVELURE”	99
ANEXO B – TRADUÇÃO DO POEMA “HÉMISPHERE DANS UNE CHEVELURE”	100
ANEXO C – TRADUÇÃO DO POEMA “LES PETITES VIEILLES”	101
ANEXO D – TRADUÇÃO DO POEMA “LE DÉSESPOIR DE LA VIEILLE”	104

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa objetiva demonstrar o modo como o poema em prosa *Le désespoir de la vieille* subverte o funcionamento de *Les petites vieilles* (em verso), constituindo uma leitura “desconstrutiva” deste, por “desconstruir” seu campo metafórico e por reapresentá-lo, posteriormente, no domínio da literariedade, “deslocando” e “redefinindo” a “poesia” que lhe deveria servir, historicamente, como modelo.

Para isso, tomaremos por base os estudos de Barbara Ellen Johnson, especificamente em sua obra, *Défigurations du langage poétique* (1979), na qual a autora explora esta subversão, tendo como ponto de partida textos em prosa que retomam, de forma explícita – em enunciados narrativos – o tema de um poema em verso. Em síntese, a proposta de Johnson fundamenta-se na reflexão sobre o funcionamento dessa “engrenagem poética”, no que diz respeito à utilização que cada um dos textos faz do material linguístico a partir do qual são compostos, com a intenção de esclarecer melhor o papel e a natureza de uma forma que, durante muito tempo, fora pouco compreendida: poema em prosa. Dirigindo-se à questão dos gêneros textuais, a autora propõe algumas indagações que servem como base para o desenvolvimento de seu estudo, questionando a diferença de natureza entre os dois projetos: o poeta diz a mesma coisa tanto em verso quanto em prosa, ou seu segundo projeto exerce um papel subversivo em relação ao primeiro, operando uma “releitura” deste e problematizando a sua poética – imitação ou novidade? Ou seja, o fato de se prosaizar a poesia seria uma forma de questionar *Les Fleurs du mal* (1957) e subverter a si mesmo ou não passaria de uma imitação – diferença ou repetição? E se o poeta realmente desloca a concepção tradicional da poesia na passagem do poema em verso para o poema em prosa, de que modo isso é feito? (JOHNSON, 1979, p. 15). Empreendendo, assim, uma espécie de investigação da diferença de natureza entre as duas criações, Johnson, na primeira parte de seu livro, após realizar um estudo comparativo entre os poemas “*La chevelure*” (em verso) e “*Un hemisphère dans une chevelure*” (em prosa) – análise sobre a qual nosso estudo estará primordialmente calcado – demonstra que o texto em prosa “[...] *n’est ni le reflet ni l’autre de la ‘Chevelure’ mais une réinscription qui ne s’en distingue que pour remettre en question l’identité du texte qu’il récrit.*”¹ (JOHNSON, 1979, p. 76).

¹ “[...] não é, assim, nem o reflexo, nem o outro de A Cabeleira, mas uma reinscrição que dela se distingue somente para questionar a identidade do texto que reescreve.” [Tradução nossa].

Tendo em vista os objetivos mencionados, inicialmente, tomaremos alguns dos dados biobibliográficos de Baudelaire, seja nos relatos dos anos de sua vida, seja na datação de suas obras, para que possamos contextualizá-lo e para que tenhamos um breve conhecimento de sua trajetória, com o intuito de, posteriormente, avançar gradativamente para a reflexão sobre sua criação poética. Afinal, assim como nos relata Ivan Junqueira, na apresentação do livro em que traduz *As Flores do mal*: “Qualquer abordagem à poesia de Baudelaire, por mais despreziosa e insipiente que seja [...] não se pode furtar a umas tantas exigências ou mesmo imposições de índole biográfica e literária”. (JUNQUEIRA, 1995, p. 61).

Em um segundo momento, confeccionaremos, ainda nessa perspectiva, um subcapítulo dedicado de maneira mais intensa a uma abordagem histórico-social de sua estética, “Enlace estético-social na criação poética de Baudelaire”, demonstrando que, de uma forma ou de outra, o contexto do poeta “interfere” fundamentalmente em sua criação artística. Nesse sentido, recorreremos às análises a respeito da modernidade estética nas obras de Antoine Compagnon, Hugo Friedrich, e Walter Benjamin, configurando basicamente o pano de fundo do trabalho, que estará calcado nas características da construção poética baudelairiana e do seu domínio em relação ao fazer poético, diante de uma Paris de meados do século XIX, com toda sua transformação violenta e uma nova experiência de mundo, modificando a percepção dos indivíduos. No subcapítulo seguinte, “A estética baudelairiana”, procuraremos reunir ainda, sob a perspectiva de ilustres críticos como George Blin e René Galand, por exemplo, questionamentos, reflexões existenciais, artifícios de linguagem, preocupações, análises e posicionamentos do próprio poeta que possam enriquecer e preparar o terreno para a nossa própria análise de poemas, bem como para demonstrar como a construção artística do poeta se constitui, de maneira geral, como sinônimo de inovação e rigoroso domínio sobre seu ofício. Outro fator interessante sobre o qual iremos, também, refletir nesse subcapítulo, é algo que permeia, de uma forma ou de outra, toda a pesquisa e cabe como resposta à pergunta: “Por que reescrever?”; e no cenário atual, diante da evidência e mesmo intensificação de referências aos termos como “intertextualidade”, “metalinguagem”, “metaficção”, “reflexividade”, “autotextualidade”, etc, podemos perceber que, embora o enfoque dado a eles, hoje, seja grande, sua ocorrência não é recente – Baudelaire o prova. O poeta deixa claro, já no século XIX, que “reescrever é recriar”, que o essencial é a configuração e combinação das palavras que sustentam todo e qualquer texto como diferentes maneiras de apreensão do mundo. Assim, indo um pouco mais a fundo no universo das relações “transtextuais”, somos tentados a pensar na ocorrência de uma espécie de “hipertextualidade” diante do meticuloso

exercício de escrita e reescrita desenvolvido pelo poeta em análise. Para isso, recorreremos aos estudos de Gérard Genette que abordam esta noção.

Posteriormente, a fim de estreitar os caminhos que orientam os objetivos deste trabalho, daremos início à elaboração do capítulo “Poeta em prosa”, no qual pretendemos refletir sobre os *Petits Poèmes en prose* (1987), relatando os principais temas que os compõem, o tipo de linguagem que comportam, as principais intenções que encerram e a maneira como estão relacionadas com tudo o que fora exposto, até então, no universo baudelairiano. A princípio, determinaremos algumas particularidades referentes ao poema em prosa, no que tange ao seu aparecimento e às suas proposições, para que possamos elucidar a escolha de Baudelaire por esta inovadora composição, essencial em nosso estudo.

Assim, a partir disso, iremos adquirir os subsídios para estabelecer um diálogo com a obra de Barbara Johnson (1979) e, para isso, utilizaremos o capítulo “Barbara Johnson e as desfigurações da linguagem poética”, demonstrando a maneira como a autora analisa e interpreta a relação entre determinados poemas em prosa e em verso de Baudelaire.

Por fim, no capítulo “Uma leitura do poema em verso e do poema em prosa”, o elo entre os dois tipos de poemas estará calcado, principalmente, nas leituras referentes à estética do poeta que delineiam seus posicionamentos e suas impressões, fornecendo-nos, oportunamente, indicações teóricas que nos orientam em relação à análise dos aspectos de sua criação artística. Além disso, em relação à análise dos poemas, iremos basicamente nos orientar pelo estudo realizado por Barbara Johnson, como já mencionado.

1. ALGUNS DADOS BIOBIBLIOGRÁFICOS SOBRE CHARLES BAUDELAIRE

No sentido de situar o poeta em seu tempo, bem como de perceber o itinerário de sua formação, passamos rapidamente por alguns de seus dados biobibliográficos. Charles-Pierre Baudelaire nasceu em 9 de abril de 1821, em Paris. Filho de François Baudelaire e de Caroline Archimbaut-Dufays; torna-se órfão de pai aos seis anos de idade e sua mãe casa-se, novamente, em 1828, com o chefe do batalhão, Jacques Aupick, que viria a ser, mais tarde, odiado pelo poeta. A relação densa e conflituosa com o padrasto – tendo passado a maior parte de sua infância e adolescência sob sua tutela – torna-se, de certa forma, um dos fatores responsáveis pelo florescimento do seu espírito de rebeldia, de “marginalidade”, cristalizado, ao longo de sua história, no seu mais famoso epíteto “*poète maudit*”.

Considerada uma página especial na biografia do poeta, essa incompatibilidade resultou, por um lado, do desenvolvimento de uma carreira militar brilhante de Aupick, detentor de uma conduta de ordem e respeito às regras estabelecidas (mais tarde, figura bastante influente no Segundo Império, estando “próximo” de Napoleão III); enquanto Baudelaire, por outro, de tendências “libertárias”, testemunhava sua própria personalidade ao confrontar-se intimamente com disciplina e austeridade agudas. Desde a infância, estudou em colégios internos militares como, por exemplo, *Real de Lyon*, no ano de 1833, e *Louis le Grand*, do qual foi expulso, em abril de 1839, por uma futilidade: recusou-se a mostrar um bilhete que recebera de um colega. De maneira contraditória, neste último, em 1837, além de ter conquistado o segundo lugar no exame geral de fim de ano, obtivera o segundo prêmio de versos latinos em um concurso. Vale ressaltar, também, que, nesse período, adquiriu um rico conhecimento da cultura clássica e declarou suas primeiras admirações literárias nas figuras de Victor Hugo, Lamartine e Sainte-Beuve, bem como estabeleceu seus primeiros contatos com Eugène Delacroix. Ainda em 1838, em uma viagem com sua mãe e o padrasto aos Pirineus, ele escreve, inspirado pelo evento, o poema “*Incompatibilité*”. No ano posterior, o padrasto é nomeado general e, em novembro deste mesmo ano, o poeta inscreveu-se na escola de Direito, que jamais frequentaria; além disso, contrai a primeira de suas inúmeras doenças venéreas.

Durante sua vida, procurou distinguir-se, desde muito jovem, dos valores que, para ele, tornavam a sociedade um sistema alienante e símbolo do “aprisionamento” dos indivíduos (devido à imposição de suas regras e determinações morais), adotando, como estilo de vida, hábitos opostos ao que era esperado de uma boa conduta no convívio social e relacionados a uma vida essencialmente marcada pela boêmia, pelos gastos extravagantes. É importante, a

partir desse ponto, destacar que, dos 18 aos 20 anos, aproximadamente, esse comportamento do enteado leva Aupick, já receoso e escandalizado, a enviá-lo à Índia (viagem que duraria 10 meses), por meio da decisão do conselho de família; destino ao qual o poeta nunca chegou, pois doente, interrompeu sua viagem nas ilhas “*Maurice*”, onde permaneceu na casa do Senhor e Senhora Autard de Bargard, para a qual enviaria, datado da ilha da Reunião, o poema “*À une dame créole*”. Este que seria, posteriormente, apresentado na coletânea de 1857, testemunha o verdadeiro nascimento poético de Baudelaire.

Em 1842, atinge a maioridade, recebe a herança de seu pai e, na primavera, apaixonou-se pela prostituta Jeanne Duval; sentimento que perpassará toda sua vida e marcará, inclusive, alguns de seus mais belos versos sobre amor; sem deixar de citar, claro, o caráter conturbado do relacionamento, baseado em contínuos rompimentos e reconciliações. No ano seguinte, instalou-se no hotel Pimodan, onde encontrou Théophile Gautier, Apollonie Sabatier, Fernand Boissard e, possivelmente, Balzac. Nesse período, frequentando o “*Club des Hachichins*” – grupo de artistas e cientistas interessado no estudo e na experimentação de drogas – vivendo intensamente em meio ao álcool e às drogas (ópio e haxixe) – dessa “experiência”, resultaria seu livro *Les Paradis Artificiels* – e dissipando seus bens na companhia da amada, contraiu suas primeiras dívidas. Tendo em vista a progressiva ruína de seu orçamento, um conselheiro judiciário foi nomeado para controlar seus gastos, por decisão familiar (1844). Desse modo, Baudelaire passou a receber uma quantia fixa por mês, recorreu sempre à mãe, e quando necessitava de ajuda, com a qual manteve sempre uma boa relação e para quem escreveu muitas cartas no decorrer de sua vida.

No mais, viveu em meio a dívidas, mudando-se de hotéis constantemente, tentando vender seus poemas (isoladamente) em revistas e jornais, recorrendo, algumas vezes, ao ministro da Instrução Pública que pagava por alguns de seus trabalhos, como o fez, por exemplo, quanto às traduções de Edgar Allan Poe *Les histoires extraordinaires* e *Nouvelles histoires extraordinaires*, lançadas por Michel Lévy, em 1856 e 1857, respectivamente. Por elas, o poeta recebeu uma quantia de cem francos, pela primeira; e de duzentos, pela segunda. Embora fizesse parte de uma família que possuía muitos bens materiais, sempre foi um “marginal”, em termos sociais.

Em abril de 1845, a revista *L’artiste* publica “*À une dame créole*” e, em junho, o poeta revela a intenção de se matar, deixando, em testamento, seus manuscritos a Banville e para Jeanne o que restasse de sua herança, após a quitação de suas dívidas. A tentativa custou um ferimento leve e ele ficou aos cuidados de Jeanne. Em outubro do mesmo ano, Pierre Dupont

anuncia na capa de *L'Agiotage*, que “*Les Lesbiennes*” – uma coletânea de 26 poemas e a primeira “versão” do que viria a intitular-se, mais tarde, *Les Fleurs du mal* – seria publicado.

Baudelaire, em alguns momentos de sua vida, esteve envolto por pensamentos suicidas, embora os superasse, até certo ponto, na expectativa de publicar suas obras de crítica e na recusa em deixar seus negócios em desordem. Tal sentimento agravou-se, conforme a doença (sífilis) que contraíra, ainda na juventude, dava sinais de evolução.

Em fevereiro de 1846, *L'esprit public* lança seu primeiro texto em prosa, “*Le jeune enchanteur*” e, em abril, “*Les Conseils aux jeunes littérateurs*”. Nessa mesma época, Baudelaire alicerça sua notoriedade como crítico de arte – amadurecendo e enraizando suas posições estéticas – com a publicação de *Le Salon de 1845* e *Le Salon de 1846*. Estudos críticos que, como sabemos, não terminaram aí, na medida em que o escritor nos deixou um rico legado de reflexões sobre inúmeros artistas como Victor Hugo, Gustave Flaubert, Théophile Gautier, Eugène Delacroix, Richard Wagner, Constantin Guys, Auguste Barbier, Pétrus Borel, Théodore de Banville, Pierre Dupont, Laconte de Lisle, Édouard Manet, entre outros – abordados, por exemplo, em *L'art romantique*. Embora considerado o grande poeta do século XIX, Baudelaire nunca deixou de escrever em prosa, como podemos constatar diante de seus escritos como crítico de arte, dos seus ensaios sobre ópio e hachich que deram origem ao livro *Les Paradis artificiels* publicado em 1860 e ainda diante de seu trabalho como romancista ao escrever a novela, *La Fanfarlo*, publicada em 1847.

Ainda no ano de 1846, ingressa na Sociedade dos Homens de Letras e seu poema “*Dom Juan aux enfers*” é lançado em *L'Artiste* que publica, também, mais tarde, “*À une malabaraise*”. Aqui, devemos pontuar que a maioria de seus poemas em verso como, por exemplo, “*Les chats*”, “*Le vin*” e “*L'âme du vin*”, foram publicados, assim, isoladamente, sob a forma de “*feuilleton*”; exceto em 1851, quando *Le messager de l'assemblée* apresentou uma coletânea de 11 poemas (“*L'idéal*”, “*La mort de l'artiste*”, “*Les chats*”, “*Le mort joyeux*”, etc.), sob o título de “*Les limbes*”; bem como, em primeiro de junho de 1855, quando a *Révue des Deux Mondes* publica 18 poemas de Baudelaire em uma coletânea nomeada, pela primeira vez, *Les Fleurs du mal*. Dentre eles, estavam “*Au lecteur*”, “*Réversibilité*”, “*La destruction*”, “*Le guignon*”, “*Une Voyage à Citère*”, . Contudo, posteriormente, verificaremos, ainda, a contínua publicação de novos poemas “isolados”. No mesmo ano, observamos, também, a publicação de sua primeira tradução de Edgar Allan Poe, *Révélation Magnétique*.

No ano posterior, fortalece seus laços de amizade com Théophile Gautier, que podemos classificar como um de seus grandes “mentores”, ao passo que lhe conferiu os fundamentos de uma poesia “autotélica” (de intenso cuidado formal com a linguagem), sendo

o poeta de maior influência dentro de um grupo de artistas “dissidentes” franceses, que anunciaria o Parnasianismo. O fato é que essa tonalidade da poesia baudelaireana encontra-se, de certa forma, antes de tudo, enraizada em um movimento de afastar-se do público, algo que a poesia não pretendia até o romantismo, sobretudo, na França. Aliás, essa criação “à moda parnasiana” (da Arte pela Arte) surge no próprio movimento romântico, no qual um grupo de “divergentes” recusou-se a tratar de conteúdos sociais. Diziam-se românticos, mas eram defensores de uma poesia que não englobasse o social, que não fosse tão subjetiva (continuavam seguidores da expressão contida dos sentimentos, avaliada, ainda, pelo equilíbrio e racionalismo clássicos) e que reivindicasse um território para a arte e seus interesses próprios. O grupo interessava-se por tudo que estava relacionado ao belo, ao exótico, a temas de interesse variado, mas que se diferenciavam das outras propostas românticas. O fato é que Baudelaire identificou-se profundamente com Théophile Gautier, seu maior representante, não tendo dedicado *Les Fleurs du mal* a ele por acaso.

Ainda em 1849, conhece Poulet-Malassais, seu futuro editor; em 1851, encomenda obras de Poe; em 1853, a tradução de *The Haven* é publicada, em *L'artiste*. No ano de 1856, Baudelaire assina um contrato com a editora de Poulet-Malassis, vendendo-lhe os direitos de *Les Fleurs du mal*, seu grande e único livro de poemas em verso. Em 27 de abril de 1857, morre o general Aupick, em Paris. Em junho deste mesmo ano, *Les Fleurs du mal* é lançado, por Poulet-Malassis e de Broise, abrangendo o poema “*Au lecteur*” e outros 100 divididos em cinco partes: “*Spleen et idéal*”, “*Fleurs du mal*”, “*Révolte*”, “*Le vin*” e “*La mort*”. Em contrapartida, dois meses depois, a obra é considerada obscena, uma afronta à moral pública e sua apreensão, pelo tribunal, é decretada; o que deixa transparecer sua péssima recepção pela sociedade da época, escandalizada pelos assuntos de que tratava, como é o caso do lesbianismo em “*Lesbos*”, ou mesmo pela maneira como abordava determinados temas, tais como o amor, por exemplo, que aparece envolto por certo sadismo, sendo descrito de maneira bastante carnal e crua, como ocorre no poema “*À celle qui est trop gaie*”. Consequentemente, Baudelaire é condenado, pela 6ª Vara Correccional, à multa de 300 francos (reduzida, posteriormente, a 50 francos) e seus editores, à de 100 francos. Seis dos poemas, por fim, inclusive os dois citados, deveriam ser eliminados da coletânea, sendo eles: “*Femmes damnées*”, “*Les métamorphoses du vampire*”, “*Les bijoux*” e “*Le Léthé*”. Assim, a segunda edição (1861) dos mesmos editores, exclui tais poemas, publicando 32 novos e incluindo a secção “*Tableaux Parisiens*”. A terceira edição (1868), por Michel Lévy, apresenta um prefácio de Théophile Gautier, no lugar de “*Au lecteur*”, e 141 poemas e outros 25 novos, com as mesmas secções anteriores.

Quanto aos poemas em prosa, no ano de 1857, *Le Présent* realiza a publicação de seis deles (XXII, XXIII, XXIV, XVI, XVII e XVIII), sob o título de *Poèmes nocturnes*. E, em novembro de 1861, *A Revue Fantaisiste* publica mais nove. Vale sublinhar que novos poemas em verso continuavam sendo, também, paralela e complementarmente, publicados até a sua morte em 1867 (“*Duellum*”, “*L’albatros*”, “*La chevelure*”, “*Les sept vieillards*”, “*Le Voyage*”, “*Le cigne*”, “*À une passante*” e etc.), de maneira que as duas obras (*Les Fleurs du mal* e *Petits poèmes en prose*) foram sendo “escritas” ao mesmo tempo, o que dificulta, em alguns casos, a datação de certos poemas, sem conseguirmos conferir-lhes a anterioridade ou posterioridade, até porque Baudelaire não datou nenhuma de suas poesias.

No final do mês de agosto, em 1862, *La Presse*, publica os 14 primeiros *Petits poèmes en prose* e, em setembro, os de XV a XX. Outros são publicados, também, por *La revue nationale et étrangère* (XXI, XXV, XXVII, dentre outros) e por *Le boulevard*. É somente em fevereiro de 1963 que o título *Spleen de Paris* surge, por meio da publicação de quatro poemas em prosa, pelo *Figaro*. Assim como os poemas em versos foram sendo lançados em diferentes revistas, os poemas em prosa também percorreram o mesmo percurso. Em 1866, a *Revue du XIX^e siècle*, publica dois deles sob o título de *Petits Poèmes lycanthropes*. Em 1869, no tomo IV de *Oeuvres Complètes*, são publicados, por Michel Levy, somente, 5 poemas em prosa inéditos, visto que o resto já aparecera anteriormente nas revistas. Sob a designação *Petits Poèmes en prose*, a coletânea contém 50 poemas em prosa e um soneto, “*Épilogue*”.

Em 1866, seu estado de saúde agravava-se e, em 31 de agosto de 1867, morre aos 46 anos, o grande poeta, tradutor e crítico de arte, nos braços da mãe.

Les Fleurs du mal, embora tenha causado certo “assombro” em meio à sociedade de sua época, recebendo críticas ruins dos jornais, permanece proibida até meados da década de 30 (quase cem anos), quando o processo de condenação foi legitimamente retirado – e os poemas censurados foram, definitivamente, incorporados a *Les Fleurs du mal*. Ainda que já tivessem sido republicados em 1911, passaram a adquirir infundável notoriedade a partir de então; em 1930, Paul Valéry publica, por exemplo, *Situation de Baudelaire* (1930), exaltando a poesia baudelairiana, como sendo a do maior poeta francês.

1.1. Enlace estético-social na criação poética de Baudelaire

No clássico Manifesto Comunista (1990), tem-se que a burguesia, como nova classe emergente, de acordo com suas exigências econômicas e seu modo de controle, alterou de

maneira significativa e sem precedentes as relações sociais. A contínua revolução dos meios de produção, o indispensável aumento da produtividade, a busca incessante por novos mercados, a criação de servidores assalariados e a ideia de obter sempre o lucro, acima de qualquer outro sentimento ou valor, foram elementos que abalaram e, por conseguinte, fundamentaram a solidificação de impiedosas relações monetárias em todas as esferas do convívio social: “A burguesia despiu da sua aparência sagrada todas as actividades [...]” Transformou o médico, o jurista, o padre, o poeta, o homem de ciência em trabalhadores assalariados por ela”. (MARX, K.; ENGELS, F., 1990, p. 69).

O século XIX caracterizou-se, assim, por operar uma lógica “desconstrutiva”, baseada na ordem material dos desenvolvimentos técnicos, no interior do modelo produtivo e das potentes transformações da classe burguesa: “O permanente revolucionamento da produção, o ininterrupto abalo de todas as condições sociais, a incerteza e o movimento eternos distinguem a época da burguesia de todas as outras.” (MARX, K.; ENGELS, F., 1990, p.69).

A análise de Marx e Engels é interpretada, de maneira mais atual, por Marshall Berman, importante autor que procurou esclarecer o sentido das formulações destes, revivendo o que pulsava, diante dos fenômenos descritos:

Marx não está descrevendo, mas evocando e dramatizando o andamento desesperado e o ritmo frenético que o capitalismo impõe a todas as facetas da vida moderna. Com isso, nos leva a sentir que participamos da ação, lançados na corrente, arrastados, fora de controle, ao mesmo tempo confundidos e ameaçados pela impetuosa precipitação. Após algumas páginas disso, sentimo-nos excitados mas perplexos; sentimos que as sólidas formações sociais à nossa volta se diluíram. (BERMAN, 1986, p. 89).

Foi o período da grande difusão dos valores e ideais burgueses, em meio à modernização, ao florescimento dos grandes centros urbanos, permeados pelo crescimento industrial, pelas grandes transformações tecnológicas e sociais, como já dito. É inserido nesse cenário que encontramos o poeta Charles Baudelaire, “mergulhado” em toda agitação e abalo em seu meio, sendo considerado, posteriormente, nas palavras de Antoine Compagnon (1999, p. 23), “Como o observador mais perspicaz do século XIX [...]”, estando sua poeticidade vinculada a uma criação inovadora, subversiva e, primordialmente, fundamentada em uma postura crítica e moderna – a uma reação contra a modernização, a Revolução Industrial e o progresso –, considerada o grande centro irradiador da intitulada modernidade estética.

O choque, a ruptura, o contraste, as novas percepções e a busca pela originalidade pairam intensamente, de uma forma ou de outra, sobre sua teoria estética, cuja influência é, ainda hoje, observada nos diversos domínios do conhecimento, que se valem dos seus

posicionamentos, das suas reflexões, da sua trajetória, dos seus temas e de suas formas de expressão. Afinal, o poeta, como nenhum outro, dispôs de uma singular sensibilidade que lhe permitiu captar os fluidos de mudança – submersos, naturalmente, no curso da história – que perpassaram sua própria época, conseguindo, além disso, exteriorizá-los com primazia e irreverência em suas obras. Assim, sua poesia de engenhosidade artística inovadora, resultado, então, de uma estética bastante comprometida com seu tempo e suas transformações, atinge caráter Universal, na medida em que abre caminho a inúmeras possibilidades de criação e revela-se, sobretudo, em âmbito maior, fruto premeditado de uma reflexão aguda do poeta sobre si e sua condição humana, inerentemente provida de um mal metafísico infindável e perturbador.

Michael Hamburger (2007, p.11) descreve Baudelaire “[...] como protótipo do poeta moderno cuja visão é ao mesmo tempo aguda e limitada por um alto grau de consciência crítica de si mesmo”. Isso define bem a percepção assídua da qual dispunha o poeta, frente às conturbações de seu tempo – ao surgimento do que denominou “modernidade” – e perante si mesmo como “puramente humano”, exposto aos conflitos e contrastes retidos na ordem do vivido, realizando constantemente um autoexame de si e de suas concepções.

Atento à arte moderna, todas as questões trazidas por ele, quanto à forma, ao poema em prosa, aos temas, às imagens, aos símbolos, desenvolveram o mundo para a crítica de arte. Uma criação estética que se apresenta como reação contra a modernização social, a “maquinalidade”, o progresso e o movimento de transformação em seu meio, onde se processa o rompimento do eu absoluto e da sociedade que o cerca: a postura do poeta incompreendido, que não se reconhece no mundo em que vive; esta, mais tarde, intitulada, por Verlaine como a dos “poetas malditos”, revela-se clara diante de figuras como, por exemplo, a do albatroz e de Sísifo, em alguns de seus poemas, como verificaremos adiante.

Aliás, fazia parte do grupo dos poetas que não mais se identificavam com o novo contexto que se apresentava diante deles, contaminado por uma classe dominante para a qual todos os grandes valores eram resumidos ou transformados em materiais. Isso contribuiu para a configuração da chamada “modernidade estética”, na medida em que criaram, a partir disso, uma poesia de difícil “acesso”, como um “código” a ser decifrado, dirigida somente àqueles que realmente estivessem interessados em compreendê-la e em esquecer o estado das coisas que os circundavam. Desenvolveram uma lírica de universo particular, com objetivos, temas e sujeitos próprios, negando aproximar-se do social e opondo-se a toda uma tradição da lírica, ao longo dos séculos, voltada para este conteúdo, buscando aproximar-se do público e agradá-lo. Assim, eles não mais escreviam sobre aquilo que a sociedade esperava que o fizessem.

No entanto, ao se mostrarem contra o estado dos acontecimentos do século XIX, na verdade, indiretamente, disso falavam, pois é na atitude de não querer falar – desse posicionar-se contra – que acabavam falando. Tudo o que um poema insiste em negar é fruto de uma ordem social intrínseca a ele. Além disso, por mais que a linguagem seja trabalhada e “lapidada”, ela é a mesma, estando sempre ligada ao seu contexto histórico, ao povo a que serve e do qual se origina. Ela acaba impondo-se ao seu falante, que se torna uma espécie de “refém” do seu mecanismo funcional e da sua configuração, para que possa comunicar o que deseja:

[...] o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente. Esse tipo de determinação pelo pensamento não é uma reflexão externa e alheia à arte, mas antes uma exigência de qualquer configuração linguística. (ADORNO, 2003, p. 67).

A poesia, e mesmo a Literatura de modo geral, buscam criar outra linguagem, diferente da que lhes é imposta – através do trabalho artístico. Elas recusam-se a utilizar a língua estratificada que as pessoas usam de forma automática, sem qualquer reflexão sobre o que ela está representando ou deixando transparecer. Os poetas trabalham a linguagem de maneira que ela possa dizer a mesma coisa, em novo molde, seduzindo o leitor e, conseqüentemente, exigindo dele um olhar investigativo, para que busque, por fim, sentido naquilo que leria displicentemente, caso a mensagem fosse-lhe dirigida de forma “direta” e sem o argumento capcioso da evasão, do qual se lança mão para “ornamentar” a questão principal, para que ela seja fruto de uma busca assídua, assim como a construção artística que a reproduz. É preciso “captar” o procedimento de construção dessa linguagem poética para que se trabalhe no mesmo sentido ao tentar “decifrá-la” – para entender, afinal, o que o poeta está falando e/ou porque está dizendo aquilo e daquela maneira:

Cada poema é uma leitura da realidade; essa leitura é uma tradução; essa tradução é uma escrita: um voltar a cifrar a realidade que se decifra. [...] Escrever um poema é decifrar o universo para poder cifrá-lo de novo. O jogo da analogia é infinito: o leitor repete o gesto do poeta: a leitura é uma tradução que transforma o poema do poeta no poema do leitor. [...] o poeta e o leitor são dois momentos existenciais da linguagem. Se é verdade que ambos se servem da linguagem para falar, também é verdade que a linguagem fala através deles. (PAZ, 2013, p. 80).

Segundo Compagnon (1999, p. 20), “dir-se-ia que ela [a possibilidade de uma estética do novo] sempre existiu. Sim, no sentido de uma estética da surpresa e do inesperado [...] mas não no sentido de uma estética da mudança e da negação”. A modernidade de Baudelaire “[...] se define pela negação: antiburguesa, ela denuncia a alienação do artista num mundo filisteu e

conformista, onde reina o mau gosto”. (COMPAGNON, 1999, p. 24). Detentor, no caso, de uma postura aristocrata, o poeta não escrevia para o público e não se preocupava em ser ou não entendido. Não se considerava “à frente de seu tempo” – como os românticos – afirmando o presente, sem qualquer expectativa quanto ao futuro. Levava uma vida de dândi, indiferente e superior, recusando o pragmatismo e as relações utilitárias da vida cotidiana, repudiando toda banalidade, condenando todo trabalho que visasse à acumulação de bens, como era o caso da burguesia, que não se preocupava em adquirir o refinamento cultural e a elegância da nobreza, resultando o seu trabalho em excessos materiais, sem qualquer pretensão de elevar-se espiritualmente. Era um artista que se preocupava, sobretudo, com a aparência, de personalidade superficial e isoladas:

*[...] l'homme élevé dans le luxe et accoutumé dès sa jeunesse à l'obéissance des autres hommes, celui enfin qui n'a pas d'autre profession que l'élégance, jouira toujours, dans tous les temps, d'une physionomie distincte, tout à fait à part. [...] Ces êtres n'ont d'autre état que de cultiver l'idée du beau dans leur personne, de satisfaire leurs passions, de sentir et de penser. [...] le dandy n'aspire pas à l'argent comme à une chose essentielle; un crédit indéfini pourrait lui suffire; il abandonne cette grossière passion aux mortels vulgaires.*² (BAUDELAIRE, 1976, pp. 709-710).

Seu princípio fundamental é a ideia de que a arte não deve imitar a vida, mas a vida, sim, imitar a arte. Interessava-se pela imitação do artístico e do artificial, em detrimento da realidade e do trivial; sua obra não era realista, na medida em que buscava continuamente resignar a realidade que o cercava, como veremos adiante, mais precisamente no subcapítulo “A estética baudelairiana”. O poeta sentia-se “maldito” e tinha uma visão pessimista, em relação ao indivíduo, ao progresso, ao futuro da humanidade e mesmo à figura do poeta, de uma maneira geral. Sua filosofia de vida não se submetia às leis da civilização e estabelecia suas próprias regras.

Segundo Maria de Fátima Morethy Couto, algo que se tornará típico das vanguardas, mas que de forma alguma está relacionado à Baudelaire, é a mania da renovação e do começo absoluto; o que não nos permite tornar sinônimas as noções de vanguarda e modernidade:

Se a vanguarda faz apologia da ruptura e do começo absoluto, elegendando o novo como critério de julgamento artístico, os primeiros modernos, como Baudelaire, Courbet e Manet, não acreditavam no dogma do progresso ou na possibilidade de

² “[...] o homem criado no luxo e acostumado a ser obedecido desde a juventude; aquele, enfim, cuja única profissão é a elegância sempre exibirá, em todos os tempos, uma fisionomia distinta, completamente à parte. [...] Esses seres não têm outra ocupação senão cultivar a ideia do belo em suas próprias pessoas, satisfazer suas próprias paixões, sentir e pensar. [...] o dândi não aspira ao dinheiro como a uma coisa essencial; um crédito ilimitado poderia lhe bastar: ele deixa essa grosseira paixão aos vulgares mortais.” (BAUDELAIRE, 1995, pp. 870-871).

um desenvolvimento linear e progressivo da arte. Tampouco faziam da hostilidade enfrentada por um artista o sinal de sua glória futura. (COUTO, p. 1, 2006)

Antoine Compagnon, em sua obra, extrai alguns traços da modernidade, a partir de considerações que o poeta Baudelaire faz em *Le Peintre de La Vie Moderne* sobre Constantin Guys. Dentre eles estão “*Le non fini*” (O não acabado), “*Le fragmentaire*” (O fragmentário) e “*Reflexivité*” (Reflexividade).

O não acabado está relacionado à ideia de aceleração do tempo, às transformações diárias, ao ritmo da vida moderna, destacando que o artista deve captar essa efemeridade ao elaborar sua obra, acompanhando a velocidade do mundo. O fragmentário traz o artista que capta os detalhes, “as impressões rápidas”, uma técnica mnemônica que explora a imaginação, opondo-se à cópia natural. Por último, a autonomia da obra que possui seu próprio código, sem modelos, critérios e regras, demonstrando a intervenção clara do autor, interligando função poética e crítica: “obra moderna fornece seu próprio manual de instrução; sua maneira de ser é o encaixamento ou a autocrítica e a auto-referencialidade” (COMPAGNON, 1996, p. 29).

A partir das inovações, o progresso fazia-se presente nos diferentes ramos da vida em sociedade e mesmo as novas experiências menos relevantes já surtiam grande efeito sobre o homem da época como, por exemplo, o simples fato de se atender ao telefone, retirando-o do gancho, não utilizando mais a manivela; ou então, o simples “click” da máquina fotográfica que poderia fixar momentos. Inovações que, segundo Walter Benjamin (1989, p. 124), compartilhavam a ocorrência de “[...] disparar uma série de processos complexos com um simples gesto.” Atitudes fáceis, rápidas e simples que não só lançavam os indivíduos em determinado conforto, mas que, também, os tornavam “mecânicos”, mais independentes e, conseqüentemente, mais isolados.

Desde o caminhar entre as multidões, evitando esbarrar em outros indivíduos, até o operar da máquina, reagindo aos seus movimentos e se adequando ao seu ritmo, o homem moderno estava exposto a um trabalho psíquico ininterrupto de interceptação de “choques”. O poeta captou esses “movimentos” e toda “tensão” ao seu redor, encarnados em uma Paris de meados do século XIX, com toda essa transformação violenta e essa nova experiência de mundo: da máquina, do urbano, da grande circulação de pessoas, do progresso e de todo o sentimento relacionado à ideia das transformações diárias, ao ritmo da vida moderna, calcada nas interrupções bruscas, nas impressões rápidas e fragmentadas, que modificaram a percepção dos seres e que os “chocavam”.

Tais choques são explorados por Benjamin (1989, p. 111), que afirma: “[...] Baudelaire inseriu a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico.” E para melhor entendermos isso, devemos “recuar” ao ponto no qual Benjamin, após refletir sobre traços mnemônicos, remetendo a grandes filósofos e autores como Bergson e Proust, chama a atenção para as especulações freudianas a respeito da correlação entre memória e consciente, para melhor definir o conceito “memória de inteligência”, tido como um desdobramento da teoria bergsoniana nos estudos de Proust. Assim, resumidamente e grosso modo, na hipótese freudiana, teríamos que “no momento em que a consciência entra pela porta, uma impressão mnemônica sai pela outra”, visto que aquela surge no lugar desta, não podendo as duas coexistir em um mesmo sistema. Desse modo, “[...] o consciente como tal não registraria absolutamente nenhum traço mnemônico. Teria, isto sim, outra função importante, a de agir como proteção contra estímulos”. (BENJAMIN, 1989, p. 109).

Essa resistência do indivíduo às excitações do mundo que o circunda fortaleceu-se no mundo moderno, caracterizando o que Benjamin chamou de “choque”: “Para o organismo vivo, proteger-se contra os estímulos é uma função quase mais importante do que recebê-los”. (FREUD apud BENJAMIN, 1989, p. 109)

Um mecanismo importante, mas que interfere efetivamente na manutenção da memória, como nos relata Freud. A partir dessas considerações, para Benjamin temos: quanto mais o consciente opera com sucesso na resistência a esses estímulos, menor é o número de impressões que seriam incorporadas à “experiência”, tornando-se parte daquilo que se enquadra na ordem da “vivência”. Esta, por sua vez, representaria aquilo que não é transmitido de uma geração a outra – como legado ou sabedoria – devido à constante e repetitiva reação da consciência contra os estímulos, fazendo com que o homem perca o valor da “experiência”, não conseguindo mais memorizar e representar o que viveu, diante do sentimento de aceleração e fragmentação que o afeta. Segundo Benjamin (1989, p. 103), a “experiência” simboliza a rica “bagagem” da tradição “[...] tanto na vida privada quanto na coletiva.” E ela: “Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória”. (BENJAMIN, 1989, p. 103). A vivência, por outro lado, adota a direção contrária, constituindo-se primordialmente de “dados isolados e rigorosamente fixados na memória” (“percepção consciente”); representando, assim, a nova experiência assumida na modernidade, de maneira que Benjamin (BENJAMIN, 1989, p. 110) questiona: “[...] de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o choque se tornou a norma?”. E o esclarece com maestria: “Uma poesia assim permitiria supor um alto

grau de conscientização; evocaria a ideia de um plano atuante em sua composição. Este é, sem dúvida, o caso da poesia de Baudelaire [...].” (BENJAMIN, 1989, p. 110).

O poeta apoderou-se conscientemente de sua “vivência” – o que não serviria para a poesia – transformando-a, a seu modo, em uma “experiência”, nos domínios da expressão poética. Desse modo, ele, tomado pelo “choque” e resistindo-lhe, soube, também, reproduzi-lo, ou melhor, provocá-lo em sua criação, na qual encontramos os fragmentos, as associações inesperadas, os sentimentos pungentes, etc. Afinal, a Arte não poderia negar uma ocorrência que se tornou uma realidade onipresente e inevitável na vida do homem moderno, devendo, em contrapartida, ao dialogar com este, proporcionar a própria percepção da nova sensibilidade imposta. Conscientemente, Baudelaire soube extrair de sua “vivência” (presente) aquilo que nela havia de imutável (“experiência”), por mais que o seu próprio cérebro atuasse, digamos assim, na direção contrária desse movimento.

Basicamente, a poesia baudelairiana fornece-nos uma espécie de cartilha para entendermos o sujeito do modernismo, tendo em vista a maneira como o poeta se relacionou com os agentes históricos que permeavam a sua época, traçando, na verdade, um verdadeiro mapa do surgimento dessa modernidade. O fato é que além de ter vivido e expressado todas as questões, ele pensou criticamente a respeito delas, sendo um poeta fundamental para se pensar as teorias da modernidade.

A sua obra é heterogênea, apresentando temas variados e uma pluralidade de aspectos que chegam a ser contraditórios e até mesmo excludentes. Ele serviu como “antena” em um período, fundamentalmente, de transformações, sendo difícil ter uma posição mais fixa, pois os valores vão mudando de acordo com as mudanças na sociedade. Nesse sentido, há, muitas vezes, um movimento da crítica na busca de uma unidade ou mesmo homogeneização da obra, para facilitar o seu uso e facilitar a apreciação. Porém, é preciso dar ênfase, sobretudo, à complexidade da obra, garantindo-lhe o direito à “contradição”, em defesa de um discurso literário que não negue, mas que, ao mesmo tempo, não se restrinja a uma lógica racional.

Marcos Siscar (2004), em seu texto, *A parte da ficção: o problema da contradição em Charles Baudelaire*, denuncia o mal-estar frequente da crítica baudelairiana “[...] diante da falta de coerência de certas afirmações do poeta, espalhadas não só pelos difíceis textos em prosa como por centenas de páginas de correspondência”. (SISCAR, 2004, p. 159). E, a partir disso, encara uma discussão maior que seria o problema da contradição no âmbito literário que se segue embutida no texto, como uma espécie de “pano de fundo”. No geral, o autor explora, sobretudo, a estética baudelairiana para, então, demonstrar que, talvez, o problema não esteja na complexidade da obra do poeta, mas sim, na crítica literária. Nesse momento,

ele lança um dos questionamentos mais relevantes, tratando-se da obra do poeta da modernidade: “Como julgar o problema da contradição sem antes ouvir o que o texto diz e o que faz diante dela? Como entender a contradição em Baudelaire?” (SISCAR, 2004, p. 160).

Para Johnson (1979, p. 16) : “*La Beauté et le Mal, censés être incompatibles, doivent donc fournir, dans leur incompatibilité même, la dynamique inédite d’une poésie irremédiatement et voluptueusement déchirée par ses propres contradictions.*”³ Ou seja, a “resposta” para os oxímoros baudelairianos, para sua “tensão” textual, são eles mesmos, dentro da sua própria natureza e proposta. Os elementos das suas criações são completamente planejados e estruturados de acordo com sua intenção artística. Nada é feito ao acaso, configurando, assim, uma obra fechada em si, possuindo “pé e cabeça”, não havendo nada fora do lugar, na medida em que tudo foi trabalhado e pensado previamente. Não é à toa que o próprio poeta, antes do feito – em sua carta-prefácio a Arsène Houssaye, no livro *Petits Poèmes en prose* (1975) –, explica o que o leitor vai encontrar, em uma atitude racional que revela o nítido domínio do poeta sobre o seu feito. Nisso reside sua maestria, na medida em que vai a fundo nessa experiência de poeta-crítico, permitindo-nos entrever, consideravelmente, a consciência de seu trabalho e a força do contexto histórico em sua poética.

No poema *Perte d’auréole* (BAUDELAIRE, p. 352, 1975), podemos observar a figura do poeta que perde sua “auréola”, em meio ao caos da vida moderna, quando tentava atravessar uma avenida, muito apressado, repleta de carros e cavalos que lhe inspiravam terror. A “auréole”, em um movimento brusco, cai de sua cabeça em uma poça de lama, em meio a este “[...] *chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois*”⁴ – o que materializa o sentimento de aceleração do tempo, em um mundo que inspira pressa e somente movimentos e impressões rápidos. Nesse quadro, ele não tem coragem de pegá-la e contenta-se por poder viver junto aos mortais, como um desconhecido, um homem comum, cometendo “ações vis”. E, em suas palavras ásperas: “*Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez!*”⁵, iguala-se aos “mortais”, desmistifica o seu caráter sagrado, ao qual sempre estivera ligado, como “[...] *le buveur de quintessences*”⁶, que nada mais é que um

³ “A Beleza e o Mal supostamente incompatíveis devem, portanto, fornecer, na sua própria incompatibilidade, a dinâmica inédita de uma poesia irremediável e voluptuosamente despedaçada por suas próprias contradições.” [Tradução nossa].

⁴ “[...] caos movido onde a morte surge a galope de todos os lados a um só tempo.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 333).

⁵ “E aqui estou, igualzinho a você, como está vendo!” (BAUDELAIRE, 1995, p. 333).

⁶ “[...] o bebedor de quintessências.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 333).

poeta inspirado pelos deuses, que bebe “pureza” e come o doce que era servido somente a eles.

Com Baudelaire, o poeta perde a sua “aura”, dessacralizando o mito da criação – que nasce na antiguidade clássica e, a partir do qual, os poetas eram tidos como instrumentos dos deuses, seres privilegiados, inspirados por eles e, conseqüentemente, divinos: “ser único, a destilar a magia do dizer, possuído por uma luz transcendente, falando como porta voz, pelos homens [...]” (CHALHUB, 1998, p. 43), responsáveis por uma composição “irracional” do poema, no estado de possessão divina, quando, então, alcançavam a magia do dizer – e revelando sua postura crítica em relação ao fazer poético, como uma posição do artista moderno que manifesta a consciência de seu trabalho. Assim, não há mais a contemplação, pelo poeta, de algo inatingível e insondável como na antiguidade, mas sim, a sua participação ativa na elaboração de um poema palpável, fruto de seu penoso trabalho com a linguagem.

Metaforicamente, o poeta perde sua imagem divina, sua insígnia sagrada, tornando-se de “carne e osso”: “*J’ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os.*”⁷ Ele, agora, apresenta-se coberto de humanidade, ao sabor do profano e da vulgaridade: “*Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels.*”⁸ (BAUDELAIRE, 1975, p. 352).

A partir disso, não há mais distanciamento (por ser inalcançável), admiração ou estranhamento. O poeta torna-se igual a todos, suscetível ao erro e se sente bem por não portar mais a auréola, por não carregar o dever de perfeição. Torna-se “autônomo”, tomando conta de si e de suas próprias decisões, revelando-se exclusivamente responsável pelo processo criativo de sua produção artística.

A “*auréole*”, por fim, revela-se dispensável e inútil, servindo para algum “*mauvais poète*” que a encaixará na cabeça. O fato de não possuir mais a auréola não o impede de permanecer poeta, visto que é reconhecido por aquele que o questiona a respeito do objeto perdido. Pouquíssimos saberão reconhecê-lo, pois somente uma pessoa o reconheceu: “*Vous seul, vous m’avez reconnu*”⁹. Este poeta que, embora esteja imerso na multidão e no “caos móvel” do mundo moderno, ainda mantém sua essência poética, única, exclusiva e, sobretudo, humana e consciente.

⁷ “Julguei menos desagradável perder as minhas insígnias do que ter os ossos rebentados.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 333).

⁸ “Agora posso passear incógnito, praticar ações vis, e entregar-me à crápula, como os simples mortais” (BAUDELAIRE, 1995, p. 333).

⁹ “Só você me reconheceu.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 333).

Em “*L’albatros*” (BAUDELAIRE, 1976, pp. 9-10), o poeta é comparado à esplêndida e desajeitada ave – “*Le Poète est semblable au prince des nuées*”¹⁰ – que é impedida de voar, pela ação humana e grotesca de alguns tripulantes do navio, em alto mar, que o capturam por mera diversão. Assim seria o poeta, imerso nas multidões, no caos, na crapulagem, nas ações vis do mundo moderno, mas, ao mesmo tempo, sem lugar nisso tudo, exilado e inadaptado, sem poder “voar”. Como o “*albatros*”, que acompanha, com todo seu abandono “indolente” e despreendimento, o navio, também o poeta, viajante ingênuo, enfrenta, como ele, as tempestades, aproveitando os ventos ao invés de domá-los.

A poética moderna possui sentido, apenas, na “ventania”, na metrópole perversa, em seu exílio. É na consciência de seu isolamento, na sua condição de “homem expulso do paraíso” que se encontra o cerne de sua poesia. Embora seja atraído pelo exótico, pelas novas percepções e experiências, ele é o poeta que, conscientemente, faz parte do mundo ocidental, da desordem, do desajuste, da contradição e do “caos móvel” vertiginoso.

É, no mundo moderno, na metrópole sombria – tão retratada em seus poemas – que ele aproveita os “ventos” a seu favor, em meio à “tempestade”. É neles que coabitam todos os desajustes e contradições, essenciais em sua poesia. E, mesmo vivendo nesse espaço perverso e sombrio, não deixa de sonhar, ainda, com o “paraíso”, buscando encontrar vestígios de beleza em ruínas, como no poema, “*Le guignon*” (BAUDELAIRE, 1975, p. 17), no qual o eu-poético evoca a figura mitológica de Sísifo, um personagem da mitologia grega, camponês, que por punição dos deuses foi condenado a empurrar, diariamente, uma pedra até o topo de uma montanha, para toda a eternidade, visto que, sempre ao chegar ao cimo, a pedra voltava a rolar até a base, pela ação de uma força que não podia suportar. Uma tortura sempre renovada que suscita o sofrimento de Sísifo no contexto da “Arte”, quando o eu-poético, nos dois primeiros versos, exclama: “*Pour soulever un poids si lourd, / Sisyphe, il faudrait ton courage!*”¹¹. E, por mais que se trabalhe com entusiasmo, “*L’Art est long et le Temps est court*”¹². O peso que somente a Sísifo seria dado, por meio da sua coragem, e que se encontra encerrado no artista, é o de estar em um cemitério isolado, em meio à sombra, ao esquecimento, às trevas, com seu coração que bate como uma “marcha fúnebre” e saber que ali jaz um tesouro enterrado, que não está ao alcance das ferramentas humanas. Um lugar tenebroso, onde, contraditoriamente, há muitas flores e, além disso, estas exalam, à sua

¹⁰ “O Poeta se compara ao príncipe da altura.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 108).

¹¹ “Castigo assim tornar tão leve / Somente a Sísifo se cobra!” (BAUDELAIRE, 1995, p. 114).

¹² “A Arte é longa e o tempo é breve.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 114).

própria revelia, um “*parfum doux comme un secret/ Dans les solitudes profondes*”¹³, como se ninguém pudesse senti-lo. Na segunda e na terceira estrofes do poema, podemos verificar a ocorrência de uma espécie de enterro, associada a um vocabulário fúnebre como pano de fundo (“*cimetière*”, “*sépultures*”, “*tambour*”, “*marches funèbres*”, “*ténèbres*” “*l’oubli*”, “*pioches*”, “*sondes*”)¹⁴.

A alma do artista deixa transparecer sua própria “solidão profunda”, em um canto entristecido, em um lugar esquecido e, ao mesmo tempo, o seu exercício inútil, como o de Sísifo, de possuir um segredo, de ser o único a sentir o “perfume doce” das flores, de buscar tesouros esquecidos, nesse contexto. O artista, o poeta, estão exilados, como dito anteriormente, nessa atmosfera fúnebre, como se não existisse saída ou salvação. E o peso que eles devem carregar é de se ver isolados e, nessa ânsia melancólica pelo ideal, encontrar fragmentos de beleza em ruínas: a poesia.

Foi Baudelaire quem melhor percebeu a identificação da arte com a atualidade, traço enraizado, no decorrer dos séculos – na história do termo moderno que remonta ao século V, como nos relata Compagnon, a partir dos estudos de Hans Robert Jauss – na ideia de “[...] redução do lapso de tempo que separa o moderno e o antigo”. (COMPAGNON, 1999, p. 22). Algo que a invenção do progresso científico ocidental e a consequente e inovadora concepção positiva do tempo (“linear, cumulativo e causal”), tornou palavra de ordem na história da arte: “[...] como uma lei do aperfeiçoamento, descoberta a partir do século XVI, nas ciências e nas técnicas”. (COMPAGNON, 1999, p. 19). E que, com o romantismo, ainda se mantém irreduzível à passagem do tempo, no qual antigo e moderno constituem, ainda, estéticas distintas. Algo que “[...] com o advento da ‘modernidade’, a própria distinção entre presente e passado desaparece no efêmero”. (COMPAGNON, 1999, p. 22).

Se até então os limites entre esses dois termos [modernidade e antiguidade] pareciam certos ao indicar épocas que se contrapunham, com Baudelaire eles se tornam mais fluidos. Eles não correspondem mais a épocas distintas, e passam a designar uma relação entre o momento presente e aquele que acabou de passar. (GATTI, 2009, p. 160).

No século XVIII, havia duas tendências românticas: voltar-se para a subjetividade ou para o social. Os românticos voltaram-se ao que estava diante deles (presente) – ainda que, para alguns, tenha significado posicionar-se contra. É a partir deles que o classicismo, tido como “belo intemporal”, passa a ser somente o “belo” de ontem, sendo o “moderno”, o agora histórico do presente – que os pendia paradoxal e continuamente para o “classicismo do

¹³ “[...] perfume como um segredo/ Na mais profunda solidão.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 114).

¹⁴ “Cemitério, sepulturas, tambor, marchas fúnebres, trevas, esquecimento, picaretas, sondas”. [Tradução nossa].

amanhã”. Todavia, é Baudelaire quem fixará a noção de moderno como a percebemos até então.

O poeta, em sua complexa modernidade, configura uma noção de “belo” presa à realidade histórica do artista, que deve apreender algo de “imutável” na efemeridade do momento presente que o circunda, para que, assim como os artistas passados, torne-se grande e alcance a “eternidade”:

Baudelaire funda a modernidade como uma ruptura com os padrões da antiguidade. A beleza da modernidade não se opõe à beleza antiga. O que ocorre é que a beleza antiga, o eterno e imutável, está presente na beleza moderna na forma de seu devir. Isso significa que a fugacidade da beleza moderna só poderá tornar-se eterna, e a obra de arte ser autenticamente moderna, se o artista moderno for capaz de retirar de sua época justamente aquilo que é transitório e fugidio, que é passível de tornar-se antigo e obsoleto. (GATTI, 2009, p. 164)

Desse modo, para Baudelaire, *“Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien; la plupart des beaux portraits qui nous restent des temps antérieurs sont revêtus des costumes de leur époque.”*¹⁵ (BAUDELAIRE, 1976, p. 695). Assim, são tidos por ele como “preguiçosos” os pintores “atuais” que se prestam a pintar temas atemporais – que não estão diretamente relacionadas, por exemplo, a uma temática da Antiguidade, a qual suporia a utilização de idumentárias antigas em sua composição – à luz de trajes medievais ou renascentistas, sem que se esforcem para extrair do vestiário de uma época *“[...] la beauté mystérieuse qui y peut être contenue, si minime ou si légère qu’elle soit.”*¹⁶ (BAUDELAIRE, 1976, p. 695). Por isso, Constantin Guys foi aclamado continuamente por ele: por ser *“[...] le peintre de la circonstance et de tout ce qu’elle sugere d’éternel”*¹⁷. (BAUDELAIRE, 1976, p. 687).

Constantin Guys, segundo Baudelaire, poderia ser chamado de dândi, pois disporia de uma *“quintessence de caractère et une intelligence subtile de tout le mécanisme moral de ce monde [...]”*¹⁸ (BAUDELAIRE, 1976, p. 691). Contudo, não apresentaria a insensibilidade exigida para que o fosse, pois Constantin, sempre em estado de convalescença, era dominado pela curiosidade e pela necessidade de ver e de sentir a “vida universal”:

La foule est son domaine, comme l’air est celui de l’oiseau, comme l’eau celui du poisson. [...] Pour le parfait flâneur, pour l’observateur passionné, c’est une immense jouissance que l’élire domicile dans le nombre, dans l’ordoyant, dans le

¹⁵ “Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 859).

¹⁶ “[...] a beleza misteriosa que possa conter, por mínima e tênue que seja.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 859).

¹⁷ “[...] o pintor do circunstancial e de tudo o que este sugere de eterno.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 854).

¹⁸ “[...] quintessência de caráter e uma compreensão sutil de todo mecanismo moral deste mundo.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 857)

*mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde [...].*¹⁹ (BAUDELAIRE, 1976, pp. 691-692).

Assim como Constantin Guys era, para Baudelaire, o pintor das multidões, ele próprio é, para nós, o poeta das multidões com todos os atributos que ele mesmo dispensou ao pintor, que observava, inspecionava, captava e absorvia simultaneamente todo o tumulto da vida nas capitais, em seus detalhes, com olhos precisos. Em contrapartida, é preciso que tenhamos sempre em vista que o poeta, mesmo atrelado ao presente, “[...] foi condenado à modernidade. O paradoxo mais íntimo da modernidade é o fato de que a paixão do presente, à qual ela se identifica, deva também ser um calvário”. (COMPAGNON, 1999, p. 30). Nesse sentido, continua Compagnon, sua intensa vontade de aderir ao presente para a captação da modernidade – sendo a imaginação fundamental neste processo – aceitando certo imediatismo e desligando-se do passado e do futuro – aliando-se, apenas, à eternidade, deixa transparecer uma atitude heróica, decisiva e de “resistência” diante desse processo. Afinal, a sua modernidade nega-se a sucumbir, diante de um ciclo vicioso da decadência do progresso e do tempo histórico (temporalidade), no qual o presente de hoje se torna o passado de amanhã de maneira ininterrupta, algo que caracterizaria uma modernidade que “devora”, por fim, a si própria, na qual a busca incessante pelo “novo” a condenaria ao “fracasso”, negando a novidade (“passada”) e tornando-a dependente de uma renovação fadada ao declínio.

A modernidade estética baudelairiana não possui vínculo algum com um ideal estético ligado ao tempo da história e ao progresso que as vanguardas, mais tarde, adotariam: o vício da originalidade e da ruptura como critério de julgamento artístico. Baudelaire, por exemplo, “[...] se compraz com a nova evanescência do belo, ao mesmo tempo em que resiste a ela como a um impasse, como a uma decadência, ligada à modernização [...]”. (COMPAGNON, 1999, p. 23). Assim como condena o materialismo burguês em prol de uma arte autônoma e polêmica, ao passo que lamenta o fim de uma época nobre: “[...] a ambivalência da modernidade baudelairiana e de toda verdadeira modernidade que é igualmente resistência à modernidade, ou, pelo menos, à modernização”. (COMPAGNON, 1999, p. 26).

Assim, de uma forma ou de outra, Compagnon deixa claro que a modernização do mundo é, para esse poeta, uma decadência, sendo os paradoxos da tradição moderna indissociáveis desse contexto. O advento da modernidade estética, a ele atribuído, não se

¹⁹ A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. [...] Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo [...]. (BAUDELAIRE, 1995, p. 857).

encontra, de forma alguma, atrelado ao dogma do progresso ou ao pensamento progressista e linear no campo das artes. Ele está, sobretudo, ligado a um domínio técnico que determina sua qualidade, ou seja, ao mérito e às estratégias de estilo – da extração do “belo”, em seu caráter transitório, em qualquer época – que podem ultrapassar barreiras temporais e espaciais, transmigrando de uma sociedade a outra sob novos aspectos e articulações, reagindo à ação do tempo – determinando sua dupla natureza: relativa e eterna; circunstancial e invariável – deixando transparecer um instinto de permanência, de uma forma atemporal que se fixa como valor permanente, sendo retomada de geração a geração, em diferentes níveis. Nada que o torne indissociável da ideia de originalidade como ocorre em movimentos posteriores.

É Baudelaire quem realiza a “jogada final”, tendo o romantismo colocado a questão em “xeque”. É ele quem dissolve qualquer relação com a Antiguidade que a dicotomia “antigo/moderno” poderia conter. No mais, tudo afluíu para isso. Afinal, lírica e sociedade estão intrinsecamente ligadas. O homem não existe separado da sociedade e esta, também, não existe, evolui ou se sustenta sem cada individualidade contribuindo para isso, como nos denuncia Adorno (2003).

1.2. A estética baudelairiana

Ora, como um legítimo autor-crítico, é natural que suas posições não permanecessem estáticas, diante do “fluir” de todas as coisas que trazem sempre novas experiências e assimilações. A verdade é que as contradições são frutos da própria essência humana e tratando-se, no caso, sobretudo, de um poeta-crítico, nada poderia fixar-se no tempo como verdade invariável, visto que, para ele, o universo simboliza nada menos que movimento, transformação e novas percepções.

O fato é que, de maneira proposital, Baudelaire atua nos contornos das assimilações que confundem e fazem refletir, que desconcertam e fazem repensar, encarnando os singulares conflitos da alma e depreendendo, dessa agitação do pensamento, novos significados; tudo de maneira planejada, resultado de profundas reflexões e de um trabalho meticuloso com a linguagem. Frente a isso, a ideia é enveredar-se pelos caminhos cuidadosamente delineados pelo poeta francês, em meio aos movimentos das coisas ao seu redor e de suas implícitas correlações, e encontrar-se em pleno labirinto instigante: universo de direções sugeridas, elementos contraditórios, questões sem respostas absolutas; nada

diferente do que encontramos em nossa própria existência. Para Luc Decaunes, o que torna Baudelaire um grande poeta com mensagens de caráter universal:

[...] *ce n'est pas l'éclat tragique de son existence se reflétant dans ses écrits, mais au contraire, l'opposition, la contradiction, manifeste qui apparaît entre ses plus hautes réussites et son drame purement humain.* (DECAUNES, 1968, p. 41, grifo nosso)²⁰.

É válido ressaltar que as criações literárias, assim como as filosóficas, não importando gênero ou época, normalmente surgem de uma “inquietação” humana, motivada pelo ilimitado, pelo mistério que ronda tudo o que é sabido e vivido na existência, em nossa “tragédia” cotidiana. Cada época busca uma via de reflexão, pensando de diferentes maneiras, o que é intrínseco ao homem: o desejo de saber o que há além da aparência das coisas observáveis. O que não poderia ser diferente na criação baudelaireana, elaborada com devida excelência neste quesito, em resposta à vida, como toda e qualquer construção artística: uma resposta concreta à vida real e, conseqüentemente, aos meandros da alma. Um modo estético de pensar, que busca captar e representar aspectos nebulosos e vagos da realidade, não na forma de testemunho, mas em uma poesia do vivido, de sua relação com o mundo.

Baudelaire, embora constantemente voltado para si, ao compor seus poemas, neles não empreende a elaboração de um diário de acontecimentos particulares ou um reflexo de suas próprias e individuais emoções. A maioria dos poemas de *Les Fleurs du mal* (1857), a serviço de um “je” solitário e incompreendido, não fala do eu empírico de Baudelaire, de um sofrimento que seja apenas seu. Seus versos falam a partir de uma experiência concreta e cotidiana, que estava, de uma forma ou de outra, presa aos trilhos fixados pela modernidade, criando, a partir disso e por meio da ordem das palavras, dos sons e dos ritmos, imagens múltiplas e universais, encobrando, nada mais nada menos, do que os “dramas puramente humanos”. Ao citar o poema *Le Cygne* em seu prefácio de *Les Fleurs du mal*, Henri Lemaître destaca, por exemplo, que “*la Ville*” sendo para o poeta uma “alegoria” – como se pode depreender do próprio poema – concentra o poder da linguagem: “[...] *le spectacle de la Ville incarné dans l'ordre des mots, des sons et des rythmes, suscite la multiple image de l'univers du malheur.*”²¹ (LEMAITRE, 1964, p. 13).

Segundo Hugo Friedrich, no capítulo “Baudelaire visto por três de nossos contemporâneos” de Charles Baudelaire: Poesia e Prosa (1995), destaca que:

²⁰ “[...] não é o brilho trágico de sua existência refletindo-se em seus escritos, mas, pelo contrário, a oposição, a contradição manifesta que aparece entre seus maiores êxitos e seu drama exclusivamente humano.” [Tradução nossa].

²¹ “[...] o espetáculo da Cidade, encarnado na ordem das palavras, dos sons e dos ritmos, suscita a múltipla imagem do universo da infelicidade.” [Tradução nossa].

Ele [Baudelaire] fala em versos de si mesmo, na medida em que se sabe vítima da modernidade. [...] Com uma solidez metódica e tenaz mede em si mesmo todas as fases que surgem sob a coação da modernidade: a angústia, a impossibilidade de evasão, o ruir frente à idealidade ardentemente querida, mas que se recolhe ao vazio. (FRIEDRICH, 1995, p. 1031).

Afinal, esse é o ponto essencial da poesia moderna: a consideração dos poetas de que poesia é, também, ficção (“poeta fingidor”), ato de criar com imaginação. E quanto mais o poeta se afasta, por meio da ficção, do seu eu-biográfico, transfigurando a dor, as emoções pelo artesanato da linguagem, melhor. Além disso, o caráter obscuro da poesia baudelairiana transparece na recusa em representar a realidade como uma simples “cópia” dos elementos do real, os quais se encontram, na verdade, “deformados” em sua criação pelo trabalho com a imaginação, sempre guiado pelo intelecto. Algo gera estranhamento e tensão, na medida em que visa primordialmente anular todo aspecto cruamente realista que possa ser dispensado à sua obra. O “sentir com o coração” não serve mais para a poesia, o que convém é explorar ao máximo o “sentir da fantasia”: propósito estilístico da poesia baudelairiana. Com esse intuito, é preciso que:

[...] se prescindia de todo sentimentalismo pessoal a favor de uma fantasia clarividente que, de forma melhor que aquele, conclui tarefas mais difíceis. [...] Em uma carta ele [Baudelaire] fala da ‘intencionada impessoalidade de minhas poesias’, com o que se entende que elas podem expressar qualquer possível estado de consciência do homem, com preferência os mais extremos. (FRIEDRICH, 1995, p. 1031).

Suas impressões e pensamentos analíticos oferecem indicações teóricas e estéticas que nos orientam em relação à análise dos aspectos de sua criação artística. Baudelaire preocupava-se com questões filosófico-psicológicas, ligadas, por exemplo, à morte, à vida, ao tédio, à destruição, ao belo, à frustração, fundamentadas, essencialmente, na dualidade pela qual o ser humano se encontra permanentemente cindido, como destaca Barbara Johnson, ao citar *Les Fleurs du Mal* (1975), no capítulo III de sua obra, *Défigurations du langage poétique* (1979), para denunciar a polaridade manifestada na poética do autor: “*Spleen et idéal, enfer et ciel, or et boue, beauté et horreur, chute et élévation – tout un monde déchiré se raconte à travers cette disposition antithétique*”. (JOHNSON, 1979, p. 59)²². Para a autora, essa “disposição antitética”, expressa na maior parte dos poemas por meio das antíteses, serve para recuperar justamente uma problemática do indivíduo: um drama “*psychomachique*” de

²² “Tédio e ideal, inferno e céu, ouro e lama, beleza e horror, queda e elevação – todo um mundo despedaçado é contado através dessa disposição antitética.” [Tradução nossa].

um sujeito “duplo”, rendido por suas próprias contradições, por conter, em si, ao mesmo tempo, o bem e o mal, o amor e o ódio, Deus e o diabo.

As interrogações do poeta – mergulhado em suas incoerências – “fiéis aos dramas puramente humanos”, dão margem a muitas especulações, frutos de um raciocínio abstrato, sem possível comprovação. Diante do estudo elaborado por René Galand (1986), podemos verificar algumas de suas pressuposições, como no caso de Deus, por exemplo, comumente tido como a expressão máxima do “bem”, sinônimo de amor, de ventura e de bênçãos – o poeta assim o mantém; em outro momento, entretanto, a figura é reconstruída, atendendo aos requisitos do “mal”, do inimigo cruel que nega, ao homem, o paraíso, não lhe permitindo alcançá-lo – o poeta assim o compreende. Sobre a questão da morte, o mesmo ocorre: ela direcionaria ao céu, ao inferno ou ao nada? Poderia luzir como última revelação do “ideal” e absoluta fuga de um mundo que aprisiona e torna, até mesmo, o inferno preferível aos seus muros; seria apenas uma “brincadeira” divina que faria retornar, mais uma vez, à degradante vida cotidiana; ou, então, poderia não significar coisa alguma? Em relação ao mundo material, aspectos ainda passíveis de indagação: via de acesso ao divino ou obstáculo? Como parte de um Universo criado por Deus, ele pode e, para Baudelaire, representa, sim, por vezes, uma maneira de atingir a perfeição divina – o “ideal” – através das suas elevadas “correspondências”. Em contrapartida, essa atitude em busca de uma obsessiva perfeição acarreta uma significativa frustração que o leva, em outros momentos, a odiar a “cópia” imperfeita que se apresenta diante de seus olhos, em sua realidade concreta. Assim, esse mundo material passa a ser visto como “obstáculo” que o impede de progredir espiritualmente; algo muito bem refletido nas figuras do “Cygne” e do “Albatros”, por exemplo, tão amplamente exploradas.

O poeta interroga e analisa o mundo que o cerca, mas reconhece seus limites e tem plena consciência de si e de sua condição humana, que não lhe permite encontrar “respostas” definitivas para suas indagações. Galand, então, salienta:

*Il oscille sans fin de l'extase au désespoir, de la lumière aux ténèbres, de l'idéal au réel, confronté par une infinité de conjectures dont sa raison trop humaine ne peut pas mesurer la vérité. [...] Bien que sa raison lui présente diverses explications possibles de ce destin, toutes se contredisent, et l'homme se retrouve impuissant à choisir la vraie.*²³ (GALAND, 1986, pp. 13-14).

²³ “Ele oscila sem parar do êxtase ao desespero, da luz às trevas, do ideal ao real, confrontado por uma infinidade de conjecturas das quais sua razão demasiado humana não pode medir a verdade. [...] Embora sua razão lhe apresente diversas explicações possíveis deste destino, todas se contradizem e o homem se encontra impotente para escolher a verdadeira.” [Tradução nossa].

De acordo com Lemaitre, a experiência do poeta em seus múltiplos efeitos resulta em um ritmo dramático e espiritual “*qui alterne ou heurte, qui révèle ou cache, à la fois ‘le gouffre obscur où mon coeur est tombé’ et ‘le feu clair qui remplit les espaces limpides’*.”²⁴ (LEMAITRE, 1964, p. 13). E é justamente por causa dessa ambiguidade espiritual do próprio poeta que “*la Ville*”, por exemplo, também ambígua, ocupa, segundo Lemaitre, um lugar ilustre em sua obra – exatamente por figurá-lo – e o motivo pelo qual *Tableaux parisiens* é considerado o centro simbólico da obra em verso. Aliás, o grande propósito de *Les Fleurs du mal* (1975) era o de tentar extrair a Beleza do Mal – frutos de uma incompatibilidade (beleza e mal) –, que fornecia a dinâmica inédita de uma poesia submersa em suas próprias contradições, na qual Baudelaire procurou inserir elementos externos como seus temas e imagens que, até então, não se enquadravam no domínio poético.

Partindo do drama que retrata o conflito da alma e que torna o “eu”, de certa maneira, “exterior” e “outro” em relação a si mesmo, por não conseguir remediar esse conflito, Barbara Johnson relata que a maior parte de *Les Fleurs du mal* (1975), estruturada em um retorno constante aos dois termos de uma polaridade sem que consigamos chegar a uma “conclusão”, figura toda relação do indivíduo com o seu próprio “outro”, que não representa um novo indivíduo, mas sim uma misteriosa e conflitante parte de si mesmo – que lhe é interior e, ao mesmo tempo, estranha – em um jogo especular, que atinge, por fim, o leitor “[...] ‘*semblable et frère’ de celui qui ne peut raconter que l’irréparable distance qui le separe de lui-même*.”²⁵ (JOHNSON, p. 60, 1979). Ou seja, no universo baudelairiano, o “outro”, a segunda pessoa gramaticalmente falando, representa, acima de tudo, a personificação da própria alteridade do indivíduo, que não lhe é exterior, mas interior, na medida em que este se encontra dividido por suas próprias e incuráveis contradições.

Entretanto, nos poemas em verso, as antíteses – “[...] *une structure oxymorique* (*‘horreur sympathique’, ‘fangeuse grandeur’, ‘sublime ignominie’*) [...]”²⁶ (JOHNSON, 1979, p. 60-61) – que nele se estabelecem e que servem para expressar essa “polaridade humana”, acabam, por fim, retoricamente, ultrapassando a incerteza provocada pelos termos dialógicos, “retransformando” a “*double postulation*” em unidade. Nesse sentido, o mundo fragmentado, que se figura em uma disposição dialógica – em que temos dificuldade de voltarmos-nos para um ou outro de seus elementos constituintes e polares – alcança uma

²⁴ “Que alterna ou choca, que revela ou oculta, ao mesmo tempo, ‘o abismo obscuro onde meu coração caiu’ e ‘o fogo claro que preenche os espaços límpidos.’” [Tradução nossa].

²⁵ “[...] ‘semelhante e irmão’ daquele que pode falar apenas da irremediável distância que o separa dele próprio.” [Tradução nossa].

²⁶ “[...] uma estrutura oximorônica (*‘horror simpático’, ‘abjeta grandeza’, ‘sublime ignomínia’*) [...]” [Tradução nossa].

espécie de “unidade superior”, por meio da estrutura antitética que circunda os versos, aproximando os contrários, e sem que estes se conciliem verdadeiramente, exprimindo, de forma intencional, uma unidade inefável. É como se a experiência vivida e a imagem criada no poema encontrassem sua síntese e sua ordem:

*La dualité inquiétante par laquelle le sujet se trouve déchiré constitue donc, paradoxalement, ce qui garantit en même temps l'unité de l'univers poétique. Si le monde polarisé peut ainsi, de façon binaire, se diviser sans reste, la somme de ces deux éléments polaires – quelle que soit leur réversibilité, et donc, la difficulté à les distinguer l'un de l'autre – doit distinguer un Tout. L'unité ineffable dépend du maintien rigoureux de la structure polaire. (JOHNSON, 1979, p. 61)*²⁷

Em entrevista, Davi Arrigucci (2002), ao falar de seu livro *Corações Partidos* (2002), no qual elabora um estudo sobre Carlos Drummond de Andrade, deixa claro que o poeta não consegue se reconciliar com o mundo dissonante que o circunda e se defronta com a difícil tarefa de dar forma ao desforme, aquilo que se confronta na desarmonia. Algo que exige, de uma forma ou de outra, um esforço de pensamento, o que Arrigucci chama de “lírica meditativa”, na qual é empreendido um esforço para se chegar ao poético, por meio da reflexão e do trabalho com as palavras. O mesmo ocorre com Baudelaire que, além disso, assim como Drummond, também busca agarrar o mais íntimo da interioridade do ser, que é, por si só, uma impossibilidade, exigindo um mesmo empenho meditativo que se expressa, em nova ordem, nos domínios da poesia, do poético, que é obtido, também, apenas com muito esforço, pois nunca se entrega de imediato.

Neste ponto, é importante destacarmos quão essencial é a oposição “natural e ideal” que fundamenta todo o universo poético baudelaireano, que está calcado em uma perspectiva neoplatônica, na qual o poeta busca atingir o mundo “ideal”, transcendendo o “natural” que se manifesta diante de olhos, por meio da razão, a qual tem a função de corrigir esse fragmentado, caótico, grosseiro e terreno mundo que o circunda. Quando em seus poemas, ele trata, por exemplo, o antagonismo entre “*spleen* e ideal”, o que está figurado é a polarização entre a realidade detestável em que vivia e aquela de um mundo ideal que imaginava. Neles, podemos depreender seu olhar neoplatônico, no qual este mundo seria uma cópia imperfeita de um mundo ideal. Em seu poema, “*À une dame créole*” (BAUDELAIRE, 1975, p. 62), por exemplo, verificamos sua grande atração pelo tropical, pelo sol, pelo calor e pelas cores. O que havia, em sua mente, era a lembrança dos trópicos, da viagem que havia feito. Ele

²⁷ “A dualidade inquietante, na qual o sujeito se encontra cindido, constitui, portanto, paradoxalmente, aquilo que garante, ao mesmo tempo, a unidade do universo poético. Se o mundo polarizado pode, desse modo, de maneira binária, se dividir sem excedente, a soma desses dois elementos polares – qualquer que seja sua reversibilidade e, portanto, a dificuldade de distinguir um do outro – deve distinguir um Todo. A unidade inefável depende da manutenção rigorosa da estrutura polar.” [Tradução nossa].

relacionava esses elementos ao mundo das ideias ou “mundo ideal”, de nossa origem. No mais, detestava frio, a falta de cores, a chuva, pertencentes ao lugar em que realmente vivia, na cidade de Paris, configurando o “tédio” que simbolizava esse mundo “material”.

O fato é que, para Baudelaire, a condição “natural” é aquela que abrange toda propensão do ser humano para o mal, não lhe ensinando quase nada, apenas o obrigando a comer, beber, dormir e se defender. O “natural” são as ações e desejos vis, as paixões desenfreadas, o horror, o crime, a tortura, o que há de mais abominável e animalesco no homem, aquilo que o faz matar o próximo, sendo necessário, em todos os tempos e lugares, deuses e profetas que o ensinem a fazer o bem e a conhecer a virtude. Nisso reside o gosto de Baudelaire pelo “artificial”, na medida em que a virtude, o belo e o bem são sobrenaturais. São aquilo que o ser humano é incapaz de descobrir sozinho. O mal ele descobre por si só, revelando-se assim, naturalmente, sem esforço, enquanto tudo aquilo que é belo, nobre e relativo ao bem seria resultado de uma arte, de algo mágico e sobrenatural, que só é praticado por meio de um esforço racional e do cálculo: “[...] *une approximation quelconque d’un idéal dont le désir titille sans cesse l’esprit humain non satisfait.*”²⁸ (BAUDELAIRE, 1976, p. 716).

Para Baudelaire, a arte representaria, então, o meio por intermédio do qual o homem conseguiria realizar sua união “milagrosa” com a natureza, perdida em sua “fase edênica” – de quando era ainda criança, absorvendo cores e formas magistralmente – único momento em que teve acesso ao “êxtase da vida” que, posteriormente, lhe seria negado. À arte, segundo o poeta, não deveria ser dada a estéril função de imitar a “natureza”, mas sim a de alcançar uma realidade divina e superior a esta. Ela representaria, aliás, uma espécie de “salvação” e, por isso, as forças formais na poesia baudelaireana não expressam apenas um simples cuidado com a linguagem, mas simbolizam, antes de tudo, o meio por intermédio do qual um “espírito insatisfeito” busca incessantemente encontrar o paraíso, a harmonia e a unidade perdidos, recriando-os em seus domínios, pelo poder do “*génie artistique*” que seria capaz de exprimi-los. Segundo Henri Lemaître, o próprio Baudelaire relatou: “[...] *le poète est pris entre l’Enfer de son expérience et le Paradis de sa nostalgie, et, de ce déchirement, il ne peut se sauver que par le poème, qui est à la fois l’aveu et l’exorcisme de son état.*”²⁹ (LEMAITRE, 1964, p.10).

Friedrich (1995, p. 1032), em seu texto “Concentração e Consciência da Forma: Lírica e Matemática”, revela que não é à toa que a organização interna de *Les Fleurs du mal* (1975)

²⁸ “[...] uma aproximação qualquer a um ideal [cujo desejo lisonjeia incessantemente o espírito humano insatisfeito.]” (BAUDELAIRE, 1995, p. 875).

²⁹ “[...] o poeta está preso entre o Inferno de sua experiência e o Paraíso de sua nostalgia e, dessa cisão, ele somente pode se salvar por meio do poema que é, ao mesmo tempo, a confissão e o exorcismo de seu estado.” [Tradução nossa].

esteja delineada de maneira que sua “evolução total” forma uma “parábola de cima para baixo”, que tem como fim o “abismo”:

[...] o primeiro grupo, ‘Spleen e ideal’, oferece o contraste entre vôo e queda. O grupo seguinte, ‘Quadros parisienses’, mostra a tentativa de evasão no mundo externo de uma metrópole; o terceiro, ‘O vinho’, a evasão tentada no paraíso da arte. Também não traz tranquilidade. Daí resulta o abandono à fascinação do destrutivo [...]. A dedução contra tudo isto é a escarnecedora revolta contra Deus no quinto grupo, ‘A revolta’. Como última tentativa, resta encontrar a tranquilidade na morte, no absolutamente desconhecido: assim termina a obra no sexto e último grupo, ‘A morte’. [...] O fim é o ponto mais profundo e se chama ‘abismo’, pois só no abismo ainda existe a esperança de ver o ‘novo’. Que novo? A esperança no abismo não encontra palavras para expressá-lo. (FRIEDRICH, 1995, p. 1033).

Os trabalhos poéticos baudelairianos são direcionados pelo racionalismo da criação artística – sua imaginação é também uma atividade do pensamento – buscando expressar algo “elevado”, uma realidade superior da mente, que está além da aparência das coisas observáveis, com o intuito de alcançar um mundo de correspondências, em uma tarefa “extra-humana”. A tensão entre o satanismo e a idealidade que os temas baudelairianos portam, de uma forma ou de outra, permanece, segundo Friedrich, não solucionada. Contudo, trazem à tona a unidade, a ordem e a coerência que toda poesia cultiva em si e que permite, ao poeta, nela dissolver suas aflições em linguagem formal mais elevada: “A salvação da poesia consiste na linguagem, enquanto o conteúdo permanece em sua insolubilidade.” (FRIEDRICH, 1995, p. 1034).

Os textos líricos são construídos a partir do trabalho sobre a língua e seus recursos expressivos, dessa forma, a criação da poesia lírica pode ser vista como “[...] um acto epifânico, como devaneio, como sonho como resultado da inspiração, como produto de um labor tecnicamente fundado, etc.” (REIS, 2003, p. 306). A palavra usada na poesia lírica é trabalhada, requintada, ela é revitalizada poeticamente e faz menção a domínios que são passíveis de aprofundamento (REIS, 2003, p. 309), sendo diferente da palavra normal. Por esse motivo, figuras de linguagem são características dos textos líricos, uma vez que “[...] estimulando os sentidos, o poeta transfigura-se em imagem e metáfora”. (REIS, 2003, p. 313).

As criações poéticas baudelairianas são construídas de maneira racional, de forma exata, em que tudo é devidamente pensado. Para Baudelaire, de acordo com Friedrich:

O ato que conduz à poesia pura chama-se trabalho, construção sistemática de uma arquitetura, operação com os impulsos da língua. Baudelaire chamou várias vezes a atenção para o fato de que *As flores do mal* não querem ser um simples álbum, mas um todo, com começo, desenvolvimento articulado e fim. Isto é exato. De acordo com o conteúdo, elas oferecem desespero, paralisia, vôo febril ao irreal, desejo de morte, mórbidos jogos de excitação. Mas estes conteúdos negativos podem ainda estar envoltos por uma composição meditada. (FRIEDRICH, 1995, 1032).

É com extremo cuidado que o poeta francês os configura, em sua cautelosa combinação e seleção de palavras, nos incitando a decodificar toda sua construção poética. Algo intrínseco, como sabemos, a qualquer escrita que apresente “função poética”, na qual “ambos – artista e leitor – concorrem na deciptação da metáfora-objeto” (CHALHUB, 1998, p. 24). Mas a maestria baudelaireana reside no fato de ir a fundo nessa experiência de poeta-crítico ao nos revelar, consideravelmente, a consciência de seu trabalho, não oferecendo ao leitor um mero detectar de palavras combinadas, mas a revelação da maneira como foram e por que foram selecionadas: “Ele reúne o gênio poético e a inteligência crítica. Suas ideias acerca do procedimento da arte poética estão no mesmo nível de seu próprio poetar [...]” (FRIEDRICH, 1995, p. 1029-1030).

No momento em que Baudelaire, por exemplo, em *Le Peintre de la vie moderne* (1976), descreve o gênero de temas preferidos por Constantin Guys, ele deixa transparecer as suas próprias ambições em se tratando de matéria de poesia:

*[...] la pompe de la vie, telle qu'elle s'offre dans les capitales du monde civilisé, de la pompe de la vie militaire, de la vie élégante, de la vie galante. Notre observateur est toujours exact à son poste, partout où coulent les désirs profonds et impétueux, les Orénoques du coeur humain, la guerre, l'amour, le jeu; partout où s'agitent les fêtes et les fictions qui représentent ces grands éléments de bonheur et d'infortune.*³⁰
(BAUDELAIRE, 1976, p. 707, grifo do autor).

Constantin Guys, segundo Baudelaire, captava a “vida universal”, presente na vida das capitais, inspecionando e analisando todos os detalhes, gestos, contornos, indumentárias, olhares e características físicas daquilo que se apresentava diante de seus olhos, e absorvia tudo simultaneamente, fazendo com que o poema resultante disso, em alguns minutos, se encontrasse virtualmente composto, como se o pintor “desenhasse de memória”. O fato é que o procedimento da escritura de Baudelaire era, assim como o de Guys, uma espécie de “escrita de memória”. Para o poeta, todos os bons e legítimos desenhistas o faziam dessa maneira, ou seja, com as imagens inscritas em seu próprio cérebro, não a partir do modelo. Aqueles que se prendiam ao modelo acabavam se perdendo na ânsia de tudo ver, de tudo absorver e de tudo retratar, fazendo com que todos os detalhes saltassem aos olhos do espectador, sem que as impressões produzidas no “espírito” do artista, diante dos elementos

³⁰ “[...] é a pompa da vida, tal como ela se oferece nas capitais do mundo civilizado, a pompa da vida militar, da vida elegante, da vida galante. Nosso observador está sempre infalivelmente a postos em toda parte onde fluem os desejos profundos impetuosos, os Orinocos do coração humano, a guerra, o amor e o jogo; em toda parte onde se agitam as festas e as ficções que representam esses grandes elementos da felicidade e do infortúnio.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 868).

da vida exterior, estivessem ali fixadas. A respeito de Bouffé, por exemplo, Baudelaire ressalta: “*En lui tout éclate, mais rien ne se fait voir, rien ne veut être gardé par la mémoire.*”³¹ (BAUDELAIRE, 1976, p. 699). Ao contrário, quando alguém, exercitando sua imaginação, observa a maioria dos quadros de Constantin, que destaca e ilumina os pontos cruciais de um objeto – o que auxilia a memória humana – percebe com nitidez a impressão de como as coisas estão inscritas em seu espírito, tornando-se “[...] *le traducteur d’une traduction toujours claire et inivrante.*”³² (BAUDELAIRE, 1976, p. 698).

Constantin, assim como o próprio Baudelaire, não perde a “memória do presente”, do circunstancial, que é o princípio básico da originalidade, que provém, majoritariamente, das impressões que o mundo exterior inscreve em nós, de acordo com as nossas sensações, tornando possível, para os grandes artistas, extrair o “eterno” do transitório. O pintor obedece rigorosamente suas impressões, deixando de lado o modelo. O que ele retrata não é uma “cópia” do real, mas as impressões que se fixaram em sua memória, diante do que observou, e que posteriormente foram reorganizadas em sua criação, por meio do seu esforço racional, articulando simultaneamente imaginação e cores. Desse modo, sua pintura é “inebriante”, na medida em que as imagens por ele expressas deixam transparecer um universo de ideias e de ricas sugestões, que não são frutos da “natureza” – da cópia de um mundo grosseiro – mas de uma espécie de correção, de uma “deformação sublime” deste, operada pelo “*génie artistique*”. Constantin faz com que as suas imagens na pintura se tornem mais vivas do que a própria vida, do mesmo modo que as imagens evocadas no poema o são; nisso reside sua originalidade. Segundo Baudelaire, para a maior parte das pessoas, o “fantástico real da vida” encontra-se “embotado”, mas não para Constantin que “[...] *l’absorbe sans cesse; il en a la mémoire et les yeux pleins.*”³³ (BAUDELAIRE, 1976, p. 697).

Seus olhos de poeta enxergam, assim como os de Constantin, o que não é percebido por olhos “acostumados”, que não veem mais encanto naquilo que fora visto inúmeras vezes e perdera a “graça” ou que, na verdade, já não viam o mundo ao redor com devida atenção e interesse. Baudelaire busca ir além das aparências, munido desse olhar “infantil”, mas conscientemente “maduro”; infantil, porque observa tudo como se fosse a primeira vez e com devido fascínio; e maduros, pois dotados de racionalidade, clareza e disciplina possuem o poder de avaliação e crítica, adquiridos em sua vivência – a partir, claro, da sua condição natural de “gênio” – para organizar todo o “material mundano” captado. A segunda

³¹ “Nele tudo brilha, mas nada transparece, nada quer ser guardado na memória.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 863).

³² “[...] o tradutor de uma tradução sempre clara e inebriante.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 863).

³³ “[...] absorve-o continuamente e dele tem a memória e os olhos repletos.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 861).

característica o afasta da criança, visto que, de acordo com o próprio poeta, esta estaria tomada pela sensibilidade, enquanto o gênio possuiria “nervos sólidos”:

*L'enfant voit tout en nouveauté; il est toujours ivre. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. [...] Mais le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassés.*³⁴ (BAUDELAIRE, 1976, p. 690, grifo do autor).

Baudelaire apropria-se do “universo visível” que lhe é oferecido como uma “vitrine de imagens e signos”, da qual poderia servir-se à vontade, tomando os elementos para si, os quais, mais tarde, – semelhantes ou não, com ou sem lógica aparente, diante das possibilidades do real –, seriam transfigurados e reorganizados pelo exercício imaginativo: “[...] un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative, c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer.”³⁵ (BAUDELAIRE, 1976, p. 627). A imaginação é vista pelo poeta como a maior das faculdades da alma, por sua força criativa:

*Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf.*³⁶ (BAUDELAIRE, 1976, p. 620).

Tanto a imaginação quanto a fantasia, para Baudelaire, estão vinculadas às profundezas do espírito, encarnando uma capacidade criativa estritamente apta a alcançar o “ideal” desejado: “[...] ce qu'il y a de plus fort dans les batailles avec l'idéal, c'est une belle imagination disposant d'un immense magasin d'observations.”³⁷ (BAUDELAIRE, 1976, p. 622). Decompondo e deformando o real, a imaginação termina por “corrigi-lo” e, sobretudo, transformá-lo, como continuamente pretendia Baudelaire, o qual execrava qualquer representação e cópia simples do real: “Em seus assuntos mais cortantes, mais chocantes, arde

³⁴ “A criança vê tudo como *novidade*; está sempre *inebriada*. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor. [...] Mas o gênio é somente a *infância redescoberta* sem limites; a infância agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 856).

³⁵ “[...] um armazém de imagens e de signos aos quais a imaginação deverá atribuir um lugar e um valor relativos; é uma espécie de alimento que a imaginação deve digerir e transformar.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 809).

³⁶ “Ela criou no começo do mundo a analogia e a metáfora. Ela decompõe toda a criação e, com os materiais acumulados e dispostos segundo regras cuja origem só pode ser encontrada nas profundezas da alma, cria um mundo novo, produz a sensação do novo.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 804).

³⁷ “[...] nas batalhas com o ideal, o que há de mais forte é uma bela imaginação que disponha de imenso reservatório de observações.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 805).

da maneira mais veemente sua ‘espiritualidade inflamada’, que se esforça por escapar a todo o real.” (FRIEDRICH, 1995, p. 1044). Nas suas criações, como nas pinturas de Constantin, “[...] *les choses renaissent sur le papier, naturelles et plus que naturelles, belles et plus que belles, singulières et douées d’une vie enthousiaste comme l’âme de l’auteur.*”³⁸ (BAUDELAIRE, 1976, p. 694). Nelas, o mundo está recriado e imerso em uma nova ordem, não podendo mais ser regido por ordens reais ou naturais. É um “mundo novo”, vivo, que nasce em um novo universo de leis próprias: universo poético.

Baudelaire, já no século XIX, ao observar a ocorrência dos mitos em todos os espaços e épocas, sem que houvesse ocorrido transmissão de uma raça à outra ou de um lugar a outro, reconhece a universalidade e atemporalidade da função simbólica no espírito humano, bem como a importância da criação dos símbolos pela imaginação, como um mecanismo de raízes profundas no espírito humano:

Baudelaire apparaît comme un précurseur. [...] Baudelaire semble bien avoir pressenti [...] ce qu’Ernst Cassirer, Jung, Bachelard, Lévi-Strauss, Gilbet Durand et tant d’autres ont répété après lui : que la fonction symbolique est une fonction universelle de l’esprit humain, que l’imagination humaine est spontanément créatrice de symboles, que ces symboles ont leur origine profonde dans l’inconscient, et que la création de ces symboles se fait selon des processus identiques à travers l’espace et le temps. (GALAND, 1986, pp. 29-30).³⁹

Mircea Eliade, em *Imagens e Símbolos* (1979), trata a imaginação como uma porção essencial do homem, visto que o mito, o símbolo e a imagem constituem a essência espiritual do ser, embora busquemos oprimi-los e degradá-los. Segundo o autor, o pensamento simbólico “[...] não é domínio exclusivo da criança, do poeta ou do desequilibrado: ele é consubstancial ao ser humano [...]”. (ELIADE, 1979, p. 13). Na obra baudelairiana, “[...] *les motifs mythiques abondent [...]: la lutte de la lumière et des ténèbres, le conflit de l’ordre et du chaos, le combat de Dieu et de Satan, l’extase de l’Eden et l’horreur de l’Enfer [...]*.”⁴⁰ (GALAND, 1986, p. 33). Para Baudelaire, o mito extrai de todas as épocas aquilo que é puramente humano, constituindo a prova da eternidade humana e sua identidade permanente. Essa noção atinge diretamente a sua teoria da criação poética, conferindo ao artista o mesmo poder criador, presente na faculdade universal, pela qual os povos criam seus mitos, os quais

³⁸ “[...] as coisas renascem no papel, naturais e, mais do que naturais, belas; mais do que belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 859).

³⁹ “Baudelaire aparece como um precursor. [...] Baudelaire parece ter pressentido [...] o que Ernst Cassirer, Jung, Bachelard, Lévi-Strauss, Gilbet Durand e muitos outros repetiram depois dele: que a função simbólica é uma função universal do espírito humano, que a imaginação humana é espontaneamente criadora de símbolos, que esses símbolos têm sua origem profunda no inconsciente e que a criação desses símbolos se faz de acordo com processos idênticos através do espaço e do tempo.” [Tradução nossa].

⁴⁰ “[...] os motivos míticos abundam [...]: a luta entre a luz e as trevas, o conflito da ordem e do caos, o combate entre Deus e Satã, o êxtase do Éden e o horror do inferno.” [Tradução nossa].

nascem de maneira espontânea e natural, assim como a autêntica Arte. A mesma magia sobrenatural que encobre os mitos, abrange, também, as verdadeiras obras que nos “tocam” profundamente, revelando-nos a profundidade da vida, a identidade essencial da alma e colocando o homem em contato com forças que escapam a sua compreensão. Isso porque:

O pensamento simbólico [...] é consubstancial ao ser humano; precede a linguagem e a razão discursiva. O símbolo revela certos aspectos da realidade – os mais profundos – que desafiam qualquer outro meio de conhecimento. As imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser. (ELIADE, 1979, pp. 8-9)

No poema “*Le cygne*” (BAUDELAIRE, 1975, p.85), por exemplo, o poeta resgata na figura mitológica de Andrômaca, a sua desesperança e o seu desgosto em relação à “moderna” Paris. O paralelo estabelece-se na medida em que o poeta sente falta de sua “velha” Paris perdida, assim como Andrômaca, de seu esposo, Heitor. O mito explorado na *Ilíada* orienta o poema de Baudelaire, conferindo-lhe a melancolia necessária para expressar o sentimento do eu-lírico. Toda a carga emocional mitológica é transferida ao poema, intensificando a desesperança do eu-lírico no porvir, na sensação profunda de perda. Baudelaire transfigura a dor de Andrômaca e seu destino cruel, devido à morte do marido, por meio do trabalho com a imaginação direcionado pela criação artística, na qual todo o sofrimento da personagem mitológica é revertido em recordações da cidade de Paris pelo eu-poético, assim como as que ela possuía do esposo morto na Guerra de Tróia. É ela que faz “fecundar” a “memória fértil” do eu-lírico, “exilado” em uma Paris que rapidamente mudou, modernizou-se e adquiriu novos ares. Quando ele se recorda de sua cidade (“*mes chers souvenirs*”) é como se ele sentisse a mesma tristeza de Andrômaca, fazendo emergir todo o abatimento da tragédia clássica no poema.

Para Galand (1936, p. 47), essa dimensão mítica que perpassa toda a “cena” simboliza a própria criação do poeta que enfatiza, em “*Andromaque*”, “*Cygne*” e “*négresse*”, a figura do exílio, na qual todos buscam reencontrar sua “terra natal” perdida. Há um reconhecimento, no campo da Arte, da mesma construção do “símbolo” que se encerra no mito, na medida em que a realidade “em cena”, no poema – o “espetáculo”, o exílio na sombria Paris – é a revelação do sofrimento e do infortúnio que perpassa todos os seres, tornando-se a “imagem” mítica disso, algo que Baudelaire já havia captado: “*Dans certains états de l’âme presque*

suraturels, la profondeur de la vie se révèle toute entière dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux. Il en devient le symbole."⁴¹ (BAUDELAIRE, 1976, 659).

Diante de toda tentativa de evasão baudelairiana, essencialmente vinculada à busca de uma idealidade com conteúdo definido nos contornos da força “mágica” da linguagem, não nos espanta o interesse do poeta pelas práticas da feitiçaria e do ocultismo, que se opõem ao conhecimento “ortodoxo” das determinações científicas convencionais e partem em direção a uma realidade espiritual que se encontra além da razão pura e do imediatamente dado. No livro de George Blin, *Le sadisme de Baudelaire* (1948), encontramos um capítulo dedicado a essa questão, “*Recours de Baudelaire à la sorcellerie*”. Nele se encontra legitimada – mediante afirmações do próprio poeta em cartas a Poulet-Malassis, seu editor, ou em fragmentos de outros escritos que revelam suas pretensões – a sua vontade de desenvolver estudos sobre os arcanos da natureza. Algo que nos permite supor, segundo o crítico, que inúmeras secções de *Journaux Intimes* deveriam tratar desse tema, caso Baudelaire tivesse tido tempo ou vontade de finalizá-los – referindo-se, aqui, sobretudo, aos textos “*Mon coeur mis à nu*” e “*Fusées*”, presentes na coletânea. No primeiro, por exemplo, o poeta fixa com precisão: “*Ne pas oublier un grand chapitre sur l'art de la divination par l'eau, les cartes, l'inspection de la main, etc.*”⁴² (BAUDELAIRE apud BLIN, 1948, p. 75). Além disso, Blin destaca ainda que, em *Fusées*, o poeta faz menção à necromancia (magia voltada para a evocação dos mortos); que, em seu círculo literário, se encontrava permeado pela influência do ocultismo na figura de Louis Ménard, por exemplo, tendo tido contato com o hermetismo e, possivelmente, tendo se relacionado com outros artistas filiados ao grupo de Mapah ou dos espíritos militantes; que, nas disciplinas da magia, fora guiado pelos estudos de autores como Jules Michelet, Charles Louandre e Éliphas Levi, os quais estão listados em uma nota do próprio poeta no verso 26 de “*L'imprévu*” – tendo estudado, também, como latinista, as receitas da magia antiga, partindo de autores da decadência e pelo acesso a documentos de inquisição quanto aos ritos diabólicos e às missas negras –; e que inúmeros de seus escritos apontam para alguma característica do espiritismo, como nas últimas linhas de *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages*; no prefácio às *Histoires Extraordinaires*; na questão de *Mon coeur mis à nu*: “*Où sont nos amis morts?*”; em “*Les Foules*”: “*Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps*”; etc.

⁴¹ “Em certos estados da alma quase sobrenaturais o caráter profundo da vida se revela por inteiro no espetáculo, mesmo banal, que tivermos sob os olhos – e que assim adquire valor de um símbolo.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 511).

⁴² “Não esquecer um grande capítulo sobre a arte da adivinhação pela água, as cartas, a leitura da mão, etc.” [Tradução nossa].

Embora o poeta fosse grande defensor do “*surnaturalisme*”, com seu intuito de preservar o “mistério” por toda parte – justificativa aparentemente plausível e bastante satisfatória quanto ao fundamento de suas pretensões anteriormente expostas – para Blin, ele possuía, na verdade, algumas razões particulares ao se lançar nas práticas envoltas de fenômenos ocultos. Nos rituais de magia, luziam, sobretudo, a “força” e o “poder” do feiticeiro que iam ao encontro de uma vontade irrefreável em Baudelaire: seu desejo de euforia gloriosa, ascensão, êxtase e elevação espiritual, de tensão criadora e de “*santé morale*”.

[...] “*santé morale*” qui constitue à la fois une illumination allégorique du monde et une “*exagération*” surhumaine de l’homme, de l’homme porté à son plus haut coefficient de maîtrise et d’intelligence intuitive. Ces “*belles heures*” que traverse l’extase frénétique de vivre, le poète les a connues dans ses accès de lyrisme.⁴³ (BLIN, p. 81, 1948).

Para Lemaitre, os poemas baudelairianos são resultado de uma experiência, seja esta literária ou pessoal, mística ou satânica, sentimental ou sensual; e de uma linguagem que pretende, em sua totalidade, estar contida na unidade do poema. Algo que exige um esforço técnico minucioso “*et surtout l’acte par lequel l’expérience passe de l’univers destructeur de la vie et du temps dans le monde stable et définitif de la poésie*. (LEMAITRE, 1964, p. 12). Como um legítimo “mago” da linguagem, Baudelaire não pretendia se confessar em versos, mas acreditava em uma inspiração que nascia do esforço do espírito nos domínios do trabalho com a palavra, buscando uma perfeição de linguagem unida à uma espiritualidade absoluta que o faria conquistar a essência do verbo e, conseqüentemente, da alma. Um impulso creditado de “coeficiente de controle e de inteligência intuitiva”; uma mística da reflexão, da clareza e da imaginação, em prol de uma transcendência espiritual simultaneamente alçada às potências criadoras do lirismo: “*Si chaque poème de Baudelaire présente une réponse possible à l’énigme du destin, sa poésie, prise dans sa totalité, apparaît [...] comme le sombre vestige d’un combat spirituel*”.⁴⁴ (GALAND, 1986, p. 22).

Referindo-se ao poema *Elévation*, contudo, Friedrich deixa claro que essa ascensão que Baudelaire ambiciona é apenas uma possibilidade e que não lhe será concedida:

⁴³ “[...] ‘saúde moral’ que constitui ao mesmo tempo uma iluminação alegórica do mundo e um ‘exagero’ sobre-humano do homem, do homem elevado ao seu mais alto coeficiente de maestria e de inteligência intuitiva. Essas ‘belas horas’ que atravessa o êxtase frenético de viver, o poeta as conheceu em seus acessos de lirismo.” [Tradução nossa].

⁴⁴ “Se cada poema de Baudelaire apresenta uma resposta possível ao enigma do destino, sua poesia, tomada em sua totalidade aparece [...] como o obscuro vestígio de um combate espiritual.” [Tradução nossa].

De modo vago, fala-se de “poção divina”, da “profunda imensidade”, dos “espaços límpidos”. Não se fala de Deus. [...] A meta da ascensão não só está distante, como vazia, uma idealidade sem conteúdo. Esta é um simples pólo de tensão, hiperbolicamente ambicionado, mas jamais atingido. [...] O desconcertante de tal modernidade é que está atormentada até à neurose pelo impulso de fugir do real, mas se sente impotente para crer ou criar uma transcendência de conteúdo definido, dotada de sentido. Isso conduz os poetas da modernidade a uma dinâmica de tensão sem solução e a um mistério até para si mesmos. (FRIEDRICH, 1995, p.1040-1041).

É na Arte, diante do mergulho em sua própria individualidade e de uma meditação reflexiva e à luz dos territórios multidisciplinares do mundo, que Baudelaire encontra suas renovações, mudanças e facetas diversas, empreitando-se em uma busca, sempre renovada, por um novo modo de entender ou mesmo “driblar” aquilo que permanecerá incorruptivelmente “velado” em sua experiência mundana.

2. O POETA EM PROSA

A atitude crítica do século XVIII e mesmo do XIX, baseada na ideia de que uma forma é destinada a excluir a outra (poesia e prosa), situam os *Petits Poèmes en prose* (1975) em um histórico literário habituado à resistência, constituindo um empreendimento cujo gênero é nomeado por uma expressão que ameaça e problematiza, nada mais, nada menos, que a própria noção de gênero, afetando a clareza de um sistema de classificação cristalizado no reino das regras clássicas. Sua nomenclatura não esconde: nem por completo poesia, nem por inteiro prosa, mas algo que pretende ser, ao mesmo tempo, um e outro.

Em *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (1959), Susanne Bernard trata do poema em prosa desde seu início no romantismo francês. Segundo a autora, Aloysius Bertrand, tendo sua formação dentro da estética romântica – marcada, sobretudo, pela busca de novas formas de expressão, recusando-se a seguir os padrões clássicos estabelecidos – é considerado o criador do poema em prosa na literatura francesa, sendo responsável por libertar a nova forma de demasiado prosaísmo, proveniente de suas “raízes” na prosa poética do século XVIII.

Um contexto fundamentado na lenta recusa às convenções clássicas foi o responsável por preparar o “terreno” para a chegada do poema em prosa, na medida em que os séculos XVIII e XIX – na luta pelo verso livre – abarcaram os vários percursos que a literatura francesa percorreu até encontrar sua forma “moderna”. O exercício da tradução, por exemplo, a princípio, constituiu um mecanismo crucial processo de “*déversification*” da poesia:

C'est dans les traductions que le public français du XVIII^e siècle a cherché, bien souvent, à contenter des aspirations poétiques qui ne trouvaient plus d'aliments dans les exercices purement formels des versificateurs; c'est par les traductions que les écrivains français ont fait les premiers essais de "poèmes en prose", différant du roman et du poème épique. (BERNARD, 1959, p.24)⁴⁵

Ainda segundo Bernard, no século XVIII, a conquista dos fundamentos essenciais do poema em prosa deu-se de forma lenta e gradual, por meio de várias tentativas. A busca da brevidade, da intensidade de efeito e da unidade, já presentes na prosa poética era um exemplo disso. A obra de Fenelon, *Télémaque*, já evidenciava o amadurecimento da prosa poética e trazia à tona intencionalmente o aspecto do romance que visava à poesia. A autora

⁴⁵ “É nas traduções que o público francês do século XVIII buscou, muitas vezes, satisfazer aspirações poéticas que não encontravam mais alimentos nos exercícios puramente formais dos versificadores; é por meio das traduções que os escritores franceses fizeram as primeiras tentativas de ‘poemas em prosa’, diferindo seja do romance, seja do poema épico.” [Tradução nossa].

sustenta ainda que traduções feitas em prosa como, por exemplo, a de Ossian por Turgot em 1760, a de Gessner por Huber-Turgot em 1762 e a de Young por Le Tourneur em 1769, auxiliaram no desenvolvimento da prosa poética e, conseqüentemente, do poema em prosa, visto que os tradutores já buscavam, nesse período, uma nova forma que não fosse o verso, nem a simples prosa, mas algo que expressasse o original da maneira mais fiel possível. Young, por exemplo, utilizava o verso branco, o que despertava no tradutor o interesse em encontrar uma forma de expressão que correspondesse à técnica.

Em seguida, nessa mesma perspectiva da consolidação do poema em prosa, ou seja, no entorno de seus primeiros “passos”, Bernard trata da prosa poética dos pré-românticos e dos românticos, que tinham, sobretudo, uma nova inclinação ao lirismo pessoal, à exploração íntima dos sentimentos, por meio da introspecção pessoal, marcada pela forte presença do “eu”. Seus temas, como a confissão, a autobiografia, o devaneio, a meditação, sempre atendendo aos movimentos profundos do ser, da alma, engendraram um relativo abandono de formas como a epopeia e o romance, em busca de gêneros mais íntimos e líricos, menos presos a acontecimentos fabulosos ou romanescos. E, dessa forma, é no início do século XIX, momento ainda hesitante para a poesia – ainda calcada na prosa simples para escapar à tirania clássica – que surge Aloysius Bertrand.

Para Bernard, o poema em prosa incorpora dois espíritos distintos e sua própria nomenclatura sugere sua natureza: poema – “espírito de ordem”, de unidade, harmonia e equilíbrio; mas, simultaneamente, “espírito de revolta”, de recusa a elementos convencionais, de subversão:

*[...] le poème en prose, non seulement dans sa forme, mais dans son essence est fondé sur l'union des contraires: prose et poésie, liberté et rigueur, anarchie destructrice et art orgabis. [...] le terme de poème en prose souligne cette dualité: qui écrit en prose se révolte contre les conventions métriques et stylistiques; qui écrit un poème vise à créer une forme organisée, fermée sur soi, soustraite au temps.*⁴⁶ (BERNARD, 1959, p. 434-444).

O fato é que a noção de “poema” abrange, segundo Bernard, um “universo de relações”, de significados, de sugestões e simbolismos, fortemente organizado, expressando unidade e coerência, e sendo fundamentalmente perpassado por um modo de ser intemporal: “[...] *c’est-à-dire cristallisation, création d’un univers autonome, fermé sur soi et brillant*

⁴⁶ “[...] o termo poema em prosa destaca esta dualidade: quem escreve em prosa se revolta contra as convenções métricas e estilísticas; quem escreve um poema visa criar uma forma organizada, fechada em si mesma, livre do tempo.” [Tradução nossa].

d'un éclat planétaire dans le ciel intemporel de l'art."⁴⁷ (BERNARD, 1959, p. 443). Nesse sentido, o poema em prosa reside em uma estrutura de tensão por almejar esse estado de ordem e equilíbrio (poema) ou uma "*désorganisation anarchique*" do universo aonde se possa, então, recriá-lo.

Segundo Tzvetan Todorov, essa definição do gênero oferecida por Suzanne Bernard vai ao encontro das pretensões baudelairianas que se encerravam na busca de uma forma que correspondesse às mudanças e às contradições de seu tempo, interpretando sua realidade e que fosse, ao mesmo tempo, atemporal. Os poemas em prosa baudelairianos estão atrelados aos fundamentos da modernidade estética que, com Baudelaire, firmou-se como uma reação contra a modernização social, o progresso e o movimento de transformação em seu meio, onde o sentimento de aceleração do tempo e as contradições estavam presentes: "[...] como se [Baudelaire] tivesse sido atraído pelo gênero, na medida em que ele permitia encontrar uma forma adequada (uma 'correspondência') para uma temática da dualidade, do contraste, da oposição [...]". (TODOROV, 1978, p. 127).

A exploração da dualidade, segundo Todorov (1978, p. 127), é executada por três figuras: a inverossimilhança, a ambivalência e a antítese, presentes na composição geral e na estrutura temática de *Petits Poèmes en prose* (1987). Como exemplo para a primeira, o autor cita, dentre outros, a "bizarrice" do poema em prosa *Le Joueur généreux*, no qual o diabo é o detentor de uma generosidade incomparável. Quanto à segunda, observamos a oposição entre o que as coisas são e o que aparentam ser, ou ainda a dualidade que o próprio objeto abriga, sendo, contraditoriamente, ao mesmo tempo, uma coisa e outra, como é o caso de *La chambre double*, o qual é, simultaneamente, sonho e realidade. E a terceira é, de acordo com Todorov, a que mais está presente em *Petits Poèmes en prose* (1975):

[...] a justaposição de dois seres, factos, acções ou reacções, dotadas de qualidades contrárias. É o caso do homem e do animal (*Un plaisant*), do homem e da natureza (*le Gâteau*), [...] da multidão e da solidão (*les Foules, la Solitude*), da vida e da morte (*le Tir et le Cimetière*), do tempo e da eternidade (*l'Horloge*), do terrestre e do celeste (*l'Étranger*). (TODOROV, 1978, p. 128).

Todorov (1978, p. 129-130) destaca ainda que essa "confrontação dos contrários" manifesta-se também nos títulos (*le Fou et la Vénus, le chien et le Flacon*, etc.), na construção das frases ("pacote de excrementos" e "perfumes delicados", como em *le Chien et le Flacon*), na disposição do poema, quando, por vezes, este se encontra simetricamente dividido entre os dois componentes da dualidade que o constituem, por meio de uma demarcação resultante da

⁴⁷ "Quer dizer cristalização, criação de um universo autônomo, fechado em si mesmo e brilhando como uma explosão planetária no céu intemporal da arte." [Tradução nossa].

quantidade de parágrafos destinada a um e a outro, como é o caso de *la Chambre double* (nove para realidade e nove para o sonho) e *le Fou et la Vénus* (três para a aflição e três para a alegria); partes normalmente separadas por um “mas”, um “no entanto”, um “todavia”, entre outros. Justaposições regularmente inseridas por toda parte que “se acaba por esquecer que se trata de contrastes, de contradições, de perturbações que podem ser trágicas.” (TODOROV, 1978, p. 130). Trágicas no sentido de que dois objetos que, a princípio, pareciam encontrar-se em plena harmonia e semelhança, são bruscamente abalados pela antítese que os justapõe. Uma regularidade que denuncia, de acordo com Todorov, que a “unidade” dos poemas em prosa não reside totalmente nos temas, nem totalmente na forma, mas nessa tensão e que mesmo as antíteses estão submetidas às leis das correspondências no universo baudelaireano:

Seja qual for o objecto ou sentimento escrito, acaba por se integrar numa pluralidade de ecos [...]. Admiremos [em *Invitation au Voyage*] a multiplicação das semelhanças: a analogia a quatro termos (a mulher está para o país, assim como o retrato está para o quadro) é reforçada por uma similitude entre os objetos contíguos: o quadro assemelha-se ao retrato e o país à mulher; isto sem esquecer que se trata do retrato da mulher, que a sua imagem fiel [...]. (TODOROV, 1978, p. 130).

Segundo Adalberto Luis Vicente (1998), os poemas do *Gaspard de la nuit*, por exemplo, possuíam uma temática romântica, remetendo à Idade Média, ao grotesco e ao fantástico; apresentavam-se aos moldes da balada em prosa, na medida em que Bertrand buscou dar forma fixa ao poema em prosa, fazendo com que seus elementos narrativos ficassem reduzidos ao essencial, como determina a concisão do poema. O efeito poético em suas frases – possuindo aproximadamente a mesma extensão, organizadas em cinco, seis ou sete parágrafos – estavam calcados no ritmo, nas repetições e anáforas. A intenção do poeta, segundo Vicente, estaria vinculada, assim, à ideia de impor à narrativa o rigor formal do poema; enquanto em Baudelaire, o gênero estaria associado à modernidade, no qual o poeta buscou extrair ao máximo a sua tensão, em prol da expressão de seus conflitos, dúvidas e contrastes, diante de sua época, elaborando textos, nos quais a exploração dos contrários tornou-se sua expressão maior, como verificamos nas observações de Todorov.

É a partir de *Petits Poèmes en prose* (1975) que os poemas em prosa adquirem significativa notoriedade na cena literária. Nesse sentido, na busca de uma forma mais “livre”, Baudelaire encontrou na prosa justamente o prosaísmo de que precisava. Eliminou as demarcações da métrica e da rima, recusou os refrões e as simetrias, e obteve liberdade de tom e de expressão. O elemento poético de seus poemas em prosa é basicamente uma categoria temática, marcada por uma liberdade formal e de expressão, não se apoiando, em primeiro lugar, como no caso de Bertrand, em uma regência formal e rítmica. Por esse motivo, segundo

Vicente (1998), nos poemas em prosa baudelairianos, observamos a ocorrência de descrições, prosaísmos e inúmeros poemas com a forma de narrativa bem estruturada, mas sempre curta, sendo por meio da dualidade temática que Baudelaire buscou conferir às narrativas um caráter poético.

O interessante é que cada autor, em diferentes épocas, decide, diante de suas propostas artísticas, para onde irão direcionar essa “tensão”. Assim, o poema em prosa consegue responder, como forma de expressão, às mais variadas posições estéticas, de modo que podemos de certa forma refazer os passos de cada intenção, em cada poema. A prosa é livre, seus temas, vocabulários, sintaxe e tom são flexíveis. O contraste, a inversão, a ironia, o humor, as confidências, a dispersão, etc., podem ser encontrados em qualquer dos níveis do poema em prosa que, mesmo negando as convenções, possui uma “ordem”, certa lei que rege sua configuração como um “todo” artístico. Basicamente e quase sempre, a narrativa estará encerrada em sua estrutura e conteúdo, embora “deformada” (fragmentada ou simplificada), por estar constantemente em confronto com seu elemento poético, o qual visa abolir qualquer efeito de causalidade.

É válido ressaltar que, embora Baudelaire tenha sido principalmente poeta, ele nunca deixou de escrever em prosa, sendo crítico e moralista, sempre questionando a arte e a literatura de seu tempo, analisando questões fundamentais que pairavam sobre o universo dos escritores e, ele mesmo inclusive, questionando a si próprio sobre as suas aspirações literárias. Interrogava constantemente os meios, os objetivos e os resultados que poderiam ser obtidos das diferentes formas da arte literária. David Scotte e Barbara Wright, em uma introdução aos *Petits poèmes en prose*, salientam que, mesmo em seus versos, o poeta conseguia inserir suas preocupações como crítico de arte e moralista e que, em seus poemas em prosa, buscou “[...] réunir ou d’opposer beaucoup plus systématiquement dans une même oeuvre les préoccupations du moraliste (ou philosophe) et celles du poète.”⁴⁸ (SCOTTE, D.; WRIGHT, B., 1987, p. 8). Do poeta, quando tomado pelas questões da existência, aspirando à “beleza” (“*Qu’importe ce que peut être la réalité placée hors de moi [...]?*”); do filósofo, quando busca uma demonstração lógica da verdade, por meio da análise e da observação (“[...] *ô jouissance du philosophe qui vérifie l’excellence de sa théorie*”). Para os críticos, a maior parte dos poemas em prosa exprimem a opinião do moralista, inspirando-se, até certo ponto, nas formas mais prosaicas, como novelas, contos e ensaios. Seriam exemplos destes *La Corde* (uma história breve que desconcerta o leitor com desfecho inesperado e estranho), *Le Désespoir de*

⁴⁸ “[...] reunir ou opor mais sistematicamente, em uma mesma obra, as preocupações do moralista (ou filósofo) e aquelas do poeta.” [Tradução nossa].

la vieille (tom humorístico ou sarcástico) e *Le Joujou du pauvre* (tratamento de um tema, evocando indivíduos e acontecimentos, deixando transparecer, reações líricas, filosóficas e morais do autor), respectivamente, podendo ocorrer também uma espécie de “transfiguração”, no momento em que uma estranha história ou uma realidade banal, por exemplo, é transfigurada por uma repentina exploração lírica, como é o caso de *Vieux Saltimbanque*, quando, no fim, o “*saltimbanque*” está, analogicamente, ligado ao poeta; uma característica bastante rica em Baudelaire que “[...] *se permettra très souvent d’intégrer, dans la structure narrative de ses morceaux en prose, des éléments – théoriques, lyriques ou philosophique* [...].”⁴⁹ (SCOTTE, D.; WRIGHT, B., 1987, p. 25). Ainda segundo os críticos, há um grupo de poemas, semelhantes a aforismos, e que, ao contrário dos textos “prosaicos”, estão inseridos em categorias menos habituais, nos quais “*Baudelaire poète*” e “*Baudelaire philosophe*” se chocam e o “[...] *réaliste de La Soupe et les nuages, par exemple, se moque du poète de L’étranger, l’artiste-héros du Confiteor se transforme en fat dans Perte d’auréole* [...].”⁵⁰ (SCOTTE, D.; WRIGHT, B., 1987, p. 26-27).

Baudelaire sempre se preocupou com as possibilidades de tema, gênero e estrutura no que diz respeito às obras literárias, sendo a elaboração de poemas em prosa uma demonstração clara disso, na medida em que a sua concepção, em seu tempo, era ainda extremamente imprecisa e pouco se sabia a respeito de suas possibilidades, diferentemente do que ocorre hoje. David Scotte e Barbara Wright (1987, p. 18) – referindo-se às aspirações baudelairianas descritas em sua carta-prafácio a Arsène Houssaye, na qual o próprio Baudelaire diz ter tentado criar algo análogo ao que Aloysius Bertrand havia elaborado em *Gaspard de la nuit*, mas que, por fim, teria ficado distante do modelo e criado algo “*singulièrement différent*” – destacam que, tanto na teoria quanto na prática, o que Baudelaire buscava “[...] *c’était moins une définition précise ou un modèle qui ferait autorité qu’une gamme de possibilités, un genre littéraire qui lui permette d’exprimer en pleine liberté.*”⁵¹ (SCOTTE, D.; WRIGHT B., 1978, p. 19).

É importante ressaltarmos, neste ponto, que David Scotte e Barbara Wright vão de encontro às considerações de Suzanne Bernard a respeito dos poemas em prosa – que são vistos por ela como uma simples reação à “*tyrannie*” do verso – ao revelarem que a preocupação baudelairiana era de outra ordem, citando um trecho do *Salon de 1859*:

⁴⁹ “[...] se permitirá frequentemente integrar, na estrutura narrativa dos seus fragmentos em prosa, elementos – teóricos, líricos ou filosóficos [...].” [Tradução nossa].

⁵⁰ “[...] realista de A Sopa e as nuvens, por exemplo, zomba do poeta de O estrangeiro, o artista-herói do Confiteor transforma-se em pretensioso em Perda da auréola.” [Tradução nossa].

⁵¹ “[...] era menos uma definição precisa ou um modelo que faria autoridade, do que uma gama de possibilidades, um gênero literário que lhe permitiria exprimir em plena liberdade.” [Tradução nossa].

*Car il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché les originalités de se reproduire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai.*⁵² (BAUDELAIRE, 1976, pp. 626-627).

Isso significa que os poemas em prosa não constituem uma reação contra *Les Fleurs du mal* (1975), mas uma “*opposition complémentaire*”:

*Dans ses premiers poèmes en prose, Baudelaire, avait essayé d'adapter des thèmes – tels que crépuscule, Voyage exotique ou chevelure – qui, dans ses poèmes en vers, s'étaient montrés fertiles en développements poétiques. Ces thèmes se prêtaient à l'élaboration par une association d'images poétiques plutôt que par une exposition logique ou narrative. Mais Baudelaire a-t-il réussi à traduire en prose l'exotisme sensuel des poèmes en vers avec la richesse de leurs métaphores et l'harmonie de leur musique?*⁵³ (SCOTTE, D.; WRIGHT, B., 1987, p. 29).

Esse questionamento deixado por David Scotte e Barbara Wright configura, nada mais nada menos, do que o estudo sistemático que Barbara Johnson realiza ao comparar as versões de poemas em verso e em prosa. Quando observamos, por exemplo, a dedicatória-prefácio, Baudelaire revela que, na sua obra dos poemas em prosa, tudo poderia ser “[...] *à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement.*”⁵⁴ (BAUDELAIRE, 1987, p. 73). Algo que muito se assemelha a estrutura polarizada de *Les Fleurs du mal* (1975), como já citada neste trabalho, mas que configura, entretanto, alguma coisa “*singulièrement différent*”. No que consistiria, então, essa última afirmação baudelairiana? Para Barbara Johnson:

*Le renversement des polarités qui, dans Les Fleurs, conduit à une unité supérieure, devient ici un procès de mise en question de l'idée même d'unité. En d'autres termes, là où, dans les vers, l'antithèse sert à ramener l'Autre au Même, à circonscrire le jeu des polarités par une problématique du sujet qui ne cesse de récupérer ses propres contradictions, ici, dans la prose, il n'est plus possible de situer la structure polarisée à l'intérieur d'une subjectivité qui serait son signifié ultime [...].*⁵⁵ (JOHNSON, 1979, p. 66).

⁵² “É evidente que as retóricas e as prosódias não são tiranias inventadas arbitrariamente, mas um conjunto de regras exigidas pela própria estrutura do ser espiritual. E jamais as prosódias e as retóricas impediram a originalidade de produção em suas distintas manifestações. O contrário, ou seja, que tenham ajudado a eclosão da originalidade, seria infinitamente mais verdadeiro.” (BAUDELAIRE, 1995, pp. 808-809).

⁵³ “Em seus primeiros poemas em prosa, Baudelaire tentara adaptar temas – tais como o crepúsculo, Viagem exótica ou cabeleira – que, em seus poemas em verso, teriam se mostrado férteis em desenvolvimentos poéticos. Esses temas se prestavam, sobretudo, à elaboração por uma associação de imagens poéticas, ao invés de uma exposição lógica ou narrativa. Mas Baudelaire conseguiu traduzir em prosa o exotismo sensual dos poemas em verso com a riqueza de suas metáforas e a harmonia de sua música?” [Tradução nossa].

⁵⁴ “[...] ao mesmo tempo, cabeça e pé, alternativa e reciprocamente.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 277).

⁵⁵ “A inversão das polaridades que, em As Flores, conduz a uma unidade superior, torna-se, aqui, um processo de questionar a própria ideia de unidade. Em outros termos, lá onde, nos versos, a antítese serve para conduzir o Outro ao Mesmo, para circunscrever o jogo de polaridades em uma problemática do sujeito que não cessa de recuperar suas próprias contradições, aqui, na prosa, não é mais possível situar a estrutura polarizada no interior de uma subjetividade que seria seu significado definitivo [...].” [Tradução nossa].

O diálogo intersubjetivo e a relação especular entre “*je*” e “*vous*” que, na maior parte de *Les Fleurs du mal* (1975), simbolizava uma situação intrapsíquica – encontro metafórico com “outro” de si mesmo –, nos poemas em prosa, não mais simbolizam esse reflexo do sujeito ou o seu “outro” próprio: “[...] *les Petits poèmes en prose parlent à partir d’un lieu qui n’est ni intérieur ni extérieur au sujet, pour insérer le sujet dans une extériorité qui n’est ni son reflet ni son autre.*”⁵⁶ (JOHNSON, 1979, p. 76). O fato é que Baudelaire deixa de “se oferecer ao olhar” como em *Les Fleurs du mal* (1975), atuando como “espectador”, não mais como “espetáculo”; o que “*je*” conta a “*vous*” não é mais reflexo da subjetividade do sujeito, na qual se encontra os conflitos polares, é, agora, apenas uma anedota qualquer, numa circunstância em que “*je*” se encontra na mesma posição do leitor. Johnson denuncia que Baudelaire deixou de “espetáculo” porque isso deixou de ser simples. Para exemplificar melhor, ela cita *Les foules*, um poema que conta a história da condição do sujeito, no qual o poeta pode ser tudo o que desejar: “*Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente.*”⁵⁷ (JOHNSON, 1979, p. 67). Nesse sentido, segundo a autora, o “si próprio” seria não ter um “próprio” devido às inúmeras identidades que assume, estando a tentativa de transformar isso em um “*incomparable privilège*” condenada ao fracasso:

Dans une formule souvent citée, Baudelaire écrit: ‘Moi, c’est tous; tous c’est moi’. Mais on néglige de citer le mot qui suit cette formule: ‘Tourbillon’. Le poète ne jouit pas d’une ubiquité privilégiée; il souffre du vertige. Si ‘pour lui seul, tout est vacant’, rien n’est plus vacant que sa propre identité.”⁵⁸ (JOHNSON, 1995, p. 68).

Como exemplo desse distanciamento entre *Les Fleurs du mal* (1975) e *Petits poèmes en prose* (1975), Johnson cita o poema *le Chien et le Flacon*, no qual o “*chien*” que deveria servir como o lugar do encontro metafórico entre “*je*” e leitor, como é o caso, por exemplo, do “*cygne*”, do “*albatros*”, entre outros, no poema em prosa, serve, pelo contrário, para distanciar-se de “*je*” e denunciar a imprevisibilidade dessa separação, visto que o “*chien*” não gosta do perfume apresentado por aquele: “*Le chien, qui ‘ne ressemble au public’, ne*

⁵⁶ “[...] os Pequenos poemas em prosa falam a partir de um lugar que não é nem interior, nem exterior ao sujeito, para inserir o sujeito em uma exterioridade que não é nem seu reflexo, nem seu outro.” [Tradução nossa].

⁵⁷ “Ele adota como suas todas as profissões, todas as alegrias e todos as misérias que a circunstância lhe apresenta.” [Tradução nossa].

⁵⁸ “Em uma fórmula frequentemente citada, Baudelaire escreve: “Eu sou todos; todos são eu”. Mas deixamos de citar a palavra que segue essa fórmula: “Turbilhão”. O poeta não desfruta de uma ubiquidade privilegiada, ele sofre de vertigem. Se “apenas para ele, tudo é vazio”, nada é mais vazio do que sua própria identidade.” [Tradução nossa].

*ressemble plus au poète, et le rapport entre l' 'hypocrite lecteur' et le 'je' n'est plus métaphorique mais métonymique [...].*⁵⁹ (JOHNSON, 1979, p. 66).

É nesse contexto que Barbara Johnson, em sua obra *Défigurations du langage poétique* (1979), procura mostrar que o poema em prosa baudelairiano constitui uma espécie de leitura “desconstrutiva” do poema em verso. A autora divide o poema em prosa em duas categorias distintas: “*deux parties antithétiques – un état de beatitude lyrique et les conditions de sa disparition.*”⁶⁰ (JOHNSON, 1979, p. 77); como se, de forma simultânea, em meio ao seu “estado” poético ideal, florescesse a própria retórica da destruição dessa “beatitude”. Nesse sentido, os poemas em prosa, por meio de construções de impacto, revelariam um impulso criador que se desloca para que outro seja mantido:

*Que le Voyage des vers à la prose passe par la castration, les Petits poèmes en prose ne cessent de l'affirmer. [...] les coups et les coupures se multiplient partout [...]. La plupart des poèmes en prose sont eux-mêmes coupés par un 'mais', un 'toutefois', un 'cependant', qui marque le passage d'un code à un autre, d'une affirmation à son éclatement.*⁶¹ (JOHNSON, 1979, p. 154).

Para Bernard, o poema em prosa diz respeito a uma oscilação, a duas forças que se repelem continuamente. Johnson, por sua vez, observa os contrastes do poema em prosa como estratégias linguísticas, que não pretendem expor o conflito (a velha batalha entre prosa e poesia), mas pretigar a própria instância da diferença, que está além da questão referencial, e que se ocupa das funções que assumem os personagens no jogo da linguagem.

Por muito tempo, os poemas em prosa baudelairianos foram tidos como uma criação “menor” e condenada a permenacer na sombra da infinita superioridade dos poemas em verso e do gênero puro – poético – ao qual deveria ter pertencido, se não tivesse sido contaminado por elementos prosaicos. Isso porque, desde o início, os poemas em prosa ameaçaram abalar as clássicas fronteiras que delimitaram os limites das artes, assim como declara Voltaire: “*On confond toutes les idées, on transpose les limites des Arts, quando on donne le nom de Poème à la Prose*”.⁶² (VOLTAIRE apud JOHNSON, 1979, p. 9).

⁵⁹ “O cachorro que “não se assemelha ao público”, não se assemelha mais ao poeta, e a relação entre o “leitor hipócrita” e o “eu” não é mais metafórica, mas metonímica.” [Tradução nossa].

⁶⁰ “[...] duas partes antitéticas – um estado de beatitude lírica e as condições de seu desaparecimento.” [Tradução nossa].

⁶¹ “Que a viagem dos versos à prosa passa pela castração, os Pequenos poemas em prosa não param de o afirmar. [...] os choques e cortes multiplicam-se por toda parte. A maioria dos poemas em prosa é cortada por um ‘mas’, um ‘entretanto’, um ‘todavia’, que marcam a passagem de um código a outro, de uma afirmação ao seu rompimento.” [Tradução nossa].

⁶² “Confundimos todas as ideias, transpomos os limites das Artes, quando damos o nome de Poema à Prosa.” [Tradução nossa].

Johnson revela-nos que o funcionamento do poema em prosa, embora abranja explícita contradição, não impede a busca por ideias ainda precisas e organizadas sobre os “limites das Artes”. Nesse sentido, a autora procura, ao se dirigir à questão do gênero textual, enquadrar a relação entre poesia e prosa de maneira que responda melhor aos aspectos de sua contemporaneidade, visto que, embora a batalha dos gêneros tenha se deslocado do quesito forma (eixo poesia e prosa) para o âmbito da linguagem (eixo da linguagem poética e linguagem ordinária), as questões de literalidade ainda se impõem e o combate continua sem “resolução”. Com efeito, o estudo que Johnson elabora em relação à retórica dos textos em verso e em prosa de Baudelaire fundamenta-se antes na exploração do material linguístico que os compõem do que na forma visual e auditiva que apresentam, buscando, na medida do possível, subverter os preconceitos que encobrem os dois gêneros para, por fim, teorizar o poema em prosa, em uma perspectiva mais complementar e de união entre eles.

Para a autora, o poema em prosa desmascara todo o mito poético tradicional focado em uma noção fechada em si, de uma poesia narcísica presa a sua própria forma e que exclui a inserção de elementos diretos, aliados apenas à comunicação objetiva e não egoístas, como são pensadas as características da prosa. O poema em prosa, segundo ela, penetra nesse universo poético tradicional justamente para enfraquecê-lo – como parecia ter sido, até então, a função da prosa: tornar a poesia fraca e impura, por meio da inserção de seus elementos prosaicos – mas, além disso e sobretudo, subvertê-lo, revelando toda a mistificação retórica tão comumente vista como imprescindível para o funcionamento poético, como é o caso, por exemplo, da sua arbitrária estrutura de substituições metafóricas, que operam sem explicação ou justificativa literal. É como se o poema em prosa fizesse com que os efeitos prosaicos comumente abafados pelo “feitiço” poético ganhassem voz e, por fim, contestassem a força poética:

*[...] un discours explicitement habité par sa propre différence: d'un langage poétique qui, tout en s'efforçant de déconstruire et de déflorer la notion même de Poésie, ne cesse pourtant d'y participer par les insolites figures de ses défigurations.*⁶³ (JOHNSON, 1979, contracapa).

O poema em prosa acaba por desmistificar a poesia da qual participa, demonstrando que o poema é, no fundo, apenas uma “ficção”, a qual, por sinal, ele deixa reproduzir por escancarar todas as estruturas verbais que, anteriormente veladas no poema tradicional, eram responsáveis pelo funcionamento de toda ilusão poética. Ele redefine a poesia e a reorigina na

⁶³ “[...] um discurso explicitamente habitado por sua própria diferença: de uma linguagem poética, que mesmo tentando desconstruir e deflorar a própria noção de poema, não deixa, contudo, de nisso participar, pelas insólitas figuras de suas desfigurações.” [Tradução nossa].

imagem da prosa. Nessa tentativa de “desconstruir” a noção de poesia, ele acaba participando disso, justamente por figurar aquilo que pretendia “desfigurar”. Assim, de acordo com Johnson, não há uma oposição textual entre prosa e poesia, visto que uma constitui a outra, como observaremos melhor no capítulo seguinte deste trabalho.

Baudelaire, sem sombra de dúvidas, está entre aqueles autores que refletem sobre o seu trabalho, desejando com rigor e clareza, questionar as diferentes formas de arte literária, no que diz respeito aos seus meios, direções, objetivos e efeitos a explorar. Desse modo, para que ele pensasse o poema em prosa, é de extrema importância ressaltar que esse comprazimento em pensar o seu ofício foi essencial, refletindo sobre o processo de criação dos elementos enraizados nos diferentes textos, identificando seu planejamento, como o tipo de discurso, o modo de enunciação, com todas as suas partes e características muito bem articuladas, que configuravam um “todo” coerente e de relações complexas, delineadas por cada escritor. Não é à toa que o poeta “refez”, por exemplo, caminhos estéticos percorridos por autores como, por exemplo, Gustave Flaubert e Edgar Allan Poe, buscando alcançar e, sobretudo, situar-se, ele mesmo, como o “engenheiro”, no âmago de tais criações artísticas, como ressalta Galand:

*Ses essais sur Flaubert, sur Poe, sur Delacroix et sur Wagner doivent une bonne part de leur pénétration à son effort pour recréer en lui-même les conditions psychologiques dans lesquelles leurs chef-d'oeuvres furent créés. [...] Après la lecture de Madame Bovary, Baudelaire s'efforce de reconstruire les opérations mentales par lesquelles Flaubert en vient choisir les personnages, l'intrigue et le cadre de son roman.*⁶⁴ (GALAND, 1969, p. 9).

Baudelaire, embora seja primordialmente considerado o grande poeta do século XIX, nunca deixou de escrever em prosa e de se interessar pelas nuances do gênero:

*Grand admirateur de Balzac, défenseur de Flaubert [...], il avait presque fait ses débuts littéraires avec la publication de La Fanfarlo et avait consacré une bonne partie des années 1850 à la traduction des contes et nouvelles d'Edgar Allan Poe. [...] Découverte en 1847, l'oeuvre du poète et conteur américain, ainsi que ses écrits théoriques, avait offert au jeune Baudelaire la confirmation de certains aspects fondamentaux de sa propre esthétique.*⁶⁵ (SCOTTE, D.; WRIGHT, B., 1987, p. 23).

⁶⁴ “Seus ensaios sobre Flaubert, sobre Poe, sobre Delacroix e sobre Wagner devem uma boa parte de sua penetração ao seu esforço de recriar nele mesmo as condições psicológicas nas quais suas obras primas foram criadas. [...] Após a leitura de Madame Bovary, Baudelaire esforça-se para reconstruir as operações mentais pelas quais Flaubert chega a escolher os personagens, o enredo e o quadro de seu romance.” [Tradução nossa].

⁶⁵ “Grande admirador de Balzac, defensor de Flaubert [...], ele quase fizera sua estreia literária com a publicação de La Fanfarlo e havia dedicado uma boa parte dos anos 1850 à tradução dos contos e novelas de Edgar Allan Poe. [...] Descoberta em 1847, a obra do poeta e contista americano, bem como seus escritos teóricos, tinham oferecido, ao jovem Baudelaire, a confirmação de certos aspectos fundamentais de sua própria estética.” [Tradução nossa].

No caso das traduções dos textos de Poe, por exemplo, diante da dificuldade e do desafio que encerra o exercício da tradução, é válido ressaltarmos que este foi extremamente importante para Baudelaire, na confirmação de certos aspectos fundamentais de sua estética, sem nos esquecermos também de que a tradução foi um dos instrumentos que prepararam o “terreno” para o estabelecimento do poema em prosa, como destacou Suzanne Bernard (1959, p. 24). Ao traduzir “*The Raven*” de Edgar Allen Poe, Baudelaire já buscava algo novo, lembrando que o exercício da tradução em si constitui uma busca pela novidade. Pensar a expressão, a palavra, o sentido, a forma do texto original constitui uma atividade investigativa, em que o tradutor deve interpretar aquilo que lê e transpor de uma forma que ele julgue cabível, adequada, na medida do possível. Articular duas línguas está longe de ser, como sabemos, uma tarefa simples. Além disso, Baudelaire utilizou elementos que ultrapassam as palavras para confeccionar a tradução. Em *Le Corbeau*, ele elimina o verso, descarta as rimas e a métrica, captando magistralmente o “teor narrativo” do poema, transmitindo a intenção de Poe, presente no texto original. A eliminação dos componentes estruturais do verso denuncia, então, a formação da prosa. O poeta francês, basicamente, extrai o embasamento rítmico e o esquema de rima propostos por Poe, não excluindo, entretanto, a densidade dramática proposta. A dramaticidade que sustenta todo o poema não se perde na prosa baudelairiana que mantém sua qualidade poética. Nesse quadro, vale sublinhar que Baudelaire, nesse exercício de tradução, já deixa transparecer um mecanismo de “transfiguração”, pois, como dito, ele “elimina”, “extrai” elementos poéticos ligados ao verso, revelando que o “poético” se reconhece como valor próprio, independentemente de formas versificadas.

Para que tenhamos uma noção melhor das dificuldades que empreende o exercício da tradução e mesmo o da prosificação (passagem do verso para a prosa) – que também nos é bastante válido – recorreremos ao teórico da narrativa, Gerard Genette, em *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), que trata dessas duas práticas e as insere, desde o início e em âmbito geral, no campo da “*transtextualité*”, definida de prontidão e grosso modo como “[...] *tout ce qui le [texte] met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes*”.⁶⁶ (GENETTE, 1982, p. 7). No entanto, é válido destacar que o crítico reúne cinco tipos de relações “*transtextuelles*” por ele apreendidas e, dentre elas, enquadra-se, então, a “*hipertextualité*”, a que primordialmente lhe interessa e a que abrange especificamente os casos que destacamos, sendo ela toda e qualquer relação que une um “texto B”

⁶⁶ “[...] tudo o que o [texto] relaciona, manifesto ou secreto, com outros textos.” [Tradução nossa].

(*l'hypertexte*) a um “texto A” (*l'hypotexte*), preexistente, que não está efetivamente presente em B – o que indicaria, caso o estivesse, uma *“intertextualité”*.

Cabe ressaltar que, com todo o seu rigor descritivo, Genette realiza, nesse estudo, uma abordagem precisa de inúmeros fatos da literatura (como de outras artes) para manifestar, diante de seu esforço terminológico, as ocorrências hipertextuais por ele percebidas, desde práticas já tradicionalmente ancoradas no universo literário, como a *“parodie”*, o *“pastiche”*, o *“travestissement”* e a *“charge”*, até os exercícios que não possuíam, ainda, nomenclatura, como é o caso da *“transposition”* – na qual se encontram a tradução e a prosificação –, sendo considerada a mais importante pelo crítico, por se destacar pela variedade de seus procedimentos técnicos e pelo alcance em investimentos literários, com obras de grande realização estética (dentro de uma perspectiva histórica). Para comprová-lo, ele resume a *“parodie”*, por exemplo, baseando-a em uma prática restrita a uma base mecânica como a do *“lipogramme”* ou da *“translation lexicale”* – “modificação mínima”; o *“travestissement”* como utilizando, “exaustivamente”, a *“trivialisation”* – um único tipo de transformação estilística; a *“forgerie”*, o *“pastiche”* e a *“charge”* como “inflexões funcionais” que partem, unicamente, da *“imitation”* e que estão presas, naturalmente, ao modelo, sendo “prescritas” por ele, mesmo possuindo certa complexidade – uma espécie de modificação limitada. Além de serem práticas que dão margem, majoritariamente, a textos breves e de adesão pública incerta, enquanto, por fim:

*La transposition, au contraire, peut s'invertir dans des oeuvres de vastes dimensions, comme Faust ou Ulysse, dont l'amplitude textuelle et l'ambition esthétique et/ou idéologique va jusqu'à masquer ou faire oublier leur caractère hypertextuel, et cette productivité même est liée à la diversité des procédés transformationnels qu'elle met en oeuvre.*⁶⁷ (GENETTE, 1982, p. 237).

No âmbito das traduções, Genette inicia suas considerações chamando a atenção para a importância literária da tradução que opera na transposição de obras primas de uma língua para outra e, também, por evidenciar que *“certaines traductions sont elles-mêmes des chefs-d'oeuvre: le Quichotte de Rosset, l'Edgar Poe de Baudelaire [...]”*.⁶⁸ (GENETTE, 1982, p. 239). Nesse quadro, o crítico menciona a dificuldade de se traduzir um texto, na medida em que nenhuma tradução será absolutamente fiel ao texto de origem, interferindo, sempre, de

⁶⁷ “A transposição, ao contrário, pode reverter-se em obras de vastas dimensões, como Fausto ou Ulisses, cuja amplitude textual e ambição estética e/ou ideológica desenvolve-se até esconder ou fazer esquecer seu caráter hipertextual e essa própria produtividade está ligada à diversidade de procedimentos transformacionais que ela emprega.” [Tradução nossa].

⁶⁸ “[...] certas traduções são elas próprias obras-primas: o Quixote de Rosset, o Edgar Poe de Baudelaire [...]” [Tradução nossa].

uma forma ou de outra, em seu sentido, por nunca ocorrer uma correspondência exata entre as palavras, expressões e sonoridades de uma língua para a outra, na medida em que cada uma possui uma construção específica. A respeito disso, Genette ressalta, sobretudo, a regra de “*intraduisibilité radicale*” que é comumente conferida ao texto poético, em detrimento daquele que não se configura em uma linguagem poética:

*Le premier caractère de la signification poétique, c’est qu’elle est liée, sans changement possible, au langage qui la manifeste. Alors que, dans le langage non poétique, nous savons que nous avons compris l’idée dont le discours nous apporte la présence lorsque nous pouvons l’exprimer sous des formes diverses, nous rendant maîtres d’elle au point de la libérer de tout langage déterminé, au contraire, la poésie exige pour être comprise un acquiescement total à la forme unique qu’elle propose.*⁶⁹ (BLANCHOT apud GENETTE, 1982, p. 239).

No entanto, nesse ponto, Genette dispõe-se a criticar essa colocação do limiar da intraduzibilidade na fronteira (aliás, bastante duvidosa, nas palavras do crítico) entre prosa e poesia, sendo uma fórmula bastante injusta e que significa desconsiderar o que Mallarmé evidenciou: “*il y a ‘vers’ dès qu’il y a ‘style’, et que la prose elle-même est un ‘art du langage’, c’est-à-dire de la langue.*”⁷⁰ (GENETTE, 1982, p. 239-240). Assim, após algumas considerações a esse respeito, Genette propõe uma diferenciação que se estabelece entre os textos para os quais os problemas de tradução são prejudiciais e aqueles para os quais eles não operam grande prejuízo. De um modo geral e pensando nesses obstáculos que os tradutores devem ultrapassar, o crítico precisa, então, os termos dessa armadilha:

*Côte ‘art du langage’, [...] la création littéraire est toujours au moins partiellement inséparable de la langue où elle s’exerce. Côte ‘langue naturelle’, tout est dit depuis l’observation de Jean Paulhan sur l’ ‘illusion des explorateurs’ devant l’énorme teneur de langue, ‘primitives’ ou non, en ‘clichés’, [...] ou figures passées dans l’usage. L’illusion de l’explorateur, et donc la tentation du traducteur, est de prendre ces clichés à la lettre et de les rendre par des figures qui, dans la langue d’arrivée, ne seront point d’usage.*⁷¹ (GENETTE, 1982, p. 240).

Para Genette, o que está por trás dessa “dissociação dos estereótipos” é o caráter figurativo do texto original que, na tradução, não encontra o seu “descanso” nem em uma

⁶⁹ “O primeiro traço da significação poética é que ela está ligada, sem possibilidade de mudança, à linguagem que a manifesta. Então, que, na linguagem não poética, nós sabemos que compreendemos a ideia cujo discurso nos traz a presença, quando podemos exprimi-la sob diversas formas, fazendo-nos mestres dela ao ponto de libertá-la de toda linguagem determinada, ao contrário, a poesia exige, para ser compreendida, uma aquiescência total da forma única que ela propõe.” [Tradução nossa].

⁷⁰ “Há “verso” desde que haja “estilo”, e que a própria prosa é uma “arte da linguagem”, isto é, da língua.” [Tradução nossa].

⁷¹ “Lado “arte da linguagem”, [...] a criação literária é sempre, ao menos parcialmente, inseparável da língua na qual se exerce. Lado “língua natural”, tudo está dito desde a observação de Jean Paulhan sobre a “ilusão dos exploradores” diante da enorme quantidade na língua, “primitivas” ou não, de “clichês”, [...] ou figuras passadas ao uso. A ilusão do explorador, e portanto a tentação do tradutor, é de tomar esses clichês ao pé da letra e traduzi-los por figuras que, na língua de chegada, nunca serão usuais.” [Tradução nossa].

passagem que traduz palavra por palavra – conferindo ao texto uma metáfora que não existia no texto primeiro –, nem naquela que procure traduzir, em palavras abstratas, as imagens cristalizadas, retirando-lhes toda a conotação latente pronta para ser potencialmente explorada. E a “solução” para isso seria: “*Le plus sage pour le traducteur, serait sans doute d’admettre qu’il ne peut faire que mal, et de s’efforcer pourtant de faire aussi bien que possible, ce qui signifie souvent faire autre chose.*”⁷² (GENETTE, 1982, p. 241, grifo do autor).

Por sua vez, em relação ao processo de “*prosification*”, Genette destaca que a sua ocorrência é mais comum do que a prática da “*versification*” (passagem da prosa para o verso), na medida em que esta deixou menos traços na história dos textos, ao contrário daquela: “*Il y a dans l’histoire des textes, des moments de ce qu’on pourrait appeler le passage à la prose.*”⁷³ (GENETTE, 1982, p. 247). O fato é que as literaturas iniciaram-se pela poesia, em decorrência da transmissão oral, anterior à escrita, e que evocava uma expressão versificada. Somente mais tarde, nas “épocas mais silenciosas”, é que a figura dos declamadores foi sendo deixada de lado, em decorrência da mudança de público que preferiu passar a ler por conta própria: “[...] *le lecteur moyen, quand on lui offre le choix, préfère la prose. Vient donc l’âge des mises en prose [...]*”⁷⁴ (GENETTE, 1982, p. 247). Dentre alguns exemplos da passagem para a prosa, temos, no século IV d.C., as *Éphémérides de la guerre de Troie*, redigidas na forma de um diário por um combatente da guerra de Troia, Dictys de Crète, que se manifestaram como uma prosificação de Homero, sendo uma narrativa heterodiegética, breve e que se apresenta como um resumo do ciclo troiano. Também, dois séculos mais tarde, um outro soldado troiano, “Darès le Phrygien” escreve *De excidio Trojae historia*, tida como uma outra prosificação, ainda mais condensada que a de Dictys, mas que também evocava a guerra de Troia, de modo geral. E, em meados do século XV, com a extinção da epopeia francesa, canções da época anterior foram prosificadas a mando dos príncipes e Aubert oferece as *Cronicques et conquestes de Charlemagne*, como consta no fragmento de *Essai de poétique médiévale de Paul Zumthor*, reproduzido por Genette (1982, p. 249).

⁷² “O mais sensato para o tradutor seria, sem dúvida, admitir que ele pode somente fazer mal feito, e se esforçar, no entanto, para fazer tão bom quanto possível, o que significa frequentemente fazer **outra coisa**.” [Tradução nossa].

⁷³ “Há, na história dos textos, momentos do que poderíamos chamar de **passagem para a prosa**.” [Tradução nossa].

⁷⁴ “[...] o leitor médio, quando lhe damos escolha, prefere a prosa. Chega, portanto, a época das passagens para a prosa.” [Tradução nossa].

Esses exemplos, dentre outros, revelam, no entanto, que, diante da comparação entre os dois textos (hipotextos e hipertextos), não se pode obter uma tradução fiel em prosa, visto que os hipotextos são múltiplos ou bastante difusos para permitir um tipo de análise detalhada. Algo que Houdar, de acordo com Genette, nos forneceu ao elaborar uma prosificação rigorosa da primeira cena de *Mithridate*, de Racine. Antes de ilustrá-la melhor, porém, Genette (1982, p.249) chama a atenção para o processo de “*dérivaison*” (a métrica é mantida, mas as rimas são eliminadas) realizado por Racine, que desrima quatro versos de Fedra, para mostrar que o “gênio” – presente em todas as línguas e que reside na natureza da construção das frases, pela sonoridade e frequência das consoantes e vogais, pelas inversões, etc.– de sua língua, francesa, é claro e elegante, não conferindo qualquer licença à poesia, a qual estaria subordinada, assim como a prosa francesa, à ordem precisa: “*Nous avons donc un besoin essentiel du retour des mêmes sons pour que notre poésie ne soit pas confondue avec la prose.*”⁷⁵ (GENETTE apud RACINE, 1982, p. 250). Ao apresentar os dois trechos, com os versos rimados e sem rimas, Racine questiona se o trecho poético proporcionaria o mesmo prazer caso estivesse sem as rimas.

Paralelamente a essa observação, Genette nos faz retornar, então, à prosificação de Houdar que, assim como Voltaire, oferece as duas versões (verso e prosa) sob o título: “*Comparaison de la première scène de Mithridate avec la même réduite en prose, d’où naissent quelques réflexions sur les vers.*” Nas palavras de Genette (1982, p. 251), Houdar desfez as inversões racinianas, eliminando rima e metro, bem como substituiu algumas palavras, para mostrar que os versos racinianos não passavam de uma prosa ritmada e rimada, destoando de toda a clareza proposta pelo dramaturgo francês, no que dizia respeito aos limites precisos entre os dois gêneros: poesia e prosa.

O que mais nos interessa, com efeito, diante do exposto, é que se Houdar tivesse trabalhado com um tipo de poesia mais lírica e mais figurada, com certeza suas dificuldades seriam muito maiores diante do exercício de prosificação. Quem o afirma é Genette, relatando que o seu dilema estaria próximo daquele enfrentando pelos tradutores, como já observamos anteriormente: “*conserver les figures poétiques, mais elles jureraient dans un discours en prose; les supprimer (les traduire), mais la prosification deviendrait ici davantage qu’une déversification.*”⁷⁶ (GENETTE, 1982, p. 252). Ainda segundo Genette, para esse tipo de prosificação, seria necessário analisar as imagens e tornar a prosificação comentário, como é o

⁷⁵ “Nós temos, portando, uma essencial necessidade do retorno dos mesmos sons para que nossa poesia não seja confundida com a prosa.” [Tradução nossa].

⁷⁶ “[...] conserver as figuras poéticas, mas elas se comprometem em um discurso em prosa; suprimi-las (traduzi-las), mas a prosificação tornar-se-ia aqui mais do que uma desversificação.” [Tradução nossa].

caso de Damaso Alonso, na sua tradução das *Solitudes*, de Góngora; ou buscar no poema, “à nouveau frais, un équivalent en prose qui recourt à tout autres moyens. La prosification se fait alors ‘poème en prose’, c’est à quoi Baudelaire s’est appliqué [...]”⁷⁷ (GENETTE, 1982, p. 252, grifo nosso).

Genette, nesse ponto de seu estudo, traz à tona exatamente o que Barbara Johnson revelou, e expressa o valioso conhecimento que Baudelaire possuía, conseguindo habilmente dominar processos e práticas textuais nitidamente complexas. Com a apresentação do estudo realizado por Johnson (1979), Genette retoma seu conceito *essencial* (“*défiguration*”) para renomeá-lo, “*transfiguration*”, e acrescenta:

*[...] Baudelaire ne se contente pas, pour passer du poème en vers au poème en prose, de “dé-figurer”, le premier, c’est-à-dire de supprimer ses figures, ou plutôt son système implicite de figuration: Il lui en substitue un autre; défiguration + réfiguration, c’est ce double travail qui mérite le terme de transfiguration, ou transposition figurative.*⁷⁸ (GENETTE, 1982, p. 253)

Para Genette, ler essas “*transpositions*” como uma espécie de degradação significa não compreender a temática de Baudelaire, seja nos seus poemas em prosa, seja em toda a sua obra em prosa:

*Il y a chez Baudelaire [...] une véritable poétique de la prose, qui fait de lui un grand prosateur, et dont un des traits majeurs – et l’une des vertus – est précisément d’être prosaïque [...]. Tout se passe donc comme si Baudelaire avait résolu, ayant compris que l’un n’allait pas (bien) sans l’autre, non de prosifier les poèmes, mais encore de les prosaïser. En quoi il fit bien, un poème en prose devant être aussi un poème de prose.*⁷⁹ (GENETTE, 1982, p. 253, grifo do autor).

É de extrema importância termos em mente que Baudelaire é tido como um dos primeiros escritores modernos em decorrência, sobretudo, da sua sensibilidade estética apurada, por meio da qual, lhe foi concedida a valiosa capacidade de inventar e efetivar novas combinações literárias. Interessava-lhe a esfera artística, seus meios de expressão, seus mecanismos, suas propostas e as razões de seu êxito. Mestre tanto em verso quanto em prosa.

⁷⁷ “[...] sob nova perspectiva, um equivalente em prosa que recorre a outros meios. A prosificação se faz, então, “poema em prosa”, é ao que Baudelaire se aplicou.” [Tradução nossa].

⁷⁸ “Baudelaire não se contenta em passar do poema em verso ao poema em prosa, de “des-figurar” o primeiro, isto é, de suprimir suas figuras, ou de preferência, seu sistema implícito de figuração: ele o substitui por outro; desfiguração + réfiguração, é esse duplo trabalho que merece o termo de transfiguração ou transposição figurativa.” [Tradução nossa].

⁷⁹ “Há em Baudelaire [...] uma legítima poética da prosa, que o torna um grande prosador, e cujo um dos traços principais – e uma das virtudes – é precisamente ser prosaico [...]. Tudo se passa, portanto, como se Baudelaire tivesse resolvido, tendo compreendido que um não iria (bem) sem o outro, não de prosificar os poemas, mas ainda prosaisá-los. No que ele teve sucesso, um poema em prosa devendo ser também um poema de prosa.” [Tradução nossa].

No primeiro está o início da revolução: soube, ainda que vinculado às formas clássicas da poesia francesa (como o soneto e o verso alexandrino), impor seus temas e imagens inovadores e originais – fundamento de toda a dinâmica desse primeiro projeto que já comportava o ideal da “novidade”, como criação pensada e voluntária do poeta, que acabou por revolucionar toda linguagem poética tradicional; no segundo, procurando sintetizar lirismo e narratividade, ordem e anarquia, afirmação e ironia, conseguiu encontrar – ainda na busca pelo “novo” –, por meio da prosa, de profunda riqueza e diversidade, a sugestividade e a flexibilidade que abriram caminhos para novas possibilidades no campo da arte: segunda revolução.

3. BARBARA JOHNSON E AS DESFIGURAÇÕES DA LINGUAGEM POÉTICA

Em *Défigurations du langage poétique* (1979), Barbara Johnson realiza um estudo minucioso sobre a retórica dos textos, partindo de uma aventura textual específica: o poema em prosa. Nele reside toda perturbação, que uma legítima novidade fatalmente opera em um histórico literário habituado à resistência, constituindo um empreendimento, cujo gênero é nomeado por uma expressão que “ameaça”, nada mais, nada menos, do que a própria noção de gênero.

No primeiro capítulo de sua obra, deparamo-nos com um instigante questionamento a respeito das obras *Les Fleurs du mal* (1975) e *Petits Poèmes en prose* (1975): “*Deux Révolutions baudelairiennes?*” Ou seja, constituiriam propostas diferentes ou seriam simplesmente “*doublets*”? O segundo exerceria um papel subversivo em relação ao primeiro, operando uma “releitura” deste ou não problematizaria a sua poética? O poeta diz a mesma coisa em ambos? E, para a autora, não há melhor ponto de partida para interrogar a conjunção paradoxal de “novo” e “repetido”, de “imitação” e “novidade”, que os próprios textos que, dentre os *Petits poèmes en prose* (1975) são, ainda, *Fleurs du mal* (1975), retomando explicitamente, na prosa, o tema de um poema em verso: “[...] *la question se posera de savoir comment le poème en prose remet justement en question les fondements mêmes des distinctions qui nous invitent à les comparer.*”⁸⁰ (JOHNSON, 1979, p. 32).

Na primeira parte de seu livro, Johnson analisa, então, essa questão da diferença entre os dois tipos de discurso, por meio de um estudo comparativo dos poemas “*La chevelure*” (em versos) e “*Un hémisphère dans une chevelure*” (em prosa).

LA CHEVELURE

*Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure!
 Ô boucles! Ô parfum chargé de nonchaloir!
 Extase! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
 Des souvenirs dormant dans cette chevelure,
 Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir!*

*La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,
 Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
 Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique!
 Comme d'autres esprits voguent sur la musique,*

⁸⁰ [...] a questão consistirá em saber como o poema em prosa questiona justamente os próprios fundamentos das distinções que nos convidam a compará-los. [Tradução nossa].

Le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum.

*J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,
Se pâment longuement sous l'ardeur des climats;
Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève!
Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve
De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts:*

*Un port retentissant où mon âme peut boire
À grands flots le parfum, le son et la couleur
Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire
D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.*

*Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse
Dans ce noir océan où l'autre est enfermé;
Et mon esprit subtil que le roulis caresse
Saura vous retrouver, ô féconde paresse,
Infinis bercements du loisir embaumé!*

*Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues
Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond;
Sur les bords duvetés de vos mèches tordues
Je m'enivre ardemment des senteurs confondues
De l'huile de coco, du musc et du goudron.*

*Longtemps! toujours! ma main dans ta crinière lourde
Sèmera le rubis, la perle et le saphir,
Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde!
N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde
Où je hume à longs traits le vin du souvenir?
(BAUDELAIRE, 1964, p. 53-54).⁸¹*

UN HÉMISPHERE DANS UNE CHEVELURE

Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de tes cheveux, y plonger tout mon visage, comme un homme altéré dans l'eau d'une source, et les agiter avec ma main comme un mouchoir odorant, pour secouer des souvenirs dans l'air.

Si tu pouvais savoir tout ce que je vois! tout ce que je sens! tout ce que j'entends dans tes cheveux! Mon âme voyage sur le parfum comme l'âme des autres hommes sur la musique.

Tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de voilures et de mâtures; ils contiennent de grandes mers dont les moussons me portent vers de charmants climats, où l'espace est plus bleu et plus profond, où l'atmosphère est parfumée par les fruits, par les feuilles et par la peau humaine.

⁸¹ Oferecemos uma tradução do poema, feita por Ivan Junqueira, nos Anexos.

Dans l'océan de ta chevelure, j'entrevois un port fourmillant de chants mélancoliques, d'hommes vigoureux de toutes nations et de navires de toutes formes découpant leurs architectures fines et compliquées sur un ciel immense où se prélassent l'éternelle chaleur.

Dans les caresses de ta chevelure, je retrouve les langueurs des longues heures passées sur un divan, dans la chambre d'un beau navire, bercées par le roulis imperceptible du port, entre les pots de fleurs et les gargoulettes rafraîchissantes.

Dans l'ardent foyer de ta chevelure, je respire l'odeur du tabac mêlé à l'opium et au sucre; dans la nuit de ta chevelure, je vois resplendir l'infini de l'azur tropical; sur les rivages duvetés de ta chevelure je m'enivre des odeurs combinées du goudron, du musc et de l'huile de coco.

Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs.

(BAUDELAIRE, 1987, p. 107-108).⁸²

Assim, consciente da cronologia de publicação dos textos que é incerta, ao justapor os dois textos (os versos à esquerda, a prosa à direita), a autora, prontamente, revela que já se trata de uma “primeira” leitura, em que ela confere anterioridade à peça em verso – uma escolha recente da crítica baudelairiana que, anteriormente, considerava-a uma espécie de “evolução” dos poemas em prosa e, portanto, posterior e superior a estes.

Ela inicia sua análise, no capítulo “*Prose et poésie: la tentation de la symétrie*”, partindo da ideia que, até certo ponto, os textos compartilham o mesmo vocabulário, o qual se dispõe de maneira distinta em um e outro, visto que o poema em prosa retoma e redefine a linguagem dos versos, deslocando a “poesia” que deveria lhe servir de modelo. Para chegar a essa conclusão, ela analisa:

De l'huile de coco, du musc et du goudron. (verso)

E:

[...] *du goudron, du musc et de l'huile de coco. (prosa)*

E, na “permutação de lugares” feita pelo poeta, as palavras permanecem as mesmas: “*Rien dans leur sens, ni connotation, ni dénotation, ni rien dans leurs rapports grammaticaux, n'a été modifié*”.⁸³ (JOHNSON, 1979, p. 35). Johnson acrescenta, ainda, que não há qualquer diferença entre eles quanto às figuras, às imagens, ao sentido, ao sintagma e ao paradigma, impossibilitando qualquer busca de uma distinção de “natureza” entre eles. Após analisar a forma dos dois fragmentos – o primeiro, alexandrino, com cesura na sexta sílaba e com a primeira letra maiúscula, caracterizando-se como “poesia”; o segundo, mudando o “e” de lugar (palavra mais insignificante de todas, segundo ela) e não contendo mais do que doze sílabas ou mesmo onze sílabas de prosa – a autora propõe, então, que, se

⁸² Oferecemos uma tradução do poema, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, nos Anexos.

⁸³ “Nada em seus sentidos, nem conotação, nem denotação, nem nada em suas relações gramaticais modificou-se.” [Tradução nossa].

admitirmos que diferença entre prosa e versos seja apenas de referência, não de essência: “[...] *de référence non à une réalité poétique ou prosaïque ni même à une différence linguistique inhérente, mais à une anteriorité textuelle, à une différence de codes* [...]”⁸⁴ (JOHNSON, 1979, p. 36, grifo do autor); nós alcançamos a noção simétrica de diferença, entre enunciado marcado (presença de marca: poesia) e não marcado (ausência de marca: prosa), que o poema em prosa, no entanto, subverte continuamente, por não escolher nem um, nem outro – como supostamente todo enunciado deve fazer – mas originar-se dos dois. Nesse quadro:

Nous nous trouvons donc devant la convergence de deux sortes d'oppositions binaires (présence/absence) de marque; référence au code «poésie»/ référence au code «prose» qui finissent par se court-circuiter réciproquement. Ni antithèse, ni synthèse, le poème en prose est le lieu à partir duquel la polarité – et donc, la symétrie – entre présence et absence, entre prose et poésie, dysfonctionne. (JOHNSON, 1979, p. 37)⁸⁵

O poema em prosa não nos permite mais saber qual é a diferença, antes pregada por uma ausência/presença de marca, ele desloca essa concepção anterior, que também não possuía uma diferenciação exata, tanto que não havia dois tipos de marcas diferentes, para que prosa pudesse definitivamente ser descrita a partir daquilo que é e não daquilo que não é (“*un non-vers*”). A autora conclui dizendo que essa questão da diferença não possui resolução e que nem se sabe, ao certo, o que ela questiona, ela apenas se repete: “[...] *mais c'est la répétition de ce dysfonctionnement de la question qui engendre le texte de poèmes en prose.*”⁸⁶ (JOHNSON, 1979, p. 38). Essa hipótese de Johnson começa a destacar a sua concepção que exclui a ideia de oposição fatal entre os gêneros, visto que a diferença tradicional mantida entre eles se desfaz perante os poemas em prosa.

Na segunda parte do capítulo, a autora volta-se, especificamente, para a questão do deslocamento operado pela passagem da poesia à prosa, não pretendendo desenvolver uma “comparação estilística exaustiva”. Ela nos aponta, nesse contexto, que o poema em prosa, publicado em 1857, intitulava-se “*La chevelure*” e que, somente em 1862, passou a chamar-se “*Un hémisphère dans une chevelure*”, apresentando o subtítulo “poema exótico”. Isso contribui, segundo ela, para a teoria de anterioridade do texto em verso, visto que aumentou a diferença entre prosa e verso. A prosa transforma o “geral” em “particular” e ainda transforma

⁸⁴ “[...] de referência não a uma realidade poética ou prosaica, nem mesmo a uma diferença linguística inerente, mas a uma anterioridade textual, a uma diferença de códigos [...]” [Tradução nossa].

⁸⁵ “Nós nos encontramos, portanto, diante da convergência de duas formas de oposições binárias (presença/ausência) de marca; referência ao código ‘poesia’/ referência ao código ‘prosa’ que acabam por se curto circuitar reciprocamente. Nem antítese, nem síntese, o poema em prosa é o lugar a partir do qual a polaridade – e portanto, a simetria – entre presença e ausência, entre prosa e poesia, disfunciona.” [Tradução nossa].

⁸⁶ “[...] Mas é a repetição desse disfuncionamento da questão que engendra o texto de poemas em prosa.” [Tradução nossa].

este último em um lugar que encobre um “hemisfério”, não sendo assim um “centro” de interesse em si mesmo. A autora mostra que, em “*Un hémisphère dans une chevelure*”, há uma subtração do teor metafórico que permeia o poema “*La chevelure*”, ocorrendo uma diminuição da afetividade amorosa veiculada à figura feminina, representada metaforicamente pela “cabeleira” (no poema em verso): “[...] *ce continent lointain et exotique s’annonce ici non pas dans toute sa richesse imaginaire, mais sous la forme d’une simple figure de géométrie, sans relief et sans affectivité.*”⁸⁷ (JOHNSON, 1979, p. 40). Além disso, ao se nomear como “poema exótico”, o poema em prosa não se encontra mais no viés de uma confiança amorosa, passando a explicar sua própria literalidade, estando inserido, agora, no lugar público de um gênero literário.

Analisando a primeira estrofe dos dois poemas, a autora, gradativamente, refaz os transportes retóricos que os configuram. No verso, podemos verificar a construção de uma elaborada fusão metafórica repleta de figuras que, desde os primeiros versos, antes mesmo que a cabeleira seja nomeada, faz-se presente, como uma espécie de “superposição associativa”, permeada pela agramaticalidade. A princípio, por exemplo, as palavras “*toison*”, “*boucles*” e “*parfum*” engendram um jogo de substituições que evocam a “*chevelure*” e atuam como precursores paradigmáticos do termo. Posteriormente, as próprias figuras utilizadas para inspirar a cabeleira, ornamentalmente deixam transparecer, ao mesmo tempo, a ocorrência de uma espécie de viagem marítima como pano de fundo, por meio de um vocabulário que pode relacionar-se a isso. A presença do verbo “*moutonner*” (“encapelar”), por exemplo, indicando o movimento do mar, e de palavras como “*encolure*”⁸⁸, “*boucles*” e “*chargés*”, que podem sugerir a ideia de equipamentos de navegação, são amostras desse campo semântico. A partir dessas considerações, para Johnson, não há, no fragmento, um ponto de partida literal como se nós, leitores, ao chegarmos à cabeleira, já nos encontrássemos em plena viagem, do ponto de vista retórico.

No fragmento em prosa, no entanto, há, segundo a autora, uma passagem do eixo paradigmático para o eixo sintagmático, correspondente à distinção feita por Jakobson. No caso, o “*parfum*”, por exemplo, que, no verso, transforma-se em navio portador de “*nonchaloir*”, é descrito, agora, como simples “*odeur*”; a cabeleira, metaforicamente evocada no fragmento em verso, é descrita literalmente; e nas trocas de sinédoques sexuais (“*tes cheveux*”, “*mon visage*”, “*ma main*”), nada ultrapassa o domínio do possível.

⁸⁷ “Esse continente distante e exótico não se anuncia aqui diante de toda sua riqueza imaginária, mas sob a forma de uma simples figura geométrica sem destaque e sem afetividade.” [Tradução nossa].

⁸⁸ Pode significar uma peça da quilha de um navio.

Contrariamente à peça em verso, em que “[...] *l’agrammaticalité des vers souligne les transports extatiques de leur métaphoricité* [...].”⁸⁹ (JOHNSON, 1979, p. 40), o trecho em prosa, gramaticalmente, os literatiza, tornando-se mais discursivo. Assim, suas descrições, regidas pelas ligações gramaticais, suavizam os transportes retóricos que, no verso, abundam e se estendem excessivamente.

Contudo, Johnson ressalta que essa diferença é ainda sensível nesses primeiros trechos, visto que os dois poemas parecem afluir a um mesmo ponto – aquele que parte da agitação da cabeleira e chega à propagação das lembranças – embora as etapas sejam outras, como já pudemos brevemente observar. Em verso, a ficção gradualmente implantada pelo transporte retórico faz com que a passagem da cabeleira para as lembranças seja imperceptível. As lembranças, antes de serem literalmente mencionadas (“*souvenirs*”), têm a sua aparição devidamente planejada, por meio de sua personificação (“*peupler l’alcôve*”) que, em seguida, é reforçada por “*dormant*”, contribuindo previamente para que a sua inserção configure-se como uma espécie de “*despertar mágico*” junto a um “*mouchoir*” que, quando agitado, remete às partidas marítimas e ao gesto de um ilusionista. Esse circuito retórico faz com que a viagem entre a cabeleira, já metaforizada, e as lembranças personificadas, inseridas em um contexto fictício que as torna cabíveis, ocorra de maneira confluyente, ténue e vagarosa. Em prosa, todavia, chegamos às lembranças por meio da expressão metafórica “*pour secouer souvenirs dans l’air*”, em um contexto sem “rodeios”, basicamente literal, transpondo, abruptamente, a distância entre o literal e o literário. Nesse ponto, no qual verificamos um descompasso no poema em prosa entre “*souvenirs*” e seu entorno, Johnson chega a um aspecto importante de seu estudo, denunciando que isso não sinalizaria apenas uma mudança de registro retórico, mas, também e sobretudo, uma mudança de “*codé*”: “*Le mot ‘souvenirs’ est lui-même un souvenir – un souvenir textuel de l’autre Chevelure. ‘Pour secouer souvenirs dans l’air’ équivaut à ‘pour faire de la littérature’.*” (JOHNSON, p. 43, 1979, grifo do autor). Cada “*chevelure*” apresenta a marca da literariedade, tanto na poeticidade de uma quanto na literalidade da outra.

Johnson (1979, p.43) relata que o poema em prosa nos convida justamente a refletir sobre a natureza do funcionamento das figuras no âmbito geral da retórica textual, na medida em que ele, ao deslocar a figura de um outro texto, colocaria em xeque a própria retórica tradicional, esta que, segundo a autora, por tratar a figura de um texto como um evento

⁸⁹ “[...] a agramaticalidade dos versos sublinha os transportes metafóricos extáticos de sua metaforicidade [...].” [Tradução nossa].

“isolável”, não poderia sustentar a diferença do efeito da palavra “*souvenirs*” entre os dois projetos:

*Le poème en prose [...] montre que le fonctionnement figural n'est pas pointilliste, mais **discursif**, que les limites d'une figure ne sont pas situables, mais s'étendent au-delà du texte auquel la figure appartient. Tout énoncé capable d'engendrer du métalangage – c'est-à-dire tout texte **lu** – devient par là figuré, non coïncidant avec lui-même. Ce que nous avons appelé la littéralité de la prose n'est donc qu'une figure parmi d'autres.*⁹⁰ (JOHNSON, p. 43, 1979, grifo do autor).

Com isso, Johnson (1979, p. 44) cita J.-L. Galay e P. de Man para deixar claro que a figura não é um “acessório” a serviço do discurso; ao contrário, ela o antecede e é, na verdade, por meio dela que ele ocorre. Todo e qualquer texto será, nesse sentido, sempre “*le souvenir d'un souvenir*”. Assim, para Johnson, a distinção entre as duas viagens retóricas concretiza-se, sobretudo, na natureza do mecanismo “(con)textual” que transmite essa diferença, em detrimento da amplitude da distância percorrida por elas: “[...] *la brusque apparition du mot “souvenirs” dans ce contexte de banalité littéraire indique [...] non seulement un changement de registre rhétorique mais aussi et surtout un changement de domaine référentiel.*” (JOHNSON, 1979, p. 53).

Na terceira parte do capítulo, *La chevelure comme miroir*, ao analisar a última estrofe do poema em verso e o último parágrafo do poema em prosa, Johnson nos permite entrever a maneira como o poema em prosa representa uma leitura desconstrutiva do poema em verso, na medida em que se despoja estrategicamente de toda ilusão, na qual a peça em verso se estrutura retoricamente.

No caso de “*Chevelure*”, seu funcionamento opera uma completa harmonia metafórica entre todos os elementos que o constituem. Grosso modo, teríamos uma fusão total entre a “cabeleira”, as “lembranças” e a “mulher”. Esta última, ainda não inscrita explicitamente no poema, é evocada por intermédio da segunda pessoa do singular, “tu”, presente no segundo verso do fragmento em análise. O pronome, pela primeira vez, aparece sem desdobrar-se em substantivos e estabelece o elo entre uma “destinatária possivelmente extratextual” e os atributos metafóricos preliminares dos quais ela seria a detentora: “*toison*”, “*boucles*”, “*mer*”, “*parfum*”, “*extase*”, “*forêt*”, “*bercements*” e “*cheveux*”. Nele, segundo Johnson, estaria centrada, então, toda a energia do poema, em função do desejo que ele desperta no eu-lírico

⁹⁰ “O poema em prosa [...] mostra que o funcionamento figural não é pontilista, mas discursivo, que os limites de uma figura não são situáveis, mas se estendem para além do texto ao qual a figura pertence. Todo enunciado capaz de engendrar metalinguagem – isto é, todo texto lido – torna-se assim figurado, não coincidindo com ele mesmo. O que nós chamamos de literalidade da prosa é, portanto, apenas uma figura dentre outras.” [Tradução nossa].

(“*Afin qu’à mon désir tu ne sois jamais sourde*”, grifo nosso). Contudo, essa “mulher”, mesmo sendo o lugar a partir do qual o desejo se manifesta – em sua própria cabeleira – não seria, na verdade, o objeto almejado, mas o meio pelo qual o poeta poderia obtê-lo. Assim, segundo Johnson (1979, p. 44), o objeto de desejo não seria a união sexual relacionada à figura feminina, tanto que a metáfora do ato sexual (“*ma main dans ta crinière sèmera le rubis*”) apresenta-se antes da alusão ao desejo (“*afin qu’à mon désir tu ne sois jamais sourde*”, grifo do autor). A mulher seria, na verdade, uma importante mediação para que uma união maior fosse realizada: a do poeta com seu passado. Ela é quem promove o encontro do poeta consigo mesmo, na medida em que o “*je*” nela está refletido:

*Le va-et-vient grammatical entre le “je” et la chevelure opère une confusion voulue entre l’objet et le sujet, entre l’intérieur et l’extérieur: Je la veux agiter... / Tout un monde vit dans tes profondeurs, forêt... / J’irai là-bas... / Fortes tresses, soyez la houle qui m’enlève... / Tu contiens, mer d’ébène, un éblouissant rêve... / Je plongerai ma tête amoureuse d’ivresse [...].*⁹¹ (JOHNSON, p. 46, 1979).

Nesse sentido, o poema em verso, segundo a autora, conteria um caráter marcadamente narcisista, que se confundiria com a relação amorosa entre destinador e destinatária. Algo que a peça em prosa não permite que aconteça. O emprego do “tu”, como pronome pessoal, na prosa, por exemplo, é completamente distinto, tanto que não é ele quem predomina, mas, sobretudo os pronomes possessivos na segunda pessoa do singular (“*tes cheveux*”, “*ta chevelure*”), usados para interpelar a cabeleira. Aliás, o poema em prosa dirige-se à mulher como sujeito “inteiro” – “tu” – apenas uma vez, porém, ainda assim, não para inseri-la em seu devaneio, mas justamente para sugerir que ela não participa dele (“*Si tu pouvais savoir tout ce que je vois!*”), mesmo sendo, como no verso, a sua própria inspiração.

Para a autora, o poema em prosa constitui uma leitura “desconstrutiva” do poema em verso, na medida em que ele “explica” as relações delineadas entre destinador e destinatária. Ele explicita todo o caráter narcisista do poema em verso, no qual a imagem da mulher perde toda “interioridade”, sendo esvaziada pelo sujeito do poema, que a preenche, em seguida, com seus próprios sonhos e recordações (“*la gourde où je hume à long traits le vin du souvenir*”). A peça em prosa desmascara toda “ilusão” que funcionava em nível “oculto” no poema em verso, revelando todo o seu mecanismo, desde a

⁹¹ “O vai e vem gramatical entre o “eu” e a cabeleira opera uma confusão desejada entre o objeto e o sujeito, entre o interior e o exterior: Eu quero agitá-la... / Todo um mundo vive em suas profundezas, floresta... / Eu irei lá ... / Fortes tranças, sejam a onda que me arrasta... / Você contém, mar de ébano, um sonho ofuscante ... / Eu me orgulharei minha frente apaixonada de embriaguez [...].” [Tradução nossa].

substituição metonímica (entre a mulher e a cabeleira) e a metafórica (a cabeleira substituída pelo reflexo do poeta).

Além disso, ao desconstruir a sedução erótica, ele desconstrói, também, a sedução metafórica, que, no verso, fundamenta-se em substituições paradigmáticas com o objetivo de fundir passado e presente, aqui e lá, na medida em que a cabeleira era, ao mesmo tempo, navio e mar, ponto de partida, chegada e o próprio veículo desse deslocamento; na prosa, essa “confusão” metafórica da cabeleira é convertida em repetições (“*cheveux*” e “*chevelure*”), que expressam metonimicamente os atributos da cabeleira – elementos que a complementam: “*les caresses*”, “*l’océan*”, “*la nuit*”, “*le rivage*”, etc. – sem que haja uma metamorfose desta por meio desses mesmos elementos. Assim, ao invés de observamos a fusão de tempos e sentimentos, por intermédio de “palavras sobre palavras”, que se unem e se confundem em “*chevelure*”, deparamo-nos com justaposições de momentos e objetos que não “incorporam” a cabeleira, mas que a ela estão metonimicamente vinculados. A evocação da lembrança, por exemplo, está marcada, na prosa, por algo que se passou (“*les langueurs des longues heures passées sur un divan*”, enquanto, no verso, não há uma marcação temporal que sugira uma evocação do passado, há apenas o adjetivo “*infinis*” (“*Infinis bercements du loisir embaumé*”), justamente eliminando esse caráter temporal:

*Ainsi, systématiquement, le poème en prose remplace les correspondances par des différences, les substitutions par des juxtapositions, les fusions par des séparations. Le mot clé du poème en vers, “confondues”, cède la place, dans le poème en prose, au mot “combinées”: le modèle métaphorique totalisant des vers devient simplement, métonymiquement, additif.*⁹² (JOHNSON, p. 50, 1979, grifo do autor).

Johnson relata ainda que o poema em prosa desarticula a primeira “etapa” de toda a “construção de identidade” do poeta – “[...] *en révélant la facticité de la première équation (chevelure = mer = moyen de transport) [...]*”.⁹³ (JOHNSON, p. 50, 1979) – delineada progressivamente pelos versos, nos quais a ondulação da cabeleira, assim como a do mar, pode servir, ao mesmo tempo, como meio de transporte para que alcancemos um lugar distante, temporal e espacialmente, recuperando até mesmo o passado – a partir disso, um indivíduo pode entrar em um “devaneio”, resgatar toda sua história e alcançar, por fim, sua identidade por inteiro, faz com que a identificação final se perca e que reste, somente, um indivíduo que apreende como reflexo de si “pedaços” metonímicos de um “*je*” esfacelado e

⁹² “Assim, sistematicamente, o poema em prosa substitui as correspondências por diferenças, as substituições por justaposições, as fusões por separações. A palavra chave do poema em verso, “confundidas”, cede lugar, no poema em prosa, à palavra “combinadas”: o modelo metafórico totalizante dos versos torna-se simplesmente, metonimicamente, **aditivo**.” [Tradução nossa].

⁹³ “[...] revelando a facticidade da primeira equação (cabeleira = mar = meio de transporte) [...].” [Tradução nossa].

fictício que não é nem ele mesmo, nem outro. O poema em prosa age no interior dos termos justapostos (sujeito e objeto, aqui e lá, agora e outrora) para impedir que eles se tornem unidade.

Ainda, no poema em verso, Johnson destaca o uso do verbo “*humer*”, mais “*spirituel*”, no lugar de “*boire*”, para construir a metáfora, por fim, com “*vin du souvenir*” que é mais abstrato e metafórico que o próprio “*souvenir*”, fazendo com que este seja um “*producteur d’ivresse*”, para se esquecer do tempo – como o é para Baudelaire – e, ao invés de se beber lembranças acaba por beber esquecimento. Uma relação metafórica que é possível por intermédio da palavra “*vin*” e que elimina toda temporalidade, na medida em que é só por meio do esquecimento que todo o transporte se retórico torna possível. No entanto, na prosa (“*je mange des souvenirs*”), a autora mostra que a justaposição de um substantivo abstrato (“*souvenir*”) e um verbo concreto (“*manger*”) e, conseqüentemente, das frases “*mordiller tes cheveux*” e “*manger des souvenirs*” demonstram a “falsidade” de sua ocorrência e o mecanismo lógico da ligação entre os dois termos (“*manger*” e “*souvenir*”), visto que não há mediação para que indivíduo, lembranças e passado sejam introduzidos no processo retórico, o qual é literalizado. Para Johnson, a figura inserida no poema em prosa literaliza e metonimiza a figura poética do verso e torna-se a figura da “falsidade” desta, denunciando o seu caráter arbitrário das correspondências metafóricas, na medida em que elimina as mediações retóricas responsáveis pela continuidade que se estabelece entre os elementos envolvidos nessa fusão.

Por fim, Johnson destaca que quando, na primeira estrofe do poema, verificamos o aparecimento da palavra “*souvenirs*” em um contexto de banalidade literal, o que temos é uma espécie de “*banalisation du poétique*”, visto que essas “lembranças” são, na verdade, lembranças textuais da cabeleira em versos: “*La chevelure n’est plus le lieu privilégié de souvenirs et de rêves, mais bien plutôt un lieu commun du langage poétique*”.⁹⁴ (JOHNSON, p. 54, 1979). O poema em prosa retoma as metáforas do poema em versos, suas “lembranças”, para desconstruí-las, revelando sua “*fiction séductrice*”. Ele escreve o desaparecimento da poesia, pois não há mais diferença entre a linguagem poética, pretendida como única e original, e a linguagem ordinária:

Le poème en prose est une répétition de la poésie, à travers laquelle la poésie se différencie retrospectivement d’elle même. [...] le poème en prose n’est ni extérieur ni intérieur à la poésie: tout en parlant de la poésie, il la déplace et la déparle [...]. Un hémisphère dans une chevelure n’est ainsi ni le reflet ni l’autre de la La

⁹⁴ “A Cabeleira não é mais o lugar privilegiado das lembranças e do sonho, mas sobretudo um lugar comum da linguagem poética.” [Tradução nossa].

*chevelure, mais une réinscription qui ne s'en distingue que pour remettre en question l'identité du texte qu'il récrit.*⁹⁵ (JOHNSON, 1995, p. 55).

Em suma, o que Johnson demonstra é que o poema em prosa é a revelação de todo misticismo retórico do qual a poesia tradicional tão avidamente necessita, diante de suas arbitrarias e abundantes substituições metafóricas que não possuem explicação literal. No texto em prosa, os elementos poéticos inseridos estão justificados, deixando explícitas as construções verbais, antes “escondidas” no verso, e eliminando, por fim, o véu fictício responsável pelo funcionamento poético. O poema em prosa redefine a noção tradicional de poesia, a qual é reformulada na imagem da prosa. Para Johnson, ele retoma, desenvolve e explicita o conteúdo do poema em verso, mas, na verdade, ele não se opõe à poesia, na medida em que é a própria poesia que, quando trabalhada pela prosa, se distancia de si mesma, manifestando “*son statut de pure valeur linguistique, arbitraire et contingente, toujours déjà le lieu de sa propre altérité.*”⁹⁶ (JOHNSON, 1979, p. 152).

⁹⁵ “O poema em prosa é uma repetição da poesia, por meio da qual a poesia se diferencia retrospectivamente de si mesma. [...] o poema em prosa não é nem exterior, nem interior à poesia: ao falar **de** poesia, ele **a** desloca e divaga [...]. Um hemisfério em uma cabeleira não é, assim, nem o reflexo, nem o outro de A Cabeleira, mas uma reinscrição que dela se distingue somente para questionar a identidade do texto que reescreve.” [Tradução nossa].

⁹⁶ “Seu estatuto de puro valor linguístico, arbitrário e contingente, desde sempre o lugar de sua própria alteridade.” [Tradução nossa].

4. UMA LEITURA DO POEMA EM VERSO E DO POEMA EM PROSA

Trabalhando, agora, dois poemas de Baudelaire e tentando seguir de perto o modelo de análise de Barbara Johnson, focalizamos os textos “*Le désespoir de la vieille*” de *Petits Poèmes en prose* (1975), e “*Les petites vieilles*” (1975) de “*Tableaux parisiense*”, no qual podemos observar o que o poema em prosa carrega do poema em verso, visto que o poeta subverte o funcionamento deles por um trabalho de “desfiguração” e de “reconfiguração”, como já dito anteriormente. Vejamos os poemas:

LES PETITES VIEILLES

À Victor Hugo

I

*Dans les plis sinueux des vieilles capitales,
Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements,
Je guette, obéissant à mes humeurs fatales,
Des êtres singuliers, décrépits et charmants.*

*Ces monstres disloqués furent jadis des femmes,
Eponine ou Laïs! Monstres brisés, bossus
Ou tordus, aimons-les! ce sont encor des âmes.
Sous des jupons troués et sous de froids tissus*

*Ils rampent, flagellés par les bises iniques,
Frémissant au fracas roulant des omnibus,
Et serrant sur leur flanc, ainsi que des reliques,
Un petit sac brodé de fleurs ou de rébus;*

*Ils trottent, tout pareils à des marionnettes;
Se traînent, comme font les animaux blessés,
Ou dansent, sans vouloir danser, pauvres sonnettes
Où se pend un Démon sans pitié! Tout cassés*

*Qu'ils sont, ils ont des yeux perçants comme une vrille,
Luisants comme ces trous où l'eau dort dans la nuit;
Ils ont les yeux divins de la petite fille
Qui s'étonne et qui rit à tout ce qui reluit.*

*— Avez-vous observé que maints cercueils de vieilles
Sont presque aussi petits que celui d'un enfant?
La Mort savante met dans ces bières pareilles
Un symbole d'un goût bizarre et captivant,*

Et lorsque j'entrevois un fantôme débile

*Traversant de Paris le fourmillant tableau,
Il me semble toujours que cet être fragile
S'en va tout doucement vers un nouveau berceau;*

*À moins que, méditant sur la géométrie,
Je ne cherche, à l'aspect de ces membres discords,
Combien de fois il faut que l'ouvrier varie
La forme de la boîte où l'on met tous ces corps.*

*— Ces yeux sont des puits faits d'un million de larmes,
Des creusets qu'un métal refroidi pailleta...
Ces yeux mystérieux ont d'invincibles charmes
Pour celui que l'austère Infortune allaita!*

II

*De Frascati défunt Vestale enamourée;
Prêtresse de Thalie, hélas! dont le souffleur
Enterré sait le nom; célèbre évaporée
Que Tivoli jadis ombragea dans sa fleur,*

*Toutes m'enivrent; mais parmi ces êtres frêles
Il en est qui, faisant de la douleur un miel,
Ont dit au Dévouement qui leur prêtait ses ailes:
Hippogriffe puissant, mène-moi jusqu'au ciel!*

*L'une, par sa patrie au malheur exercée,
L'autre, que son époux surchargea de douleurs,
L'autre, par son enfant Madone transpercée,
Toutes auraient pu faire un fleuve avec leurs pleurs!*

III

*Ah! que j'en ai suivi de ces petites vieilles!
Une, entre autres, à l'heure où le soleil tombant
Ensablante le ciel de blessures vermeilles,
Pensive, s'asseyait à l'écart sur un banc,*

*Pour entendre un de ces concerts, riches de cuivre,
Dont les soldats parfois inondent nos jardins,
Et qui, dans ces soirs d'or où l'on se sent revivre,
Versent quelque héroïsme au coeur des citadins.*

*Celle-là, droite encor, fière et sentant la règle,
Humait avidement ce chant vif et guerrier;
Son oeil parfois s'ouvrait comme l'oeil d'un vieil aigle;
Son front de marbre avait l'air fait pour le laurier!*

IV

*Telles vous cheminez, stoïques et sans plaintes,
À travers le chaos des vivantes cités,
Mères au coeur saignant, courtisanes ou saintes,
Dont autrefois les noms par tous étaient cités.*

*Vous qui fûtes la grâce ou qui fûtes la gloires,
Nul ne vous reconnaît! un ivrogne incivil
Vous insulte en passant d'un amour dérisoire;
Sur vos talons gambade un enfant lâche et vil.*

*Honteuses d'exister, ombres ratatinées,
Peureuses, le dos bas, vous côtoyez les murs;
Et nul ne vous salue, étranges destinées!
Débris d'humanité pour l'éternité mûrs!*

*Mais moi, moi qui de loin tendrement vous surveille,
L'oeil inquiet, fixé sur vos pas incertains,
Tout comme si j'étais votre père, ô merveille!
Je goûte à votre insu des plaisirs clandestins:*

*Je vois s'épanouir vos passions novices;
Sombres ou lumineux, je vis vos jours perdus;
Mon coeur multiplié jouit de tous vos vices!
Mon âme resplendit de toutes vos vertus!*

*Ruines! ma famille! ô cerveaux congénères!
Je vous fais chaque soir un solennel adieu!
Où serez-vous demain, Eves octogénaires,
Sur qui pèse la griffe effroyable de Dieu?
(BAUDELAIRE, 1964, p. 110-113).⁹⁷*

LE DESESPOIRE DE LA VIEILLE

La petite vieille ratatinée se sentit toute réjouie en voyant ce joli enfant à qui chacun faisait fête, à qui tout le monde voulait plaire; ce joli être, si fragile, comme elle, la petite vieille, et, comme elle aussi, sans dents et sans cheveux.

Et elle s'approcha de lui, voulant lui faire des risettes et des mines agréables.

Mais l'enfant épouvanté se débattait sous les caresses de la bonne femme décrépète, et remplissait la maison de ses glapissements.

Alors la bonne vieille se retira dans sa solitude éternelle, et elle pleurait dans un coin, se disant: - Ah ! pour nous, malheureuses vieilles femmes, l'âge est passé de plaire, même aux innocents; et nous faisons horreur aux petits enfants que nous voulons aimer!

(BAUDELAIRE, 1987, p. 76).⁹⁸

⁹⁷ Oferecemos uma tradução do poema, de Ivan Junqueira nos Anexos.

⁹⁸ Oferecemos uma tradução do poema, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira nos Anexos.

A escolha dos poemas não é casual; Baudelaire sempre manifestou certa estima pelas velhas mulheres que estão despidas de todas as tolas paixões – paixões grotescas, naturais e mundanas – que ele vê florescer nas jovens mulheres e que, para ele, fazem se não refletir a miséria humana, seu estado inferior e natural⁹⁹. O tema é caro ao poeta e, ambos os poemas apresentam essa benevolência dirigida às “velhinhas”. Em 26 de agosto de 1851, em “*Pensée d’album*”, Baudelaire (1976, p. 37), por exemplo, exprime a “*irrésistible sympathie*” que nutre pelas velhas mulheres: “[...] *ces êtres qui ont beaucoup souffert par leurs amants, leurs maris, leurs enfants, et aussi par leurs propres fautes* [...].”¹⁰⁰

É preciso deixar claro, no entanto, que os dois poemas não possuem uma correspondência evidentemente apurada e uma simetria concreta, como é o caso das duas “Cabeleiras”, o que não nos impede, ainda assim, de encontrar pontos que aparentemente os religam e os fazem dialogar entre si.

“*Les Petites Vieilles*” é um poema publicado na seção “*Tableaux parisiens*” de *Les Fleurs du mal* (1975) e, assim como os dois que o precedem, também é dedicado a Victor Hugo e seria como uma “imitação” do estilo hugoano, tendo, ele próprio, admitido isso ao enviar o manuscrito àquele poeta. Composto por quatro partes com número de estrofes desigual (a primeira possui 9; a segunda e a terceira, 3 e a quarta, 6), é um poema longo e metricamente organizado, de estrofes com quatro versos alexandrinos que apresentam um esquema de rimas alternadas (ABAB), possuindo, também, um caráter narrativo. Foi publicado, pela primeira vez, a 15 de setembro de 1859 em *Revue Contemporaine*, juntamente com “*Les sept vieillards*”.

“*Le désespoir de la vieille*”, por sua vez, foi publicado em 26 de agosto de 1862 e, ao contrário do poema em verso, é um poema curto, possuindo apenas quatro parágrafos com 5, 2, 3, 5 linhas cada um respectivamente. Nele, a miséria da velhice não é expressa longamente, com toda a ficção que permeia os versos. O fato é que, escrupulosamente, Baudelaire “extraí” a figura de apenas uma das “velhinhas encurvadas” que foram configuradas, por meio de diversos traços no poema em verso – inclusive, compondo um gênero: “As velhinhas” –, transpondo-a para o poema em prosa e focalizando apenas um e outro de todos os elementos de que fez uso na peça em verso: a “velhinha” comparada à “criança”; o “novo” que se choca com o “velho”, tanto que a palavra “criança” é citada literalmente somente duas vezes, na peça em verso (no primeiro (I) e último (IV) fragmentos).

⁹⁹ Cf. p. 27.

¹⁰⁰ “[...] esses seres que muito sofreram por seus amantes, seus maridos, seus filhos, e também por seus próprios erros [...]. [Tradução nossa].

Assim como em *Chevelure*, no poema em verso agora em análise, podemos observar uma espécie de “superposição associativa”, na qual uma sequência de termos que se substituem é utilizada para apresentar “*les petites vieilles*”. Porém, ao contrário da “*chevelure*”, que é nomeada já na primeira estrofe do poema, “*les petites vieilles*” são literalmente nomeadas apenas em sua terceira parte, embora o poeta já anuncie ao leitor aquilo de que está falando, aliás, identificado pelo título e pelo verso “*ces monstres disloqués furent jadis des femmes*”. Inicialmente, substituições paradigmáticas como, por exemplo, “*êtres singuliers*”, “*Eponine ou Laïs*”, “*monstres brisés*”, “*être fragile*”, “*fantôme débile*”, “*être frères*”, “*Prêtresse de Thalie*”, “*l’une*”, “*l’autre*” e “*toutes*” integram o rol de metamorfoses, paralelamente, as designações na forma de pronomes de terceira pessoa: “*Aimons-les*”, “*Ils*” (no masculino, pois retoma “*monstres disloqués*”). As figuras utilizadas para evocá-las, por sua vez, são essencialmente inusitadas, encobrendo um contraste que, desde a primeira estrofe, é anunciado pelo poeta (inclusive pelo sistema rímico), quando este, ao indicar o lugar de onde observa e do qual fazem parte os objetos por ele identificados, sinaliza: “*Où tout, même l’horreur, tourne aux enchantements, [...]*”; deixando claro que é sob o véu do paradoxo (“*horreur/enchantements*”) que aquilo que ele espreita será ilustrado: “*êtres décrépits/charmants*”, “*furent jadis des femmes*”. Ainda na primeira estrofe, podemos reconhecer um breve esboço de um dos contrastes que irão configurar o poema: entre real e imaginário. Afinal, ao mesmo tempo que tudo parece pertencer a uma visão (“*Je guette, obéissant à mes humeurs fatales, Des êtres [...]*”) e a um lugar (“*vieilles capitales*”) concretos, que não são frutos do sonho ou da imaginação, em contrapartida, tudo está envolto por uma espécie de magia sedutora, como a própria rima denuncia (“*enchantements/charmants*”), aproximando “*des vieilles capitales*” e “*Des êtres*”. Indo um pouco além, essa aproximação deixa transparecer uma superposição entre as “*vieilles capitales*” e “*les petites vieilles*”, ambas possuindo “*plis*” – que pode significar tanto “dobras” quanto “rugas” – e tanto uma como a outra encobrendo uma forma misteriosa, labiríntica (“*les plis sinueux*”), que oscila entre a feiura e o encanto. Convidando o leitor a participar da observação de determinado objeto, o narrador do poema não inicia por uma descrição daquilo que espreita, mas por uma afirmação de seu estatuto poético. O que é proposto é um lugar que espelha a imagem “*Des êtres singuliers*”, a partir de relações simétricas e necessárias. Vemos aqui o poeta pondo em prática sua fantasia clarividente, de que fala Friedrich, por meio de oxímoros

que servem para expressar a “polaridade humana”, na qual Baudelaire busca aquela “unidade superior”, que aproximará os contrários.¹⁰¹

O que “je” descreve na primeira parte do poema, principalmente nas cinco primeiras estrofes, como algo que aparentemente se apresenta diante dos seus olhos, parece, inicialmente, anunciar um espetáculo, que como tal tem por finalidade atrair, chamar a atenção e impressionar. Tudo é apresentado: as indumentárias das personagens (“*jupons troués*”, “*froid tissus*”, “*petit sac brodé*”), os movimentos (“*Ils rampent*”, “*Frémissant*”, “*serrant*”, “*Ils trottent*”, “*Se traînent*” ou “*dansent*”), os cenários (“*Dans les plis sinueux des vieilles capitales, / Où tout même l’horreur, tourne aux enchantements,*”, “*au fracas roulant des omnibus*”, “*Où se pend un Démon sans pitié*”, “*Traversant de Paris le fourmillant tableau*”), a maneira como encenam (“*sans vouloir danser*”, “*tout pareils à des marionnettes*”, “*comme font les animaux blessés*”), as formas que incorporam, reais ou imaginárias (“*singuliers*”, “*décrépits*”, “*charmants*”, “*monstres disloqués*”, “*Eponine ou Laïs! Monstres brisés, bossus, / Ou tordus [...]*”, “*flagellés*”, “*fantôme*”) e o que nelas chama mais atenção, os olhos (“*perçants*”, “*Luisants*”, “*divins*”). E o leitor é convidado a partilhar dessa experiência, como denunciam os verbos no presente e no particípio presente e os inúmeros pronomes demonstrativos (*ces, ce, cet*) – dando a impressão de que a “cena” se desenvolve diante de seus olhos –, bem como o diálogo que se instaura entre “*je/nous*” (“*Aimons-les*”) e, na sexta estrofe, entre “*je/vous*” (“*– Avez-vous observé [...]?*”).

Nos versos, é o poeta quem espreita, observa, segue e vigia “*les petites vieilles*”, pois são seus olhos que enxergam além das aparências para captar a graça e a beleza do mundo.¹⁰² Em um cenário de horror e encantamento, encarnado nas “*vieilles capitales*”, é o seu olhar que nos denuncia a maneira como elas se encontram à margem de toda miserável dinâmica que as perpassa e da qual se veem obrigadas a participar, ainda que sem vontade (*Ou dansent, sans vouloir danser [...]*). O “espetáculo” do qual “je” é testemunha denuncia a maneira como “*les petites vieilles*”, que perambulam pela turbulenta e moderna Paris (“*Traversant de Paris le fourmillant tableau,*”), se encontram deslocadas e desprezadas nesse espaço, como uma espécie de “lixo humano” (“*Débris d’humanité*”) da metrópole. É o aspecto social da rejeição e exclusão dos velhos. Nos versos, frágeis, decrepitas, disformes, marginalizadas e ignoradas, “*les petites vieilles*”, na capital, assemelham-se aos animais machucados (“*Se traînent, comme font les animaux blessés*”); são “monstros”, “fantasmas” e “sombras”; acuadas, arrastam-se, encolhem-se e tremem. Tornaram-se escombros de um tempo passado

¹⁰¹ Cf. p. 26

¹⁰² Cf. p. 31

(“Ruines”; “Débris d’humanité”; “Honteuses d’exister, ombre ratatinée”), seres quase sem alma, de movimentos mecânicos (“tout pareils à des marionnettes”). No entanto, outrora, foram mulheres e, apesar de tudo, ainda possuem alma (“ce sont encore des âmes”), trazendo nos olhos os vestígios do que foram um dia e dos sofrimentos suportados em comum (“Ces yeux sont des puits faits d’un million de larmes”). Foram prantos, graças ou glórias, uma e outra, foram muitas; sofreram e amaram; foram santas, cortesãs e mães. As “velhinhas” não fazem senão trazer o símbolo da felicidade e do infortúnio, que marcam todos os seres: “Ces yeux mystérieux ont d’invincibles charmes / Pour celui que l’austère Infortune allaita!”. Neste último verso, Baudelaire revela a natureza dessa relação do poeta com as “velhinhas”: elas têm para ele “invincibles charmes”, porque figuram uma relação que ele tem como o seu próprio “outro”, segundo observa Johnson (1979, p. 60), dividido que está por suas próprias e incuráveis contradições.

Esse “je”, que permanece rigorosamente junto às “velhinhas”, conhece todos os lados delas, todas as imperfeições e deformações, ou seja, ele começa (re)conhece-as de maneira íntima, reencontrando nelas tudo o que delas está inscrito nele próprio. As impressões de “je” no poema são frutos das suas próprias e lapidadas impressões. As imagens das “velhinhas” exercem em seu espírito a concorrência de sentimentos contraditórios que lhe são semelhantes. Não conseguimos enquadrá-las, defini-las e encerrá-las em uma única postulação, ele as faz oscilar entre duas postulações simultâneas e contraditórias, sem que consigamos eleger entre uma ou outra: glória e fracasso, êxtase e agonia, maldição e adoração, real e abstrato, heroísmo e derrota, etc. Elas são o reflexo da dualidade humana, da dualidade do próprio sujeito, do drama que retrata o conflito da alma que perpassa todos os seres. Assim, com seu “l’oeil inquiet”, seguindo os passos delas, como os olhos de um pai (*Tout comme si j’étais votre père, ô merveille!*), ele as preenche com suas próprias fadigas, dores, redenções, questionamentos e contradições: alteridade de si mesmo (*Je goûte à votre insu des plaisirs clandestins*). Essa “perseguição” às “velhinhas” é o lugar de encontro metafórico entre o “outro” e o “mesmo”, que se fundem, completamente na quarta parte do poema, na qual a ligação entre “destinateur” e “destinatrice”, o diálogo “je/tu”, encoberto em sua maioria pelo uso da terceira pessoa (“Il”, “Ils”, etc), enfim, é delineado. As polaridades estão concentradas no interior de uma subjetividade que tudo sustenta, de um sujeito que modela, ajusta, delinea e dá forma às “velhinhas” de acordo com o que seus olhos observam, de maneira que passa a fazer parte do espetáculo – ele não é somente um observador – pois o “je”, por fim, oferece-se ao “olhar”, ao olhar do leitor. A respeito de *Les Fleurs du mal* (1975), Johnson deixou claro: “[...] *l’antithèse sert à ramener l’Autre au Même, à*

*circonscire le jeu des polarités par une problématique du sujet qui ne cesse de récupérer ses propres contradictions [...].*¹⁰³ (JOHNSON, 1979, p. 66).

Quando o poeta compara os caixões das velhinhas ao de uma criança, dizendo se tratar de “*Un symbole d’un goût bizarre et captivant*”, que “*La Mort*” sustenta, esse mesmo “gosto” é o dele próprio, visto que o espetáculo que descreve e do qual participa simboliza, nada mais nada menos, do que algo que é estranho e curioso. A linguagem do poema é uma linguagem de estranhamento, das metáforas inusitadas e dos paradoxos distintos, os quais inscrevem o leitor em um território desconhecido, em meio ao que se oculta na condição humana. Da mesma maneira que o leitor, o qual sem um ponto de partida literal, ao chegar à “*chevelure*” se encontrava, retoricamente, em plena viagem, aqui, ao chegar às “*petites vieilles*”, encontra-se mergulhado em um espetáculo de sugestões e mistério.

O denominador comum entre Paris e as velhinhas, entre os olhos e a poça d’água à noite, o verrume, os olhos da menina, os crisóis e os poços; entre os caixões das velhinhas e os da criança, etc, é, antes de apresentar uma luminosidade ou estranheza qualquer, um efeito produzido no espírito daquele que os contempla. O ponto de encontro não está metaforicamente entre as velhinhas e os objetos, mas, metonimicamente, em um terceiro lugar: o desejo do sujeito. Algo que o poema em verso mantém oculto, como podemos verificar na invocação final do poema “*Ruines! ma famille! ô cerveaux congénères!*”, na qual a proximidade entre o poeta e as velhinhas exprime-se em termos familiares, ou seja, a união desejada entre o poeta e as velhinhas, seres próximos, sustenta-se no signo do parentesco e da semelhança genética, fazendo com que o encontro metonímico esteja inscrito no véu fictício de uma ligação metafórica de semelhança. O fato é que se a relação delineada entre o sujeito e o seu “entorno” é sempre arbitrária, é preciso que a linguagem metafórica apague a diferença que os separa, para que atinjam a unidade desejada:

*[...] le rapport entre un sujet et son lieu étant par excellence contingent, arbitraire, contigu, la transformation de ce rapport métonymique en un rapport nécessaire et symétrique fait du travail métaphorique un travail à la fois d’écriture – d’une ressemblance – et d’effacement – d’une différence.*¹⁰⁴ (JOHNSON, 1995, p. 113).

E, na última estrofe dessa primeira parte, lá estão os olhos novamente destacados, mas agora, envoltos de “*larmes*” e mistérios, bem como “*charmes*” para quem o “*Infortune*” se

¹⁰³ “[...] a antítese serve para trazer o Outro ao Mesmo, a circunscrever o jogo das polaridades a uma problemática do sujeito que não cessa de recuperar suas próprias contradições [...]. [Tradução nossa].

¹⁰⁴ “[...] a relação entre um sujeito e seu entorno, por excelência contingente, arbitrária, contígua; a transformação dessa relação metonímica em uma relação necessária e simétrica faz do trabalho metafórico um trabalho, ao mesmo tempo, de escritura – de uma semelhança – e de supressão – de uma diferença.” [Tradução nossa].

apresentou. São olhos que guardam um fascínio de criança, que observa tudo como se fosse a primeira vez com devida atenção e encanto; que “perfuram” e conseguem enxergar o que está além da superfície, da aparência das coisas observáveis; e que, mesmo marcados pelas fadigas da vida (“*million de larmes*”; “*Pour celui que l’austère Infortune allaita!*”), ainda são brilhantes como os crisóis e, como eles, portam um precioso metal, o qual aparentemente não possuía qualquer valia antes de ser trabalhado pelo artífice. Algo que nos transporta diretamente ao “real fantástico da vida”, o qual, como sabemos, é, para Baudelaire, o que não se encontra no aparente mundo. Tudo o que se apresenta no poema está condicionado a uma busca por algo profundo, que não se encontra na “forma”, afinal “*les petites vieilles*” foram “*femmes*” e, embora, estejam agora deformadas, ainda assim devemos amá-las, observá-las, “desbravá-las”, porque “*ce sont encor des âmes*”, as quais trazem consigo algo profundo refletido nos olhos.

Desde o início, “*Les petites vieilles*” encobrem uma auréola de ficção, que se ratifica nas figuras mitológicas de “*Eponine*”, que sacrificou sua vida por amor ao marido, Sabino – e que deu nome a uma emblemática heroína de *Les Misérables* de Victor Hugo –; e “*Lais*”¹⁰⁵, cortesã grega. Na segunda parte do poema, verificamos “*Frascati*”¹⁰⁶, cidade da Itália; “*Vestale*” como se chamavam as sacerdotisas que cultuavam e serviam durante trinta anos a deusa romana “*Vestale*” (personifica o fogo sagrado), sendo escolhidas entre os seis e dez anos, não podendo apresentar nenhuma deformação física ou mental e devendo preservar sua virgindade e castidade; “*Thalie*”, que dentre as nove Musas, era a da comédia, portando sua máscara cômica; “*Tivoli*”¹⁰⁷, cidade da Itália; e “*Hippogriffe*”, figura lendária que apresenta asas por ser fruto da união de um grifo e uma égua, símbolo da impossibilidade e do amor, visto que os grifos desprezavam os cavalos.

Na peça em prosa, no entanto, a gramaticalidade das frases, como já observamos, suaviza os transportes retóricos. Nela, frente a toda metafóricidade dos versos, sobressai-se uma direta comparação: “*si fragile comme elle, la petite vieille, et, comme elle aussi, sans dents et sans cheveux*”. A princípio, não há espanto ou incômodo. A “velhinha” é harmoniosamente comparada a uma criança, por meio da repetição de termos que, submetidos a um “*comme*” justapõem-se, mas não se fundem. As comparações que pareciam testemunhar

¹⁰⁵ “Nome das diversas cortesãs gregas sobre as quais os autores antigos divulgaram inúmeras histórias. (N. do T.)” (BARROSO, 1995, 1056).

¹⁰⁶ “[...] que se desenvolveu depois da destruição da antiga Tusculum, em 1191. A partir do século XVI passou a ser uma das estâncias de veraneio preferidas pela aristocracia romana, que ali ergueu majestosas mansões. (N. do T.)” (BARROSO, 1995, p. 1056).

¹⁰⁷¹⁰⁷ “Conserva da antiga Tibur os templos de Vesta e Sibila, além de importantes ruínas de uma vila de Adriano. (N. do T.)” (BARROSO, 1995, p. 1056).

uma unidade profunda no poema em verso – a fusão entre “*les petites vieilles*”, leitor e poeta, a união metafórica entre “*les vieilles capitales*” (com foco na vida parisiense), “*les petites vieilles*” e as aflições do poeta – agora, diante de uma luta de códigos, parece retratar uma superficial comparação, que já não é o bastante para unir os dois elementos (criança e velhinha). Afinal, o poeta chama a atenção para o fato de que a criança, ao vê-la, se assusta, focalizando que a “velhinha”, de maneira contrária ao que havia sido exposto, se diferencia completamente da criança. Essa oposição é bem marcada por ele, sobretudo pela separação dos dois primeiros parágrafos conclusivos, no plano da simetria: de um lado a aproximação entre a “*petite vieille*” e o “*joli enfant*”, “*joli être*”, igualmente “*fragiles*”, “*sans dents et sans cheveux*”; do outro, a separação brusca entre eles: a incapacidade da “*petite vieille*” transmitir alegria: “*la solitude*”. Os elementos que, no verso, se fundiam, na prosa, estão condenados a viver separados. O próprio discurso, a partir de uma estruturação lógica, demonstra (“*Et*”, com uma quebra em “*Mais*” e, por fim, “*Alors*”) que a união não é mais possível.

A intenção do poema em verso é revelar a maneira como o sujeito, percorrendo toda a trajetória das “velhinhas” (“*Ah! que j’en ai suivi de ces petites vieilles*”) e vigiando, “de longe”, avidamente, seus “passos incertos” (“*L’oeil inquiet, fixé sur vos pas incertains*”), acaba, por fim, reconhecendo a si próprio, tão impreciso e oculto quanto elas: “*Ruine! ma famille! Ô cerveaux congénère/ [...] Où serez-vous demain, Eves octagénaires [...]*”. O “*je*” fala **das** “velhinhas” para, depois, falar **com** elas e, evidentemente, consigo mesmo. Os caminhos percorridos pelas “velhinhas” tornam possível a unidade edênica em um “nós” (“*je*”/ “*vous*”) – eu (sujeito), velhinhas, leitores – que se fundem, por fim, em um “mesmo”: o lugar mais profundo da alma.

E esse caminho que ele percorre é o mesmo caminho percorrido pelos artistas, para expressar o “real fantástico da vida”, o ideal, a unidade, as correspondências, que estão além das aparências, em suas criações. Assimilando as imagens que as “velhinhas” despertam no eu-poético, o próprio poema descreve, retoricamente, seu movimento de despertar, pela imaginação, todo pensamento quanto for possível, mais vivo que a própria vida, por pertencer a uma esfera mais alta – como o é para Baudelaire – e por conseguir manifestar-se com a força do sublime ainda que diante do horror e do grotesco. O “*je*” representa, na verdade, a figura do poeta, do artista, o qual, exercitando sua imaginação, reorganiza e redistribui a matéria captada em sua vida exterior, redirecionando-a para sua engenhosa criação. Para Baudelaire, como vimos, a poesia está além do imediatamente dado, como uma unidade superior, de modo que ela não deve imitar o real, mas corrigi-lo e retirar-lhe todas as impurezas e imperfeições. O poeta tem a função de tornar, como o artífice, uma pedra,

aparentemente sem beleza e valor, em algo precioso e reluzente: poesia. As “velhinhas”, à revelia do imediatamente dado, da deformação e do imperfeito que as circunda, exalam poesia aos olhos daquele que consegue extrair “beleza” do horrível, do imundo e do terrestre, exprimindo-a engenhosamente em um universo mágico de imaginação, memória e trabalho com a linguagem. A capacidade do poeta de “sonhar” essas imagens atrevidas, disformes e grosseiras – inesquecíveis aos olhos da sua mente –, na imaginação e na criatividade, no cuidado com a forma e com os sentidos, faz com que ele alcance e, conseqüentemente, as faça alcançar algo elevado e profundo. A implantação dessas “velhinhas” em um lugar que lhes é comparável (“*Où tout, même l’horreur, tourne aux enchantements*”) não serve apenas para assegurar sua própria identidade, mas também a unidade e a ordem do universo poético. Sendo, ao mesmo tempo, reconhecíveis e irreconhecíveis, aquilo que tudo transcende e que funda o sistema das comparações do poema, as “velhinhas” são, à maneira de Deus, o que se encontra em tudo sem deixar de ser único: universo de correspondências. Elas são, simultaneamente, começo (“*Eves*”), fim (“*adieu*”) e o mistério que os encobre (“*Où serez-vous demain [...]?*”). Nos versos, a condição de “*les petites vieilles*” mantém toda unidade poética (“*Toutes m’enivrent*”; “*Toutes auraient pu faire un fleuve avec leurs pleurs!*”). Tratando de “uma” e “outra”, o poeta guarda “todas” em um mesmo mistério: “*Où-serez vous demain?*”.

Os “olhos” das “velhinhas” atraem o poeta, que os ilumina e descreve o gesto petulante e ingênuo: são “*perçants*”, são feitos “[...] *Des creusets qu’un métal refroidit pailleta...*”, são “*Luisants comme ces trous où l’eau dort dans la nuit*”, são os olhos “*divins de la petite fille*” e como “*l’oeil d’un vieil aigle*”. Os olhos do poeta, como o das “velhinhas”, são também ingênuos e atrevidos, ele possui olhos “inquietos”, como o da criança que a tudo observa com entusiasmo, mas com a exatidão somente oferecida por um olho maduro, de “águia”. A maneira como ele as observa é a maneira pela qual ele lhes descreve os olhos. Os olhos do poeta são “*crisóis*”, que refletem o brilho e a beleza da prata, que anteriormente sem graça e valia, tornou-se uma joia preciosa e bela, nas mãos do artífice. Este, para retirar todas as impurezas da pedra bruta, deve submetê-la a altas temperaturas e permanecer junto ao crisol que a abriga durante todo o processo, sem descuido, impedindo que o fogo inutilize todo o seu trabalho e consuma a pedra. Assim, pacientemente, o artífice deve, ainda que exposto ao calor e ao esforço físico repetitivo, manter-se concentrado, atento aos mínimos detalhes de seu engenhoso trabalho para que a prata, enfim, reflita seu intenso brilho no crisol. Da mesma maneira, o poeta mantém os olhos fixos em sua “pedra bruta” aparentemente grotesca, comum e exposta à ação do tempo (“*Ces yeux sont des puits faits d’un million de*

larmes”), e de tão próximo, passa a conhecê-la em seus mínimos detalhes, por todos os lados, com todas as suas deformidades e impurezas, ansioso para extrair-lhes a raridade e beleza mais puras.

Do ponto de vista da retórica, há uma diferença bastante significativa quando comparamos o primeiro parágrafo da peça em prosa e a sexta estrofe da peça em verso, principalmente porque a imagética dos dois parecem convergir. Em ambos, trata-se de uma comparação entre a(s) velhinha(s) e a criança, para mostrar o contraste entre os dois extremos da vida, entre as condições dos velhos, mais próximos da morte a cada instante e marcados pelo esgotamento de toda uma vida, e as crianças, que trazem consigo o símbolo da vida em seu início e da leveza da alma. Contudo, se o ponto de partida (as) velhinha(s) e o ponto de chegada (a criança) permanecem os mesmos, as etapas percorridas são outras.

Nos versos, a comparação é elaborada por meio do tamanho dos caixões das velhinhas que são tão pequenos quanto os de uma criança. Metaforicamente, reconhecemos que ambos possuem um “formato” pequeno, mas essa constatação só é permitida por meio de uma atmosfera mórbida, que simboliza um gosto “bizarro e cativante”, que faz da ocorrência da comparação uma espécie de sugestão sombria, na qual morte e vida, começo e fim, passado e presente fundem-se em um mesmo “formato”: um profundo estranhamento que renova nossas inquietudes em relação aos mistérios da condição humana e nos confina, todos, ainda que extremos, em um mesmo eixo. A literalidade é progressivamente eliminada pela ficção que, aos poucos, o transporte retórico estabelece na união entre as velhinhas e a criança. Na prosa, a expressão “*ce joli être, si fragile comme elle, la petite vieille, et, comme elle aussi, sans dents et sans cheveux.*” aparece em um contexto de uma descrição literal e simples, como se a poesia estivesse nos fatos. Ou seja, as correspondências elaboradas, antes, de forma metafórica, manifestam-se, agora, explicitamente nas circunstâncias: uma correspondência dada de modo imediato. Além disso, o efeito de estranhamento que une os dois elementos contrastantes, atenuado nos versos pelo véu mórbido que os encobre, é anunciado na prosa em uma atmosfera harmônica, tornando-se ainda maior, pois é irônico que a velha seja naturalmente como a criança. Contribui para isso, sem dúvida, a simetria entre os parágrafos (aproximação aparente entre a velha e a criança > tentativa de aproximação por parte da velha > rejeição da criança > recuo e solidão da velha), repetição dos adjetivos (“*petite*”, “*ratatinée*”, “*fragile*”, “*bonne*”, “*vieille*” e “*décépité*” atribuídos à velha; “*joli*”, “*fragile*”, “*épouvanté*”, à criança) que caracteriza os dois seres, os aproxima e os opõe; e o jogo de sonoridades que atravessa o texto (as assonâncias: “*petite*”, “*vieille*”, “*ratatinée*”, “*sentir*”, “*réjouie*”, “*joli*”, “*qui*”, “*si*”, “*fragile*”, “*aussi*”, “*lui*” / “*riettes*”, “*mines*”, “*décépites*”, bem

como “*faisait*”, “*voulait*”, “*Mais*”, “*pleurait*”, “*débattait*”, “*remplissait*”, e os sons nasais: “*voyant*”, “*voulant*”, “*enfant*”, “*chacun*”, “*dents*”, “*monde*”, “*sans*”, “*innocents*”, “*coin*”, “*disant*”, “*faisons*”, “*dans*”, “*voulons*”); e as aliteraões: “*glapissements*”, “*remplissait*”, “*caresses*” e “*faisait*”, “*fête*”, “*fragile*”, “*vieille*”, “*éternelle*”, “*femelles*”, “*elle*”). A retórica da peça em verso se desenvolve entre as velhinhas já metaforizadas e uma criança, e sua apresentação, insere-se naturalmente em um contexto impactante, tanto quanto as diferentes condições que as abrangem. A prosa insere de repente a distância entre o literal e o literário, e nela a improvável aproximação ocorre em um contexto geral de harmonia, sem qualquer artifício que a torne viável, para mostrar, posteriormente, que tudo não passa de uma ilusão gerada nos versos, afinal, a aproximação é logo em seguida desmascarada: não há nada que religue a criança à velhinha, a qual é repelida por aquela.

Esse descompasso entre a comparação e o seu entorno não é apenas uma mudança de registro retórico, mas uma mudança de código. A figura que no verso funcionava de determinada maneira, o poema em prosa nos convida a questionar, violando e ferindo uma unidade autossuficiente que os versos consagravam, mas que é agora rompida por “cortes” prosaicos. O poema em prosa retoma a comparação entre os dois extremos da existência, mas fragmenta a unidade do código lírico por meio de detalhes realistas que revelam a “verdadeira” aproximação: “*Mais l’enfant épouvanté se débattait sous les caresses de la bonne femme décrépite, et remplissait la maison de ses glapissements.*” É a totalidade aspirada pela poesia – unidade do sujeito lírico, retorno à origem – que é deslocada e desconstruída pelo poema em prosa. Nele, por exemplo, a palavra “*comme*” não funciona como um “laço” para que se alcance uma unidade superior, mas um elemento arbitrário da linguagem. Ele não subverte a possibilidade de comparação, mas questiona a possibilidade de que a comparação seja o signo de uma unidade superior.

Na terceira parte do poema em verso, cria-se uma unidade profundamente abstrata, como se as velhinhas passassem a ser mais “alma/profundidade/conteúdo” do que “corpo/quantidade/forma” como foram descritas até então, como sobreviventes de um mundo externo e não de um pulsar interno. Os leitores, até agora, as enxergavam mais como seres incompletos do que inteiros (“*furent jadis de femmes*”), que não passavam de “ruínas”, partes espalhadas (“*Tout cassés*”), passado e memórias, que construía um “todo”. O momento que se inscreve na terceira parte do poema assemelha-se a uma pausa mágica na trivialidade das vidas de coragem e luta das fragmentadas velhinhas que circulam nos subterrâneos da caótica e moderna Paris. Uma delas, além de ser observada e “pensada”, é agora um ser que reflete: “*Pensive, s’asseyait à l’écart sur un banc,*”. Justamente no momento em que o crepúsculo

“*Ensanglante le ciel de blessures vermeilles*”, transparendo uma atmosfera de combate, ela senta-se em harmonia, pela primeira vez, com o que lhe é externo para ouvir o canto dos “*soldats*”, que “[...] *dans ce soir d’or où l’on se sent revivre, / Versent quelque héroïsme au coeur des citadins*”; momento no qual as dores suportadas em comum (“*L’une, par sa patrie au malheur exercée, / L’autre, que son époux surchargea de douleurs, [...]*”) geram uma uniformidade de expressão que se assemelha à dos “*soldats*”, que embora abatidos pelas longas fadigas, ainda mantêm o ar da coragem e do heroísmo: sobreviventes; momento em que o poeta a apresenta, com “*Son front de marbre*” ao “beber avidamente” o canto “*vif*” e “*guerrier*” – o canto sacia a sede da alma, não do corpo –, fazendo-a ressurgir, nesta parte do poema, por meio um revestimento divino: “*avait l’air fait pour le laurier*”. Há, neste ponto, uma elevação (“*ces soirs d’or où l’on se sent revivre, [...]*”), uma essência sublime expressa por um modelo, uma unidade: “*Une*”. Único momento em que há apenas uma velhinha, como na prosa, na mira do observador, não se fazendo mais referência ao gênero, à classificação: “As velhinhas”. Exatamente no jardim, ela consegue interagir com um mundo disposto a interagir com ela, tornando-se inteira e não estando mais deslocada. Inclusive, vale ressaltar que, para Baudelaire, o jardim público era o lugar onde era possível escapar da barulhenta e caótica cidade, como uma espécie de abrigo na rua, de um lugar privado no espaço público, onde era permitido estar só, se dedicar ao próprio íntimo, embora fisicamente acompanhado.

Na prosa, no lugar dessa essência poética (“tudo”) de abstrações que se sobrepõem, como uma série de espelhos metafóricos até que todos os elementos estejam fundidos, o “tudo” não é mais algo essencial, mas circunstancial. Ele não permite mais a fusão pretendida pela essência “poética”. Embora “*la petite vieille*” tenha se alegrado ao ver a criança (“*se sentit toute réjouie en voyant ce joli enfant*”), à qual “*tout le monde voulait plaire*”, a sua vontade e alegria não são o suficiente para que ela faça parte do “todo”: ela não consegue agradar a criança e isola-se. O “horror”, aqui, não mais “*tourne aux enchantements*” como nos versos; a criança que antes era um dos únicos indivíduos que se aproximavam e “reconheciam” as velhinhas e permaneciam ao seu lado, assim como o “*ivrogne incivil*” e o poeta, agora, se afasta, e grita como um animal, não simbolizando mais a imaterialidade da alma (“*les yeux de la petite fille*”); as velhinhas não são mais o encontro eterno (“*ma famille*”), elas não são mais o que “eles” são ou o que “nós” somos, elas são, agora, diferentes, não mais nos (re)conhecemos nelas, elas não parecem mais, ao poeta, ser da mesma “espécie”, origem, “nascidas em conjunto”: “*cerveaux congénères*”.

A impressão é de que Baudelaire, inspirado pelo poema em verso, dedicou-se a fazer uma espécie de conclusão sobre o tema, nos meandros da prosa. Parece-nos que uma velhinha

ainda lhe chamou a atenção, assim como aquela do fragmento III da peça em verso. Ela é mais uma, dentre outras – poetizadas, versificadas, prosificadas –, mas, agora, prosaizada e demonstrando ainda seu valor puramente linguístico.

O que nos cabe, essencialmente, perceber é que, no poema em prosa, a “miséria” da velhice surge sob um ângulo de visão da própria “velhinha encurvada”, não mais sob a visão do poeta, que “narra” a situação dela e que, a partir dela, fala apenas da sua própria condição. Ela mesma, aqui, passa a senti-la e demonstra estar consciente do seu estado, reagindo, afastando-se e lamentando por si e para si. O velho e o novo são colocados lado a lado, par a par e o choque é evidente: a criança se assusta, a velhinha se afasta. Partindo apenas de um único traço do poema em verso, Baudelaire constrói um novo “organismo”. Se a forma muda, o tema também se modifica: o ponto de vista é outro, as relações são outras. A linguagem ordinária do poema em prosa é, essencialmente, estratégica, para que tenhamos a criação de algo novo, revitalizado, possuindo suas particularidades e abrindo caminho para novas sugestões. O poema em prosa que possui determinada correspondência com o poema em verso representa um novo organismo, uma nova forma, revestida de novo sentido e novas possibilidades, que ampliam os horizontes em relação ao campo das artes, constantemente em transformação e revelando novas demarcações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, traçamos um caminho que perpassou momentos importantes na trajetória de Charles Baudelaire, desde o relato dos anos de sua vida, até a observação de alguns dos seus posicionamentos em relação ao seu tempo e de suas preocupações existenciais e estéticas. Tudo para que pudéssemos, então, abordar a sua expressiva criação poética, que, de uma forma ou de outra, reside nessa perspectiva. A sua poesia é de uma sensibilidade estética apurada, surge como uma nova forma de pensar e de perceber o mundo. É fruto do questionamento humano, da inquietude da alma; é parte do espírito crítico do precursor da modernidade estética e daquele que buscou adquirir a sensação do moderno, diante do novo espírito social, em uma Paris de meados do século XIX, com toda sua transformação violenta e a nova experiência de mundo que modificou a percepção dos indivíduos, para que pudesse exprimir esse “novo” modo de ser e pensar em uma expressiva arte que deveria ser pensada, também, de maneira nova.

Na leitura do poema em verso e em prosa baudelairianos, procuramos demonstrar um dos modos de criar do poeta e a maneira como o desejo de originalidade é intrínseco a sua obra. No processo, por meio do qual o poeta configurou os poemas analisados, entrevemos um mecanismo, no qual ele deixa transparecer, como artista moderno, que realiza seu trabalho de maneira consciente, crítica, permitindo-nos chegar à compreensão de como aquilo foi construído na sua teia de significações.

Em *La seconde main ou le travail de citation* (1979), no capítulo denominado “Enxerto”, Antoine Compagnon aborda o trabalho da citação como uma espécie de apropriação pelo texto de um corpo estranho, assim como o procedimento cirúrgico de “enxerto” que sofre o risco da rejeição. Um cirurgião, de maneira precisa, realiza seu trabalho, demarcando sua técnica e seu saber, assinando, talentosamente, sua “obra”, por meio de uma cicatriz e sendo apreciado por sua exatidão, após assimilar um novo elemento que deverá mimetizar-se no corpo. Assim seria, também, a “citação”: uma cirurgia, elaborada pelo autor, que “pinça” os trechos escolhidos (assim como o médico, os “tecidos” a serem transplantados) e os “implanta” no corpo textual, sobrevivendo em novo contexto, em um novo “leito vascular”. No mais: “A armação deve desaparecer sob o produto final, e a própria cicatriz (as aspas) será um adorno a mais.” (COMPAGNON, 1979, p. 37-38).

Assim poderia ser descrita a natureza de alguns textos em prosa e em verso de Charles Baudelaire que dialogam entre si. A poeticidade baudelairiana está veiculada à criação e à inovação. Nessa poética de modelação própria, Baudelaire subverte o funcionamento de

alguns poemas de *Les Fleurs du mal* (1975) por um trabalho de “desfiguração” e de “reconfiguração”. Quando remove as figuras do poema em verso, ou melhor, seu sistema de figuração implícito (“desfiguração”), substituindo-o em outro – em um poema em prosa (“reconfiguração”) – correspondente, ele muda o código e assinala essa mudança, deixando-nos uma “cicatriz”, marca que nos leva a desvendar sua “armação” extremamente precisa e repleta de ornamentos que refletem seu trabalho combinatório de assimilação e transformação: “Reescrever, produzir um texto a partir de suas iscas, é organizá-las ou associá-las, fazer as ligações ou transposições que se impõem entre os elementos postos em presença um do outro [...]” (COMPAGNON, 1979, p. 39).

O livro de Maria Célia de Moraes Leonel, Guimarães Rosa: Magma e a Gênese da obra rosiana (2000), tem como pressuposto fundamental refletir sobre a “recuperação” de procedimentos de um texto em outro, que Guimarães Rosa realiza, como uma técnica de criação. A estudiosa busca, por meio de certos poemas de Magma e contos de Sagarana, revelar que, de alguma forma, o segundo deriva do primeiro. Ela ainda considera que a proximidade não é tão explícita e, por isso, a restrição – “de alguma forma”. Leonel não sabe até que ponto Rosa realizou de forma consciente o ato de reescrita, mas o importante é que “[...] o resultado é sempre outro e não apenas por ser outro gênero, por passar da poesia para a prosa: cada retomada cria novo escrito [...]”. (LEONEL, 2000, 172). Algo que, segundo a autora, Maurice Blanchot concretiza na seguinte frase de seu livro *L’entretien infini*: “*Ce qu’il importe, ce n’est pas de dire, c’est de redire et, dans cette redite, de dire chaque fois encore une première fois [...]*”.¹⁰⁸ (BLANCHOT, 1969, p. 459).

Observamos um pouco do que o poema em prosa traz do poema em verso em suas entrelinhas, em seus detalhes que são tão valorizados por Baudelaire, bem como pudemos perceber de que maneira ele sistematiza essa correspondência que religa e que dá à poesia um caráter simbólico de unificação. Ao prosificar e “prosaizar” a poesia, Baudelaire afirma o que há de essencial no universo literário, no qual um gênero complementa o outro. Se o poema em versos pretende ser lírico, poético, o poema em prosa, estrategicamente, empreende-se no prosaísmo sem deixar de afirmar o seu estatuto ainda “poético”. Com efeito, a transposição da poesia para a prosa evidência a transposição de fronteiras, o aumento da densidade, da tensão, da dúvida. Ao invés de esclarecer, ele confunde e nisso reside a sua riqueza. Baudelaire opera uma repetição da poesia que acaba se diferenciando de si mesma e, por fim, redefinindo-se. A sua maestria decorre do fato de inspirar um gênero, confundi-lo e, por fim, fazê-lo maior e de

¹⁰⁸ O que importa não é dizer, é redizer e, nessa repetição, dizer cada vez ainda uma primeira vez.

fixar um estilo, reescrever, recriar, redizer, reciclar e, por fim, reacender a prática artística sempre fecunda, viva e inspiradora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ARRIGUCCI JR, D. **Coração Partido**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. **Davi Arrigucci Jr. fala sobre Drummond**. Trópico: online, nov. 2002. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1484,1.shl>>. Acesso em: 20 mai 2014.

BAUDELAIRE, C. **Oeuvres complètes**. 2 vols. Paris: Gallimard, 1975-1976. (Bibliothèque de la Pléiade). Édition établie par Claude Pichois.

_____. As Flores do mal. In: BARROSO, I. e al (Org.). **Charles Baudelaire: Poesia e Prosa**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Aguillar, 1995. p. 101-217.

_____. O Pintor da vida moderna. In: BARROSO, I. e al (Org.). **Charles Baudelaire: Poesia e Prosa**. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Aguillar, 1995. p. 851-881.

_____. Pequenos Poemas em prosa. In: BARROSO, I. e al (Org.). **Charles Baudelaire: Poesia e Prosa**. Tradução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Aguillar, 1995. p. 273-342.

_____. Salão de 1846. In: BARROSO, I. e al (Org.). **Charles Baudelaire: Poesia e Prosa**. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Aguillar, 1995. p. 671-728.

_____. Salão de 1859. In: BARROSO, I. e al (Org.). **Charles Baudelaire: Poesia e Prosa**. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Aguillar, 1995. p. 795-849.

BARROSO, I. e al (Org.). **Charles Baudelaire: Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Aguillar, 1995.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Schwarcz, 1986.

BERNARD, S. **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nous jours**. Paris: Nizet, 1959.

BLANCHOT, M. **L'Entretien infini**. Paris: Gallimard, 1969.

BLIN, G. **Le sadisme de Baudelaire**. Paris: José Corti, 1948.

BOSI, A. **O ser e o Tempo da Poesia**. 7ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- CASSIRER, E. **Linguagem e Mito**. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CHALHUB, S. **A metalinguagem**. 4^a ed. São Paulo: Ática, 1998.
- COMPAGNON, A. **La seconde main ou le travail de citation**. Paris: Éditions du Seuil, 1979.
- _____. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.
- COUTO, M. de F. M. Modernos ou vanguardistas: a construção do moderno na arte brasileira da primeira metade do século XX. In. SEMINÁRIO: VANGUARDA E MODERNIDADE NAS ARTES BRASILEIRAS, 2006, Campinas, **Artigos...** Campinas: Instituto de Artes/UNICAMP, 2006, p. 1-16. Disponível em: http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/fatima_morethy.pdf. Acesso em 10 jul. 2014.
- DÄLLENBACH, L. **Le récit spéculaire** – essai sur la mise en abyme. Paris : Seuil, 1977.
- DECAUNES, L. **Charles Baudelaire**. Paris: Pierre Seghers, 1968.
- ELIADE, M. **Imagens e Símbolos**. Lisboa: Arcádia, 1979.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução Maria M. Curioni, Dora F. da Silva. 2^a. ed. São Paulo: Duas cidades, 1991.
- _____. Baudelaire visto por três de nossos contemporâneos. In : BAUDELAIRE, C. **Charles Baudelaire: Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Aguillar, 1995. p. 1029-1048.
- GALAND, R. **Canevas: études sur la poésie française, de Baudelaire à l'oulipto**. Paris: José Corti, 1986.
- GATTI, L. Experiência da Transitoriedade: Walter Benjamin e a Modernidade de Baudelaire. Revista **KRITERION**, Belo Horizonte, v. 119, p. 159-178, jun. 2009.
- GENETTE, G. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Ed. du Seuil, 1989.
- HAMBURGUER, M. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: CosacNaify, 2007.
- JOHNSON, B. **Défigurations du langage poétique: la seconde révolution baudelairienne**. Paris: Flammarion, 1979.
- LEMAITRE, H. Introduction. In: BAUDELAIRE, C. **Les fleurs du mal**. Paris: Garnier-flammarion, 1964. p. 7-15.
- LEONEL, M. C. de M. **Guimarães Rosa: magma e a gênese da obra rosiana**. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

LÉVI-STRAUSS, C. A ciência do concreto. In: _____. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970.

MARX, K.; ENGELS, F. **Manifesto do Partido Comunista**. Petrópolis: Vozes, 1990.

PÉREZ PAREJO, R. **Metapoesía y crítica del lenguaje**: (de la generación de los 50 a los novísimos). Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2002.

PAZ, O. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução de Ari Roitman, Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

POE, E. A. Filosofia da composição. In: _____. **Ficção Completa. Poesia & Ensaios**. Rio de Janeiro: Aguillar, 1965.

REIS, C. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

SCOTTE, D; WRIGHT, B. Introduction. In: BAUDELAIRE, C. **Le spleen de Paris** (Petits Poèmes en prose). Paris: Flammarion, 1987. p. 7-35.

SISCAR, M. Parte a ficção : o problema da contradição em Charles Baudelaire. In: NASCIMENTO, E.; OLIVEIRA e M.C. (org.). **Literatura e Filosofia**: Diálogos. Juiz de Fora (MG): Ed. UFJF, 2004.

VICENTE, A. L. A narrativa no poema em prosa. **Itinerário**, Araraquara, n. 12, p. 125-131, 1998.

TODOROV, T. **Os Gêneros do discurso**. Lisboa: Edições 70, 1978.

BIBLIOGRÁFIA CONSULTADA

ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.

BARBOSA, J. A. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARROS, C. M. S. de et al. A Modernité, seus paradoxos e Charles Baudelaire. **Lettres Françaises**, Araraquara, n. 8, p.37-44, 2007.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**. Trad. R. Rodrigues Torres Filho e J.C. Martins Barbosa. São Paulo : Brasiliense, 2010. v.2.

BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. SP: CosacNaify, 2007.

BOSI, A. **O ser e o Tempo da Poesia**. 7ª. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. 3ª Ed. São Paulo: Humanitas Publicações /FFLCH /USP, 1996.

CASTRO, M. M. M. et al. Thèmes et approches dans la production critique de Baudelaire: Le peintre de la vie moderne et Mon coeur mis à nu. **Lettres Françaises**, Araraquara, v. 2, n. 14, p.263-273, 2013.

DELCROIX, M.; GEERTS, W. **“Les Chats” de Baudelaire**: une confrontation de méthodes. Namur: Presses Universitaires de Namur, 1980.

HORÁCIO. **A arte poética**. Tradução de Dante Tringali. São Paulo: Musa Editora, 1993.

KOPP, R. **Charles Baudelaire**: Petits Poèmes en Prose. Paris: José Corti, 1969.

MALLARMÉ, S. Crise do verso. Tradução de Ana de Alencar. In _____. **Inimigo rumor**. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, n.20, 2008, p. 150-164.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

PAZ, O. **O Arco e a Lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Col. Logos.

PAES, J. P. **Armazém literário**: ensaios. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

PÉREZ PAREJO, R. **Metapoesía y crítica del lenguaje**: (de la generación de los 50 a los novísimos). Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2002.

PERRONE-MOISÉS, L. Metalinguagem e intertextualidade. In _____. **Texto, Crítica, Escritura**. São Paulo: Ática, 1978, p. 67-72.

PIRES, Antonio Donizete et al. Florações baudelairianas. **Lettres Françaises**, Araraquara, n. 8, p.11-36, 2007.

PLATÃO. **Íon**. Tradução de Victor Jabouille. Lisboa: Inquérito, 1988.

POE, E. A. Filosofia da Composição. In: _____. **Ficção Completa. Poesia & Ensaios**. Rio de Janeiro: Aguillar, 1965.

RICHARD, J.-P. **Poésie et profondeur**. Paris, Seuil, 1955.

RICOEUR, P. **La métaphore vive**. Paris, Seuil, 1975.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: GB, 1972.

TODOROV, T. **Poética da prosa**. Lisboa: Edições 70, 1971.

ANEXOS

ANEXO A – TRADUÇÃO DO POEMA “LA CHEVELURE”

A CABELEIRA

Ó tosão que até a nuca encrespa-se em cachoeira!
 Ó cachos! Ó perfume que o ócio faz intenso!
 Êxtase! Para encher à noite a alcova inteira
 Das lembranças que dormem nessa cabeleira,
 Quero agitá-la no ar como se agita um lenço!

Uma Ásia voluptuosa e uma África escaldante,
 Todo um mundo longínquo, ausente, quase morto,
 Revive em teus recessos, bosque trescalante!
 Se espíritos vagueiam na harmonia errante,
 O meu, amor! Em teu perfume flui absorto.

Adiante irei, lá, onde a vida a latejar,
 Se abisma longamente sob a luz dos astros;
 Revoltas tranças, sede a vaga a me arrastar!
 Dentro de ti guardas um sonho, negro mar,
 De velas, remadores, flâmulas e mastros:

Um porto em febre onde minha alma há de beber
 A grandes goles o perfume, o som e a cor;
 Lá, onde as naus, contra as ondas de ouro a se bater,
 Abrem seus vastos braços para receber
 A glória de um céu puro e de infinito ardor.

Mergulharei a fonte bêbada e amorosa
 Nesse sombrio oceano onde o outro está encerrado;
 E minha alma sutil que sobre as ondas goza
 Saberá voz achar, ó concha preguiçosa!
 Infinito balouço do ócio embalsamado!

Coma azul, pavilhão de trevas distendidas,
 Do céu profundo dai-me a esférica amplidão;
 Na trama espessa dessas mechas retorcidas
 Embriago-me febril de essências confundidas
 Talvez de óleo de coco, almíscar e alcatrão.

Por muito tempo! Sempre! Em tua crina ondeante
 Cultivarei a pérola, a safira e o jade,
 Para que meu desejo em teus ouvidos cante!
 Pois não és o oásis onde sonho, o odre abundante
 Onde sedento bebo o vinho da saudade?
 (BAUDELAIRE, 1995, p. 122-123)

ANEXO B – TRADUÇÃO DO POEMA “HÉMISPHERE DANS UNE CHEVELURE”

UM HEMISFÉRIO EM UMA CABELEIRA

Deixa-me respirar longamente, longamente, o cheiro dos teus cabelos, mergulhar neles todo o meu rosto, como um homem sedento na água de uma fonte, e agitá-los com a mão como um lenço perfumado, para sacudir recordações pelo ar.

Se pudesses imaginar tudo o que vejo! tudo o que sinto! tudo o que ouço nos teus cabelos! Minha alma viaja no perfume como a alma dos outros homens viaja na música.

Teus cabelos encerram todo um sonho, povoado de velas e mastros; encerram grandes mares, cujas monções me conduzem a maravilhosos climas, onde o espaço é mais azul e mais profundo, onde a atmosfera se impregna do perfume dos frutos, das folhas e da pele humana.

No oceano de tua cabeleira entrevejo um porto formigante de canções melancólicas, de homens vigorosos de todas as nações, e de navios de todas as formas, cujas arquiteturas finas e complicadas se recortam num céu imenso onde se espreguiça o eterno calor.

Nas carícias de tua cabeleira reencontro langores das longas horas passadas sobre um divã, no camarote de um belo navio, acalentadas pelo imperceptível balouçar do porto, entre as jarras de flores e bilhas refrigerantes.

Na lareira ardente de tua cabeleira respiro o odor do fumo de mistura com o ópio e o açúcar; na noite de tua cabeleira vejo resplandecer o infinito do azul tropical; nas margens penugentas de tua cabeleira embriago-me com os aromas combinados do alcatrão, do almíscar e do óleo de coco.

Deixa-me morder longamente tuas tranças negras e pesadas. Quando me ponho a mordiscar os teus cabelos elásticos e rebeldes, parece-me que estou comendo recordações.

(BAUDELAIRE, 1995, p. 295-296).

ANEXO C – TRADUÇÃO DO POEMA “LES PETITES VIEILLES”

AS VELHINHAS

A Vitor Hugo

1

No enrugado perfil das velhas capitais,
Onde até mesmo o horror se enfeita de esplendores,
Eu espreito, obediente a meus fluidos fatais,
Seres decrepitos, sutis e encantadores.

Esses monstros já foram mulheres um dia,
Eponina ou Laís! Recurvos ou corcundas,
Amemo-las assim – almas em agonia!
Sob os frios andrajos e as saís imundas,

Agacham-se ao soprar o vento mais discreto,
Estremecendo ao brusco estrondo dos motores,
E apertando no flanco, qual precioso objeto,
Um saquinho bordado de enigmas e flores.

Como fantoches, vão aos saltos e piruetas;
Arrastam-se no chão como animais feridos,
Ou dançam, sem querer dançar, pobres sinetas
Onde um demônio cruel se enforca! Desvalidos,

Têm os olhos agudos qual verruma fina,
Luzentes como as poças na noite tranquila;
Seus olhos são divinos como os da menina
Que se assusta e sorri a tudo que cintila.

- Já não viste que o esquife onde dorme uma velha
É quase tão pequeno quanto o de um infante?
A Morte sábia nesses féretros espelha
O símbolo de um gosto estranho e cativante.

E se mal vejo um fantasma franzino
Cortando o ébrio cenário de Paris ao meio,
Me ocorre muita vez que esse ser pequenino
Retorna docemente ao berço de onde veio;

Salvo, se meditando sobre a geometria,
Pouco me importe, antes esses membros disjuntados,
Quantas vezes o artífice a forma varia
Da caixa em que tais corpos são todos guardados.

- Esses olhos são poços de infinitos prantos,
São crisóis que um metal em seu gelo esmaltou...

Esses olhos secretos têm fatais encantos
Para aquele que o austero infortúnio aleitou!

2

De Frascati defunta a Vestal extasiada;
Sacerdotisa de Talia, cujas glosas
E motes já não houve; célebre estouvada
Que outrora Tívoli ofuscou com suas rosas,

Todas me embriagam! mas, em meio a tais criaturas,
Algumas há em que, transformando a dor em mel,
Disseram ao Fervor que lhes deu asas puras:
Hipogrifo possante, transporta-me ao céu!

Uma, que pela pátria à angústia se abandona,
Outra, que o esposo encheu de sofrimento tanto,
Outra mais, de seu filho mártir e Madona,
Todas teriam feito um rio com seu pranto!

3

Ah, como tenho acompanhado essas velhinhas!
Uma, entre tantas, quando o sol agonizante
Ao céu empesta a cor de ensanguentadas vinhas,
A um banco se sentava, plácida e distante,

Para ouvir uma banda, rica de metais,
Que aos jardins muita vez inunda com seus hinos
E que, na noite de ouro que sonha nos faz,
Algo de heroico põe na alma dos cidadãos.

Outra, orgulhosa e tesa, atenta à melodia,
Dorvia avidamente esse coral guerreiro;
O olhos, qual o de uma águia, às vezes se entreabria;
Tinha a marmórea fronte digna de um loureiro!

4

Ides assim, sem queixa e estóicas como tantas,
Em meio ao caos e ao pó dos bairros agitados,
Mães de peito sangrento, cortesãs ou santas,
Cujos nomes outrora eram sempre citados.

Vós que fostes a graça ou que fostes a glória,
Ninguém vos reconhece! um bêbado insubmisso
Vos insulta ao passar com promessa ilusória;
A vossos pés cabriola um menino sem viço.

Esquivas à existência, sombras enrugadas,

Medrosas e recurvas, tangenciais os muros;
E ninguém vos saúda, estranhas condenadas!
Restos de vida para a morte já maduros!

Mas eu, eu que de longe vos rastreio a trilha,
O olhar atento a vossos passos sem destino,
Como se fora vosso pai, ó maravilha!
Eu gozo à vossa custa um prazer clandestino;

Vejo florir cada paixão que vos ilude;
Ardentes ou glaciais, vos choro os desperdícios;
Minha alma esplende em vossa límpida virtude!
Meu coração se rejubila com seus vícios!

Ruínas! meus ancestrais! ó mentes familiares!
Toda tarde vos lanço o mais solene adeus!
Vos verei amanhã, Evas crepusculares,
Sobre quem pesa a pavorosa mão de Deus?
BAUDELAIRE, 1995, p. 176-178).

ANEXO D – TRADUÇÃO DO POEMA “LE DÉSESPOIR DE LA VIEILLE”

O DESESPERO DA VELHINHA

A velhinha recurvada alegrou-se ao ver no berço a criancinha a quem todos festejavam e agradavam; esse lindo ser tão frágil quanto ela e como ela, também, sem dentes e sem cabelos.

Aproximou-se do bebê querendo fazer graças com risinhos e caretas agradáveis. Mas a criança, espantada, debateu-se sob os carinhos da boa senhora decrépita e encheu a casa com seus gritos agudos.

Então a boa velhinha retirou-se a sua solidão eterna e chorou num canto dizendo para si: “Ah! Para nós, infelizes mulheres velhas, a idade impede de transmitir alegria mesmo aos inocentes; nós causamos horror às criancinhas a quem nós queremos mostrar amor.”

(BAUDELAIRE, 1995, p. 279)