



UnB

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

DANIEL RAMEH DE PAULA

LE SPLEEN DE PARIS: UMA ESTÉTICA DO CONFRONTO

Brasília, 2017

DANIEL RAMEH DE PAULA

LE SPLEEN DE PARIS: UMA ESTÉTICA DO CONFRONTO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Junia Regina de Faria Barreto

Brasília, 2017

Daniel Rameh de Paula

Le Spleen de Paris – uma estética do confronto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Junia Regina de Faria Barreto
Presidente – Universidade de Brasília

Prof. Dr. Eduardo Horta Nassif Veras
Membro externo – Universidade Federal do Triângulo Mineiro

Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati
Membro interno – Universidade de Brasília

Prof^a. Dr^a. Claudia Felicia Falluh Balduino Ferreira
Membro suplente – Universidade de Brasília

Local e data: Brasília, 29 de junho de 2017.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Capes o apoio à pesquisa.

Agradeço aos funcionários e professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (Pós-Lit/UnB), que sempre se mostraram dispostos a contribuir para o bom andamento da pesquisa.

Agradeço profundamente à Profa. Dra. Junia Barreto, que esteve presente ao longo de todo esse percurso, independentemente das circunstâncias atravessadas.

Agradeço encarecidamente ao Prof. Dr. Eduardo Veras, que se dispôs a vir a Brasília para participar da defesa, bem como ao Prof. Dr. Alexandre Pilati e à Profa. Dra. Claudia Falluh, pela prestimosa disponibilidade para compor a banca examinadora.

Agradeço aos colegas do *Grupo de Pesquisa Victor Hugo e o Século XIX*, sempre prontos a colaborar.

Agradeço à minha família – especialmente a meus pais, Raimundo e Alice; e aos meus irmãos, Felipe e Diego.

Agradeço à Débora – que está sempre comigo, sempre por mim.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é refletir acerca do tema do confronto em *Le Spleen de Paris – Petits poèmes en prose*, de Charles Baudelaire, um dos inauguradores da lírica moderna. Serão abordados, em especial, três aspectos da ideia de confronto na obra referida: o confronto estético; o confronto com o *outro*; e o confronto consigo mesmo. Considerando-se que o *spleen* figura em um dos títulos imaginados por Baudelaire para nomear a coletânea de poemas em questão, é de se supor que esse sentimento contribua para a tendência do sujeito poético da obra a estabelecer relações marcadamente conflituosas. Assim, em síntese, o problema sobre o qual se intenciona debruçar-se neste trabalho pode ser proposto do seguinte modo: em que medida a disseminação do tema do confronto em *Le Spleen de Paris* pode ser relacionada ao sentimento do *spleen*? Ao longo desse percurso, tendo como principais referenciais teóricos as teses de Antoine Compagnon, Hugo Friedrich e Walter Benjamin, será necessário evocar características fulcrais da modernidade e refletir acerca da noção de *spleen*, conceitos que se relacionam entre si e também com o modo como o confronto se espalha na obra em questão.

Palavras-chave: Baudelaire; modernidade; confronto; *spleen*.

RÉSUMÉ

Ce travail a pour but de réfléchir à propos du sujet de l'affrontement dans *Le Spleen de Paris – Petits poèmes en prose*, de Charles Baudelaire, l'un des inventeurs de la poésie moderne. De manière plus spécifique, trois aspects de l'idée d'affrontement seront analysés dans l'oeuvre mentionnée: l'affrontement esthétique; l'affrontement à l'autre; l'affrontement à soi-même. En considérant que le spleen figure sur l'un des titres imaginés par Baudelaire pour nommer son recueil de poèmes, on peut supposer que ce sentiment participe à la tendance du je poétique à établir des relations assez turbulentes. En somme, la problématique sur laquelle nous nous proposons de nous concentrer peut être formulée de la manière suivante: dans quelle mesure la dissémination de l'affrontement dans *Le Spleen de Paris* se lie-t-elle au sentiment du spleen? Au long du parcours, en prenant pour référence théorique surtout les idées d'Antoine Compagnon, Hugo Friedrich et Walter Benjamin, il sera nécessaire d'évoquer des caractéristiques centrales de la modernité et réfléchir à propos de la notion de spleen - des concepts qui se lient l'un à l'autre et aussi à la manière dont l'affrontement se répand dans l'oeuvre ci-analysée.

Mots-clés: Baudelaire; modernité; affrontement; spleen.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. O CONFRONTO ESTÉTICO	14
1.1. Modernidade e tradição: a perda da auréola	14
1.2 Spleen na cidade	20
1.3 O belo contemplado	26
1.4 A estupidez da intelligentsia	31
2. O CONFRONTO COM O OUTRO	40
2.1. O inferno são os outros	40
2.2. “Moi seul j’étais...”	44
2.3. O confronto verbal	50
2.4. O confronto físico	55
2.5. Trincheiras	60
3. O CONFRONTO CONSIGO	61
3.1 A solidão conflituosa	61
3.2 “Eu é outro”	68
3.3 Enivrez-vous	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	88

INTRODUÇÃO

O século XIX é período de grandes transformações no mundo ocidental, tanto em termos materiais quanto em termos axiológicos. A intensificação do processo de industrialização – que teve como corolário o avanço rápido e contínuo da urbanização –, aliada ao advento de novas correntes filosóficas e ideológicas, bem como ao relativo declínio de valores tradicionais, afetou drasticamente as relações humanas, com efeitos que também se fizeram sentir de modo intenso no âmbito artístico. É nesse período que, a partir do surgimento do romantismo, se inaugura a chamada modernidade estética, cujo elemento central, em termos de história da arte, é, possivelmente, o ímpeto de romper com padrões estabelecidos, reivindicando-se a liberdade criadora que conduz a inovações formais. Nas palavras de Patrick Berthier e Michel Jarrety:

Avec la naissance du romantisme, un changement s'impose en effet de manière claire. La littérature de l'âge classique avait vécu sur une double exigence : l'imitation des modèles antiques et d'autre part l'imitation de la réalité qui, pour l'essentiel, procédait de la mimésis d'Aristote. Sans vraiment les remettre en cause, les Lumières avaient pris distance par rapport à ces deux principes, mais c'est bien le début du XIXème siècle qui marque la rupture : même si le classicisme garde des positions fortes pendant les premières décennies, l'imitation des modèles se trouve désormais récusée (BERTHIER; JARRETY, 2006, p. 1).¹

A valorização da liberdade individual e a perspectiva de fundação de novas formas artísticas poderiam talvez sugerir que se trata de um período histórico exultante, devido às infinitas possibilidades que se descortinavam. Todavia, a despeito de certo entusiasmo criador, experimentava-se uma inquietação e um profundo *mal de vivre*, que se refletiam também na criação artística. Se é verdade que a herança do passado deixou de ser vista como uma imposição que limitava os parâmetros para a construção do presente e do futuro, igualmente certo é que os indivíduos tiveram de lidar com a ausência de referências morais ou religiosas estáveis e fiáveis nas quais pudessem apoiar-se. Conforme os termos de Jean-Yves Tadié:

¹ Em português: “Com o nascimento do romantismo, uma mudança impõe-se, com efeito, de maneira clara. A literatura da era clássica tinha existido a partir de uma dupla exigência: a imitação dos modelos antigos e, de outro lado, a imitação da realidade que, em essência, procedia da mimese de Aristóteles. Sem os pôr em causa verdadeiramente, o Iluminismo havia tomado distância em relação a esses dois princípios; mas, de fato, é o início do século XIX que marca a ruptura: mesmo se o classicismo mantém posições fortes durante as primeiras décadas, a imitação dos modelos vê-se, a partir de então, recusada” (tradução livre).

L'héritage de l'antiquité classique, dans sa stabilité, dans l'équilibre des facultés qui caractérisent le type d'homme qu'elle avait formé, dans son acceptation de la vie, n'exerçait plus, depuis la seconde moitié du XVIIIème siècle, la même action. Autre élément d'équilibre, la foi chrétienne, avait disparu, ou bien était vaincue dans l'inquiétude (...). Enfin, l'homme du XIXème ne coïncide plus avec l'histoire de son temps (...). (TADIÉ, 1970, p. 20)²

Mais do que definir se o marco dessas transformações seria o século XIX (como querem Berthier e Jarrety) ou a metade do século XVIII (como afirma Tadié), interessa-nos salientar a ampla disseminação desse sentimento de angústia, que se faz presente na produção de muitos escritores do Oitocentos, particularmente na França, país que se consagrou como um dos centros de irradiação das mudanças políticas, sociais e artísticas do Ocidente, no período em tela. Autores como Victor Hugo, François-René de Chateaubriand, Alfred Musset, Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, entre muitos outros, expressam em suas obras o sentimento de melancolia, frequentemente aliado ao tédio e mesmo ao desespero, que os acometia. No caso de Baudelaire, cuja antologia *Le Spleen de Paris – Petits poèmes en prose*³ será o objeto central desta pesquisa, tal sentimento, com algumas particularidades, foi denominado *spleen* e constitui, reconhecidamente, elemento fulcral de sua produção estética.

Diferentemente do que certa percepção disseminada parece indicar, a noção de *spleen* não pressupõe necessariamente a prostração ou algum abatimento que impossibilite a ação; tampouco se limita à ideia de melancolia. Embora o termo (*spleen*) se tenha cristalizado na língua francesa como “*mélancolie sans cause apparente*”⁴ (*Le Petit Robert*, 2006), sua origem inglesa diz muito a respeito do sentimento que, em nosso entender, esse vocábulo procura

² Em português: “A herança da antiguidade clássica, em sua estabilidade, no equilíbrio de faculdades que caracterizava o tipo de homem que ela formara, em sua aceitação da vida, já não exercia, desde a segunda metade do século XVIII, a mesma influência. Outro elemento de equilíbrio, a fé cristã, havia desaparecido, ou antes havia sido vencida na inquietação (...). Enfim, o homem do século XIX não mais coincide com a história de seu tempo (...)” (tradução livre).

³ Como Baudelaire modificou algumas vezes o título imaginado para a antologia de poemas em prosa que organizava, não é possível afirmar ao certo qual seria o nome definitivo da obra, que foi editada como conjunto apenas em 1869, quase dois anos após a morte do autor. Os poemas que integram a obra foram, em parte, publicados de maneira irregular e esparsa em periódicos da época, entre 1855 e meados da década 1860. Assim, rigorosamente, nem mesmo se pode afirmar de maneira incontestada que se trate de uma obra, considerando-se, inclusive, que o desígnio de Baudelaire era escrever 100 poemas, dos quais apenas 50 foram realizados (e compilados postumamente). Nesta dissertação, optamos por nos referirmos à antologia por meio dos títulos sob os quais ela se consagrou em diversas edições desde 1869: *Le spleen de Paris – Petits poèmes en prose*. Como base para a pesquisa e fonte para as citações do texto original, usamos a edição organizada por Jean-Luc Steinmetz (BAUDELAIRE, 2003), que se fundamentou na primeira edição da obra, em que os poemas figuravam na ordem estabelecida por Charles Asselineau e Théodore de Banville a partir de lista manuscrita por Baudelaire. Contemporaneamente, diversas outras edições estão disponíveis ao público, organizadas ou comentadas por diferentes especialistas, como Henri Lemaitre, Claude Pichois, Pierre-Louis Rey, Henri Scepi, entre outros.

⁴ Em português: “Melancolia sem causa aparente” (tradução livre).

caracterizar. Segundo dicionários como Oxford⁵ e Cambridge⁶, tal palavra, além de designar o baço, aproxima-se semanticamente de termos como *anger* e *spite*, que se traduzem comumente como “raiva” ou “ódio”.⁷ Essa aproximação terminológica aponta para uma dimensão talvez pouco ressaltada do *spleen*, mas muito relevante: um certo sentimento bastante generalizado de hostilidade, que pode voltar-se para diversos objetos ou pessoas (como o *outro* e o próprio eu), conduzindo, com frequência, ao confronto.⁸ Evidentemente, não intencionamos aqui restringir o conceito de *spleen* à sua definição inglesa; ao contrário, consideramos tal acepção como complementar à francesa, que se aproxima da “melancolia” e também da ideia de “tédio” (“*ennui*” em francês).

Conforme pretendemos demonstrar nesta dissertação, o eu lírico⁹ de *Petits poèmes en prose* assume, com efeito, postura eminentemente hostil e confrontante com o universo que o circunda (bem como consigo mesmo). Considerando que o *spleen* figura em um dos títulos escolhidos por Baudelaire para nomear a coletânea de poemas em questão, é natural supor que esse sentimento contribua para a tendência do sujeito poético da obra a estabelecer relações de confronto.

Paralelamente, cumpre reiterar que um dos traços determinantes da modernidade estética é, precisamente, a propensão a confrontar a tradição¹⁰ e a própria sociedade. Conforme Antoine Compagnon (COMPAGNON, 1996, p. 24):

A modernidade estética se define essencialmente pela negação: antiburguesa, ela denuncia a alienação do artista num mundo filisteu e conformista (...). Daí a reivindicação – ela também ambígua no que se refere à vontade de aderir ao presente – de uma arte autônoma e inútil, gratuita e polêmica, escandalizando o burguês.

Assim, com base nessas premissas, e tendo como referências a modernidade e o conceito (que reputamos tipicamente moderno) de *spleen*, o recorte temático empreendido para a

⁵ Disponível em: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/spleen>

⁶ Disponível em: <http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/spleen>

⁷ Ressalte-se que esse sentido era conservado pelo termo no século XIX, inclusive à época de elaboração de *Le Spleen de Paris*, conforme atestado por dicionários como *Primary-school pronouncing dictionary of the English language* (1860) e *The century dictionary: an encyclopaedic lexicon of the English language* (1889).

⁸ A propósito, saliente-se que a definição de *spite*, segundo o dicionário Oxford, é: “*A desire to hurt, annoy, or offend someone*”, o que pode ser traduzido livremente como: “um desejo de machucar, incomodar ou ofender alguém.” Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/spite>> (acesso em 05 de maio de 2017).

⁹ A designação da “voz” que se manifesta nos poemas em prosa é certamente problemática. Para a escrita desta dissertação, vamos valer-nos do termo “eu lírico”, consagrado na teoria literária para referir-se ao “eu” que se expressa em poemas versificados.

¹⁰ A afirmação não deve ser entendida em termos absolutos, sobretudo no caso de Baudelaire (e esse não é, definitivamente, o único caso entre os “modernos”), considerando-se, de um lado, seu diálogo com a tradição e, de outro, sua relutância em relação à própria modernidade, como será notado adiante.

elaboração desta pesquisa foi a análise da disseminação da ideia de confronto em *Le Spleen de Paris*. Em linhas gerais, compreendemos o termo “confronto”, sobretudo, no sentido de “choque de interesses ou de ideias; conflito, enfrentamento” (Dicionário Houaiss, 2009). Em nossa percepção, portanto, o vocábulo é considerado sinônimo aproximado de “conflito” – palavra que, no *Dicionário de Filosofia* organizado por Nicola Abbagnano, é conceituada como “contradição, oposição ou luta de princípios, propostas ou atitudes” (ABBAGNANO, 2007, p. 173).

Assim, de maneira bastante sintética, o problema sobre o qual se intenciona debruçar-se neste trabalho pode ser proposto do seguinte modo: em que medida a disseminação do tema do confronto em *Le Spleen de Paris* pode ser relacionada ao sentimento do *spleen*? A partir dessa perspectiva, serão abordados, em especial, três aspectos da ideia de confronto na obra referida: o confronto estético; o confronto com o *outro*; e o confronto consigo mesmo. Ao longo desse percurso, será necessário evocar características fulcrais da modernidade e refletir acerca da noção de *spleen*, conceitos que, acreditamos, se relacionam entre si e também com o modo como o confronto aparece na obra em comento.

O *corpus* literário utilizado nesta pesquisa será, primordialmente, *Le Spleen de Paris*. Publicada apenas postumamente, a antologia foi identificada pelo próprio Baudelaire como uma espécie de complemento à sua coletânea de versos (*Les fleurs du mal*). Todavia, na busca por criar uma nova linguagem, mais adequada às movimentações típicas das grandes metrópoles, o poeta valeu-se do gênero poema em prosa na composição da obra – fato que será comentado adiante neste trabalho. Embora menos célebre do que *Les fleurs du mal*, os *Petits poèmes en prose* têm relevância histórica e estética incontestável, na medida em que abordam alguns temas centrais tanto da obra de Baudelaire quanto da modernidade. Consequentemente, estudá-los permite conhecer aspectos fundamentais da obra de um autor que constitui marco inescapável na história da poesia e cujas repercussões ainda hoje se podem sentir não apenas na literatura, mas também na filosofia, na crítica de arte, nos estudos da tradução e mesmo na sociologia, entre outros domínios do conhecimento.

Ademais, o tema parece-nos relevante por relacionar-se à época atual em que vivemos – também ela marcada por transformações técnicas, morais e comportamentais de grande relevância, as quais, se, por um lado, podem conduzir à revisão de hábitos e valores tradicionais indesejáveis, por outro, podem, igualmente, gerar ansiedade e desemprego, além de afetar profundamente as relações humanas. Assim, embora a análise da contemporaneidade não seja objetivo deste trabalho, acreditamos que ele pode contribuir também para ensejar eventuais

reflexões a respeito da “modernidade líquida” (BAUMAN, 2001) em que nos encontramos hodiernamente.

Ao longo desta dissertação, buscamos privilegiar, sempre que possível, a análise direta dos poemas que compõem *Le Spleen de Paris*, comparando-os sistematicamente entre si e também com outros textos de Baudelaire. Oportunamente, críticos e pensadores em geral foram evocados, mas de maneira subsidiária, porquanto a ênfase foi posta na leitura e releitura dos *Petits poèmes en prose*, com o intuito de apresentar verdadeiramente uma reflexão acerca da obra, tendo como referencial teórico, em especial, os trabalhos de Antoine Compagnon, Hugo Friedrich e Walter Benjamin acerca da modernidade.

Feitos esses comentários preliminares, passamos à apresentação geral da dissertação.

O primeiro capítulo tem função estrutural relevante no conjunto do trabalho, pois, ao abordar o “confronto estético” empreendido em *Le Spleen de Paris*, apresenta grande parte do referencial teórico escolhido para nortear as reflexões aqui empreendidas. A esse respeito, ressalte-se que, em virtude da estreita relação existente entre as teorias da modernidade e a obra de Baudelaire, optamos por não escrever um capítulo exclusivamente teórico, mas, ao contrário, apresentar a teoria já como instrumento de análise. Por esse caminho, acreditamos manter a atenção voltada, tanto quanto possível, para os aspectos próprios dos textos literários estudados.

O Capítulo II, por sua vez, trata do confronto entre o eu e o *outro* na coletânea em questão, concedendo-se especial ênfase ao modo como o sujeito vivencia essas relações. Em nossa percepção, o *outro* é frequentemente apontado, nos poemas, como um importuno, de modo que são habituais os conflitos (verbais e físicos) ou a busca do isolamento por parte do eu lírico.

Como pretendemos demonstrar no capítulo subsequente (“O confronto consigo”), tal movimento em direção à solidão não significa, absolutamente, a extirpação do confronto. Ao contrário, em nosso ponto de vista, o sujeito baudelaireano trava conflitos permanentes consigo mesmo, o que acreditamos ser consequência de seu caráter fragmentado e de seu constante sentimento do *spleen*, entre outras razões.

Por fim, na conclusão, fazemos um difícil esforço de síntese, com o intuito de ressaltar certas percepções e evidenciar algumas hipóteses acerca da complexa relação entre *spleen* e confronto em *Petits poèmes en prose*.

Antes de concluir esta introdução, gostaríamos de salientar também que procuramos não perder jamais de vista a argumentação central desenvolvida no trabalho. Essa escolha implica, inevitavelmente, custos. De modo particular, destacamos que alguns poemas ou excertos tiveram de ser analisados de maneira relativamente breve, o que fizemos com a intenção de nos

atermos ao tema proposto na dissertação e mantermos a objetividade da escrita. Esperamos ter obtido êxito nessa tentativa.

1. O CONFRONTO ESTÉTICO

Arrière la Muse académique!

*Charles Baudelaire*¹¹

Embora o estabelecimento de origens seja sempre problemático, há certo consenso acerca do lugar ocupado por Charles Baudelaire entre os inauguradores da lírica moderna. Esta tem como característica fundamental a renovação dos motivos e das formas literárias, estabelecendo, portanto, relação conflituosa com a tradição precedente. Assim, o primeiro âmbito em que se pretende examinar a presença do tema do confronto em *Le Spleen de Paris* é o estético, o que implica a necessidade de analisar alguns dos traços essenciais da modernidade, particularmente no tocante à arte. Desse modo, podem-se introduzir elementos teóricos úteis para a análise a ser empreendida aqui e também nos capítulos subsequentes.

1.1. Modernidade e tradição: a perda da auréola

A modernidade, como adiantamos na introdução deste trabalho, é frequentemente caracterizada como época de negação e de rupturas, meios comuns de confrontação. A busca de novos métodos de expressão e de composição torna-se, então, critério artístico essencial; o passado deixa de prover um conjunto de padrões estéticos, ou mesmo éticos, inquestionáveis. A modernidade, nos termos de Jürgen Habermas, busca uma fundamentação a partir de si mesma (HABERMAS, 2002, p. 3). Paradoxalmente, contudo, vai-se criando uma “tradição moderna”, cujo fundamento é “o nascimento do novo como valor”, na formulação de Antoine Compagnon (COMPAGNON, 1996, p. 11).

No que concerne especificamente à lírica, as transformações observadas na modernidade levaram à criação de novos paradigmas estéticos, que se prolongaram e se desenvolveram ao longo do tempo, fazendo emergir, efetivamente, uma tradição da poesia moderna, cujos traços formais característicos e cuja evolução são apresentados de modo esclarecedor em *Estrutura da lírica moderna*, de Hugo Friedrich. Segundo esse autor, a lírica moderna impôs a necessidade de modificação dos próprios conceitos normalmente usados na apreciação crítica das obras de arte. Assim, as “categorias positivas” até então utilizadas para analisar a poesia (como “serenidade”, “harmonia”, “aprazimento”, “belo”, “continuidade” etc.)

¹¹ BAUDELAIRE, 2003, p. 213

são substituídas por “categorias negativas” (como “incoerência”, “estranhamento”, “desorientação”, “fragmentação” etc.), as quais, entretanto, não têm intenção depreciativa (FRIEDRICH, 1978, p. 19-20), mas são usadas para descrever o desconcerto gerado no leitor pela lírica moderna.

Dentre os diversos fatores apontados por Friedrich (1978, p.16) para explicar esse desconforto destacam-se, por exemplo, o apego ao sórdido, o questionamento da realidade objetiva e a pluralidade de sentidos contida nos poemas modernos. Em lugar de apresentar-se como portadora de algum significado inequívoco, a poesia moderna caracteriza-se, em geral, por ambivalências, indefinições, contradições. Por conseguinte, ela instaura certo sentimento de anormalidade, que parece visar a confrontar o leitor.

Ressalve-se que a noção de anormalidade apresentada pelo autor alemão não pretende acarretar a aceitação implícita da existência de uma normalidade abstrata atemporal, devendo ser entendida como um modo de salientar o contraste existente entre a poesia que se escreveu até meados do século XIX e aquela produzida a partir de então. Ademais, seguindo a argumentação de Friedrich, a lírica moderna é “anormal” porque suas características não são jamais plenamente assimiladas. Logo, a despeito da instituição de uma “tradição moderna”, a lírica moderna continuaria a gerar estranhamento e desconcerto, não se “normalizando” completamente. Como decorrência dessas e de outras características, a literatura moderna constitui, em grande medida, uma espécie de confronto – com a tradição literária, com o lugar atribuído ao artista na sociedade, com a noção de objeto artístico, com a noção de belo, com a sociedade, com o próprio leitor.

Em *Le Spleen de Paris*, de Charles Baudelaire, essa atitude desafiadora pode ser apontada já na opção pela forma “poema em prosa”, escolha que revela, por si, uma atitude desafiadora perante os gêneros literários tradicionais. A esse respeito, afirma Jean-Luc Steinmetz:

La décision de Baudelaire d’adopter la forme du poème en prose authentifie un geste spécifiquement moderne ; en dépit des ambiguïtés qui entourent la naissance de ce genre (...), il n’en demeure pas moins la manifestation d’une forme nouvelle, pressentie certes au XVIIIe siècle, mais incomplètement réalisée (In: BAUDELAIRE, 2003, p. 21-22).¹²

¹² Em português: “A decisão de Baudelaire de adotar a forma do poema em prosa autentifica um gesto especificamente moderno; a despeito das ambiguidades em torno do nascimento desse gênero (...), ele não deixa de ser a manifestação de uma forma nova, decerto pressentida no século XVIII, mas realizada de modo incompleto” (tradução livre).

Conquanto não tenha inaugurado esse gênero híbrido, Baudelaire é certamente um marco na projeção do poema em prosa, que, desde então, se difundiu consideravelmente, permanecendo, ainda hoje, atual. Em carta enviada a Arsène Houssaye, juntamente com a cópia de uma versão dos *Petits poèmes en prose*, o próprio Baudelaire reconhece não ser o inventor do gênero, ao afirmar que, no tocante à forma, a inspiração para seus poemas em prosa lhe veio da obra *Gaspard de la Nuit*, de Aloysius Bertrand (BAUDELAIRE, 2003, p. 60). Steinmetz ressalta, contudo, não se poder falar propriamente em filiação de Baudelaire a Bertrand, dadas as diferenças tanto de estrutura de composição quanto de conteúdo entre os textos dos dois escritores (*In*: BAUDELAIRE, 2003, p. 22).

Seja como for, a leitura da carta endereçada a Arsène Houssaye evidencia que as motivações de Baudelaire, ao explorar esse gênero pouco usual, transcendem amplamente a mera intenção de trazer novidades:

*Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?
C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant* (BAUDELAIRE, 2003, p. 60-61).¹³

Algumas características relevantes da postura estética de Baudelaire são evidenciadas pelo trecho. Vê-se com clareza, por exemplo, a atitude criativa do autor ante o fazer artístico. Embora leitor da tradição literária, Baudelaire – bem como muitos de seus contemporâneos – não encarava os gêneros textuais como algo dado, imutável. Ao contrário, o poeta, assumindo posição a um tempo reflexiva e ativa, vislumbrava novas formas de composição, imaginava meios de gerar efeitos estéticos particulares.

Paralelamente, também se extrai da carta que a intenção de Baudelaire, ao optar pelo poema em prosa, não é simplesmente romper com o passado, mas buscar modos de exprimir-se eficientemente. Nessa perspectiva – que não necessariamente se aplica a toda a obra do autor –, a procura do novo não teria uma finalidade em si mesma, mas, ao contrário, visaria a atingir

¹³ Em português: “Qual de nós, em seus dias de ambição, não sonhou com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, bastante maleável e bastante rica de contrastes para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? É sobretudo da frequência das grandes cidades, é do cruzamento de suas inúmeras relações, que nasce este ideal obsessivo.” A tradução da carta (assim como as traduções de trechos dos *Pequenos poemas em prosa* utilizadas neste trabalho) é de Aurélio Buarque de Holanda (BAUDELAIRE, 1977).

metas específicas. A utilização de gênero literário inusual, nesse contexto, evidencia o objetivo de adequar a obra de arte à experiência do sujeito moderno nas grandes cidades.

Também como corolário desse objetivo pode ser compreendida a abordagem baudelairiana do submundo urbano – outro modo de confronto com a tradição, na medida em que acarreta a ampliação do que se considerava como objeto aceitável para a criação artística. A cidade, como aliás a própria modernidade, é luz, progresso, esplendor, multidão – mas é também lama, degradação, marginalidade, solidão. Conforme Hugo Friedrich, Baudelaire “perscruta um mistério no lixo das metrópoles: sua lírica mostra-o como brilho fosforescente” (FRIEDRICH, 1978, p. 43).

Em *Petits poèmes en prose*, esses elementos supostamente menos aprazíveis da realidade citadina aparecem reiteradamente. Assim, é possível argumentar que a atitude confrontadora de Baudelaire perante a tradição atende também, em alguma medida, a um desejo de encontro com a experiência cotidiana moderna. Se, por um lado, se trata de negação de um ideal (em consonância com a reflexão de Compagnon sobre a modernidade), por outro, trata-se de aceitação e mesmo afirmação de uma nova realidade.

Em um conhecido texto de Baudelaire, “*Perte d’auréole*” (“Perda de auréola”), esse desígnio de voltar-se para os aspectos menos enaltecidos da modernização e da urbanização é apresentado figurativamente, razão pela qual o poema é frequentemente lido como uma espécie de manifesto da estética baudelairiana. A despeito de sua popularidade, conquistada sobretudo a partir da leitura de Walter Benjamin, cumpre analisá-lo, pois compreende elementos de grande relevância para o estudo da presença do confronto em *Petits poèmes en prose*.

Composto exclusivamente por meio do discurso direto – não incluindo, portanto, um eu lírico ou narrador –, “*Perte d’auréole*” encena o diálogo entre dois transeuntes (um dos quais, presumivelmente, um poeta) que se cruzam por acaso em um ambiente urbano mal-afamado. O texto representa, em grande medida, o encontro entre o artista moderno e o público (ainda acostumado à estética que chamaremos aqui de “antiga”, sem qualquer intenção depreciativa, mas apenas para destacar a ruptura operada pela modernidade).

Em sua primeira fala, um dos personagens ressalta a grande surpresa de encontrar, “em tão mau lugar” (“*un mauvais lieu*”), um artista – ser divinizado, supostamente habituado a ambrosias e quintessências. A resposta do interlocutor (o poeta) é reveladora da concepção de arte presente em *Le Spleen de Paris*:

– *Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l’heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais*

dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser. J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os. Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez ! (BAUDELAIRE, 2003, p. 198).¹⁴

A presença do poeta em um lugar malconceituado constitui, por si, um modo de confrontar certas expectativas, ao qual se soma, significativamente, a menção à possibilidade de “praticar ações vis” e “entregar-se à crápula”. A queda da auréola do artista no lodaçal complementa o quadro, tendo como função, segundo Marshall Berman, “satirizar e criticar uma das crenças mais apaixonadas do próprio Baudelaire: a crença na santidade da arte” (BERMAN, 1987, p. 151) – crença que, aliás, era também compartilhada por muitos de seus contemporâneos em geral, fossem eles artistas ou não. A iconoclastia presente em *Petits poèmes en prose* atinge, portanto, também as convicções do autor da obra – o que revela a presença também de um conflito do eu consigo mesmo, tema analisado em outro momento nesta dissertação.

Segundo a análise de Walter Benjamin, a arte em geral passa, na modernidade, por um processo que acarreta o declínio de sua “aura” – conceituada como “a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja” (BENJAMIN, 1980, p. 9) –, processo que se consumou, *grosso modo*, com o advento da possibilidade de reprodução das obras artísticas. O filósofo alemão destaca que, em sua origem, a arte tinha uma função ritualística, religiosa, que lhe concedia um “valor de culto”, o qual, a partir da Renascença, com a crescente secularização das sociedades ocidentais, foi substituído pelo “valor de unicidade”, do qual derivaria, em certa medida, o culto à beleza.

Para nossos propósitos, interessa destacar, em especial, o comentário feito por Benjamin acerca do hábito, existente no passado, de manter certas obras em local onde não pudessem ser vistas, o que assegurava a permanência de sua “aura”. Nas palavras de Benjamin:

(...) é precisamente esse valor de culto como tal que impele a manter a obra de arte em segredo; algumas estátuas de deuses só são acessíveis ao sacerdote, na *cella*. Algumas virgens permanecem cobertas durante quase o ano inteiro,

¹⁴ Em português: “Meu caro, você bem conhece o meu pavor dos cavalos e das carruagens. Ainda há pouco, quando atravessava a toda a pressa o bulevar, saltitando na lama, através desse caos movediço onde a morte surge a galope de todos os lados a um só tempo, a minha auréola, num movimento precipitado, escorregou-me da cabeça e caiu no lodo do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder as minhas insígnias do que ter os ossos reventados. De resto, disse com meus botões, há males que vêm para bem. Agora posso passear incógnito, praticar ações vis, e entregar-me à crápula, como os simples mortais. E aqui estou, igualzinho a você, como está vendo!” (BAUDELAIRE, 1977, p. 112).

algumas esculturas de catedrais góticas são invisíveis quando olhadas do solo.
(BENJAMIN, 1980, p. 12)

Ora, o modo como o poeta de *“Perte d’auréole”* se justifica ante o seu interlocutor parece revelar, precisamente, esse intuito de romper com a “aura” que lhe pudesse ser associada como extensão da “aura” das obras que ele, na condição de poeta, presumivelmente faria. Ele busca misturar-se aos demais homens, rompendo com qualquer vestígio de sacralidade que lhe pudesse ser atribuído em razão de, supostamente, pertencer a uma realidade distinta e inatingível. Não por acaso, afirma ser benéfico confundir-se com os “simples mortais”, concluindo em seguida: *“Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez !”* (BAUDELAIRE, 2003, p. 198).¹⁵

Aos olhos dos leitores da atualidade, habituados à poesia moderna, a provocação exposta em *“Perte d’auréole”* talvez pareça relativamente amena; contudo, o seu potencial agressivo e confrontador pode ser medido pelo fato de o texto haver sido considerado “impróprio para publicação” quando se procedeu à primeira organização das obras póstumas de Baudelaire, conforme assinalado por Benjamin.¹⁶ Com efeito, essa mudança do lugar frequentado pelo poeta no espaço urbano acarreta, simbolicamente, um deslocamento do próprio lugar social ocupado pelo artista (bem como pela arte), além de preconizar a tematização de novos objetos estéticos. O poeta baudelairiano deseja deparar-se com o que o mundo tem de indigno, frequentar locais até então vetados a artistas – em suma, viver a integralidade dos centros urbanos e extrair daí a matéria de sua poesia. Ele parece negar-se a aceitar a “aura” de sua arte ou o conforto oferecido pelas paisagens idílicas e a fácil distração proporcionada pela vida glamorosa como também pelas festas coletivas. Em *Le Spleen de Paris*, ao contrário, a angústia, a pobreza, a desigualdade social, a solidão, a violência, a alienação, a degradação moral e mental... são representados de modo recorrente, como demonstrado, respectivamente, pelos poemas: *“Le crépuscule du soir”* (“Pôr de sol”), *“La fausse monnaie”* (“A moeda falsa”), *“Les yeux des pauvres”* (“Os olhos dos pobres”), *“Les veuves”* (“As viúvas”), *“Assommons les pauvres!”* (“Espanquemos os pobres!”), *“Un plaisant”* (“O bobo”), *“Mademoiselle Bistouri”* (“A senhorita Bisturi”), entre diversos outros exemplos.

Ademais, em grande medida, o próprio veículo utilizado para a publicação dos poemas em prosa concorre para esse “rebaixamento” da poesia. Nos termos de Compagnon:

¹⁵ Em português: “E aqui estou, igualzinho a você, como está vendo!” (BAUDELAIRE, 1977, p. 112).

¹⁶ BENJAMIN, 1995, p. 143-144.

Le poème, dans la presse quotidienne, est entouré de toute la trivialité de la vie moderne. La frontière s'est effacée entre celle-ci et la poésie. Les privilèges de la création poétique ont été abolis ; le poète est déclassé dans le tohu-bohu, la cacophonie du journal. (COMPAGNON, 2014, p.43)¹⁷

A perda da auréola, portanto, anunciava-se já na escolha do canal comunicativo feita por Baudelaire.

1.2 *Spleen* na cidade

Tendo em vista os muitos elementos inquietantes da modernidade, não espanta que a posição de Baudelaire ante ela seja marcada por ambivalências. Embora o autor procure elaborar uma estética adequada à sua época e proclame, por vezes, a imperatividade da busca do novo, seus textos deixam transparecer, igualmente, considerável desencanto e insatisfação no tocante a alguns aspectos da modernidade.

Seguindo a análise do citado excerto de “*Perte d’auréole*”, é significativo que o personagem do artista revele, já no início de sua resposta, o seu medo dos cavalos e das carruagens, bem como sua inadaptação à velocidade da vida nos bulevares, ao “*chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois*” (“caos movediço onde a morte surge a galope de todos os lados a um só tempo”). Portanto, se, de um lado, Baudelaire propugna a adequação entre a arte e a sua época, de outro, a obra do autor representa a figura do poeta (o agente dessa “adequação”) como *gauche*,¹⁸ isto é, como um inadaptado às exigências da vida contemporânea. No poema em questão, a consequência prática dessa inaptidão é o acidente que ocasiona a queda da auréola.

Mais do que um simples realismo cômico, a passagem sugere, figurativamente, uma parcela não desprezível de hostilidade à modernidade (indicada, reforça-se, pelo “pavor” ante os carros e as carruagens, bem como, em alguma medida, pela referida inadaptação do poeta). Essa interpretação é coerente com a percepção de Antoine Compagnon, segundo o qual a resistência à modernidade é inerente à modernidade baudelairiana (COMPAGNON, 2014, p. 13).

Sem uma leitura mais ampla da obra de Baudelaire, seria presunçoso tentar estabelecer de maneira categórica as razões dessa resistência, mas a análise de *Le Spleen de Paris* sugere

¹⁷ Em português: “O poema, na imprensa cotidiana, está rodeado por toda a trivialidade da vida moderna. Entre esta e a poesia apagou-se a fronteira. Os privilégios da criação poética foram abolidos; o poeta rebaixou-se na desordem, na cacofonia do jornal” (tradução livre).

¹⁸ Cf. igualmente o poema “*L’albatros*” (“O albatroz”), de *Les fleurs du mal*.

algumas pistas. Para o próprio Compagnon, ela se deve, entre outras causas (incluindo-se aspectos técnicos e sociais), à ambivalência baudelairiana em relação à transitoriedade característica dos fenômenos no novo tempo que emergia (COMPAGNON, op. cit., p. 23):

Ambivalente com relação a essa modernidade, cuja invenção lhe é atribuída, ele [Baudelaire] se compraz com a nova evanescência do belo, ao mesmo tempo que resiste a ela como a um impasse, como uma decadência, ligada à modernização e à secularização que ele execra. Percebe-se, de imediato, que a modernidade baudelairiana é equívoca, já que reage contra a modernização social, a revolução industrial etc.

Essa citação permite-nos também avançar na compreensão da ideia de *spleen* com a qual pretendemos trabalhar. Em nossa interpretação, o *spleen*, como sentimento próprio da modernidade, relaciona-se estreitamente (embora não exclusivamente, por óbvio) com esse desencanto com o mundo moderno – seja em virtude da percepção da evanescência do belo, seja em virtude da secularização, seja em virtude das transformações sociais que se verificavam, entre outras razões. O próprio Compagnon nota, a propósito, que “o novo de Baudelaire é desesperado – precisamente esse o sentido do *spleen*, em francês –, ele é arrancado da catástrofe, do desastre de amanhã” (COMPAGNON, 1996, p. 16).

Embora pensemos que a noção de *spleen* não se esgote na ideia de “desespero”, a afirmação do teórico francês é muito significativa, particularmente ao associar a busca de novas formas artísticas, característica da modernidade, ao sentimento do *spleen*. Como já adiantamos na introdução deste trabalho, acreditamos que o advento da modernidade, ao mesmo tempo que abre a possibilidade para a criação de um novo mundo, gera um sentimento de incerteza e desorientação (na medida em que rompe com a estabilidade até então assegurada pelo referencial axiológico que Jean-Yves Tadié atribui à fé cristã e à antiguidade clássica). De modo semelhante, argumenta María do Cebreiro Villar, cujas palavras são igualmente reveladoras: “*El spleen, el ennui y el tedio pueden ser vistos como síntomas de una concepción ambigua de la modernidad, proceso histórico que los tres escritores [Baudelaire, Edgar Allan Poe y Rosalía de Castro] consideraron tan inevitable como problemático*” (VILLAR, 2012, p. 477).¹⁹

O poema que estamos analisando, “*Perte d’auréole*”, parece corroborar essa interpretação, na medida em que sugere a hostilidade ante certas características inescapáveis da modernidade. A esse respeito, note-se, por exemplo, a estreita associação feita, no poema, entre

¹⁹ Em português: “O *spleen*, o *ennui* e o tédio podem ser vistos como sintomas de uma concepção ambígua da modernidade, processo histórico que os três escritores [Baudelaire, Edgar Allan Poe e Rosalía de Castro] consideraram tão inevitável quanto problemático” (tradução livre).

velocidade e morte. Dizer que a morte “*arrive au galop de tous les côtés à la fois*” (“surge a galope de todos os lados a um só tempo”) pode ser compreendido não apenas como a afirmação de que “a possibilidade da morte chega de todos os lados”, mas também como metáfora da transitoriedade, da efemeridade das coisas. Na medida em que passam com mais velocidade, as coisas morrem mais rapidamente, pois passar é, em alguma medida, morrer. Assim, acreditamos que, a despeito de enaltecer o caráter efêmero da beleza moderna, Baudelaire parece experimentar algum incômodo com isso.

As reflexões escritas em *Le peintre de la vie moderne (O pintor da vida moderna)* podem ser úteis para reforçar tal hipótese. Ao formular sua teoria do belo, Baudelaire enfatiza que este é histórico e apresenta, necessariamente, uma composição dupla: um elemento eterno e um elemento relativo, circunstancial. Adiante, o autor define a modernidade como aquilo que é transitório, fugidio, propugnando a incorporação desse elemento em qualquer obra de arte que se pretenda significativa:

La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. (...) Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché (BAUDELAIRE, 1951, p. 884).²⁰

Baudelaire ressalta, ainda, que “*Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien (...)*” (BAUDELAIRE, 1951, p. 884),²¹ valendo-se do termo (“modernidade”), portanto, como qualificativo para designar, em linhas gerais, aquilo que é característico de cada época. Nessa perspectiva, cada período histórico teria a sua própria modernidade, cabendo aos artistas capturá-la e transformá-la em arte.

Quando pensamos na época de Baudelaire, uma de suas características mais marcantes é o surgimento das grandes metrópoles europeias, como decorrência de intenso processo de urbanização. Os grandes bulevares, o movimento contínuo das multidões de transeuntes, as incessantes inovações técnicas etc. intensificam o ritmo da vida e a velocidade com que os múltiplos estímulos devem ser apreendidos a cada instante. A transitoriedade das impressões

²⁰ Em português: “A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável (...) Esse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão frequentes, não se tem o direito de desprezá-lo ou de dispensá-lo. Ao suprimi-lo, recai-se forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível, como a da única mulher antes do pecado capital” (BAUDELAIRE, 2010, p. 35). As traduções de *Le peintre de la vie moderne* citadas nesta dissertação foram feitas por Tomaz Tadeu e constam da edição referida nesta nota.

²¹ Em português: “houve uma modernidade para cada pintor antigo” (BAUDELAIRE, 2010, p. 35).

impõe-se como regra; ademais, a vida urbana, como aliás descrito em “*Perte d’auréole*”, é marcada por “uma experiência para a qual o choque se tornou a norma”, segundo Benjamin (1995, p. 110). Assim, a atitude confrontadora do eu lírico no livro pode ser vista também como postura reativa ante os golpes que recebia cotidianamente. Ainda na formulação de Benjamin: “Tomado pelo susto, Baudelaire não está longe de suscitá-lo ele mesmo” (BENJAMIN, 1995, p. 111). De certa forma, portanto, a vida na modernidade, especialmente nas grandes cidades, é intrinsecamente marcada pelo confronto.

Diante desse conjunto de transformações, se retomamos a ideia de Baudelaire segundo a qual as obras de arte devem compreender um elemento imutável e outro transitório, extraído da realidade contemporânea do artista, percebemos, primeiramente, que o fugidío deixa de ser apenas um aspecto subjacente da produção artística. A efemeridade, como característica fundamental do período, torna-se, ela própria, tema a ser tratado nas obras; assim, ao buscar o “elemento transitório” do belo, o criador acaba por contemplar a própria transitoriedade das coisas e de seus efeitos, como exemplificado no célebre poema “*À une passante*” (“A uma passante”) de *Les fleurs du mal*, composto a partir da visão de uma transeunte vislumbrada por alguns segundos na multidão. Raciocínio semelhante poderia fazer-se em relação ao “choque”, que se manifesta na obra de Baudelaire, por exemplo, na forma de confrontos recorrentes, incluindo o estabelecimento de uma “batalha” com o belo, como será analisado logo abaixo. Não por acaso, Benjamin nota que o poeta “inseriu a experiência do choque no âmago do seu trabalho artístico” (BENJAMIN, 1995, p. 111).

Paralelamente, também como corolário da acentuação da efemeridade, o artista moderno, à época de Baudelaire, vê-se diante de um desafio extraordinário para dar forma àquilo que observa, pois deve ser dotado de redobrada agilidade para conseguir capturar essa beleza fugidia. Não por acaso, ao descrever o trabalho de Constantin Guy, Baudelaire ressalta:

(...) dans l’exécution de M.G. se montrent deux choses : l’une, une contention de mémoire résurrectioniste, évocatrice, une mémoire qui dit à chaque chose: ‘Lazare, lève-toi !’; l’autre, un feu, une ivresse de crayon, de pinceau, ressemblant presque à une fureur. C’est la peur de ne pas aller assez vite, de laisser échapper le fantôme avant que la synthèse n’en soit extraite et saisie ; c’est cette terrible peur qui possède tous les grands artistes et qui leur fait désirer si ardemment de s’approprier tous les moyens d’expressions, pour que jamais les ordres de l’esprit ne soient altérés par les hésitations de la main (...). (BAUDELAIRE, 1951, p. 888-889)²²

²² Em português: “Duas coisas revelam-se, assim, na execução do Sr. G.: a primeira, um esforço ressuscitador, evocativo, da memória, uma memória que diz a cada coisa: ‘Lázaro, levanta-te!’; a segunda, um ardor, uma embriaguez de lápis, de pincel, que parece quase um furor. É o medo de não agir com suficiente rapidez, de deixar o fantasma fugir antes de extrair e colher a sua síntese; é esse terrível medo que se apodera de todos os grandes

Esse “medo terrível” que se apodera dos grandes artistas era presumivelmente sentido pelo próprio Baudelaire. Conquanto essa necessidade de capturar a materialidade visual do instante possa ser mais acentuada na arte da pintura e do desenho, a transformação das impressões de poucos segundos em obra literária também impõe ao escritor a necessidade de apreender a essência do momento com máxima presteza, a fim de elaborá-lo esteticamente *a posteriori*. Dadas essas condições, pode-se compreender que o processo de criação estética seja referido por Baudelaire como “esgrima” (em “*Le soleil*” – “O sol” –, de *Les fleurs du mal*, e no próprio *Le peintre de la vie moderne*),²³ imagem cara a Benjamin, para quem ela representa a tentativa de aparar o choque (que advém de todos os lados nas metrópoles modernas), empreendida vigorosamente pelo autor de *Petits poèmes en prose*. Também para nós a metáfora é particularmente relevante, porquanto simboliza o confronto do artista com a modernidade e com o próprio fazer artístico.

Essa violenta e angustiada relação do artista com o processo criativo é também percebida em “*Le Confiteur de l’artiste*” (“O ‘confiteur’ do artista”), poema em que o eu lírico contempla um fim de dia outonal e, embora se compraza com o espetáculo promovido pela natureza, vê-se afligido por um sofrimento atribuído à intensidade das sensações: “*Toutefois, ces pensées, qu’elles sortent de moi ou s’élancent des choses, deviennent bientôt trop intenses. L’énergie dans la volupté crée un malaise et une souffrance positive*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 64-65).²⁴ Mais adiante, no mesmo poema, percebe-se que esse sofrimento também se liga à conflituosa relação do sujeito poético com o processo de criação, se considerarmos a afirmação de que o “estudo do belo” é uma batalha da qual o artista sai sempre derrotado:

*Et maintenant la profondeur du ciel me consterne; sa limpidité m’exaspère.
L’insensibilité de la mer, l’immuabilité du spectacle me révoltent... Ah ! faut-il éternellement souffrir, ou fuir éternellement le beau ? Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi ! Cesse de tenter mes désirs*

artistas e que os faz tão ardentemente desejar apropriarem-se de todos os meios de expressão para que as ordens do espírito jamais sejam alteradas pelas hesitações da mão (...)” (BAUDELAIRE, 2010, p. 40-41).

²³ É o que se lê no seguinte excerto: “*Maintenant, à l’heure où les autres dorment, celui-ci est penché sur sa table, dardant sur une feuille de papier le même regard qu’il attachait tout à l’heure sur les choses, s’escrimant avec son crayon, sa plume, son pinceau (...) pressé, violent, actif, comme s’il craignait que les images ne lui échappent, querelleur quoique seul, et se bousculant lui-même*” (BAUDELAIRE, 1951, p. 883). Em português: “Agora, no momento em que os outros dormem, esse homem está curvado sobre a mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco fixava sobre as coisas, esgrimindo com seu lápis, sua caneta, seu pincel (...) apressado, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, brigando sozinho, esbarrando em si mesmo” (BAUDELAIRE, 2010, p. 32).

²⁴ Em português: “No entanto, esses pensamentos, quer saiam de mim, quer se derramem das coisas, logo se tornam demasiado vivos e intensos. A energia na volúpia gera um mal-estar e um sofrimento positivo.” (BAUDELAIRE, 1977, p. 22)

et mon orgueil ! L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu. (BAUDELAIRE, 2003, p. 65)²⁵

A passagem (à qual voltaremos no terceiro capítulo) é riquíssima e poderia suscitar reflexões praticamente infundáveis. O *spleen* parece impor-se ao eu lírico, que se “consterna” e se “exaspera” – palavras certamente pertencentes ao campo semântico de *spleen*. Para nossos propósitos, cumpre salientar, especialmente, o embate malgrado que ele se propõe travar com a natureza, “*rivale toujours victorieuse*” (“rival sempre vitoriosa”), e com o belo. O trecho sugere que a “vitória” da natureza se deve não exatamente (ou, no mínimo, não exclusivamente) à faculdade de atingir um grau superior de beleza, mas à permanência (“imutabilidade”) daquilo que ela produz – em provável contraposição à efemeridade dos fenômenos de que o artista moderno deve extrair o belo. No cerne da dolorosa relação de Baudelaire com a beleza e com a criação artística reaparece, portanto, a transitoriedade do belo na modernidade. Assim, mais uma vez, pode-se perceber a relação entre o *spleen*, o confronto com o fazer artístico e algumas características típicas da vida moderna, as quais se interligam, como a velocidade, a sucessão de choques e o conseqüente temor de não ser capaz de apreender a beleza contemporânea.

Steinmetz (*In*: BAUDELAIRE, 2003, p. 176) sugere argutamente que “*Le Confiteor de l'artiste*” seja correlacionado com “*Le désir de peindre*” (“O desejo de pintar”), poema em que o impacto aparentemente insuportável da beleza também se faz presente. Nesse texto, figura um eu lírico completamente tomado pelo desejo de pintar uma transeunte. O próprio poema constitui, em grande medida, a execução verbal dessa pintura, por meio de descrições, metáforas, comparações, em linguagem marcadamente pictórica. Todavia, ao final do texto, o sujeito poético manifesta o desejo de “*mourir lentement sous son regard*”²⁶ (“morrer lentamente sob o seu olhar”). Conforme notado por Steinmetz, “*le ‘désir de mourir’ conclut le ‘désir de peindre’*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 176).²⁷

Essa intrigante vontade de morte pode ser pensada de diversas maneiras, mas parece sugerir uma atormentada dificuldade de lidar com a intensidade da beleza e, especialmente, com a intensidade do desejo de dar forma artística (por meio da pintura) a essa experiência fugidia do belo. A relação é decerto complexa. Por um lado, o desejo de morte pode indicar melancolia e desespero, mas, por outro, é notável que o artista se compraza com o dilaceramento

²⁵ Em português: “E agora a profundidade do céu me consterna; a sua limpidez enfurece-me. A insensibilidade do mar, a imutabilidade do espetáculo, revoltam-me... Ah! terei de sofrer eternamente, ou eternamente fugir ao belo? Natureza, feiticeira desumana, rival sempre vitoriosa, deixa-me! Deixa de tentar os meus desejos e o meu orgulho! O estudo do belo é um duelo em que o artista grita de pavor antes de ser vencido.” (BAUDELAIRE, 1977, p. 22).

²⁶ BAUDELAIRE, 2003, p.176.

²⁷ Em português: “o ‘desejo de morrer’ conclui o ‘desejo de pintar’” (tradução livre).

advindo do desejo presumível de produzir – conforme explicitado pela frase inicial do poema: “*Malheureux peut-être l’homme, mais heureux l’artiste que le désir déchire!*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 175).²⁸ Se considerarmos (alinhados com a sugestão de Steinmetz) que o desejo de morrer se relaciona com esse dilaceramento, o qual, por sua vez, é decorrente do desejo de conceder permanência à beleza fugidia, vemo-nos novamente diante da angústia ante o efêmero.

Essa complexa relação entre o *spleen*, o belo e a efemeridade (logo, a modernidade) parece ter, por conseguinte, duas soluções possíveis: de um lado, a morte (renúncia); de outro, a criação, que, assim, aparece como meio de confrontar a própria morte (seja porque o ato de criar constitui um meio de conceder permanência ao efêmero; seja porque talvez dispense o artista de morrer). Toda essa equação é, possivelmente, também um modo de explicar a “felicidade” atribuída ao artista dilacerado pelo desejo, uma vez que esse dilaceramento faz parte do processo que conduz à produção estética – a qual, em grande medida, constitui a finalidade e, portanto, a realização do artista.

Em suma, as reflexões acima indicam que a própria noção do fazer artístico presente em *Petits poèmes en prose* é calcada no *spleen* e no confronto: confronto consigo (dilaceramento de si mesmo); confronto com a natureza (rival sempre vitoriosa); confronto com a beleza (dificuldade de suportar sua intensidade); confronto com o tempo (efemeridade do belo); confronto com a morte (a criação como alternativa ao desejo de morte).

1.3 O belo contemplado

Essa disseminação do confronto no fazer artístico pode também ser vislumbrada na reorientação do conceito de beleza proposta por Baudelaire. Nessa nova concepção de belo, tipicamente moderna, irrompe o inesperado, o inusitado, atingindo-se mesmo, em muitos casos, o que Friedrich denominou “estética do feio”. Nas palavras do pensador alemão:

Seus objetos já não suportavam o conceito de beleza antiga. Baudelaire serve-se de recursos equívocos, paradoxais, para dotar a beleza de um encanto agressivo, do ‘aroma do surpreendente’. Para que esta seja protegida do banal e provoque o gosto banal, deve ser bizarra. (...) ele também desejou sinceramente a feiura como equivalente do novo mistério a penetrar-se, como o ponto de ruptura para a ascensão à idealidade. (...) Mais veemente do que até então, a anormalidade anuncia-se como premissa do poetar moderno, e também como uma de suas razões de ser. (FRIEDRICH, 1991, p. 44)

²⁸ Em português: “Infeliz o homem, talvez, mas feliz o artista dilacerado pelo desejo!” (BAUDELAIRE, 1977, p. 95)

A imagem da perda da auréola, como apontado, é significativa a esse respeito, porquanto anuncia a aceitação e mesmo a busca de novos objetos estéticos. Na obra de Baudelaire, poemas como “*À une charogne*” (“A uma carcaça”), “*Le soleil*” (“O sol”) e “*À une mendiante russe*” (“A uma mendiga ruiva”), todos de *Les fleurs du mal*, tornaram-se célebres evidências dessa intenção de olhar para o que é “vil”, “pobre”, “adoentado” – termos extraídos dos poemas citados: “viles” (“*Le soleil*”); “pauvre” e “maladifs” (“*À une mendiante russe*”), respectivamente.

Em *Le Spleen de Paris*, essa mesma noção aparece com frequência – ora indiretamente, ora desenvolvida diretamente, em termos conceituais. Essa conjugação entre poesia e metapoesia é, aliás, característica da obra de Baudelaire. Suas reflexões sobre arte não se restringem ao exposto em diários e ensaios, emergindo frequentemente tanto em *Les fleurs du mal* quanto em *Le Spleen de Paris*. Além de demonstrar a consciência estética do autor, trata-se de um modo de evidenciar suas intenções poéticas, explicitando seus possíveis propósitos.

Situação especial, em que a concepção baudelairiana de beleza se faz presente de modo claro e recorrente, pode ser observada nos diversos textos em que o eu lírico se reporta à beleza feminina. Assim, por exemplo, temos, em “*La soupe et les nuages*” (“A sopa e as nuvens”): “*toutes ces fantasmagories sont presque aussi belles que les vastes yeux de ma bien aimée, la petite folle monstrueuse aux yeux verts*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 195).²⁹ A associação entre amor, beleza e monstruosidade é marcante da concepção baudelairiana do belo.

Em outros momentos, o autor expressa conceitualmente a noção apresentada em termos pictóricos no excerto que acabamos de citar. Em “*Un cheval de race*” (“Um cavalo de raça”), por exemplo, se lê: “*Elle est bien laide. Elle est délicieuse pourtant*” (BAUDELAIRE, 2003, p.182).³⁰ Ao longo do poema, a despeito de reafirmar-se a feiura da mulher tematizada (“*Elle est vraiment laide*”)³¹ – feiura que é atribuída aos efeitos do Amor e da passagem do Tempo (ambos escritos com inicial maiúscula no original) –, exalta-se a sua “*élégance indestructible*” (“elegância indestrutível”), a “*suavité de son haleine d’enfant*” (“suavidade de seu hálito de criança”), o “*charme vague, mais éternel, de sa poitrine garçonnière*” (“charme vago, mas eterno, de seu peito de rapaz”).

Nesse ponto, alguns comentários são necessários. Ao referir-se à “elegância” e ao hálito “suave” da mulher, o eu lírico ressalta aspectos comumente associados ao belo/agradável –

²⁹ Em português: “Todas essas fantasmagorias são quase tão belas quanto os olhos de minha amada, a pequena louca monstruosa de olhos verdes” (BAUDELAIRE, 1977, p. 110).

³⁰ Em português: “Ela é muito feia. E, todavia, é deliciosa!” (BAUDELAIRE, 1977, p. 100).

³¹ Em português: “Ela é realmente feia.” (BAUDELAIRE, 1977, p. 100).

ainda que, inicialmente, tenha ressaltado que se tratava de uma mulher feia. Todavia, a comparação com o peito de um rapaz desarranja parcialmente o quadro, porquanto trata como belo algo inusitado, fazendo emergir uma figura andrógina, exaltada pelo sujeito poético. Trata-se de afastamento de características tradicionalmente associadas à beleza feminina, como delicadeza e corpo curvilíneo. O estranhamento potencialmente sentido pelo leitor é coerente com a *anormalidade* apontada por Friedrich na obra de Baudelaire, conforme já apontado. Note-se também que não é feita qualquer reflexão acerca da beleza atribuída ao corpo feminino masculinizado. A comparação é apresentada diretamente, como se o poeta presumisse (ou fingisse presumir) a concordância do leitor. Trata-se de estratégia retórica que, de um lado, potencializa o efeito de estranhamento, na medida em que parece “naturalizar” a suposta *anormalidade*, e, de outro lado, reforça um posicionamento estético, uma vez que afirma uma concepção particular do belo, à qual, imagina-se, o público não estava habituado.

Esse procedimento textual pode ser contraposto ao que se verifica, por exemplo, no já citado “*Le désir de peindre*”, em que a mulher tematizada faz pensar na lua. Ao contrário do apontado em “*Un cheval de race*”, o eu lírico de “*Le désir de peindre*” estende-se, dessa vez, em explicações e detalhamentos sobre a associação que fez entre a mulher e a lua:

Mais elle fait plus volontiers penser à la lune, qui sans doute l'a marquée de sa redoutable influence; non pas la lune blanche des idylles, qui ressemble à une froide mariée, mais la lune sinistre et enivrante, suspendue au fond d'une nuit orageuse et bousculée par les nuées qui courent; non pas la lune paisible et discrète visitant le sommeil des hommes purs, mais la lune arrachée du ciel, vaincue et révoltée, que les sorcières thessaliennes contraignent durement à danser sur l'herbe terrifiée! (BAUDELAIRE, 2003, p. 175-176).³²

O contraste com o procedimento usado no poema citado anteriormente é evidente, e pode-se aventar uma hipótese para tentar explicá-lo: no primeiro caso (o “peito de rapaz” da mulher), a comparação trazia em si uma novidade, ao passo que, no segundo (a lua), estamos, provavelmente, diante de um dos mais frequentes e tradicionais objetos de comparação na história da literatura. Talvez por essa razão, tenha parecido necessário ao poeta esclarecer que, embora a lua tivesse sido evocada, não se tratava da lua idílica, da lua plácida e discreta – mas, sim, da lua “sinistra” e “embriagadora”, da lua “rebelada”, da lua das bruxas. A passagem

³² Em português: “Ela, porém, nos leva antes a pensar na Lua, que decerto a assinalou com a sua terrível influência. Não a Lua branca dos idílios, que recorda uma fria desposada, mas a Lua sinistra e embriagadora, suspensa no fundo de uma noite procelosa, e atropelada pelo galopar das nuvens; não a Lua plácida e discreta que visita o sono dos homens puros, mas a Lua arrancada do céu, vencida e rebelada, que as Bruxas tessalianas rudemente obrigam a dançar sobre a relva espavorida!” (BAUDELAIRE, 1977, p. 95)

revela, assim, igualmente, o caráter objetor da arte moderna, que, frequentemente, antes de afirmar, nega.

Vertente um pouco distinta do confronto de Baudelaire com a noção “antiga” de beleza refere-se ao enaltecimento do “exótico” (compreendido, naturalmente, em termos eurocêntricos). Exemplo emblemático dessa tendência pode ser apontado no poema “*La belle Dorothée*” (“A bela Doroteia”), texto que constitui, em síntese, um contundente hino à beleza de uma negra liberta, cuja irmã mais nova permanecia sob o jugo da escravidão.

Composto em claro-escuro, o texto é acentuadamente sensorial, destacando a beleza e a sensualidade da ex-escrava tematizada. Ao contrário do verificado em outros poemas, nos quais se realçam aspectos estranhos nas descrições da beleza feminina (a exemplo da monstruosidade da amada em “*La soupe et les nuages*”), no caso de Dorothée, o inusitado surge, acima de tudo, da própria condição étnica (negra) e social (ex-escrava) da mulher. Embora o eu lírico realce características particulares e algo surpreendentes de sua musa, os termos utilizados são, em geral, elogios amplamente aceitos como “categorias positivas”. Citem-se, por exemplo: “*belle Dorothée*” (“bela Doroteia”); “*forte et fière comme le soleil*” (“forte e ativa como o sol”); “*tête délicate*” (“cabeça delicada”); “*air triomphant*” (“ar triunfante”); “*jambe luisante et superbe*” (“perna resplandecente e soberba”); “*elle s’avance (...) harmonieusement*” (“ela avança harmoniosamente”). Ao mesmo tempo, não se deixa de realçar características associadas à origem étnica e social de Dorothée, como exemplificado por passagens como: “*tache éclatante et noire*” (“brilhante mancha negra”); “*les ténèbres de sa peau*” (“as trevas de sua pele”); “*son énorme chevelure presque bleue*” (“enorme cabeleira quase azul”); e “*bien qu’elle soit libre, elle marche sans souliers*” (“embora livre, caminha descalça”).

Embora a exaltação a Dorothée configure, por si, um modo de ampliação da sensibilidade estética europeia – e, portanto, uma forma de confronto a noções estabelecidas do belo –, a atitude provocadora de Baudelaire não se esgota na apresentação admirada da ex-escrava negra. Ao contrário, como se não quisesse deixar quaisquer dúvidas acerca de suas intenções iconoclastas, o eu lírico do poema compara Dorothée às estátuas de mármore fechadas nos museus da Europa: “*son pied, pareil aux pieds des déesses de marbre que l’Europe enferme dans ses musées, imprime fidèlement sa forme sur le sable fin*”.³³ A comparação é ousada e provavelmente parecia afrontosa para alguns contemporâneos de Baudelaire, na medida em que insinua haver equivalência entre o suposto ápice do gênio europeu (as deusas de mármore) e os pés da ex-escrava negra. Ademais, o excerto pode ser lido como crítica indireta ao

³³ Em português: “(...) e o pé, igual aos pés das deusas de mármore que a Europa encerra nos museus, imprime o seu molde fiel na areia fina” (BAUDELAIRE, 1977, p. 68).

academicismo e ao passadismo europeu, em contraposição ao ideal de uma beleza viva, pujante, que se vislumbra nas ruas – e à qual o poema dá forma escrita. Nessa perspectiva, a sensibilidade e a criatividade europeias são acusadas de estar fechadas nos museus, juntamente com suas estátuas, as quais, a despeito do grande valor estético que possuem, não detêm o monopólio da beleza.

Em *Le peintre de la vie moderne*, Baudelaire parece corroborar essa percepção, ao estabelecer sua teoria relativa do belo, a qual já mencionamos acima:

C'est ici une belle occasion, en vérité, pour établir une théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu ; pour montrer que le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une (...). Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. (BAUDELAIRE, 1951, 874).³⁴

Ao longo do ensaio, conforme já assinalamos, o autor destaca que os grandes artistas do passado também se voltaram para o que havia de presente em seu tempo (deles). Logo, cabia aos contemporâneos expressar artisticamente o que a realidade contemporânea lhes oferecia: “*En un mot, pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite.*”³⁵

Essas análises de Baudelaire sobre o belo, o presente e o passado podem ser complementadas por algumas breves considerações acerca de outros dois poemas de *Le Spleen de Paris*. O primeiro deles é o já citado “*Un cheval de race*”, em que, a despeito de se apontar o potencial destrutivo do “Tempo” (com inicial maiúscula no original) sobre as coisas percíveis, exalta-se a harmonia do andar, a elegância, o “*charme vague, mais éternel*” (“charme vago, mas eterno”) do corpo de uma mulher não jovem. O segundo é “*Le désespoir de la vieille*” (“O desespero da velha”), pequeno poema acerca da velhice, no qual figura uma senhora degradada, descrita por meio de termos como “*ratatinée*” (“atrofiada”) e “*décrépite*” (“decrépita”), apresentada como alguém que perdeu a capacidade de encantar. A nosso ver, o

³⁴ Em português: “Esta é, na verdade, uma boa ocasião para desenvolver uma teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo único e absoluto; para mostrar que o belo é, sempre e inevitavelmente, de uma composição dupla, embora a impressão que produz seja única; (...) O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é muito difícil de ser determinada, e de um elemento relativo, circunstancial, que será – como preferirem: um a cada vez ou todos ao mesmo tempo – a época, a moda, a moral, a paixão” (BAUDELAIRE, 2010, p. 17).

³⁵ Em português: “Numa palavra, para que toda *modernidade* seja digna de se tornar antiguidade, é preciso que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe outorga” (BAUDELAIRE, 2010, p. 36).

contraste no modo como a velhice é tratada em cada um desses poemas sinaliza algo relevante da concepção estética de Baudelaire, ao evidenciar que o velho também pode ser belo e manter sua capacidade de comover esteticamente.

1.4 A estupidez da *intelligentsia*

A energia confrontante do eu lírico de *Le Spleen de Paris* não poderia deixar de voltar-se também para alvos mais concretos – igualmente dotados, metaforicamente, de significação estética. É o que se verifica nos frequentes e expressivos ataques desferidos contra os literatos (“homens de letras”, jornalistas, poetas, etc.) em diversos dos poemas que compõem a obra, a exemplo de “*Perte d’auréole*”, ao qual devemos retornar.

No referido texto, após receber de seu interlocutor a sugestão de pôr um anúncio para tentar reaver a auréola perdida, o poeta acidentado manifesta desinteresse quanto à recuperação do objeto, aproveitando a oportunidade para escarnecer alguns contemporâneos: “(...) *je pense avec joie que quelque mauvais poète la ramassera et s’en coiffa impudemment. Faire un heureux, quelle jouissance ! et surtout un heureux qui me fera rire ! Pensez à X, ou à Z ! Hein ! comme ce sera drôle !*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 199).³⁶ O presumível *alter-ego* baudelairiano, portanto, não apenas abandona (termo talvez mais adequado do que “perde”) a sua auréola, mas compraz-se em imaginá-la sobre a cabeça de algum outro poeta, ressaltando o ridículo da situação mentalizada. Em outros termos, a manutenção da auréola não é simplesmente indesejada pelo poeta moderno de Baudelaire, que busca novos temas e novas formas estéticas; trata-se de algo verdadeiramente inconveniente, digno do mais contundente desprezo.

A mordacidade do personagem em relação aos poetas “X” ou “Z” é sintomática da hostilidade com que, em geral, a classe intelectual contemporânea de Baudelaire é tratada em *Le Spleen de Paris*. Com frequência, seus membros figuram como impertinentes, estúpidos ou mesquinhos, a exemplo do verificado em “*Les bons chiens*” (“Os bons cães”)³⁷ e “*À une heure du matin*” (“À uma da manhã”). Neste último texto, o eu lírico relata o caso de um “homem de letras” que lhe perguntara se era possível ir à Rússia por terra – “(...) *il prenait sans doute la Russie pour une île*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 83),³⁸ comenta ironicamente – e de um diretor

³⁶ Em português : “(...) alegre-me pensar que talvez algum mau poeta encontre a auréola e com ela impudentemente se adorne. Fazer alguém feliz, que prazer! E sobretudo um feliz que me fará rir! Pense no X., ou no Z.! Xi! como será engraçado!” (BAUDELAIRE, 1977, p. 112).

³⁷ A célebre frase “*Arrière la Muse académique!*” (“Abaixo a Musa acadêmica!”), que figura na epígrafe deste capítulo, foi retirada desse poema (BAUDELAIRE, 2003, p. 213).

³⁸ Em português : “sem dúvida ele julga a Rússia ilha” (BAUDELAIRE, 1977, 35).

de revista que afirmava ser o seu periódico o partido dos homens de bem – em detrimento, portanto (conforme reflexão do eu lírico), de todos os demais. Dirigidos a qualquer indivíduo, esses comentários já seriam consideravelmente malévolos, mas, por se referirem a “intelectuais” – portanto, formadores de opinião supostamente dotados de ampla cultura livresca –, tornam-se ainda mais depreciativos, ao questionarem o conhecimento e a competência (no primeiro exemplo), bem como a sinceridade e o bom-senso (no segundo exemplo) dessas pessoas. A crítica constitui, assim, ataque aberto à *intelligentsia* parisiense, convertendo-se em uma forma de confronto não exatamente a indivíduos, mas à classe intelectual, que, por sua vez, representa o *status quo* literário. Não por acaso, as pessoas citadas no poema não são definidas pelo nome (ou pela idade, pela origem, etc.), mas, sim, pelo lugar social que ocupam (“homem de letras”, “diretor de uma revista”). O *spleen*, portanto, compreendido como “desejo de ofender” (“*spite*”), manifesta-se com particular intensidade nos trechos mencionados.

Além desses comentários flagrantemente pejorativos, procedimento também utilizado pelo eu lírico consiste em atribuir certa ideia a determinado “homem de letras” apenas com o intuito de rechaçá-la – por vezes, com uma ênfase realmente humilhante. É o que se observa, por exemplo, no poema “*La solitude*” (“A solidão”), cujo primeiro parágrafo consiste em apresentar a concepção de solidão de um “*gazetier philanthrope*” (“jornalista filantropo”), com a intenção de rejeitá-la veementemente a seguir: “*Un gazetier philanthrope me dit que la solitude est mauvaise pour l’homme, et, à l’appui de sa thèse, il cite, comme tous les incrédules, des paroles des Pères de l’Église.*”³⁹ Na verdade, já a menção aos “incrédulos”, no início da exposição do eu lírico, constitui uma forma de ofensa ao gazeteiro, ali caracterizado como hipócrita.

Mais uma vez, a personagem-alvo é definida como, essencialmente, um “jornalista filantropo”, e o ataque agressivo do eu lírico parece voltar-se não apenas a uma ideia rejeitada, mas também àquele que a exprime. Passagens como: “*Il est certain qu’un bavard, dont le suprême plaisir consiste à parler du haut d’une chaire ou d’une tribune, risquerait fort de devenir fou furieux dans l’île de Robinson*”,⁴⁰ ou “*Je n’exige pas de mon gazetier les courageuses vertus de Crusoé*”,⁴¹ ou, ainda, “*Je désire surtout que mon maudit gazetier me*

³⁹ Em português: “Diz-me um jornalista filantropo que a solidão é má para o homem; e, em abono de sua tese, cita, como todos os incrédulos, palavras dos Padres da Igreja” (BAUDELAIRE, 1977, p. 64).

⁴⁰ Em português: “Certo é que um tagarela, cujo supremo prazer consiste em falar do alto de uma cátedra ou de uma tribuna, se arriscaria muito a tornar-se louco furioso na ilha de Robinson” (BAUDELAIRE, 1977, p. 64).

⁴¹ Em português: “Não exijo do meu jornalista as corajosas virtudes de Crusoé (...)” (BAUDELAIRE, 1977, p. 64).

laisse m’amuser à ma guise”⁴² evidenciam a pouca estima do eu lírico pelo jornalista em questão, que também pode ser compreendido como espécie do gênero “homem de letras contemporâneo”. Não por acaso, o poema em tela termina com um comentário irônico acerca da “*belle langue de mon siècle*” (“bela língua do meu século”).⁴³

Definitivamente, Baudelaire não quer confundir-se com seus contemporâneos – ao menos não com os homens de letras e com os poetas “acadêmicos”, bem posicionados socialmente. A independência radical reivindicada no poema que abre a antologia, “*L’étranger*” (“O estrangeiro”), é reafirmada frequentemente ao longo da obra, inclusive em relação a seus colegas do universo literário. Por vezes, o eu lírico enfatiza explicitamente essa diferença, como em “*Les bons chiens*”: “*Je n’ai jamais rougi, même devant les jeunes écrivains de mon siècle, de mon admiration pour Buffon (...)*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 212).⁴⁴

Não obstante, é necessário reconhecer que, na relação de Baudelaire com seus contemporâneos – ou com os intelectuais e artistas em geral – nem tudo se explica pela ótica do confronto. A esse respeito, destaque-se que, além de certas personalidades históricas – como Franz Liszt, em “*Le thyrsé*” (“O tirso”), e, implicitamente, Édouard Manet, em “*La corde*” (“A corda”) – há pelo menos dois casos arquetípicos de figuras de artistas para com as quais o sujeito poético se mostra, por via de regra, generoso, ainda que, por vezes, essa generosidade não seja isenta de reservas.

O primeiro caso diz respeito à maneira como se aborda *o artista* (o poeta, o pintor) compreendido em termos abstratos e ideias. É o que se observa, por exemplo, em “*Les foules*” (“As multidões”): “*Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu’il peut, à sa guise, être lui-même et autrui*” (grifo nosso) (BAUDELAIRE, 2003, p. 90).⁴⁵ Em outra passagem do mesmo texto, a diferenciação entre “o poeta” e os demais homens é igualmente clara:

Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l’âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l’imprévu qui se montre, à l’inconnu qui passe (BAUDELAIRE, 2003, p. 91).⁴⁶

⁴² Em português: “Desejo, antes de tudo, que o maldito jornalista me deixe divertir-me a meu gosto” (BAUDELAIRE, 1977, p. 64).

⁴³ Todas as citações em francês no parágrafo foram retiradas de: BAUDELAIRE, 2003, p. 127.

⁴⁴ Em português: “Nunca enrubesci, nem sequer ante os jovens escritores do meu século, de minha admiração a Buffon (...)” (BAUDELAIRE, 1977, p. 122).

⁴⁵ Em português: “O poeta goza do **incomparável privilégio** de ser, à sua vontade, ele mesmo e outrem” (BAUDELAIRE, 1977, p. 39) (grifo nosso).

⁴⁶ Em português: “Aquilo a que os homens chamam amor é muito pequeno, muito limitado e muito frágil, comparado a essa inefável orgia, a esta sagrada prostituição da alma que se dá inteira, poesia e caridade, ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa” (BAUDELAIRE, 1977, p. 39).

Essa atribuição de superioridade ao “poeta” (pertencente à categoria “artista”) é também o que se constata em “*La corde*”. Este poema é inteiramente apresentado entre aspas, indicando tratar-se de relato ouvido a alguém – indivíduo identificado como “meu amigo” e apontado pela crítica como Édouard Manet, a quem o texto é dedicado.⁴⁷ Por ora, o excerto que mais nos interessa é este:

‘Ma profession de peintre me pousse à regarder attentivement les visages, les physionomies, qui s’offrent dans ma route, et vous savez quelle jouissance nous tirons de cette faculté qui rend à nos yeux la vie plus vivante et plus significative que pour les autres hommes’ (BAUDELAIRE, 2003, p. 153).⁴⁸

Embora atribuído a outrem, o trecho é representativo desse aspecto da poética baudelairiana que temos ressaltado. No caso em tela, a capacidade especial do emissor da mensagem (isto é, a faculdade de enxergar de modo mais vivaz e significativo do que “os outros homens”) é apresentada como traço inerente à sua condição de pintor – e não a seus talentos individuais (portanto, mais uma vez, ao “artista” considerado como categoria abstrata). Outros exemplos poderiam ser usados para reforçar o argumento, mas, a fim de evitar transcrições repetitivas, limitamo-nos a remeter o leitor aos textos “*Les veuves*” e “*Les bons chiens*”, que confirmam essa percepção.

O intelectual/artista é, portanto, tratado de modos distintos por Baudelaire. Ora há escárnio, desrespeito; ora, idealização. O contraste é marcante: de um lado, a “musa acadêmica”, o “mau poeta” X ou Z, o homem de letras ignorante; de outro, *o artista, o poeta, o pintor*. Avaliando essa polarização, aventa-se a hipótese de que, para Baudelaire, o mero exercício de determinado ofício teoricamente intelectual ou, especialmente, “artístico” (escrever ou pintar, por exemplo) não assegura verdadeiramente a um indivíduo a condição de artista – condição que, aliás, conforme a já mencionada posição de Marshal Berman, Baudelaire parece idealizar. Logo, cumpre reconhecer que a ideia de que ele quisesse livrar o poeta definitivamente da “aura” (ou auréola) que o acompanhava deve ser relativizada. Em verdade, parece-nos que a busca de novos temas, encontrados no cotidiano das grandes cidades, não significa necessariamente que o artista, como categoria abstrata, tenha deixado de ser percebido por Baudelaire como superiormente distinto dos demais homens. A esse respeito, o trecho final de “*À une heure du matin*” é também elucidativo, razão por que o citamos:

⁴⁷ Segundo Steinmetz, a história relatada no poema aconteceu efetivamente (*In*: BAUDELAIRE, 2003, p. 153).

⁴⁸ Em português: “Minha profissão de pintor leva-me a fitar com atenção os rostos, as fisionomias que se apresentam no meu caminho, e sabe você quanta alegria nos dá essa faculdade que representa a vida, aos nossos olhos, mais viva e mais significativa que aos olhos dos outros homens” (BAUDELAIRE, 1977, p. 81).

Mécontent de tous et mécontent de moi, je voudrais bien me racheter et m'enorgueillir un peu dans le silence et la solitude de la nuit. Âmes de ceux que j'ai aimés, âmes de ceux que j'ai chantés, fortifiez-moi, soutenez-moi, éloignez de moi le mensonge et les vapeurs corruptrices du monde, et vous, Seigneur mon Dieu ! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise ! (BAUDELAIRE, 2003. p. 85).⁴⁹

De modo sintomático, mais uma vez, o *spleen* que acomete o eu lírico no excerto o impele à criação artística. Para sentir-se superior “àqueles que despreza”, ele deseja fazer-se artista. Atente-se também ao fato de que sua intenção não é simplesmente escrever versos, mas produzir “belos versos”. A arte – ou, antes, a “verdadeira”, a “bela” arte – torna-se, portanto, meio de afirmação de uma individualidade duvidosa quanto às próprias capacidades; torna-se, igualmente, um modo de confrontar certos membros da classe artística, ao retirar-lhes a condição mesma de artista. Dessa maneira, parece confirmar-se tanto a idealização da figura do artista – apresentado como superior aos demais homens – quanto a concepção de que nem toda produção “artística” tem o mesmo valor, devendo-se reservar o termo “artista” (ou “poeta”, “pintor” etc.) para aqueles que conseguem atingir certo nível de qualidade (não detalhado objetivamente).

O segundo caso arquetípico de artistas para os quais o sujeito poético devota apreço diz respeito a certas figuras marginalizadas ou excluídas, típicas das cidades modernas, como “*Le vieux saltimbanque*” (“Velho saltimbanco”), o louco de “*Le fou et la Vénus*” (“O louco e a Vênus”) e o bufão de “*Une mort héroïque*” (“Morte heroica”), os quais são tratados com marcada benevolência – por vezes, até piedade. É o que se pode perceber a partir da análise de “*Le vieux saltimbanque*”.

Ao longo desse poema, o eu lírico procura destacar a agitação, a luz, o barulho que se instauram por ocasião de uma festa pública: “*Partout s’étalait, se répandait, s’ébaudissait le peuple en vacances (...)*”;⁵⁰ “*En ces jours-là, il me semble que le peuple oublie tout, la douleur et le travail (...)*”;⁵¹ “*Tout n’était que lumière, poussière, cris, joie, tumulte*”.⁵² Em seguida,

⁴⁹ Em português: “Descontente com todos e descontente comigo mesmo, ser-me-ia grato redimir-me e vangloriar-me um pouco, no silêncio e na solidão da noite. Almas daqueles a quem amei, almas daqueles que cantei, fortalecei-me, amparai-me, afastai de mim a mentira e os dissolventes vapores do mundo; e vós, Senhor meu Deus! concedei-me a graça de produzir alguns belos versos que me deem a certeza de que não sou o último dos homens, de que não sou inferior àqueles a quem desprezo” (BAUDELAIRE, 1977, p. 36).

⁵⁰ Em português: “Por toda parte se ostentava, se espalhava, se regozijava o povo em férias” (BAUDELAIRE, 1977, p. 44).

⁵¹ Em português: “Parece-me que nesses dias o povo esquece tudo, a dor e o trabalho (...)” (BAUDELAIRE, 1977, p. 44).

⁵² Em português: “Tudo era luz, poeira, gritos, alegria, tumulto (...)” (BAUDELAIRE, 1977, p. 44).

estabelece-se um contraste radical entre esse universo jubiloso e a personagem que dá título ao poema:

Au bout, à l'extrême bout de la rangée de baraques, comme si, honteux, il s'était exilé lui-même de toutes ces splendeurs, je vis un pauvre saltimbanque, voûté, caduc, décrépît, une ruine d'homme, adossé contre un des poteaux de sa cahute, une cahute plus misérable que celle du sauvage le plus abruti (...). Partout la joie, le gain, la débauche, partout la certitude du pain pour les lendemains, partout l'explosion frénétique de la vitalité. Ici la misère absolue, la misère affublée, pour comble d'horreur, de haillons comiques, où la nécessité, bien plus que l'art, avait introduit le contraste (BAUDELAIRE, 2003, p. 98-99).⁵³

Portanto, em ambos os casos (o artista como categoria ideal; o artista como marginal), o sentimento de solidariedade e identificação humana manifestado pelo eu lírico não impede a emersão de uma outra espécie de confronto: no tocante a “o poeta” – entendido como entidade abstrata –, ele é apontado como um ser diferente do comum dos homens, ao passo que os artistas marginais, por definição, ocupam um lugar de contraponto no espectro social. Logo, ainda quando dá mostras de identificação com determinado grupo humano, social ou artístico, o eu lírico baudelaireano o faz com o intuito de estabelecer também um tipo particular de confronto, direcionado a algum outro grupo (os “homens comuns”, no primeiro caso; as classes remediadas e convencionais, no segundo).

Por fim, ressalte-se que a agressividade de Baudelaire em relação a seus contemporâneos literatos também se volta para o público leitor. O poema “*Le chien et le flacon*” (“O cão e o frasco”) é significativo a esse respeito: ao ver o seu cão recuar com horror após cheirar um “excelente perfume”, o eu lírico compara o animal ao “público”, a cujo gosto agradaria antes o lixo ou os excrementos que os nobres odores. Assim, mais do que simplesmente confrontar uma tradição abstrata, Baudelaire assume atitude abertamente confrontante também em relação ao público. As noções de tradição literária e público leitor são, aliás, intensamente ligadas. Confrontar a tradição significa, em grande medida, confrontar as expectativas de um leitor presumivelmente acostumado a determinada estética. Logo, quando pensamos nos recursos literários de Baudelaire que implicam uma ruptura com o passado, seus

⁵³ Em português: “No extremo, no último extremo do renque de barracas, como se, corrido de vergonha, se houvesse exilado de todos aqueles esplendores, vi um pobre saltimbanco, arqueado, caduco, decrépito, uma ruína humana, encostado a uma das estacas de sua choça, uma choça mais miserável que a do selvagem mais embrutecido (...). Por toda parte, a alegria, a ganância, o desregramento; por toda parte, a certeza do pão para os dias seguintes; por toda parte, a explosão frenética da vitalidade. Aqui, a miséria absoluta, a miséria dissimulada, para cúmulo de horror, sob traços cômicos, em que a necessidade, bem mais do que a arte, introduzira o contraste” (BAUDELAIRE, 1977, p. 45).

efeitos são experimentados (por vezes, denunciados; por vezes, apreciados) pelo público contemporâneo do autor (e, eventualmente, pelo público futuro).

A já mencionada tematização frequente dos males inerentes às grandes cidades modernas, por exemplo, também configura um modo de confrontação com o leitor, ao apresentar a este o que talvez ele preferisse não ver. Efetivamente, conforme se depreende de “*Les yeux des pauvres*” (“Os olhos dos pobres”), encarar a pobreza era desagradável (ou mesmo insuportável) para membros de classes sociais médias ou altas, que tentavam fechar os olhos para certos aspectos negativos da realidade. Nas palavras da interlocutora do eu lírico no poema citado: “ – *Ces gens-là me sont insupportables avec leurs yeux ouverts comme des portes cochères! Ne pourriez-vous pas prier le maître du café de les éloigner d’ici ?*”⁵⁴ (BAUDELAIRE, 2003, p. 137).

Ademais, mais uma vez, pode-se destacar o suporte utilizado pelo autor (a imprensa cotidiana) para a publicação de seus poemas em prosa. Além de ter distribuição mais ampla (particularmente, o diário *La Presse*), os jornais são comprados sem que se saiba ao certo aquilo que contêm, de modo que a probabilidade de surpreender (e mesmo ofender) o leitor é, por via de regra, maior do que a de um livro. Conforme Compagnon:

La relecture des premiers poèmes du *Spleen de Paris* dans le contexte de leur publication préoriginale permet de leur restituer leur puissance de violence et d’agression, quand ils côtoient la Bourse, le fait divers, la publicité. Sur la page du journal, on lit le poème autrement. *L’Étranger*, le premier des poèmes em prose dans le futur recueil posthume, apparaît à la première page de *La Presse*, le 26 août 1862. Il affirme d’emblée, avec force, la différence entre l’étranger et l’enquêteur insistant, c’est-à-dire en quelque manière entre le poète et le lecteur de *La Presse* qui ouvre son journal en prenant son petit déjeuner. (...) La première page du quotidien à grand tirage retient toute l’attention du lecteur, du notable soucieux de la parcourir vite et de s’informer des nouvelles politiques ou du cours de ses actions en Bourse. Et voilà qu’il tombe sur une apostrophe du poète, une invitation à une sorte d’examen de conscience, une anecdote indéfinie et incongrue. (...) Houssaye avait-il mesuré que le lecteur pourrait ressentir *L’Étranger* comme un affront? (COMPAGNON, 2014, p. 56).⁵⁵

⁵⁴ Em português: “ – Que gente insuportável aquela, com uns olhos escancarados como portas-cocheiras! Você não poderia pedir ao dono do café que os afastasse daqui?” (BAUDELAIRE, 1977, p. 71).

⁵⁵ Em português: “A releitura dos primeiros poemas do *Spleen de Paris* em seu contexto de publicação pré-original permite restituir seu poder de violência e agressão, quando eles são postos lado a lado com a bolsa de valores, as variedades, a publicidade. Na página do jornal, lê-se o poema de modo distinto. ‘O estrangeiro’, o primeiro dos poemas em prosa na futura compilação póstuma, aparece na primeira página de *La Presse*, no dia 26 de agosto de 1862. Ele afirma, logo de saída, com vigor, a diferença entre o estrangeiro e o interrogador insistente – isto é, em certa medida, entre o poeta e o leitor de *La Presse* que abre seu jornal tomando o café da manhã. (...) A primeira página do diário de grande circulação retém completamente a atenção do leitor, do homem notável preocupado em percorrê-la rapidamente e em informar-se sobre as notícias políticas ou a evolução de suas ações na Bolsa. E eis que ele se depara com a invectiva do poeta, um convite a um tipo de exame de consciência, uma anedota indefinida

Paralelamente, há também elementos mais propriamente linguísticos em *Le Spleen de Paris* que transformam a linguagem em potente instrumento de confrontação. A esse respeito, destaque-se o uso frequente de vocabulário disfemístico, praticamente sem concessões a susceptibilidades burguesas. Isso pode ser verificado no já aludido poema “*Le désespoir de la vieille*”, em que se destaca a bruta franqueza com que uma idosa é descrita, por meio de termos como: “*vieille ratatinée*”; “*femme décrépité*”; “*malheureuses vieilles femelles*”.⁵⁶

A agressividade implícita nessas citações torna-se explícita em “*Assommons les pauvres!*”, poema capaz de gerar intenso desconforto no leitor, como se depreende de passagens como: “*je me mis à lui secouer vigoureusement la tête contre un mur*”; “*(...) par un coup de pied lancé dans le dos, assez énergique pour briser les omoplates*”; “*je me saisis d’une grosse branche d’arbre qui traînait à terre, et je le battis avec l’énergie obstinée des cuisiniers qui veulent attendrir un beefsteack*”; “*cette antique carcasse*”; “*malandrin décrépité*”; “*me pocha les deux yeux, me cassa quatre dents*”.⁵⁷

Esses e outros vocábulos presentes em diversos poemas da obra têm por consequência trazer a agressividade – o próprio *spleen*, na acepção inglesa do termo – para o interior da linguagem. Logo, além de ser tematizada, a violência é mimetizada também linguisticamente. Essa coincidência deliberada constitui mais um ato de violência contra o próprio leitor, fechando o ciclo do confronto estético, que parte do emissor, materializa-se nos poemas e atinge o receptor, cujo espectro não apenas ronda a obra, mas chega a ser evocado, por exemplo, na interpelação irônica contida em “*L’horloge*” (“O relógio”): “*N’est-ce pas, madame, que voici un madrigal vraiment méritoire, et aussi emphatique que vous-même?*”⁵⁸

Em síntese, o confronto estético operado em *Le Spleen de Paris* espalha-se em diversas vertentes. Intrinsecamente relacionado a aspectos importantes da modernidade, ele transcende o embate com a abstrata noção de tradição literária. Materializando-se nos temas e nas formas escolhidas por Charles Baudelaire, ele sugere a intenção de provocar, chocar e eventualmente agredir tanto o público que consumisse a sua obra quanto os “homens de letras”

e incongruente. (...) Houssaye teria sopesado que o leitor poderia receber ‘O estrangeiro’ como uma afronta?” (tradução livre).

⁵⁶ Em português: “velhinha encarquilhada”; “mulher decrépita”; “desgraçadas velhas” (BAUDELAIRE, 1977, p. 21).

⁵⁷ Em português: “pus-me a sacudir-lhe vigorosamente a cabeça de encontro a uma parede”; “com um pontapé nas costas, bastante vigoroso para fraturar-lhe a omoplata (...)”; “apoderando-me de um grosso galho de árvore que se arrastava pelo chão, fustiguei-o com a energia obstinada dos cozinheiros que querem amolecer um bifesteque”; “aquela velha carcaça”; “malandrim decrépito”; “contundiu-me os olhos, quebrou-me quatro dentes” (BAUDELAIRE, 1977, p. 120).

⁵⁸ Em português: “Pois não é, senhora, que fiz um madrigal verdadeiramente meritório e tão cheio de ênfase quanto vós mesma?” (BAUDELAIRE, 1977, p. 48).

contemporâneos do autor. Assim, no âmbito desse embate estético, desponta também a presença de um *outro*, cujas relações com o sujeito poético serão analisadas mais detidamente no capítulo seguinte.

2. O CONFRONTO COM O *OUTRO*

A atitude marcadamente confrontadora do eu lírico de *Le Spleen de Paris* ante seus contemporâneos e, em grande medida, também ante o leitor, traz à tona a figura de um *outro* contra o qual, frequentemente, ele se volta. Em verdade, de maneira geral, as relações humanas são apresentadas, na obra, como essencialmente conflituosas. Este capítulo versará sobre o tema, dividindo-se em cinco partes: na primeira delas, analisa-se a percepção geral (negativa) que o eu lírico demonstra ter do *outro*; em seguida, abordam-se as tentativas do sujeito poético de marcar sua diferença em relação a esse *outro*; na terceira parte, evidencia-se o confronto verbal frequentemente estabelecido; no tópico seguinte, será examinado o tema da violência física em alguns poemas; por fim, enfatiza-se o movimento do eu lírico em direção a si mesmo, em busca do isolamento.

2.1. O inferno são os outros

Inicialmente, podemos abordar as incontáveis referências depreciativas feitas pelo sujeito poético às pessoas com as quais se encontra. Note-se que, nos casos ora examinados, não se trata de um confronto direto (na medida em que o alvo dos enunciados frequentemente agressivos proferidos pelo eu lírico não faz parte da situação enunciativa encenada), mas, sim, da expressão verbal – tendo como interlocutor impessoal o próprio leitor – de sentimentos de hostilidade em relação ao *outro*.

Em *Le Spleen de Paris*, são raros os momentos de contentamento e harmonia do sujeito poético. Três casos emblemáticos em que isso pode ser observado são: “*La chambre double*” (“O quarto duplo”); “*La soupe et les nuages*” (“A sopa e as nuvens”); e “*Le gâteau*” (“O bolo”). Significativamente, nesses textos, o estado de aparente plenitude é rompido precisamente pela chegada de um *outro*, o qual, aliás, com frequência, figura como um importuno na obra.

O primeiro dos poemas referidos, “*La chambre double*”, apresenta construção rigorosa. Composto de 19 parágrafos, dedica os nove primeiros deles à descrição sinestésica de um ambiente perfeitamente aprazível, em que o material (móveis, cores, tecidos, umidade...) mistura-se com o imaterial (sonhos, volúpias, sensações, mistério, paz...) na criação de um pequeno paraíso particular. O espaço físico é representado como algo agradavelmente onírico, conforme os termos com que o sujeito poético dá início ao texto: “*Une chambre qui ressemble*

à une rêverie, une chambre véritablement spirituelle, où l'atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu" (grifo presente no original) (BAUDELAIRE, 2003, p. 68).⁵⁹

O décimo parágrafo do texto constitui clara ruptura com esse estado de graça: um “golpe terrível” (“*coup terrible*”) irrompe, o qual é sentido pelo eu lírico como uma “picaretada no estômago” (“*pioche dans l'estomac*”). A presença de um *outro*, que vem bater à porta do quarto, mostra-se, pois, claramente inoportuna, desfazendo o estado anterior, marcado pelo devaneio solitário e prazeroso. Instaura-se, então, o desgosto, a agressividade, o tédio – em suma, o *spleen*. Uma nova atmosfera impõe-se repentina e brutalmente, a qual se estende pelos nove parágrafos subsequentes (ou seja, o mesmo número de parágrafos dedicados aos prazeres anteriores à chegada do *outro*, o que estabelece estrita simetria no “quarto duplo”, que reflete talvez a duplicidade do próprio eu). Para Henri Lemaître, “*La chambre double*” representa uma síntese da “*dialectique baudelairienne de l'idéal-rêve et du spleen-réalité (...) à la fois dans son apparence esthétique et dans sa réalité spirituelle, et, au coeur de cette dialectique, le Temps*” (grifo no original) (In: BAUDELAIRE, 1962, p. 22).⁶⁰

Embora sem discordar da análise de Lemaître, salientamos, mais uma vez, a relevância do lugar ocupado pelo *outro* nesse quadro. Se, com efeito, a volta ao *spleen*, no poema, é caracterizada como um retorno ao reinado ditatorial do “Tempo”,⁶¹ é a chegada do *outro* o que desencadeia esse regresso. Por conseguinte, poderíamos argumentar que é a presença do *outro* o que cumpre a função de reinstaurar a regência do “Tempo”, o qual, por sua vez, restabelece o império do *spleen*. Como resultado, em um ciclo que se autoalimenta, é de se esperar o agravamento da hostilidade (também ela, como vimos, parte do *spleen*) ante tais pessoas, as quais figuram, a um só tempo, como causa e alvo do *spleen*.

Esse padrão de relacionamento com o *outro* não se verifica apenas em “*La chambre double*”, mas em diversos outros poemas. Não por acaso, em “*À une heure du matin*”, o eu lírico exalta a solidão pelo fato de ela fazer desaparecer a “*tyrannie de la face humaine*”⁶² (“tirania da face humana”). Portanto, se o tempo impõe sua “ditadura”, a presença do *outro* não é menos autocrática (isto é, “tirânica”).

⁵⁹ Em português: “Um quarto que parece um devaneio, um quarto verdadeiramente ‘espiritual’, onde a atmosfera estagnada é de leve tingida de róseo e de azul” (BAUDELAIRE, 1977, p. 24).

⁶⁰ Em português: “dialética baudelairiana do ideal-sonho e do *spleen*-realidade (...), tanto em sua aparência estética quanto em sua realidade espiritual, e, no centro dessa dialética, está o *Tempo*” (tradução livre).

⁶¹ Note-se, a esse respeito, o excerto a seguir, retirado do poema sob análise: “*Oui! Le Temps règne; il a repris sa brutale dictature. Et il me pousse comme si j'étais un boef, avec son double aiguillon – 'Eh hue donc ! bourrique! Sue donc, esclave ! Vis donc, damné !'*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 72). Em português: “Sim! reina o Tempo; reassumi a sua brutal ditadura. E acossa-me, como se eu fosse um boi, com o seu ferrão: – ‘Upa, burro! Sua, escravo! Vive, condenado!’” (BAUDELAIRE, 1977, p. 26).

⁶² BAUDELAIRE, 2003, p. 83.

A representação do *outro* como uma presença inoportuna ou como um intruso em um ambiente particular (notadamente o do sonho/devaneio) é também o que se verifica no poema “*La soupe et les nuages*”. Nesse texto, o sujeito poético, em virtude de encontrar-se absorto na observação do movimento das nuvens, esquece-se de comer a sopa que lhe fora servida. Metaforicamente, o próprio título do poema parece marcar a dualidade entre, de um lado, a vida real, com suas imposições materiais – representada pela sopa – e, de outro, o sonho/devaneio – representado pelas nuvens, as quais, aliás, figuram de modo semelhante em “*L’étranger*”⁶³ e também em “*Le port*” (“O porto”).⁶⁴ Mais uma vez, o *outro* aparece como o desencadeador do retorno do eu lírico à realidade. Sintomaticamente, conquanto esse *outro* fosse uma pessoa querida, o ato que leva à interrupção do devaneio é recebido como um golpe e descrito como “*un violent coup de poing dans le dos*”⁶⁵ (“um violento murro nas costas”).

Convém citar, ainda, a construção textual de “*Le gâteau*” (“O bolo”), em que o *outro*, mais uma vez, exerce essa função de desestabilizar a harmonia obtida por meio da solidão. Inicialmente em estado de beatitude (obtido por meio da contemplação solitária da natureza), o sujeito poético é trazido de volta ao *spleen*/realidade/mundo: primeiro, pela fome, que, entretanto, não rompe a tranquilidade; depois, pela visão do combate travado entre duas crianças para decidir quem ficaria com o pedaço de pão que ele (o eu lírico) dera a uma delas. No decorrer da luta, o alimento desejado acaba por esfacelar-se, de modo que ninguém pode desfrutá-lo. O efeito imediato da cena sobre o sujeito poético é acabar com a paz em que ele se encontrava: “*Ce spectacle m’avait embrumé le paysage, et la joie calme où s’ébaudissait mon âme, avant d’avoir vu ces petits hommes, avait totalement disparu ; (...)*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 103).⁶⁶

Steinmetz chama atenção para o uso dos termos “pequenos homens” na designação dos garotos que lutaram pelo pedaço de pão. Com efeito, como assinala o crítico, “*le comportement des enfants annonce celui des hommes qu’ils vont devenir*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 103).⁶⁷ Salientemos também que essa escolha vocabular de Baudelaire denota a percepção de que o

⁶³ “*J’aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages !*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 62). Em português: “Amo as nuvens... as nuvens que passam... longe... lá muito longe... as maravilhosas nuvens!” (BAUDELAIRE, 1977, p. 19).

⁶⁴ “*L’ampleur du ciel, l’architecture mobile des nuages, les colorations changeantes de la mer, le scintillement des phares sont un prisme merveilleusement propre à amuser les yeux sans les lasser*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 185). Em português: “A amplitude do céu, a movediça arquitetura das nuvens, as colorações cambiantes do mar, a cintilação dos faróis, constituem um prisma singularmente adequado a recrear os olhos sem nunca os entediar” (BAUDELAIRE, 1977, p. 103).

⁶⁵ BAUDELAIRE, 2003, p. 195.

⁶⁶ Em português: “Esse espetáculo me enevoara a paisagem, e a serena alegria em que minha alma se espriava antes de ter visto aqueles pequenos homens apagaram-se de todo; (...).” (BAUDELAIRE, 1977, p. 47).

⁶⁷ Em português: “o comportamento das crianças anuncia aquele dos homens que elas se tornarão” (tradução livre).

conflito é característica inerente à condição de “homens” (palavra que pode ser compreendida como referindo-se ao conjunto da humanidade). Ou seja, no poema, o fato de se baterem em uma “*guerre parfaitement fratricide*” (“guerra perfeitamente fratricida”) faz com que as crianças sejam apontadas como homens.

A propósito, se, como visto em “*Le gâteau*”, as relações “fraternas” (ou “fratricidas”), na obra, são marcadas pelo conflito, o mesmo se pode dizer, em grande medida, das relações amorosas. Isso é perceptível, com particular clareza, em “*Le galant tireur*” (“O galante atirador”). Nesse poema escrito em terceira pessoa, um homem acompanhado de sua mulher decide dar uns tiros esportivos para divertir-se. O insucesso de suas primeiras tentativas provoca o riso e a zombaria da mulher, ao que o esposo reage nos seguintes termos: “*Observez cette poupée, là-bas, à droite, qui porte le nez en l’air et qui a la mine si hautaine. Eh bien ! cher ange, je me figure que c’est vous*” (grifo no original) (BAUDELAIRE, 2003, p. 193).⁶⁸ Como resultado, ele, afinal, acerta a boneca, afirmando em seguida, com certa dose de ironia: “*Ah ! mon cher ange, combien je vous remercie de mon adresse !*” (Idem ibidem, p. 194).⁶⁹ Há, portanto, de um lado, o prazer sentido pela mulher ante os fracassos do marido e, de outro, o fato de este projetar na boneca seu ódio (sentimento que, em Baudelaire, não necessariamente exclui o amor) pela esposa, usando-o em benefício do aprimoramento de sua destreza com a arma. Não sendo capaz de matar a mulher na realidade, opta por fazê-lo na imaginação. A enorme gravidade desse conflito intersubjetivo fica, portanto, subjacente – mas emerge de maneira indireta, seja no riso da mulher, seja na simulação elaborada pelo homem.

Outro exemplo significativo da presença do confronto nas relações amorosas pode ser apontado no parágrafo que finaliza o poema “*Le désir de peindre*” (“O desejo de pintar”): “*Il y a des femmes qui inspirent l’envie de les vaincre et de jouir d’elles; mais celle-ci donne le désir de mourir lentement sous son regard*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 176).⁷⁰ Com efeito, no excerto, o confronto fica evidente na menção ao desejo de “vencer” certas mulheres, porquanto a “vitória” presume a competição, a luta. De modo um pouco mais cifrado, ele pode ser vislumbrado, igualmente, na referência ao desejo de morrer sob os olhos da transeunte tematizada no texto, uma vez que essa última imagem evoca a completa sujeição do eu lírico (e, portanto, a “derrota”) ante a mulher em questão.

⁶⁸ Em português: “ – Veja aquela boneca, ali, à direita, de nariz no ar e de aparência tão soberba. Pois bem, caro anjo, *faço de conta que é você*” (BAUDELAIRE, 1977, p. 109).

⁶⁹ Em português: “ – Ah! meu caro anjo! quanto lhe sou grato pela minha habilidade!” (BAUDELAIRE, 1977, p. 109).

⁷⁰ Em português: “Há mulheres que inspiram o desejo de vencê-las e gozá-las; esta, porém, desperta o desejo de morrer lento e lento sob o seu olhar” (BAUDELAIRE, 1977, p. 95).

Para concluir essa análise, cite-se também o poema “*Les tentations*” (“As tentações”), em que Eros, ao oferecer seus serviços ao sujeito poético (em sonho), se expressa nos seguintes termos:

Si tu veux, si tu veux, je te ferais le Seigneur des âmes, et tu seras le maître de la matière vivante, plus encore que le sculpteur peut l'être de l'argile ; et tu connaîtras le plaisir, sans cesse renaissant, de sortir de toi-même pour t'oublier dans autrui, et d'attirer les autres âmes jusqu'à les confondre avec la tienne (BAUDELAIRE, 2003, p. 120).⁷¹

Por meio de palavras como “Senhor das almas” e “mestre da matéria viva”, o excerto aponta para a disputa de poder existente no âmbito das relações amorosas, evidenciando, portanto, mais uma vez, a presença do confronto no seio delas.

2.2. “*Moi seul j'étais...*”

Um modo particular por meio do qual o eu lírico estabelece, ele próprio, relações de confronto com o *outro*, em *Le Spleen de Paris*, é a tentativa de não se confundir com os demais indivíduos que o circundam – marcando, com frequência, a diferença (real ou imaginada) que existe entre ele e o *outro*. Esse declarado desejo de alheamento não se restringe, absolutamente, ao isolamento físico. Ao contrário, o sujeito poético tem, frequentemente, a clara intenção de afirmar sua independência e sua solidão moral (constatadas, por exemplo, na renegação da família, dos amigos, da pátria, da riqueza), conforme teremos a oportunidade de demonstrar mais abaixo.

A reivindicação pelo eu lírico de sua idiossincrasia e de seu não pertencimento a essa ou àquela comunidade figura em numerosos poemas da obra. Para iniciar a discussão, podemos citar, à guisa de exemplos, excertos de “*Déjà*” (“Já”):

Aussitôt chacun fut joyeux, chacun abdiqua sa mauvaise humeur. Toutes les querelles furent oubliées, tous les torts réciproques pardonnés; les duels convenus furent rayés de la mémoire, et les rancunes s'envolèrent comme des fumées.

Moi seul j'étais triste, inconcevablement triste (BAUDELAIRE, 2003, p. 171) (grifo nosso);⁷²

⁷¹ Em português: “– Se quiseres (...), eu te farei o soberano das almas, e tu serás o senhor da matéria viva, ainda mais do que o escultor o pode ser da argila; e conhecerás o prazer, ininterruptamente renovável, de sair de ti mesmo para te esqueceres em outrem, e de atrair as outras almas até confundi-las com a tua” (BAUDELAIRE, 1977, p. 60).

⁷² Em português: “Em breve cada um se tornou alegre, cada um se desfez do seu mau humor. Foram esquecidas todas as disputas, todas as faltas reciprocamente perdoadas, os duelos combinados foram riscados da memória, e

e também de “*Une mort héroïque*” (“Morte heroica”):

*Fanciulle fut, ce soir-là, une parfaite idéalisation, qu’il était impossible de ne pas supposer vivante, possible, réelle. Ce bouffon allait, venait, riait, pleurait, se convulsait, avec une indestructible auréole autour de la tête, **auréole invisible pour tous, mais visible pour moi**, et où se mêlaient, dans un étrange amalgame, les rayons de l’Art et la gloire du Martyre* (BAUDELAIRE, 2003, p. 141) (grifo nosso).⁷³

Em muitos outros poemas, embora o eu lírico não se refira especificamente a alguma diferença marcante entre si e os *outros*, sua atenção volta-se para figuras marginais, cujo contraste com o universo circundante é notável. A fim de evidenciá-lo, pedimos licença para fazer algumas citações um pouco mais longas, mas necessárias porque significativas de um aspecto importante da estética baudelairiana e também porque a percepção do contraste exige que se apresente a descrição daquilo a que algo é contraposto. Isso é o que se verifica, por exemplo, em “*Le fou et la Vénus*” (“O louco e a Vênus”):

Quelle admirable journée ! Le vaste parc se pâme sous l’oeil brûlant du soleil, comme la jeunesse sous la domination de l’Amour. L’extase universelle des choses ne s’exprime par aucun bruit ; les eaux elles-mêmes sont comme endormies. Bien différente des fêtes humaines, c’est ici une orgie silencieuse. On dirait qu’une lumière toujours croissante fait de plus en plus étinceler les objets ; que les fleurs excitées brûlent du désir de rivaliser avec l’azur du ciel par l’énergie de leurs couleurs, et que la chaleur, rendant visibles les parfums, les fait monter vers l’astre comme des fumées. Cependant, dans cette jouissance universelle, j’ai aperçu un être affligé. Aux pieds d’une colossale Vénus, un de ces fous artificiels, un de ces bouffons volontaires chargés de faire rire les rois quand le Remords ou l’Ennui les obsède, affublé d’un costume éclatant et ridicule, coiffé de cornes et de sonnettes, tout ramassé contre le piédestal, lève des yeux pleins de larmes vers l’immortelle Déesse. (BAUDELAIRE, 2003, p. 75);⁷⁴

os rancores se evolveram como fumaça. **Só eu estava triste**, inconcebilmente triste” (BAUDELAIRE, 1977, p. 92) (grifo nosso).

⁷³ Em português: “Fanciullo foi, naquela noite, uma perfeita idealização, que não se poderia deixar de supor viva, possível, real. O bufão ia e vinha, e ria, e chorava, e contorcía-se, com uma indestrutível auréola a cingir-lhe a fronte, **auréola invisível para todos, mas visível para mim**, e na qual se misturavam, em desconcertante amálgama, os esplendores da Arte e a glória do Martírio.” (BAUDELAIRE, 1977, p. 74) (grifo nosso).

⁷⁴ Em português: “Que dia admirável! O vasto parque desfalece sob o olhar abrasante do Sol, como a juventude sob o império do Amor.

O êxtase universal das coisas não se manifesta por nenhum bulício; as próprias águas estão como adormecidas. Bem diversa das festas humanas – reina aqui uma orgia silenciosa.

Dir-se-ia que uma luz cada vez mais intensa faz brotar dos objetos cintilações cada vez mais vívidas, que as flores excitadas ardem no desejo de rivalizar com o azul do céu pela energia das suas cores, e que o calor, tornando visíveis os perfumes, os faz subir para o Sol como foguetes.

Entretanto, nesse universal regozijo, divisei um ser aflito.

e também em “*Le vieux saltimbanque*”:

Tout n'était que lumière, poussière, cris, joie, tumulte ; les uns dépensaient, les autres gagnaient, les uns et les autres également joyeux. Les enfants se suspendaient aux jupons de leurs mères pour obtenir quelque bâton de sucre, ou montaient sur les épaules de leurs pères pour mieux voir un escamoteur éblouissant comme un dieu. Et partout circulait, dominant tous les parfums, une odeur de friture qui était comme l'encens de cette fête.

Au bout, à l'extrême bout de la rangée de baraques, comme si, honteux, il s'était exilé lui-même de toutes ces splendeurs, je vis un pauvre saltimbanque, voûté, caduc, décrépité, une ruine d'homme, adossé contre un des poteaux de sa cahute ; une cahute plus misérable que celle du sauvage le plus abruti, et dont deux bouts de chandelles, coulants et fumants, éclairaient trop bien encore la détresse.

Partout la joie, le gain, la débauche ; partout la certitude du pain pour les lendemains ; partout l'explosion frénétique de la vitalité. Ici la misère absolue, la misère affublée, pour comble d'horreur, de haillons comiques, où la nécessité, bien plus que l'art, avait introduit le contraste (BAUDELAIRE, 2003, p. 98).⁷⁵

Comentadores notam, com frequência, o fato de o louco e o saltimbanco citados aparecerem como uma espécie de projeção do próprio poeta. Henri Lemaitre, por exemplo, afirma que “*ce portrait du saltimbanque, dont on sent déjà qu'il est une figure du poète, va bien au-delà de Guys ou même de Toulouse-Lautrec*” (BAUDELAIRE, 1962, p. 73-74).⁷⁶ O mesmo autor lembra, porém, que a comparação do *clown* com o “velho homem de letras” esquecido pelos leitores se coaduna apenas parcialmente com a imagem e a autoimagem de Baudelaire, a qual se relaciona, especialmente, com a imagem do próprio saltimbanco:

Aos pés de uma Vênus colossal, um desses bobos artificiais, um desse bufões voluntários encarregados de fazer rir os soberanos quando o Remorso ou o Tédio os atormenta, envolvido num traje vistoso e ridículo, tocando de chifres e de guizos, ajoelhado ante o pedestal, ergue os olhos cheios de lágrimas para a Deusa imorredoura (BAUDELAIRE, 1977, p. 29).

⁷⁵ Em português: “Tudo era luz, poeira, gritos, alegria, tumulto; uns gastavam, outros ganhavam, todos igualmente alegres. As crianças penduravam-se à saia das mães para obterem algum caramelo, ou se encarapitavam no ombro dos pais para ver melhor um escamoteador fascinante como um deus. E por toda parte circulava, dominando todos os perfumes, um odor de friture, que era como o incenso daquela festa.

No extremo, no último extremo do renque de barracas, como se, corrido de vergonha, se houvesse exilado de todos aqueles esplendores, vi um pobre saltimbanco, arqueado, caduco, decrépito, uma ruína de homem, encostado a uma das estacas de sua choça, uma choça mais miserável que a do selvagem mais embrutecido, e cuja penúria era iluminada em excesso por dois cotos de vela, gotejantes e fumegantes.

Por toda parte, a alegria, a ganância, o desregramento; por toda parte, a certeza do pão para os dias seguintes; por toda parte, a explosão frenética da vitalidade. Aqui, a miséria absoluta, a miséria dissimulada, para cúmulo de horror, sob traços cômicos, em que a necessidade, bem mais que a arte, introduzia o contraste” (BAUDELAIRE, 1977, p. 45).

⁷⁶ Em português: “esse retrato do saltimbanco, que já sentimos ser uma figura do poeta, vai muito além de Guys ou mesmo de Toulouse-Lautrec (...)” (tradução livre).

Ce qui est dans ce poème plus exactement accordé à l'image que Baudelaire se fait parfois de lui-même, c'est plutôt la comparaison avec le saltimbanque. (...) Baudelaire appartient à cette lignée d'artistes qui ont choisi le symbole du saltimbanque pour exprimer la misère et le tragique modernes (...). (BAUDELAIRE, 1962, p. 75).⁷⁷

Assim, o contraste entre o saltimbanco e o público evocaria em grande medida o alheamento frequentemente reivindicado pelo próprio eu lírico de *Le Spleen de Paris*. Logo, repita-se, mesmo quando parece procurar identificar-se com certas pessoas, o sujeito poético marca, em verdade, novas dissonâncias, porquanto tais pessoas ocupam um lugar marginal na sociedade, constituindo, por conseguinte, meio de estabelecer contraponto à normalidade circundante.

Essa ênfase no que estabelece contraste com o entorno é, aliás, também um princípio de composição muito comum na obra, sob diferentes pontos de vista. Em razão de sua estreita relação formal com o confronto estabelecido pelo eu lírico com o *outro* em *Le Spleen de Paris*, optamos por incluir esse recurso literário neste capítulo, mas ele também poderia, em grande medida, ter sido analisado no âmbito do confronto estético abordado no capítulo precedente.

Feitas essas ressalvas, podemos comentar alguns exemplos. Em “*La belle Dorothée*”, esse procedimento adquire caráter marcadamente pictórico:

*Le soleil accable la ville de sa lumière droite et terrible ; le sable est éblouissant et la mer miroite. Le monde stupéfié s'affaisse lâchement et fait la sieste (...).
Cependant Dorothée, forte et fière comme le soleil, s'avance dans la rue déserte, seule vivante à cette heure sous l'immense azur, et faisant sur la lumière une tache éclatante et noire (BAUDELAIRE, 2003, p. 133).⁷⁸*

Como se vê, na cena descrita, o contraste comportamental de Dorothée relativamente aos demais homens da cidade acaba por materializar-se também em um contraste visual, que se deve ao fato de tratar-se de uma negra que caminha em meio à claridade azulada da luminosidade geral.

Outro exemplo interessante pode ser verificado em “*Les veuves*” (“As viúvas”). Nesse poema, o sujeito poético volta os olhos, especialmente, para viúvas pobres e solitárias que

⁷⁷ Em português: “O que, no poema, se adequa mais exatamente à imagem que Baudelaire, por vezes, tem de si mesmo, é, antes, a comparação com o saltimbanco. (...) Baudelaire pertence à linhagem de artistas que escolheram o símbolo do saltimbanco para exprimir a miséria e o trágico modernos (...)” (tradução livre).

⁷⁸ Em português: “O sol castiga a cidade com a sua luz vertical e terrível; a areia está ofuscante, e o mar espelha. Entorpecido, o mundo esmorece molemente e faz a sesta (...). Entretanto Doroteia, altiva e forte como o Sol, caminha na rua deserta, único ser vivo nesta hora sob o imenso azul, pondo sobre a luz uma brilhante mancha negra” (BAUDELAIRE, 1977, p. 68).

frequentam certos bancos reservados em jardins públicos. Após reflexões gerais sobre o tema, o eu lírico relata dois casos: o de uma viúva que ele seguiu por longas horas em certa ocasião e o de outra viúva vista no meio de um grupo de indivíduos marginalizados que, do lado de fora, junto à barreira interposta, assistiam a uma apresentação musical.

O segundo relato interessa-nos de modo especial. Primeiramente, note-se que o modo como a turba de excluídos reunida para ver o espetáculo é apresentada no texto enfatiza o contraste entre tal grupo e o ambiente interno – luxuoso e descontraído:

Ici rien que de riche, d'heureux ; rien qui ne respire et n'inspire l'insouciance et le plaisir de se laisser vivre ; rien, excepté l'aspect de cette tourbe qui s'appuie là-bas sur la barrière extérieure, attrapant gratis, au gré du vent, un lambeau de musique, et regardant l'étincelante fournaise intérieure (BAUDELAIRE, 2003, p. 95).⁷⁹

Todavia, a ênfase nos contrastes não se dá apenas nesse contraponto entre interior (luxuoso) e exterior (miserável), com a grade a servir de marco divisório: ao notar a viúva (que figurava entre os marginalizados), o eu lírico destaca a diferença entre ela própria e as pessoas no meio das quais ela se encontrava:

Mais ce jour-là, à travers ce peuple vêtu de blouses et d'indienne, j'aperçus un être dont la noblesse faisait un éclatant contraste avec toute la trivialité environnante. C'était une femme grande, majestueuse, et si noble dans tout son air, que je n'ai pas souvenir d'avoir vu sa pareille dans les collections des aristocratiques beautés du passé (BAUDELAIRE, 2003, p. 95-96).⁸⁰

Os exemplos desse procedimento são muito numerosos. Em verdade, trata-se, a nosso ver, de um recurso estético muito caro a Baudelaire, conforme evidenciado também em diversas passagens de seus textos teóricos. É isso o que se observa, por exemplo, em “*Quelques caricaturistes étrangers*”:

*Goya est toujours un grand artiste, souvent effrayant. Il unit à la gaieté, à la jovialité, à la satire espagnole du bon temps de Cervantès, **un esprit beaucoup plus moderne**, ou du moins qui a été beaucoup plus cherché dans les temps modernes, **l'amour de l'insaisissable, le sentiment des contrastes violents,***

⁷⁹ Em português: “Aqui, nada que não traduza riqueza, felicidade; nada que não respire e não inspire a despreocupação e o gosto de se deixar viver; nada, salvo o aspecto desta multidão, que se apoia, além, no muro exterior, apanhando de graça, ao capricho do vento, um farrapo de música, e mirando a resplandecente fornalha interior” (BAUDELAIRE, 1977, p. 42).

⁸⁰ Em português: “Naquele dia, porém, percebi, no meio do povo vestido de blusas e de chita, um ser cuja nobreza produzia nítido contraste com toda a trivialidade ambiente. Era uma senhora alta, majestosa, e tão nobre em toda a sua aparência que não me lembra ter visto igual nas coleções das aristocráticas belezas do passado” (BAUDELAIRE, 1977, p. 42-43).

des épouvantements de la nature et des physionomies humaines étrangement animalisées par les circonstances (BAUDELAIRE, 1951, p. 745) (grifos nossos);⁸¹

bem como em suas reflexões acerca da música contidas em *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*:

(...) sentiment ineffable qui se reproduira au commencement du deuxième tableau, quand Tannhäuser, échappé de la grotte de Vénus, se retrouvera dans la vie véritable, entre le son religieux des cloches natales, la chanson naïve du pâtre, l'hymne des pèlerins et la croix plantée sur la route, emblème de toutes ces croix qu'il faut traîner sur toutes les routes. Dans ce dernier cas, il y a une puissance de contraste qui agit irrésistiblement sur l'esprit et qui fait penser à la manière large et aisée de Shakespeare (BAUDELAIRE, 1951, p. 1053-54) (grifo nosso)⁸²

Embora relativos à pintura e à música, respectivamente, os comentários podem aplicar-se igualmente à literatura, como à arte de maneira geral. O contraste é apontado, em ambos os textos, como potente gerador de efeitos. E, na percepção de Baudelaire, a arte tem como função primordial, precisamente, causar impactos. A esse respeito, Henri Lemaître chega mesmo a referir-se a uma “*esthétique baudelairienne de l'étonnement*” (“estética baudelairiana do espanto”) (BAUDELAIRE, 1962, p. 136). Ademais, o trecho concernente a Goya sugere a ligação entre o espírito moderno e o “sentimento dos contrastes violentos” – o que, por sua vez, acaba por relacionar contraste, “estética do espanto” e modernidade.

Além disso, na medida em que se associam ao belo, essas noções, no pensamento de Baudelaire, findam por também ligar-se à própria concepção de indivíduo, conforme se depreende deste excerto de *Le peintre de la vie moderne*:

L'idée que l'homme se fait du beau s'imprime dans tout son ajustement, chiffonne ou raidit son habit, arrondit ou aligne son geste, et même pénètre

⁸¹ Em português: “Goya é sempre um grande artista, com frequência assustadora. Ele une à graça, à jovialidade, à sátira espanhola do bom tempo de Cervantes **um espírito bem mais moderno** ou, pelo menos, que foi bem mais escrutado nos tempos modernos, **o amor pelo inapreensível, o sentimento pelos contrastes violentos**, pelos espantos da natureza e pelas fisionomias humanas estranhamente animalizadas pelas circunstâncias” (BAUDELAIRE, 1995, p. 766).

⁸² Em português: “[a beatitude de redenção é um] sentimento inefável que se reproduzirá no começo da segunda cena, quando Tannhäuser, tendo escapado da gruta de Vênus, reencontrar-se-á na vida verdadeira, entre o som religioso dos sinos natais, a canção ingênua do pastor, o hino dos peregrinos e a cruz fincada na estrada, símbolo de todas essas cruzes que é preciso carregar em todas as estradas. Nesse último caso, **há uma força de contraste que age irresistivelmente sobre o espírito** e faz pensar na maneira ampla e fluida de Shakespeare” (BAUDELAIRE, 1995, p. 925).

subtilement, à la longue, les traits de son visage. L'homme finit par ressembler à ce qu'il voudrait être. (BAUDELAIRE, 1951, p. 874).⁸³

Assim, considerando o que observamos acerca do desejo frequente do eu lírico baudelairiano de afirmar seu contraste ante os demais indivíduos, estética e ética parecem unir-se na realização de *Le Spleen de Paris*. O eu lírico (como, aliás, o próprio Baudelaire) busca frequentemente o contraste, a dissonância – o que é usado não apenas como recurso literário (destacadamente moderno), mas também como meio de afirmação de uma singularidade humana.

2.3. O confronto verbal

Como se poderia esperar, o confronto do sujeito poético com o *outro*, na obra em tela, apresenta também aspectos menos sutis do que o estabelecimento de contrastes. Com efeito, são numerosos os poemas em que o eu lírico faz uso de linguagem agressiva, por meio da qual lança ataques virulentos a outras pessoas (além de também reforçar, explícita ou implicitamente, sua diferença em relação aos demais indivíduos). É o que se verifica, por exemplo, em “*À une heure du matin*”: “*Seigneur mon Dieu! Accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 85);⁸⁴ em “*Le gâteau*”: “*je crois même que, dans ma parfaite béatitude et dans mon total oublie de tout le mal terrestre, j'en étais venu à ne plus trouver si ridicules les journaux qui prétendent que l'homme est né bon*” (Idem ibidem, p. 77);⁸⁵ em “*Déjà*”: “*Tous étaient si affolés par l'image de la terre absente, qu'ils auraient, je crois, mangé de l'herbe avec plus d'enthousiasme que les bêtes*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 171).⁸⁶

Em muitos casos, as análises e os comentários negativos feitos pelo eu lírico acerca de conhecidos ou de meros transeuntes parecem mirar certos grupos humanos/sociais específicos,

⁸³ Em português: “A ideia que o homem tem do belo imprime-se em todo o seu arranjo, amarrota ou alinha o seu traje, suaviza ou enrijece seu gesto, e chega a impregnar, sutilmente, ao final, os traços de seu rosto. O homem acaba por ficar parecido com aquilo que gostaria de ser” (BAUDELAIRE, 2010, p. 14).

⁸⁴ Em português: “(...) e vós, Senhor meu Deus! concedei-me a graça de produzir alguns belos versos que me deem a certeza de que não sou o último dos homens, de que não sou inferior àqueles a quem desprezo” (BAUDELAIRE, 1977, p. 36).

⁸⁵ Em português: “(...) creio até que, na minha perfeita beatitude e no meu total esquecimento dos males terrestres, chegara ao ponto de já não achar tão ridículos os jornais que sustentam que o homem nasceu bom” (BAUDELAIRE, 1977, p. 46).

⁸⁶ Em português: “Achavam-se todos de tal modo enlouquecidos pela imagem da terra ausente que, acredito, comeriam erva com mais entusiasmo que os animais” (BAUDELAIRE, 1977, p. 92).

adquirindo, portanto, conotações particulares. Em grande medida, foi isso o que, no capítulo precedente, buscamos assinalar no tocante aos intelectuais/homens de letras frequentemente ofendidos pelo sujeito poético em *Le Spleen de Paris*. Tais críticas constituem, como demonstrado, meio de atacar o *status quo* literário. Em numerosos outros textos, isso também se verifica, com alvos distintos, como observado, por exemplo, em “*Un plaisant*” (“Um bobo”). Já no início desse poema, o eu lírico deixa clara a sua malevolência em relação aos festejos coletivos de ano novo que ele observa. É o que se depreende da passagem que abre o texto: “*C’était l’explosion du nouvel an. Chaos de boue et de neige, traversé de mille carrosses, étincelant de joujoux et de bonbons, grouillant de cupidités et de désespoirs, délire officiel d’une grande ville fait pour troubler le cerveau du solitaire le plus fort*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 66).⁸⁷

O excerto evidencia tanto a percepção negativa desse “caos” quanto o sentimento de que a tentativa de resistência àquela agitação festiva constitui um ato de força ao qual o “solitário” se dedica. Além disso, escolhas vocabulares como “*délire officiel*” (“delírio oficial”) e “*troubler*” (“transtornar”) sugerem a intenção do eu lírico de marcar seu distanciamento ante um universo “oficializado” ao qual ele, deliberadamente, não quer pertencer. Esse desejo de não ser cúmplice de um grupo social, apontado anteriormente, mostra-se, aqui, mais agressivo, além de adquirir conotação nacional por meio da referência à França, que aparece no parágrafo final: “*je fus pris subitement d’une incommensurable rage contre ce magnifique imbécile, qui me parut concentrer en lui tout l’esprit de la France*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 67).⁸⁸

Essa menção depreciativa aos franceses é também constatada, com agressividade semelhante, em “*Les dons des Fées*” (“Os dons das fadas”), poema em que, após notar a perplexidade insatisfeita de um indivíduo ante o dom que seu filho recebera (nomeadamente, o dom de aprazer),⁸⁹ a fada que fora responsável pela outorga da referida dádiva reage da seguinte forma:

‘Parce que ! parce que !’, répliqua la Fée courroucée, en lui tournant le dos ; et rejoignant le cortège de ses compagnes, elle leur disait : ‘Comment trouvez-vous ce petit Français vaniteux, qui veut tout comprendre, et qui, ayant obtenu pour son fils le meilleur des lots, ose encore interroger et discuter l’indiscutable ?’ (BAUDELAIRE, 2003, p. 117).⁹⁰

⁸⁷ Em português: “Era a explosão do ano-novo: caos de lama e de neve, sulcado por mil carruagens, resplandecente de brinquedos e guloseimas, pululante de cobiças e desesperos, delírio oficial de uma grande cidade, feito para transtornar o cérebro do mais forte solitário” (BAUDELAIRE, 1977, p. 23).

⁸⁸ Em português: “Por mim, senti-me de repente assaltado de incomensurável ódio àquele magnífico imbecil, que me pareceu concentrar em si todo o espírito da França” (BAUDELAIRE, 1977, p. 23).

⁸⁹ No original, “*plaire*”.

⁹⁰ Em português: “ – Porque sim! porque sim! – respondeu a Fada com irritação, voltando-lhe as costas.

Seria inadequado alongarmo-nos excessivamente em uma análise minuciosa de todos os outros “alvos” das palavras do eu lírico. Entretanto, parece-nos relevante apontar alguns deles. Podemos citar, por exemplo, os ricos, como verificado em “*Les veuves*” (“As viúvas”): “... *s’il est une place qu’ils [le poète et le philosophe] se dédaignent de visiter (...) c’est surtout la joie des riches*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 93);⁹¹ as mulheres, conforme exemplo extraído de “*Portraits des maîtresses*”: “*L’un d’eux jeta la causerie sur le sujet des femmes. Il eût été plus philosophique de n’en pas parler du tout; mais il y a des gens d’esprit qui, après boire, ne méprisent pas les conversations banales*” (Idem *ibidem*, p. 186); e o público leitor, como já constatado em “*Le chien et le flacon*”, que retomamos a fim de pôr em evidência a particular agressividade da linguagem:

‘Ah ! misérable chien, si je vous avais offert un paquet d’excréments, vous l’auriez flairé avec délices et peut-être dévoré. Ainsi, vous-même, indigne compagnon de ma triste vie, vous ressemblez au public, à qui il ne faut jamais présenter des parfums délicats qui l’exaspèrent, mas des ordures soigneusement choisies’ (BAUDELAIRE, 2003, p. 77).⁹²

Diante dessa percepção do *outro* como um incômodo, é de se imaginar que a reação do eu lírico, quando defrontado diretamente com as pessoas, seja, com frequência, turbulenta. Assim, em diversos momentos, o sujeito poético de *Le Spleen de Paris* busca expressar sua insatisfação por meio do estabelecimento de um confronto verbal direto com seu interlocutor. Nesse âmbito, o poema “*L’étranger*” (que, aliás, radicaliza a reivindicação do alheamento a determinada coletividade) pode oferecer exemplo interessante. Como o texto é curto, optamos por transcrevê-lo na íntegra:

– *Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis ? ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère ?*
 – *Je n’ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère.*
 – *Tes amis ?*
 – *Vous vous servez là d’une parole dont le sens m’est resté jusqu’à ce jour inconnu.*
 – *Ta patrie ?*
 – *J’ignore sous quelle latitude elle est située.*

E, tornando a juntar-se ao cortejo das suas companheiras, dizia-lhes:

– Que tal lhes parece esse francesinho vaidoso, que tudo quer compreender, e que, tendo obtido para o filho o melhor dos quinhões, ainda ousa interrogar e discutir o Indiscutível?” (BAUDELAIRE, 1977, p. 58).

⁹¹ Em português: “(...) se há um sítio que eles [o poeta e o filósofo] desdenham de visitar, como ainda agora eu insinuava, é sobretudo a alegria dos ricos” (BAUDELAIRE, 1977, p. 41).

⁹² Em português: “ – Ah, miserável cão! se eu te houvesse oferecido um embrulho de excremento, decerto o cheirarias com delícia e talvez o tivesses devorado. Assim, ó indigno companheiro de minha triste vida, tu te assemelhas ao público, a quem nunca se devem apresentar perfumes delicados, que o exasperam, mas imundícies cuidadosamente escolhidas” (BAUDELAIRE, 1977, p. 30).

- *La beauté ?*
- *Je l’aimerais volontiers, déesse et immortelle.*
- *L’or ?*
- *Je le hais comme vous haïssez Dieu.*
- *Eh ! qu’aimes-tu donc, extraordinaire étranger ?*
- *J’aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages !* (BAUDELAIRE, 2003, p. 62).⁹³

Fica evidente, ao longo do poema, o descompasso entre, de um lado, o desejo de conhecer (revelado nas perguntas) e, de outro, o desejo de encobrir (revelado nas respostas). Além disso, no nível estritamente linguístico, entrevê-se a intenção do “estrangeiro” de manter distância em relação ao seu interlocutor. Isso é verificado na escolha do pronome de tratamento “vous”, mais formal, em lugar do “tu” (informal) com o qual o interrogador se dirige a ele. Ao mesmo tempo, ainda em uma análise preliminar geral, é evidente a pouca amabilidade do interrogado, cujas respostas parecem visar sempre a contradizer e/ou desconcertar o seu interlocutor – o que também constitui instrumento de promoção do confronto.

De modo mais particular, a atitude confrontante do “estrangeiro” pode ser percebida, no âmbito discursivo, em sua disposição para invalidar as premissas que fundamentam algumas das perguntas (especificamente, a primeira e a segunda) que lhe são feitas. No tocante ao primeiro questionamento, a resposta até poderia, em tese, ser apenas uma afirmação objetiva – motivada, por exemplo, pela morte (ou, no caso dos irmãos, pela inexistência) das pessoas mencionadas (pai, mãe, irmã, irmãos). No conjunto do poema, entretanto, a intenção parece ser a de marcar seu “estrangeirismo” e mesmo sua hostilidade. Na réplica à segunda pergunta feita, percebe-se o caráter retórico das declarações do “estrangeiro”. Com efeito, ao afirmar que desconhece o sentido da palavra “amigos”, ele deixa transparecer, em grande medida, a intenção não apenas de reafirmar sua singularidade no mundo, mas também de refutar os pressupostos em que se baseia a interpelação que lhe foi feita. O efeito dessa escolha (em lugar de uma fórmula mais neutra e muito menos expressiva, do tipo “não tenho amigos”) é acentuar a

⁹³ Em português: “– A quem mais amas, responde, homem enigmático: a teu pai, tua mãe, tua irmã, teu irmão?

– Não tenho pai, nem mãe, nem irmã, nem irmão.

– Teus amigos?

– Eis uma palavra cujo sentido, para mim, até hoje permanece obscuro.

– Tua pátria?

– Ignoro em qual latitude está situada.

– A beleza?

– Gostaria de amá-la, deusa e imortal.

– O ouro?

– Detesto-o como detestais a Deus.

– Então! A que é que tu amas, excêntrico estrangeiro?

– Amo as nuvens... as nuvens que passam... longe... lá muito longe... as maravilhosas nuvens!” (BAUDELAIRE, 1977, p. 19).

negação do enunciado proposto, por meio da recusa dos termos pelos quais o diálogo fora estabelecido.

Essa postura eminentemente objetora não é, naturalmente, o único recurso de que se vale o “estrangeiro” para confrontar seu interlocutor. Na verdade, o texto parece questionar todo um sistema de valores presumivelmente atribuído ao interrogador (que pode ser compreendido como representante da sociedade a que pertence). De fato, a identidade familiar (pai, mãe, irmãos), socioafetiva (amigos) e nacional são renegadas, ao mesmo tempo que anseios materiais (ouro) e religiosos (Deus) são virulentamente postos em questão. O ideal estético (beleza), por sua vez, é apresentado como uma aspiração, sendo abordado em termos vagos (“*je l’aimerais volontiers*”⁹⁴), que apontam para um desejo não satisfeito (uma vez que o verbo “*aimer*”, que se traduz como “amar” ou “gostar”, é usado no “presente do condicional”, tempo verbal semelhante ao “futuro do pretérito do indicativo” em português).

Como consequência, o interlocutor fica efetivamente desconcertado com as respostas que recebe ao longo do poema, conforme se depreende de sua última pergunta, na qual ele caracteriza o “estrangeiro” como “*extraordinaire*” (“excêntrico”/“extraordinário”). Nesse momento, desistindo da tentativa de adivinhar o que seria digno do amor do interrogado, o interrogador acaba por optar por uma pergunta aberta, que não comporta uma resposta do tipo “sim” ou “não”: “– *Eh ! qu’aimes-tu donc, extraordinaire étranger ?*” (“– Então! A que é que tu amas, excêntrico estrangeiro?”). Em lugar dos elementos recusados anteriormente, os quais constituem valores que fundamentam largamente o pensamento dito “senso comum”, o “estrangeiro” enaltece as nuvens que passam, declaração que pode ser interpretada como uma exaltação da transitoriedade moderna e, ao mesmo tempo, como a reafirmação do desejo de distanciamento, porquanto a resposta enfatiza tanto o fato de as nuvens “passarem” quanto a circunstância de isso dar-se “*là-bas... là-bas...*” (“longe... muito longe”).⁹⁵

A leitura de “*L’étranger*” sugere, mais uma vez, a existência, no eu baudelairiano, de uma predisposição a causar espanto no interlocutor. Essa intenção é, aliás, verbalizada categoricamente em “*La fausse monnaie*” (“A falsa moeda”): “*Après le plaisir d’être étonné, il n’en est pas de plus grand que celui de causer une surprise*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 144).⁹⁶ Curiosamente, na frase, o sujeito poético salienta o seu próprio gosto por ser surpreendido. Essa

⁹⁴ Em português: “gostaria de amá-la”.

⁹⁵ Literalmente, “*là-bas*” deveria ser traduzido para o português como o advérbio “lá”, que denota certa distância ante o ponto referencial. A tradução de Aurélio Buarque por “longe... muito longe”, em todo caso, torna o texto mais expressivo, sem deixar de transmitir a ideia presente no original.

⁹⁶ Em português: “Depois do prazer de surpreender-se, não há prazer maior que o de causar uma surpresa” (BAUDELAIRE, 1977, p. 76).

afirmação também parece ligar-se à “experiência do choque” (recebido e causado), tão marcante na modernidade. Nos casos em que se atinge o paroxismo, chega-se ao ponto de se promover a deliberada agressão física, conforme mostraremos a partir da análise de “*Le mauvais vitrier*” (“O mau vidraceiro”), com que abrimos o quarto tópico deste capítulo sobre o confronto do eu lírico de *Le Spleen de Paris* com o *outro*.

2.4. O confronto físico

A obra de Baudelaire é surpreendente sob muitos aspectos. Um deles é o modo como o autor incorpora a violência física nos seus poemas em prosa. “*Le mauvais vitrier*” é exemplo emblemático. Narrado em primeira pessoa, o poema tem início com reflexões gerais acerca do comportamento de certos indivíduos que, não obstante o temperamento geralmente passivo e contemplativo, são repentinamente impelidos a praticar certas ações que demandam grande coragem. Em ataque ao pensamento científico, o eu lírico atribui esses movimentos súbitos a forças misteriosas e “demônios” que atormentam os homens. A nosso ver, tais “forças” revelam conflitos internos dos indivíduos, tema que será abordado no próximo capítulo desta dissertação. Por ora, vamos concentrar-nos no modo como se dá esse confronto (físico) entre o eu e o *outro* no poema em questão.

Resumidamente, o texto desenvolve-se por meio do relato de um ato de violência aparentemente gratuito. Certa manhã, o narrador em primeira pessoa/sujeito poético levanta-se de mau-humor, mas, ao mesmo tempo, tem o desejo de fazer algo grandioso, praticar uma ação notável. Ao abrir a janela do quarto, a primeira pessoa que avista (e ouve) é um vidraceiro, indivíduo pelo qual sente, subitamente, um ódio incompreensível. Pede, então, ao homem que suba até o quarto e indaga-lhe se teria vidros coloridos. Ante a resposta negativa, empurra-o escada abaixo, esbravejando em razão de ele (o vidraceiro), ao oferecer seus produtos em bairros pobres, não ter vidros que façam ver a vida de forma bela:

– *Comment ! vous n’avez pas de verres de couleur, des verres roses, rouges, bleus ; des vitres magiques, des vitres de paradis ! Impudent que vous êtes, vous osez vous promener dans des quartiers pauvres, et vous n’avez pas même de vitres qui fassent voir la vie en beau ! Et je lui poussai vivement vers l’escalier, où il trébucha en grognant* (BAUDELAIRE, 2003, p. 81).⁹⁷

⁹⁷ Em português: “– Como? Não tem vidros de cor? vidros róseos, vermelhos, azuis, vidros mágicos, vidros paradisíacos? Descarado! ousa andar em bairros pobres, e não tem, sequer, vidros que façam ver o lado belo da vida!

E empurrei-o energicamente para a escada, onde ele tropeçou, a resmungar” (BAUDELAIRE, 1977, p. 33).

Ao final, como último ato, o eu lírico arremessa um jarro de flores sobre o vidraceiro e sua mercadoria, derrubando ambos e fazendo com que esta se espraçasse ruidosamente no chão.

Curiosamente, as razões que motivam o ataque do eu lírico ao vidraceiro não parecem relacionar-se a algo objetivo que este tenha feito. Não se trata, portanto, de algum acerto de contas individual. Mesmo a alegada insatisfação com o fato de o vidraceiro não vender vidros coloridos figura antes como pretexto do que como real explicação da atitude. Tanto é assim que o “ódio” que acomete o sujeito poético é expresso antes mesmo de ele saber dessa “falha” do vendedor. Ademais, as reflexões preliminares acerca de “impulsos misteriosos” que se apoderam das pessoas – como ele próprio – impelindo-as a determinadas ações também deixam bastante evidente que, em verdade, é sobretudo de si mesmo que emergem as possíveis justificativas para o ato de violência. Cumpre-nos perscrutá-las.

Embora mantenha certo mistério acerca da complexidade inerente à subjetividade humana, o texto aponta, em primeiro lugar, para o sadismo do eu lírico baudelairiano. Isso pode ser observado já no momento em que ele solicita ao vidraceiro que suba até o quarto:

– Hé ! hé ! Et je lui criai de monter. Cependant je réfléchissais, non sans quelque gaieté, que, la chambre étant au sixième étage et l’escalier fort étroit, l’homme devait éprouver quelque peine à opérer son ascension et accrocher en maint endroit les angles de sa fragile marchandise (BAUDELAIRE, 2003, p. 81).⁹⁸

O discreto prazer por ele sentido ao imaginar as dificuldades do vidraceiro para subir as escadas com seus objetos talvez pudesse não passar de uma pequena perversidade. Todavia, o parágrafo com que se conclui o texto indica com certa clareza as razões do eu lírico (ou ao menos parte delas): “*Ces plaisanteries nerveuses ne sont pas sans péril, et on peut souvent les payer cher. Mais qu’importe l’éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l’infini de la jouissance ?*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 82).⁹⁹ A frase, que expressa contundente negação de certos preceitos morais – inclusive de caráter religioso –, evidencia que a ação do sujeito poético parece constituir, acima de tudo, um ato de prazer.

⁹⁸ “ – Olá! Olá! Gritei-lhe que subisse. Entretanto refletia, não sem algum prazer, que, ficando o quarto no sexto andar e sendo a escada muito estreita, ele teria de sentir alguma dificuldade em realizar a ascensão, e não poderia defender de inúmeros encontrões a sua frágil mercadoria” (BAUDELAIRE, 1977, p. 32).

⁹⁹ Em português: “Esses gracejos nervosos não deixam de ter o seu perigo, e podem muitas vezes custar caro. Que importa, porém, a danação eterna a quem encontrou num segundo o infinito do prazer?” (BAUDELAIRE, 1977, p. 33).

Como já notamos anteriormente, a violência no texto em questão não foi motivada por razões individuais. Ao contrário, o próprio eu lírico, ao referir-se ao ódio repentino que sentiu pelo vidraceiro afirmara, um pouco antes, que se tratava da primeira pessoa vista. Isso nos leva a entender que o interesse do eu lírico era simplesmente atacar alguém, não importando quem fosse. Em outros termos, o vidraceiro foi atacado não como ser individual, mas talvez como representante da própria humanidade. Nessas circunstâncias, não é necessário que haja uma motivação objetiva para tal ação. Sendo o ódio a razão precípua do ato, é natural que a execução deste gere satisfação imediata e independentemente de qualquer reflexão, na medida em que serve para aplacar esse sentimento.

O poema de que nos ocupamos enseja, ainda, outra reflexão importante. Trata-se da associação feita entre, de um lado, certos momentos repentinos de ação enérgica, e, de outro, o “ennui” (tédio) e a “rêverie” (devaneio/sonho): “*C’est une espèce d’énergie qui jaillit de l’ennui et de la rêverie, et ceux en qui elle se manifeste si inopinément sont, en général, comme je l’ai dit, les plus indolents et les plus rêveurs des êtres*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 79).¹⁰⁰

Embora “*spleen*” e “*ennui*” não designem necessariamente o mesmo sentimento, não é descabido relacionar os dois termos, como já salientamos. Indo um pouco adiante do que apontamos anteriormente, podemos notar que, segundo o dicionário *Le Petit Robert*, “*ennui*” pode significar: 1. “*Tristesse profonde*” (“tristeza profunda”, em tradução livre); 2. “*Peine qu’on éprouve d’une contrariété; cette contrariété*” (“pena experimentada por uma contrariedade; essa contrariedade”, em tradução livre); 3. “*Impression de vide, de lassitude, causée par le désœuvrement, par une occupation monotone ou sans intérêt*” (“impressão de vazio, de lassidão, causada pela ociosidade, por uma ocupação monótona ou sem interesse”, em tradução livre); 4. “*Mélancolie vague, lassitude morale qui fait qu’on ne prend d’intérêt, de plaisir à rien*” (“melancolia vaga, lassidão moral que faz com que não se tenha interesse ou prazer em nada”, em tradução livre). O vocábulo apresenta, portanto, considerável afinidade com o conceito de *spleen*, cuja definição, na língua francesa, conforme já assinalado, pode ser traduzida livremente como “melancolia sem causa aparente” – ao passo que, na língua inglesa, relembre-se, o termo designa, *grosso modo*, algo próximo da “raiva” (“*anger*”, “*spite*”), incluindo um desejo de incomodar ou ofender outras pessoas.

Ora, a situação descrita em “*Le mauvais vitrier*” (isto é, o surgimento da energia a partir do tédio) representa, em certa medida, a passagem da acepção francesa de *spleen* à acepção

¹⁰⁰ Em português: “É uma espécie de energia que brota do devaneio e do tédio; e aqueles em quem ela se manifesta de maneira tão violenta são, em geral, como já disse, os mais indolentes e os mais sonhadores entre os seres” (BAUDELAIRE, 1977, p. 31).

inglesa do mesmo vocábulo. Todavia, como salientamos, tais definições não devem ser consideradas como alternativas, mas, sim, como complementares (o que, aliás, é evidenciado pela própria associação feita por Baudelaire, no poema em tela, entre “*ennui*” e “*énergie*”). Da melancolia, do tédio, da prostração passa-se à raiva, à energia, à ação.

Relativamente semelhante é o que se verifica em “*Assomons les pauvres*” (“Espanquemos os pobres”), poema no qual, após alguns dias de confinamento voluntário, ocasião em que se dedica a algumas “*mauvaises lectures*” (“más leituras”), o sujeito poético, ao sair para a rua, acaba por praticar um ato de violência. Apresentamos a seguir uma breve síntese analítica do texto.

Inicialmente, o eu lírico nota que se enclausurara durante quinze dias em seu quarto para ler livros “*où il est traité de l’art de rendre les peuples heureux, sages et riches, en vingt-quatre heures*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 208).¹⁰¹ Como se vê, o sujeito poético inicia o texto valendo-se de um tom destacadamente irônico e hostil em relação aos ideais utópicos daqueles a quem denomina “*entrepreneurs de bonheur public*”.¹⁰² Em todo caso, as tais “más leituras” despertam no eu lírico a vontade de sair à rua. À entrada de uma taberna, depara-se com um mendigo a pedir-lhe dinheiro, imagem que faz com que um “demônio” lhe sussurre nos ouvidos: “*Celui-là seul est l’égal d’un autre, qui le prouve, et celui-là seul est digne de la liberté, qui sait la conquérir.*”¹⁰³ Nesse momento, o eu lírico lança-se contra o mendigo sexagenário que lhe estendia o chapéu, desferindo-lhe golpes, empurrões, pauladas. Como por milagre, o mendigo enche-se de energia e revida a agressão com a mesma fúria com que fora atacado. Depois de muito apanhar, o sujeito poético informa que considerava a “discussão” terminada. Erguendo-se com satisfação, exclama: “*Monsieur, vous êtes mon égal !*”¹⁰⁴ Pede, então, ao mendigo que lhe dê a honra de partilhar do seu dinheiro e o alerta de que é preciso que ele (o pedinte) também aplique a teoria a todos que, a partir de então, lhe pedissem dinheiro.

A estrutura do texto, como se percebe, é semelhante à de “*Le mauvais vitrier*”: o tédio presumível; a saída do quarto (que, no poema anterior, fora apenas simbólica, representada pela abertura da janela); o encontro fortuito; a agressão física imposta ao *outro*. As razões apresentadas pelo sujeito poético para seu ato, no entanto, são consideravelmente distintas – até mesmo opostas em alguns aspectos. Assim, a violência (sádica) observada em “*Le mauvais*

¹⁰¹ Em português: “que tratam da arte de tornar os povos felizes, discretos e ricos em vinte quatro horas” (BAUDELAIRE, 1977, p. 119).

¹⁰² Em português: “empreendedores da felicidade pública” (BAUDELAIRE, 1977, p. 119).

¹⁰³ Em português: “– Só é igual a outro aquele que disso dá prova, e só é digno da liberdade aquele que sabe conquistá-la” (BAUDELAIRE, 1977, p. 120).

¹⁰⁴ Em português: “– O senhor é igual a mim!” (BAUDELAIRE, 1977, p. 120).

vitrier” tem (ao menos para o eu lírico) uma justificativa pragmática em “*Assommons les pauvres!*”. Neste último caso, a agressão foi feita com intuito transformador, isto é, com o objetivo de fazer com que o mendigo reaviesse seu orgulho pessoal, conforme o sujeito poético explica ao final do combate, assinalando que fora bem-sucedido na exposição (prática) de sua teoria voltada a reabilitar os indivíduos sem vigor moral:

Tout à coup, – ô miracle ! ô jouissance du philosophe qui vérifie l'excellence de sa théorie ! – je vis cette antique carcasse se retourner, se redresser avec une énergie que je n'aurais jamais soupçonné dans une machine si singulièrement détraquée, et, avec un regard de haine qui me parut de bon augure, le malandrin décrépité se jeta sur moi, me pocha les deux yeux, me cassa quatre dents, et avec la même branche d'arbre me battit dru comme plâtre. – Par mon énergique médication, je lui avais donc rendu l'orgueil et la vie.

Alors je lui fis force signes pour lui faire comprendre que je considérais la discussion comme finie, et me relevant avec la satisfaction d'un sophiste du Portique, je lui dis: “Monsieur, vous êtes mon égal ! veuillez me faire l'honneur de partager avec moi ma bourse ; et souvenez-vous, si vous êtes réellement philanthrope, qu'il faut appliquer à tous vos confrères, quand ils vous demanderont l'aumône, la théorie que j'ai eu la douleur d'essayer sur votre dos” (grifos no original) (BAUDELAIRE, 2003, p. 211).¹⁰⁵

Além da crueza com que os atos de violência são descritos, destaca-se, no excerto, a relativa indiferença do eu lírico em relação aos golpes que recebe. Os efeitos físicos (dentes quebrados, por exemplo) são descritos com certa frieza, como se tudo não passasse de detalhes. O que de fato parecia importar eram as implicações morais de tais atos (no caso, a reabilitação da “antiga carcaça”).

Ademais, ressalte-se que, em “*Le mauvais vitrier*”, o homem atacado fora escolhido aleatoriamente, ao passo que, em “*Assommons les pauvres!*”, embora tampouco se tratasse de um acerto de contas individual, o alvo era antes um vício do que uma pessoa. O mendigo fora escolhido não propriamente como exemplar da espécie, mas, sim, como representação de certa característica humana condenada pelo eu lírico: a fraqueza moral. Por conseguinte, há, no segundo poema em tela, uma intenção corretora no gesto violento; em última análise, pode-se

¹⁰⁵ Em português: “Súbito – ó milagre! ó alegria do filósofo que comprova a excelência da sua teoria! – vi aquela velha carcaça voltar-se, endireitar-se com um vigor que eu jamais teria presumido em máquina tão singularmente desconjuntada, e, com o olhar de ódio que se me afigurou de *bom augúrio*, o malandrim decrépito investiu contra mim, contundiu-me os dois olhos, quebrou-me quatro dentes, e com o mesmo galho de árvore me bateu de rijo. Com minha enérgica medicação eu lhe restitui o orgulho e a vida.

Então, fiz-lhe compreender, por meio de muitos sinais, que dava por encerrada a contenda, e, erguendo-me com a satisfação de um sofista do Pórtico, disse-lhe: – *O senhor é igual a mim!* Dê-me a honra de partilhar da minha bolsa; e, se realmente é filantropo, lembre-se que é necessário aplicar a todos os seus confrades, quando lhe pedirem esmola, a teoria que eu tive a *dor* de experimentar nas suas costas” (BAUDELAIRE, 1977, p. 120-121).

mesmo falar em uma suposta motivação benevolente, a qual, entretanto, de modo assaz baudelairiano, se manifesta por meio da violência.

2.5. Trincheiras

Embora o confronto (assim como o choque) seja, muitas vezes, buscado e usufruído pelo eu lírico de *Le Spleen de Paris*, há também diversos momentos nos quais ele procura refugiar-se no isolamento (por vezes, em decorrência das contrariedades e dos aborrecimentos impostos pelo contato com o *outro*). A esse respeito, é revelador o modo como o sujeito poético relata sua chegada a casa, em “*À une heure du matin*”:

*Enfin! il m'est donc permis de me délasser dans un bain de ténèbres !
D'abord, un double tour à la serrure. Il me semble que ce tour de clef
augmentera ma solitude et fortifiera les barricades qui me séparent
actuellement du monde* (BAUDELAIRE, 2003, p. 83).¹⁰⁶

O uso do vocábulo “*barricades*” (“barricadas”, ou, na tradução de Aurélio Buarque, “trincheiras”) é particularmente significativo no que concerne à postura de Baudelaire ante a sociedade, sinalizando a percepção das relações com o *outro* como verdadeira batalha. Igualmente, note-se que a solidão é apresentada como algo que separa o eu lírico “do mundo” (compreendido, portanto, como a experiência da vida em sociedade, ou seja, do encontro com o *outro*).

Assim, se retomamos a dialética apontada por Henri Lemaître (“ideal-sonho” x “*spleen*-realidade”), podemos chegar a uma nova fórmula: “ideal-sonho-solidão” x “*spleen*-realidade-mundo”. Além disso, cumpre destacar que as barricadas, como se sabe, servem não apenas para separar, mas também para proteger. Por conseguinte, o isolamento parece constituir um meio de tentar garantir a segurança do ideal-sonho contra o *spleen*-realidade. Todavia, como se verá no capítulo seguinte, esse intuito mostra-se malogrado, porquanto o afastamento do mundo não assegura a paz. Mesmo quando diante apenas de si, o sujeito poético baudelairiano não consegue livrar-se da insatisfação atormentada – o que abre caminho para o exame de uma nova dimensão do confronto em *Le Spleen de Paris*: o confronto que, em diversos poemas, o eu lírico estabelece consigo mesmo.

¹⁰⁶ Em português: “Enfim! posso repousar num banho de trevas! Antes de tudo, uma volta dupla à fechadura. Parece-me que essa volta de chave aumentará minha solidão e reforçará as trincheiras que ora me separam do mundo” (BAUDELAIRE, 1977, p. 35).

3. O CONFRONTO CONSIGO

A realidade subjetiva e solitária na qual o eu lírico busca refugiar-se é marcadamente conflituosa. Ali, mesmo os momentos de aparente relaxamento tendem a figurar como contrapontos a alguma irritação ou algum desconforto posterior, como já observado em “*La chambre double*”. Conforme afirmação de Michael Hamburger, “a verdade que encerra a obra de Baudelaire não pode ser extraída dessa ou daquela confissão, nem de tal ou qual verso evidente, mas apenas das tensões, para as quais a chave mais segura são suas contradições” (HAMBURGUER, 2007, p. 13).

Além de indicar que qualquer abordagem da obra de Baudelaire deve ser um empreendimento eminentemente comparativo, a afirmação de Hamburger aponta para a dimensão do confronto que pretendemos analisar, em *Le Spleen de Paris*, ao longo deste capítulo: o confronto do eu consigo mesmo. A esse respeito, John Jackson, embora se reportando aos poemas (em verso) do “*Spleen*” contidos em *Les fleurs du mal*, nota: “*Les poèmes du spleen décrivent pour l’essentiel l’état d’une âme tourmentée dans son sentiment de soi-même*”.¹⁰⁷ A afirmação aplica-se igualmente a inúmeros dos *Petits poèmes en prose*. O eu lírico baudelairiano (como, aliás, o próprio poeta) revela-se, sobretudo, a partir do embate constante entre diversas instâncias subjetivas,¹⁰⁸ não se coadunando, absolutamente, com a noção do indivíduo como realidade una, completa e coerente; ao contrário, os “eus” que figuram na antologia são fragmentos de uma personalidade complexa, ambivalente e não raro contraditória.

3.1 A solidão conflituosa

O confronto do eu consigo na obra em tela pode ser apontado, de início, quando se analisa o modo como o sujeito poético lida com a solidão. Isso pode ser observado, por exemplo, no poema “*À une heure du matin*”. O texto tem início com uma manifestação de alívio em decorrência de o eu lírico haver alcançado a solidão: “*Enfin! seul!*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 83).¹⁰⁹ O primeiro parágrafo demonstra claramente a insatisfação do sujeito poético com a

¹⁰⁷ Em português: “descrevem, essencialmente, o estado de uma alma atormentada em seu sentimento de si mesma” (*In*: BAUDELAIRE, 1999, p. 23) (tradução livre).

¹⁰⁸ Não nos referimos necessariamente às três “instâncias” que compõem o aparelho psíquico tal qual descrito por Sigmund Freud. Embora possa ser tentador e profícuo aplicar a teoria freudiana ao texto de Baudelaire, não é essa a nossa intenção, pois seria um pouco limitador para nossos propósitos gerais de análise.

¹⁰⁹ Em português: “Enfim! Sozinho!” (BAUDELAIRE, 1977, p. 35).

vida social, conforme evidenciado pela já referida menção à “*tyrannie de la face humaine*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 83).¹¹⁰ Assim, a solidão, por vezes, constitui meio de fugir ao encontro e, portanto, ao confronto com o *outro*, com a sociedade, com o mundo.

Todavia, como já notamos, não se pode perder de vista que a tentativa de proteger-se, de afastar-se da “cidade horrível” não suprime o conflito nem assegura a paz. Mesmo quando sozinho, o eu lírico baudelairiano não se livra do sofrimento, conforme demonstrado no primeiro parágrafo do poema: “*je ne souffrirai plus que par moi-même*” (idem *ibidem*, p. 83).¹¹¹ Além disso, o silêncio conquistado não traz necessariamente o repouso, o qual figura apenas como possibilidade: “*Pendant quelques heures nous posséderons le silence, sinon le repos*” (idem *ibidem*, p. 83).¹¹² Não surpreende, portanto, que o eu lírico procure a solidariedade do leitor, conforme atestado pelo uso do pronome pessoal plural “*nous*”, isto é, “nós” na frase citada.

Ademais, apreende-se do texto que, na realidade, o isolamento não significa verdadeiro alheamento em relação ao *outro*. Assim, se é verdade que a “tirania da face humana” pode ser evitada diretamente, o espectro do *outro* permanece presente, de forma não menos incômoda e intensa. As “barricadas” metafóricas erigidas no quarto não funcionam a contento. Não por acaso, logo após mencioná-las, o eu lírico começa longa recapitulação dos encontros que tivera no decorrer do dia, o que acaba por conformar mais que metade do poema. Assim, embora o texto pareça pretender celebrar a solidão, o *outro* faz-se quase onipresente nele, uma vez que, além de haver a referida recapitulação, grande parte do poema consiste em ressaltar o desgosto do sujeito poético com as relações humanas e manifestar o desejo de separação ante o resto do mundo. Essa presença parcialmente indesejada, aliás, sugere, por si, a existência do conflito entre um eu que almeja a solidão e outro eu que não quer esquecer-se de seus semelhantes.

A consciência do fracasso da opção pelo isolamento emerge no último parágrafo do poema. Ali, após expressar seu descontentamento com todos e consigo, o eu lírico busca, como alternativa derradeira, a arte, a comunhão com antepassados e o apoio de Deus, a quem solicita a graça de escrever “belos versos”, a fim de provar-se (a seus próprios olhos) superior aos demais homens (comparação que, de resto, também demonstra a persistência da disputa e, portanto, do confronto com o *outro*). Relembremos o excerto, que já foi apresentado em outro contexto:

¹¹⁰ Em português: “tirania do semblante humano” (BAUDELAIRE, 1977, p. 35).

¹¹¹ Em português: “(...) agora todos os sofrimentos virão apenas de mim mesmo” (BAUDELAIRE, 1977, p. 35).

¹¹² Em português: “Por algumas horas, possuiremos o silêncio, se não o repouso” (BAUDELAIRE, 1977, p. 35).

Mécontent de tous et mécontent de moi, je voudrais bien me racheter et m'enorgueillir un peu dans le silence et la solitude de la nuit. Âmes de ceux que j'ai aimés, âmes de ceux que j'ai chantés, fortifiez-moi, soutenez-moi, éloignez de moi le mensonge et les vapeurs corruptrices du monde, et vous, Seigneur mon Dieu !, accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise ! (BAUDELAIRE, 2003, p. 85).¹¹³

Algumas das questões suscitadas por esse excerto (especialmente as relativas ao fazer artístico) foram abordadas em capítulo anterior deste trabalho. Por ora, cabe destacar o desdobramento do eu em sujeito e objeto, o que explica tanto o descontentamento consigo quanto o sentimento da necessidade de provar algo a si mesmo. Se o “eu” baudelaireano fosse uma realidade una, essas operações (o descontentamento e a “prova” almejada) não seriam possíveis.

Essa análise pode ser complementada pelo exame do poema “*La solitude*” (“A solidão”). Nesse texto, a contundente defesa do isolamento é, mais uma vez, entremeada por vigorosos ataques a outras pessoas, cujas presenças se impõem, assim, novamente, ao eu lírico. O vocabulário usado no poema é, em geral, bastante agressivo em relação aos que criticam a solidão ou têm dificuldades de lidar com ela – ainda que, ao lembrar as “corajosas virtudes” de Robinson Crusóe e ao afirmar ser a solidão situação propícia para a ação do “demônio”, o sujeito poético reconheça que estar sozinho cria desafios. A enumeração de alguns termos e algumas expressões usadas no texto podem ser úteis para demonstrar a aludida agressividade: “*bavard*” (“tagarela”); “*rases jacassières*” (“raças palradoras”); “*copieuse harangue*” (“copiosa arenga”); “*je les méprise*” (“[eu] os desprezo”); “*mon maudit gazetier*” (“o maldito jornalista”); “*ton de nez très apostolique*” (“tom nasal muito apostólico”); “*subtil envieux*” (“sutil invejoso”); “*hideux trouble-fête*” (“horível desmancha-prazeres”); “*faire honte à ceux qui courent s’oublier dans la foule*” (“envergonhar os que procuram esquecer-se na multidão”); “*tous ces affolés*” (“todos os insensatos”) (BAUDELAIRE, 2003, p. 126-128).¹¹⁴

Conforme notado por Michael Hamburger na citação apresentada há pouco, a verdade em Baudelaire não pode ser buscada em um poema ou trecho específico. Como evidenciado acima, a relação do eu lírico de *Le Spleen de Paris* com a solidão é ambivalente. Na verdade, a despeito do desgosto com que observa o mundo e os seus contemporâneos, Baudelaire preserva

¹¹³ Em português: “Descontente com todos e descontente comigo mesmo, ser-me-ia grato redimir-me e vangloriar-me um pouco, no silêncio e na solidão da noite. Almas daqueles a quem amei, almas daqueles que cantei, fortalecei-me, amparai-me, afastai de mim a mentira e os dissolventes vapores do mundo; e vós, Senhor meu Deus! concedei-me a graça de produzir alguns belos versos que me deem a certeza de que não sou o último dos homens, de que não sou inferior àqueles a quem desprezo!” (BAUDELAIRE, 1977, p. 35-36).

¹¹⁴ As traduções inseridas também são de Aurélio Buarque (BAUDELAIRE, 1977, p. 64-65).

também um interesse irresistível (ainda que frequentemente aborrecido) pela realidade circundante (tanto em sua dimensão material quanto em sua dimensão humana), o que se manifesta em seus poemas. A propósito, Roberto Calasso enfatiza, em especial, a estreita relação, na obra do poeta, entre criação verbal e experiência visual:

A avidez dos olhos, nutrida pelos incontáveis objetos de arte garimpados e perscrutados, foi um poderoso estímulo para a prosa de Baudelaire. (...) Inventar a partir do nada não encantava Baudelaire. Precisava sempre elaborar um material preexistente, um fantasma qualquer entrevisto numa galeria, num livro ou na rua, como se a escrita fosse sobretudo uma obra de transposição de um registro das formas para outro. (CALASSO, 2012, p. 19)

Com efeito, em grande medida, esse interesse (não apenas visual) está na origem da composição de parte considerável de sua produção literária, a qual, a despeito da escassez de informações que particularizem lugares ou pessoas, tem relação estreita com o universo que cercava Baudelaire (ainda que reduzir sua obra a isso seja incorreto, haja vista, por exemplo, o intenso diálogo por ele estabelecido com a tradição literária e cultural que o precedeu). A propósito, lembre-se também que, ao abordar a arte de Constantin Guy, em *Le peintre de la vie moderne*, Baudelaire defende que o fundamento inicial do “gênio” de tal pintor é exatamente a curiosidade,¹¹⁵ entendida como característica essencial do “homem das multidões”, de Edgar Allan Poe. No mesmo ensaio, Baudelaire proclama, ainda, o júbilo advindo da criação de domicílio no múltiplo, no fugitivo, no movimento.

Igualmente, não se deve perder de vista que, em *Le Spleen de Paris*, conquanto a solidão seja, em vários momentos, exaltada conceitualmente e relacionada ao gozo e à volúpia, o modo como ela é representada associa, com frequência, ao sofrimento. Isso pode ser verificado não apenas em “*À une heure du matin*”, mas também em “*Le Confiteor de l’artiste*”, texto em que o prazer advindo da solidão se mistura à consternação, à revolta, à angústia. Nesse último poema, o sujeito poético, sozinho no quarto em um crepúsculo outonal, sofre e deleita-se a um só tempo com a reclusão, o silêncio, a vista do céu e do mar. A ambiguidade do sentimento descrito é significativa de seu confronto íntimo. Ao final do texto, o sofrimento parece sobrepujar o gozo, como se pode depreender do excerto abaixo:

L’énergie dans la volupté crée un malaise et une souffrance positive. Mes nerfs trop tendus ne donnent plus que des vibrations criardes et douloureuses.

¹¹⁵ “(...) pour entrer dans la compréhension de M.G., prenez note tout de suite de ceci : c’est que la curiosité peut être considérée comme le point de départ de son génie” (BAUDELAIRE, 1951, p. 879). Tradução: “(...) para chegar a compreender o Sr. G., tomem imediatamente nota disso: a curiosidade pode ser considerada como o ponto de partida de seu gênio” (BAUDELAIRE, 2010, p. 24).

Et maintenant la profondeur du ciel me consterne; sa limpidité m'exaspère. L'insensibilité de la mer, l'immutabilité du spectacle me révoltent... Ah ! faut-il éternellement souffrir ou fuir éternellement le beau ? Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi ! Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil ! L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu (BAUDELAIRE, 2003, p. 65).¹¹⁶

O excesso de sensibilidade e de volúpia conduz, portanto, ao padecimento, ao *spleen*, como já notamos. O eu lírico revela-se sujeito a influências intangíveis muito fortes – talvez inescapáveis. Além disso, nessa perspectiva, o confronto do eu consigo desdobra-se em um confronto com a natureza e com o próprio fazer artístico. A esse respeito, importa destacar que correlacionar o belo ao sofrimento também sugere, em alguma medida, um embate entre um eu que frui (isto é, que se compraz com a apreciação de algo a que concede o qualificativo de “belo”) e um eu que sofre. Essa ambivalência fica mais clara quando se tem em mente a referência elogiosa feita por Baudelaire à definição de Stendhal segundo a qual “*le Beau n'est que la promesse du bonheur*” (BAUDELAIRE, 1951, p. 876),¹¹⁷ o que estabelece certa relação entre beleza e prazer.

A propósito, note-se que um dos poucos momentos de aparente plenitude relatados em *Le Spleen de Paris* é alcançado, precisamente, em decorrência de uma experiência estética solitária (especificamente, o contato visual com a beleza de uma paisagem montanhosa, em raro momento de glorificação da natureza).¹¹⁸ É o que se verifica no já citado poema “*Le gâteau*”, que retomamos agora, sob nova perspectiva:

Et je me souviens que cette sensation solennelle et rare, causée par un grand mouvement parfaitement silencieux, me remplissait d'une joie mêlée de peur. Bref, je me sentais, grâce à l'enthousiasmante beauté dont j'étais environné, en parfaite paix avec moi-même et avec l'univers; je crois même que, dans ma parfaite béatitude et dans mon total oubli de tout mal terrestre, j'en étais venu à ne plus trouver si ridicules les journaux qui prétendent que l'homme est né bon (BAUDELAIRE, 2003, p. 102).¹¹⁹

¹¹⁶ Em português: “A energia na volúpia gera um mal-estar e um sofrimento positivo. Meus nervos, tensos ao extremo, só produzem vibrações agudas e dolorosas.

E agora a profundeza do céu me consterna; a sua limpidez enfurece-me. A insensibilidade do mar, a imutabilidade do espetáculo, revoltam-me... Ah! terei de sofrer eternamente, ou eternamente fugir ao belo? Natureza, feiticeira desumana, rival sempre vitoriosa, deixa-me! Deixa de tentar os meus desejos e o meu orgulho! O estudo do belo é um duelo em que o artista grita de pavor antes de ser vencido” (BAUDELAIRE, 1977, p. 22).

¹¹⁷ Em português: “o Belo não é senão a promessa da felicidade”. Cf. *O pintor da vida moderna* (BAUDELAIRE, 2010, p. 17).

¹¹⁸ Como nota Steinmetz, essa exaltação da natureza, comum em artistas pré-românticos e românticos, é algo incomum na obra de Baudelaire. (*In*: BAUDELAIRE, 2003, p. 101).

¹¹⁹ Em português: “E, bem me recordo, esta sensação, solene e rara, produzida por um grande movimento perfeitamente silencioso, enchia-me de uma alegria mesclada de terror. Sentia-me, em suma, graças à arrebatadora beleza circunstante, em paz absoluta comigo mesmo e com o Universo; creio até que, na minha perfeita beatitude

A referência à sensação “rara” da qual advém a “perfeita paz” consigo e com o universo sinaliza a consciência do sujeito poético acerca de o conflito ser a regra, a “normalidade” em sua relação consigo mesmo e com o mundo. Aliás, essa combinação entre, de um lado, a paz interior e, de outro, a concórdia com o universo – e, em certa medida, com o *outro*, conforme se depreende da menção irônica aos jornais que defendem que o homem nasce bom – é significativa: ela aponta para a influência do “estado de ânimo” sobre os julgamentos e sobre as ações humanas.

Sintomaticamente, a experiência da beatitude é associada, no texto, ao “total esquecimento dos males terrestres”. Se, como vimos, o belo é relacionado, em “*Le Confiteor de l’artiste*”, ao sofrimento, aqui lhe é atribuída a capacidade de proporcionar a evasão (e não a *extirpação*) dos males. A paz experimentada resulta, portanto, de um lapso, de uma distração temporária ante aflições que continuam a existir, mas permanecem subjacentes e são momentaneamente esquecidas, reestabelecendo-se a dialética “ideal-sonho” X “*spleen*-realidade”.

A consciência da precariedade e provável efemeridade desse aprazimento talvez seja a explicação para o medo que se misturava à alegria na sensação “solene e rara” de que fala o eu lírico na passagem citada acima. De fato, como vimos no capítulo anterior, o estado de satisfação descrito em “*Le gâteau*” desfaz-se pouco depois, por ocasião do encontro com duas crianças miseráveis que se batem em disputa por um pedaço de pão recebido.

Seguindo nosso exame não exaustivo do lugar da solidão em *Le Spleen de Paris*, cumpre analisar o poema “*Le désespoir de la vieille*”, que nos fornece um dado novo e particularmente relevante a respeito do assunto. Em síntese, esse texto curto apresenta o desconsolo de uma velha solitária e carente que, buscando aproximar-se de uma criança, é repelida, em razão de sua decrepitude. Ao final, a velha resigna-se e constata, de si para si, profundamente abatida, que já não está na idade de aprazer: “*Alors la bonne vieille se retire dans sa solitude éternelle, et elle pleura 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, 2003, p. 63).¹²⁰

e no meu total esquecimento dos males terrestres, chegara ao ponto de já não achar tão ridículos os jornais que sustentam que o homem nasceu bom (...)” (BAUDELAIRE, 1977, p. 46).

¹²⁰ Em português: “Então a infeliz retirou-se para a sua solidão eterna, e pôs-se a chorar a um canto: ‘– Ah!, para nós, desgraçadas velhas, passou a idade de agradar, até aos inocentes; e causamos horror às criancinhas que desejamos amar!’” (BAUDELAIRE, 1977, p. 21).

Em especial, gostaríamos de chamar a atenção para o adjetivo usado para caracterizar a solidão da velha no poema: trata-se de uma solidão *eterna*. Essa é possivelmente uma das explicações para o profundo sofrimento da personagem em questão: a infelicidade sombria da velha solitária parece advir não exatamente da solidão, mas, sim, do fato de ser uma solidão para a qual não existe fim. Naturalmente, não estamos diante de um mero isolamento voluntário (o qual, como já visto, é frequentemente buscado); a velha está condenada a uma solidão íntima e irremediável, decorrente, ao que parece, de sua incapacidade de agradar aos outros. A propósito, saliente-se que, na perspectiva de Baudelaire, o dom de aprazer (*plaire*) é extremamente valioso, sendo considerado a mais importante das dádivas distribuídas aos humanos em “*Les dons des fées*”. À primeira vista, tamanha ênfase na faculdade de aprazer pode parecer contraditória, por figurar em um universo tão fortemente marcado pela agressividade e pelo conflito. Todavia, como já evidenciado, tal capacidade concede ao sujeito que apraz grande poder sobre o indivíduo “encantado”, constituindo também, no universo baudelairiano, uma importante arma de combate.

Por fim, note-se, igualmente, o contraste entre o “desespero” da velha e a altivez do “estrangeiro” presente no primeiro poema da antologia, que já analisamos. No caso deste, a solidão não parece gerar abatimento; ela é reivindicada e significa, antes, a afirmação de uma individualidade única, talvez pretensamente superior. No caso da velha, por outro lado, a solidão é uma imposição desagradável contra a qual não há esperança.

A partir de todas essas reflexões, parece mais acertado compreender o elogio da solidão, em *Le Spleen de Paris*, não como uma alternativa exclusivista em relação ao encontro com o *outro*, mas como um complemento a este. Assim, se, por um lado, o eu lírico critica aqueles que “*courent s’oublier dans la foule, craignant sans doute de ne pouvoir se supporter eux-mêmes*”¹²¹, por outro, em “*Les foules*” (“As multidões”), ele afirma, de maneira elogiosa:

(...) *jouir de la foule est un art, et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage.*

Multitude, solitude, termes égaux et convertibles par le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée (BAUDELAIRE, 2003, p. 90).¹²²

¹²¹ Em português: “(...) os que procuram esquecer-se na multidão, temendo, sem dúvida, não se poderem suportar a si mesmos” (BAUDELAIRE, 1977, p. 64).

¹²² Em português: “(...) gozar da multidão é uma arte; e só pode fazer, à custa do gênero humano, uma farta refeição de vitalidade, aquele em quem uma fada insuflou, no berço, o gosto do disfarce e da máscara, o horror ao domicílio e a paixão da viagem.

Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis para o poeta diligente e fecundo. Quem não sabe povoar a sua solidão também não sabe estar só em meio a uma multidão atarefada” (BAUDELAIRE, 1977, p. 39).

Nessa perspectiva, o tema das multidões (logo, do encontro e, na análise de Benjamin, do choque) figura como complemento ao da solidão, evocando ainda (sobretudo a partir das ideias de disfarce e de paixão pela viagem) a perspectiva da evasão, na qual nos deteremos mais adiante.

3.2 “Eu é outro”

Outro modo de perceber o confronto do eu consigo em *Le Spleen de Paris* é observar os diversos excertos em que o sujeito poético revela incompreensão ou mesmo contrariedade ante algum ato que ele próprio tenha cometido (sem que tenha sido obrigado a cometê-lo). Quando isso acontece, evidencia-se, claramente, a presença de duas instâncias distintas na mesma pessoa: um eu que age e um eu (não-onisciente) que observa e questiona tal ação. Com frequência, essas dimensões subjetivas mostram-se em flagrante desacordo entre si. Exemplo significativo disso pode ser verificado em “*À une heure du matin*”, conforme constatado no trecho a seguir: “*m’être vanté (pourquoi) de plusieurs vilaines actions que je n’ai jamais commises, et avoir lâchement nié quelques autres méfaits que j’ai accomplis avec joie*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 84).¹²³

No excerto, o estranhamento causado no eu lírico pelas ações por ele mesmo praticadas pode ser identificado, especialmente, na intercalação do termo “*pourquoi*” (“por quê?”) no relato, a qual revela a existência de, no mínimo, dois “eus”, um dos quais admite não compreender as ações do outro. Ademais, esse “desdobramento”¹²⁴ do sujeito, ao incluir a dúvida a respeito do que faz, é bastante ilustrativo das concepções e da estética de Baudelaire, na medida em que põe em xeque a suposta autonomia do indivíduo pretensamente racional. A passagem é, assim, demonstração da desconfiança com que o autor percebia o culto à racionalidade, que ainda se fazia sentir no XIX, embora fosse crescentemente questionado. A propósito, note-se que, em “*Les dons des fées*” (“Os dons das fadas”), o eu lírico é categórico ao exaltar o “Absurdo” (em detrimento da racionalidade comum): “*Mais plaire comment? plaire...? plaire pourquoi?*’ demanda opiniâtremment le petit boutiquier, qui était sans doute un

¹²³ Em português: “(...) gabei-me (por quê?) de várias ações vis que nunca pratiquei, e neguei covardemente alguns outros males que perpetrei com alegria (...)” (BAUDELAIRE, 1977, p. 35).

¹²⁴ Tradução livre de “*dédoublement*”, termo usado por John Jackson ao analisar o segundo dos poemas intitulados “Spleen” (JACKSON, “*Introduction*”. In: BAUDELAIRE, 1999, p. 22).

de ces raisonneurs si communs, incapable de s'élever jusqu'à la logique de l'Absurde" (BAUDELAIRE, 2003, p. 116-117).¹²⁵

Paralelamente, a percepção da duplicidade e da fragmentação do sujeito poético revela-se também por meio do uso de formulações linguísticas que demonstram certo distanciamento do eu em relação a aspectos de si próprio (seu corpo, seus sentimentos, sua "alma"). A esse respeito, cabe evocar interessante comentário de John Gledson acerca do estilo usado por Mário de Andrade em *Pauliceia desvairada*. Embora referente ao poeta brasileiro, a constatação de Gledson pode ser reveladora também de aspecto relevante da obra de Baudelaire, razão pela qual optamos por citá-la (sem pretender por isso estabelecer algum paralelo mais profundo entre Mário e o autor de *Le Spleen de Paris*, pois esse tema não é objeto desta pesquisa):

Apesar de sua turbulência emocional, em aspectos importantes de seu estilo o livro abre uma distância entre o poeta e suas emoções. Um exemplo curioso é o grande número de substantivos abstratos utilizados para transmitir o estado mental do poeta ou a sensação produzida nele por alguma coisa: 'Monotonias das minhas retinas...' ('Os cortejos') ou 'E vou sentindo,/à inquieta alacridade da invernia...' ('Paisagem nº1') etc. etc.

O mais interessante de tudo é o uso repetido dos pronomes possessivos meu/minha para isolar e, em certo sentido, objetivar aspectos do poeta, seja do seu corpo – 'minhas retinas', 'meus olhos' –, seja, com mais frequência, de sua identidade emocional e mental – 'minha alma', 'minha loucura', 'minhas delícias', 'meu interior' etc. (...) o efeito principal desse fenômeno recorrente (...) é esvaziar o eu, tornando-o objeto. (GLEDSON, 2003, p. 77-78)

Em *Le Spleen de Paris*, ambos esses procedimentos – pronomes possessivos que transformam aspectos do eu lírico em objeto; substantivos abstratos para transmitir sensações e estados mentais – são amplamente utilizados. No tocante ao primeiro desses recursos estéticos, podemos citar como exemplos trechos extraídos de "*Le Confiteur de l'artiste*" ("O Confiteur do artista"): "*Mes nerfs trop tendus ne donnent plus que des vibrations criardes et douloureuses*" (BAUDELAIRE, 2003, p. 65);¹²⁶ de "*L'invitation au voyage*" ("O convite à viagem"): "(...) *passerons-nous jamais dans ce tableau qu'a peint mon esprit, ce tableau qui te ressemble?*" (BAUDELAIRE, 2003, p. 111);¹²⁷ de "*[Laquelle est la vraie?] L'Idéal et le Réel*"

¹²⁵ Em português: "– Mas agradar, como? agradar...? agradar por quê? – perguntou obstinado o pobre negociante, que era decerto um desses argumentadores tão comuns, incapazes de se elevar até a lógica do Absurdo." (BAUDELAIRE, 1977, p. 58). Note-se que o termo "*raisonneur*", em francês, pode significar tanto aquele que argumenta quanto aquele que raciocina.

¹²⁶ Em português: "Meus nervos, tensos ao extremo, só produzem vibrações agudas e dolorosas" (BAUDELAIRE, 1977, p. 22).

¹²⁷ Em português: "(...) conheceremos algum dia esse quadro que meu espírito pintou, esse quadro que se parece contigo?" (BAUDELAIRE, 1977, p. 52).

(“Qual a verdadeira”): “*Et comme mes yeux restaient fichés sur le lieu où était enfoui mon trésor (...)*” (BAUDELAIRE, p. 180);¹²⁸ e de “*Anywhere out of the world – N’importe où hors du monde*” (“*Anywhere out of the world*”¹²⁹: Seja onde for – fora do mundo”): “*Enfin, mon âme fait explosion, et sagement elle me crie: ‘N’importe où! n’importe où! pourvu que ce soit hors de ce monde!’*” (idem ibidem, p. 207).¹³⁰

O último exemplo é particularmente significativo, porquanto a “alma” não apenas é objetivada, mas também se autonomiza, dirigindo-se, irritada, ao próprio eu lírico. Se, nos exemplos assinalados anteriormente – como também nos de Mário de Andrade –, os “nervos” e o “espírito” poderiam ser compreendidos como metonímia do eu, no caso da “alma” essa interpretação não procede plenamente. Não por acaso, a segunda pessoa do plural é a utilizada pelo eu lírico no texto, o que enfatiza a percepção que ele tem de si mesmo como algo que transcende o sujeito singular: “*Nous ferons nos malles pour Tornéo*”; “*installons-nous au pôle*” (idem ibidem, p. 206).¹³¹ A esse respeito, ressalte-se, incidentalmente, que, mesmo em situações nas quais não há razões objetivas (como a mimetização de um diálogo) para o uso da forma “nós”, ela é, por vezes, usada. Em alguns casos, parece tratar-se de um desejo de universalização, como o verificado em “*Le mauvais vitrier*” (“O mau vidraceiro”): “*(...) cette humeur (...) qui nous pousse sans résistance vers une foule d’actions dangereuses ou inconvenantes*” (idem ibidem, p. 80);¹³² em outros, parece haver, sobretudo, a busca da cumplicidade do leitor, conforme se verifica em “*À une heure du matin*”: “*Enfin! seul! On n’entend plus que le roulement de quelques fiacres attardés et éreintés. Pendant quelques heures, nous posséderons le silence, sinon le repos*” (idem ibidem, p. 83).¹³³ Esse movimento em direção ao leitor é reforçado pelo uso da forma verbal “*récapitulons [la journée]*” (recapitulemos [o dia]) para introduzir as memórias (idem ibidem, p. 83). Paradoxalmente, portanto, o eu lírico de “*À une heure du matin*”, após enaltecer a solidão (“Enfim! sozinho!”), parece querer evitá-la, evocando a presença mediata do leitor. Essa contradição seria mais um indicativo de conflitos intrassubjetivos.

¹²⁸ A tradução de Aurélio Buarque troca a construção “como meus olhos estavam” por “tendo os olhos”: “E, tendo os olhos presos ao lugar onde se achava enterrado o meu tesouro” (BAUDELAIRE, 1977, p. 98).

¹²⁹ Em inglês no original.

¹³⁰ Em português: “Por fim, minha alma explode, e sabiamente me grita: – Seja onde for! contanto que seja fora deste mundo!” (BAUDELAIRE, 1977, p. 118).

¹³¹ Em português: “Preparemos as malas para Tornéo”; “vamos viver no polo”. (BAUDELAIRE, 1977, p. 117).

¹³² Em português: “(...) desse humor (...) que nos arrasta sem resistência a inúmeras ações perigosas ou inconvenientes” (BAUDELAIRE, 1977, p. 32).

¹³³ Em português: “Enfim! sozinho! Não se ouve mais do que o rolar de alguns fiacres retardados estafados. Por algumas horas, possuiremos o silêncio, se não o repouso” (BAUDELAIRE, 1977, p. 35).

Seja como for, em “*Anywhere out of the world – N’importe où hors du monde*”, o uso do plural “*nous*” parece implicar o desdobramento do eu em outro (nomeadamente, sua “alma”), com o qual, ao longo de todo o poema, busca (de modo infrutífero até o penúltimo parágrafo) estabelecer um “diálogo de introspecção”, conforme expressão de Steinmetz (*In: BAUDELAIRE, 2003, p. 205*). É o que se verifica no trecho a seguir:

*‘Dis-moi, mon âme, pauvre âme refroidie, que penseras-tu d’habiter Lisbonne? Il doit y faire chaud, et tu t’y ragaillardirais comme un lézard. Cette ville est au bord de l’eau; on dit qu’elle est bâtie en marbre, et que le peuple y a une telle haine du végétal, qu’il arrache tous les arbres. Voilà un paysage selon ton goût; un paysage fait avec la lumière et le minéral, et le liquide pour les réfléchir!’
Mon âme ne répond pas (BAUDELAIRE, 2003, p. 206).¹³⁴*

O texto é quase todo construído por meio dessa conversa introspectiva, que mimetiza um confronto subjetivo entre o eu lírico e sua “alma”. Esta, após calar-se por três vezes ante as interpelações daquele – o que, por si, constitui uma forma silenciosa de afronta –, acaba por “explodir”, aparentemente em cólera, gritando-lhe que o lugar aonde iriam não importava, desde que fosse “fora deste mundo”. Curiosamente, a resposta da “alma” interrogada parece corroborar, de certa forma, os comentários iniciais feitos pelo eu lírico antes de iniciar seu “diálogo” interno, quais sejam: “*Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas, et cette question de déménagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 205).¹³⁵ Assim, a frase revela relativa conformidade entre o eu e sua “alma”, não apenas no que diz respeito ao desejo de partir, mas também no que concerne à indiferença quanto a particularidades desse ou daquele lugar. É verdade que a “alma” vai um pouco além disso, ao determinar que o destino escolhido deve ser “fora do mundo”; não obstante, o confronto interior acaba por evidenciar, igualmente, certa convergência entre as duas vozes representadas, unindo-as em certa medida. Nessa perspectiva, a conversa figura como um modo de demonstrar de que forma se dá essa negociação, esse diálogo persuasivo entre uma instância subjetiva e outra.

Não podemos deixar de notar a relevância de “*Anywhere out of the world — N’importe où hors du monde!*” para a argumentação empreendida neste trabalho. Trata-se, certamente, de

¹³⁴ Em português: “ – Dize-me, ó minha alma, pobre alma arrefecida, gostarias de habitar Lisboa? Lá deve fazer calor, e tu te refestelarias como um lagarto. É uma cidade à beira da água; dizem ser construída de mármore, e que seu povo odeia tanto o vegetal que arranca todas as árvores. Eis aí uma paisagem conforme ao teu gosto; paisagem feita com a luz e o mineral, e o líquido para refleti-los!
Minha alma não responde” (BAUDELAIRE, 1977, p. 117).

¹³⁵ Em português: “Tenho a impressão de que estaria sempre bem lá onde não estou, e este problema de mudança é um dos que eu discuto sem cessar com a minha alma” (BAUDELAIRE, 1977, p. 117).

um dos poemas que apresentam de modo mais contundente a existência de embates do eu consigo. Isso é evidenciado não apenas pela representação do “diálogo de introspecção”, mas também pela manifestação do desígnio de partir, independentemente do lugar para onde se vá. Em relação a esse último aspecto, a já citada frase “*Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas*” (“tenho a impressão de que estaria sempre bem lá onde não estou”) é reveladora de uma vontade de fugir não exatamente do espaço onde se vive, mas de si próprio, o que configura a manifestação de um profundo desejo de evasão, o qual será analisado adiante, ainda neste capítulo.

Antes de passarmos à análise do outro recurso apontado por John Gledson (o uso de substantivos abstratos), atentemos para mais um aspecto da objetivação do eu operada na antologia de Baudelaire. Trata-se do uso do pronome pessoal na terceira pessoa (em lugar da primeira pessoa) para reportar-se a alguma parte do corpo, não obstante ser o próprio sujeito poético o referente mais óbvio. O procedimento cria um efeito de universalização que acentua a objetivação do eu. É o que se verifica em “*Le Confiteor de l’artiste*”:

Grand délice que celui de noyer son regard dans l’immensité du ciel et de la mer! Solitude, silence, incomparable chasteté de l’azur, une petite voile frissonnante à l’horizon, et qui par sa petitesse et son isolement, imite mon irrémédiable existence, mélodie monotone de la houle, toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie le moi se perd si vite!) (BAUDELAIRE, 2003, p. 64).¹³⁶

Como se vê, o “olhar” (“*regard*”) é despersonalizado.¹³⁷ Além disso, note-se que o eu lírico se projeta na vela, com a qual se identifica em razão da “pequenez” (“*petitesse*”) e do “isolamento” (“*isolement*”) da embarcação, características que o conduzem a associá-la à sua própria “irremediável existência”. Essa projeção é reforçada pelo comentário de que “*toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie le moi se perd si vite!)*” [“todas essas coisas pensam por mim ou eu penso por elas (na grandeza do sonho o eu de pronto se perde)”. Assim, a consubstanciação entre o eu e a coisa observada é tamanha que ele já não sabe distinguir o que é sujeito e o que é objeto, perdendo-se no devaneio, desintegrando-se e multiplicando-se naquilo que ele vê.

¹³⁶ Em português: “Grande prazer mergulhar os olhos na imensidão de céu e mar! Solidão, silêncio, incomparável castidade do azul! uma pequena vela a fremir no horizonte, vela que, pequenina e isolada, lembra a minha irremediável existência; melodia monótona do marulho – todas essas coisas pensam por mim, ou eu penso por elas (na grandeza do sonho, o eu de pronto se perde!)” (BAUDELAIRE, 1977, p. 22).

¹³⁷ Sobre o tema da despersonalização na lírica de Baudelaire, conferir o artigo “*Lyrisme et dépersonnalisation: l’exemple de Baudelaire*”, Publicado na revista *Romantisme*, no qual Victor Brombert analisa o poema “*Spleen*” (LXXV), de *Les fleurs du mal* (BROMBERT, 1973).

No que concerne ao uso de termos abstratos para expressar sensações e estados mentais do eu lírico, os exemplos são igualmente numerosos e significativos. Citamos aqui apenas alguns dos poemas em que isso aparece. Em “*Le Confiteur de l’artiste*”: “*L’énergie dans la volupté crée un malaise et une souffrance positive*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 65);¹³⁸ em “*Un plaisant*” (“O bobo”): “*(...) je fus pris subitement d’une incommensurable rage contre ce magnifique imbécile*” (idem ibidem, p. 67);¹³⁹ em “*Chacun sa Chimère*” (“Cada um com sua Quimera”): “*mais bientôt l’irrésistible Indifférence s’abattit sur moi*” (idem ibidem, p. 74).¹⁴⁰ Como se vê, as fórmulas linguísticas utilizadas nos excertos citados não apenas esvaziam o eu, como apontou Gledson na obra de Mário, mas também o põem no polo passivo de sua relação com os sentimentos expressos. É como se se tratasse de algo exterior a ele, que não surgisse dele próprio, mas, antes, o atacasse independentemente de sua vontade ou de sua subjetividade. Nos exemplos acima, respectivamente, a volúpia gera mal-estar, o ódio o acomete, a Indiferença se abate sobre ele. Nesse último caso, por meio da personificação, o uso da maiúscula fortalece ainda mais essa percepção dos sentimentos e das sensações como realidades aparentemente externas ao eu. Ademais, em “*Chacun sa Chimère*”, há também a alegoria das Quimeras que os homens carregam sobre si, às quais é atribuída marcante dimensão material (por exemplo, devido à alusão ao “peso” das mesmas), o que, a um tempo, lhes retira a possível intangibilidade e lhes concede ainda maior autonomia. Embora relativas a terceiros (e não ao eu lírico), a referência às Quimeras coaduna-se com a tendência de Baudelaire a referir-se a sentimentos e sensações como se fossem algo que chega do exterior ao eu.

A relevância dessa “exteriorização” é ainda maior quando se tem em mente que, com frequência, os sentimentos conduzem o eu lírico a praticar determinadas ações – portanto, a assumir postura ativa. Isso pôde ser verificado, por exemplo, em “*Le mauvais vitrier*”, cujo início gostaríamos de retomar:

Il y a des natures proprement contemplatives et tout à fait impropres à l’action, qui cependant, sous une impulsion mystérieuse et inconnue, agissent quelquefois avec une rapidité dont elles se seraient crues elles-mêmes incapables (BAUDELAIRE, 2003, p. 78).¹⁴¹

¹³⁸ Em português: “A energia na volúpia gera um mal-estar e um sofrimento positivo” (BAUDELAIRE, 1977, p. 22).

¹³⁹ Em português: “(...) senti-me de repente assaltado de incomensurável ódio àquele magnífico imbecil” (BAUDELAIRE, 1977, p. 23).

¹⁴⁰ Em português: “(...) mas logo a irresistível Indiferença caiu sobre mim” (BAUDELAIRE, 1977, p. 27).

¹⁴¹ Em português: “Há naturezas meramente contemplativas e de todo inaptas para a ação, mas que, sob um impulso misterioso e desconhecido, agem por vezes com uma rapidez de que elas mesmas se julgariam incapazes” (BAUDELAIRE, 1977, p. 31).

A explicação para os eventos referidos é atribuída, a certa altura, a uma “força irresistível” (“*force irrésistible*”); mais adiante, ela recai sobre “Demônios” (“*Démons*”) que regeriam o homem, ainda que contrariamente à vontade deste, como no trecho “*J’ai été plus d’une fois victime de ces crises et de ces élans, qui nous autorisent à croire que des Démons malicieux se glissent en nous et nous font accomplir, à notre insu, leurs plus absurdes volontés*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 80).¹⁴²

Em nossa interpretação, não parece ser a intenção de Baudelaire propugnar que as pessoas não são responsáveis por seus próprios atos. Ao contrário, pensamos que os textos citados apontam, sobretudo, para a complexidade da subjetividade. Sob esse ponto de vista, tanto a “força irresistível” quanto os “Demônios” que figuram em “*Le mauvais vitrier*” fariam referência não a realidades ou seres sobrenaturais, mas a instâncias subjetivas do próprio indivíduo, distintas de um eu supostamente racional, capaz de controlar todas as suas ações. Sintomaticamente, em passagem célebre de *Mon coeur mis à nu* (*Meu coração desnudado*) Baudelaire afirma: “*Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l’une vers Dieu, l’autre vers Satan. L’invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade ; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre*” (BAUDELAIRE, 1951, p. 1.203).¹⁴³ Com efeito, parece ser no indivíduo que essas forças existem, sendo parte inerente dele. Raciocínio semelhante aplica-se à “Indiferença” ou ao “ódio”, que afetam o eu lírico nos textos mencionados anteriormente (“*Chacun sa chimère*” e “*Un plaisant*”, respectivamente). Assim, o modo como esse processo é posto nos poemas ora examinados apenas reforça o conflito entre diversos impulsos interiores, alguns dos quais, repita-se, chegam mesmo ao ponto de ser personificados, o que lhes concede maior intensidade e maior autonomia.

Como se poderia esperar, o eu lírico de “*Le mauvais vitrier*” salienta ser impossível explicar, por meio do raciocínio lógico e científico, esses episódios inesperados. Aproveitando a oportunidade para, mais uma vez, desmerecer a presunção dos representantes do pensamento racionalista, ele ressalta, novamente, a influência determinante do “absurdo” nas tomadas de decisões humanas:

Le moraliste et le médecin, qui prétendent tout savoir, ne peuvent pas expliquer d’où vient si subitement une si folle énergie à ces âmes paresseuses et voluptueuses, et comment, incapables d’accomplir les choses les plus

¹⁴² Em português: “Mais de uma vez fui vítima destas crises e destes impulsos, que nos autorizam a crer que malignos Demônios se infiltram em nós e nos induzem a realizar, à nossa revelia, os seus mais absurdos caprichos” (BAUDELAIRE, 1977, p. 32).

¹⁴³ Em português: “Há em todo homem, a todo instante, duas postulações simultâneas, uma em direção a Deus, outra em direção a Satã. A invocação de Deus, ou espiritualidade, é um desejo de elevar-se; a invocação de Satã, ou animalidade, é um prazer em decair” (tradução livre).

simples et les plus nécessaires, elles trouvent, à une certaine minute, un courage de luxe pour exécuter les actes les plus absurdes et souvent même les plus dangereux (BAUDELAIRE, 2003, p. 78-79).¹⁴⁴

Antes de prosseguirmos à análise de outros aspectos do confronto do eu consigo em *Le Spleen de Paris*, gostaríamos de ressaltar também o qualificativo usado pelo sujeito poético para referir-se à raiva (“*haine*”) que dele se apodera: “*Il me serait d’ailleurs impossible de dire pourquoi je fus pris, à l’égard de ce pauvre homme, d’une haine aussi soudaine que despotique*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 80-81).¹⁴⁵ A escolha do adjetivo “*despotique*” (“despótico”) sugere que o eu lírico se vê diante de algo ineludível, o que é reiterado, no poema, pelo uso de termos como “*force irrésistible*” (“força irresistível”)¹⁴⁶, que enfatizam a relativa falta de autonomia do eu, ao mesmo tempo que revelam a existência de confrontos internos, uma vez que o adjetivo usado (“irresistível”) sugere o desejo e a tentativa frustrada de “resistir a” algo.

Incapacidade semelhante é o que se verifica em “*Chacun sa chimère*”. Nesse poema, um transeunte reporta-se a algo descrito como “*invincible besoin de marcher*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 74),¹⁴⁷ ao passo que o lírico se refere à já citada “*irrésistible Indifférence*”¹⁴⁸ que sobre ele se abate após ele haver sentido, temporariamente, compaixão por alguns passantes. Conquanto não sejam apresentadas explicações para essas supostas fatalidades (que parecem denunciar a alienação comum nas grandes cidades modernas), é certo que elas denotam a presença de poderosas forças subjetivas capazes de afetar o comportamento dos indivíduos.

Os exemplos poderiam multiplicar-se, e apontam em uma mesma direção. Em *Le Spleen de Paris*, repita-se, Baudelaire expõe reiteradamente um eu lírico plural, sujeito a forças intangíveis largamente incontroladas e conflitantes. Tendo escrito antes da configuração da psicanálise, o escritor (como também outros antes dele haviam feito) demonstra a insuficiência

¹⁴⁴ Em português: “O moralista e o médico, que tudo pretendem saber, não podem explicar donde vem tão de repente uma tão louca energia a essas almas preguiçosas e voluptuosas, e como, incapazes de realizar as coisas mais simples e mais necessárias, encontram elas em certo momento uma esplêndida coragem para executar os atos mais absurdos e, não raro, até os mais arriscados” (BAUDELAIRE, 1977, p. 31).

¹⁴⁵ Em português: “Certa manhã, levantara-me irritado, triste, fatigado de inércia, e impelido, parecia-me, a fazer algo grandioso, uma ação brilhante; e abri a janela – ai de mim. (...) A primeira pessoa que avistei na rua foi um vidraceiro, cujo grito dilacerante, dissonante, subiu até mim através da pesada e suja atmosfera parisiense. Ser-me-ia impossível dizer por quê – senti-me possuído, em relação àquele homem, de um ódio súbito e despótico” (BAUDELAIRE, 1977, p. 32).

¹⁴⁶ O trecho mencionado é este: “*Tel qui, craignant de trouver chez son concierge une nouvelle chagrinante, rôde lâchement une heure devant sa porte sans oser rentrer, tel qui garde quinze jours une lettre sans la décacheter (...) se sentent quelquefois brusquement précipités vers l’action par une force irrésistible, comme la flèche d’un arc.*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 78). Em português: “Este que, temendo receber do porteiro uma notícia aflitiva, ronda medroso uma hora em torno da porta sem se decidir a entrar, este outro que durante quinze dias guarda uma carta sem abri-la (...) sentem-se, em dados instantes, impelidos para a ação por uma força irresistível, como a flecha de um arco.” (BAUDELAIRE, 1977, p. 31).

¹⁴⁷ Em português: “necessidade invencível de caminhar” (BAUDELAIRE, 1977, p. 27).

¹⁴⁸ Em português: “irresistível Indiferença” (BAUDELAIRE, 1977, p. 27).

da consciência para explicar a totalidade das ações dos indivíduos. Estes, ainda que não sejam compelidos por uma força exterior palpável, agem de modos que eles próprios não conseguiriam justificar racionalmente, estabelecendo profundos confrontos interiores.

3.3 *Enivrez-vous*

Tendo em vista toda a complexidade dos sentimentos experimentados pelo sujeito poético na obra – nos momentos de encontro com o *outro* e também nos momentos de solidão –, não é de surpreender que ele, muitas vezes, busque meios de escapar de si próprio. Como evidenciado anteriormente, a solidão constitui, em muitos casos, tentativa de fuga à “tirania da face humana”. Todavia, ela não extirpa as angústias do eu lírico, o qual, por conseguinte, vê-se frequentemente impelido a buscar meios de compensação, dentre os quais se destaca a tentativa de evasão. Ao que parece, um dos seus objetivos é evitar encarar certa parte de si mesmo – ora buscando os paraísos artificiais, ora buscando esquecer-se na contemplação ou no devaneio, ora buscando as viagens, ora, enfim, paradoxalmente, buscando escapar de si no contato com o *outro*. Cada um desses caminhos será aqui abordado na medida das possibilidades limitadas de uma pesquisa de mestrado – e sempre tendo como norte a argumentação proposta neste trabalho. Não há dúvida de que muito mais se poderia dizer a respeito do tema, mas alguns aspectos terão de ser postos de lado, podendo ser mais bem desenvolvidos em trabalhos futuros.

No tocante aos paraísos artificiais, o primeiro texto a vir à mente de um leitor de *Le Spleen de Paris* é, provavelmente, “*Enivrez-vous*” (“Embriagai-vos”), cujas primeiras frases são reveladoras: “*Il faut être toujours ivre. Tout est là : c’est l’unique question*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 168).¹⁴⁹ Preliminarmente, é preciso lembrar que a embriaguez referida no título não se limita à proporcionada pelo álcool (no caso, o vinho), mas inclui também a que advém da arte (poesia) e a obtida pela virtude. Essa constatação não suprime, entretanto, o tom provocador do poema, evidenciado já no título. O texto constitui um elogio aberto da embriaguez, bem como uma negação do comedimento.

A fim de melhor compreender o pensamento de Baudelaire, é preciso tentar examinar de perto as razões apontadas no poema para a necessidade do entorpecimento. O primeiro dado que então se revela é o caráter eminentemente negador da embriaguez. Com efeito, após os dois períodos iniciais, o eu lírico aponta as justificativas para o surpreendente conselho feito por ele ao leitor: “*Pour ne pas sentir l’horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche*

¹⁴⁹ Em português: “É necessário estar sempre bêbedo. Tudo se reduz a isso; eis o único problema” (BAUDELAIRE, 1977, 91).

vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve” (BAUDELAIRE, 2003, p. 168),¹⁵⁰ o que é reiterado no final do poema:

(...) *demandez quelle heure il est ; et le vent, la vague, l'étoile, l'oiseau, l'horloge vous répondront : 'Il est l'heure de s'enivrer ! Pour n'être pas les esclaves martyrisés du Temps, enivrez-vous ; enivrez-vous sans cesse ! De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise'* (BAUDELAIRE, 2003, p. 168).¹⁵¹

Como se percebe, a proposição da embriaguez não visa à consecução de algo afirmativo, mas à *negação*, à evasão ante o “fardo do Tempo” (personificado não apenas pelo uso da inicial maiúscula, mas também pelo modo marcadamente concreto como atinge os indivíduos, fazendo-os pender em direção à terra). Ressalte-se, em todo caso, que o mais apropriado é ver nesses excertos não exatamente uma tentativa de vencer o tempo considerado objetivamente – cuja inexorabilidade não se pode evitar –, mas, sim, um embate com a consciência da passagem do tempo e das agruras impostas por ele. O princípio é muito semelhante ao que apontamos ao analisar o poema “*Le gâteau*”, em que a beleza constitui um meio de esquecer os “males terrestres”. Não por acaso, a fórmula usada em “*Enivrez-vous*” para justificar a embriaguez é: “*Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps*” (“para não **sentirdes** o fardo horrível do Tempo”) (grifo nosso). Logo, em última instância, trata-se de uma tentativa de fuga dos próprios sentimentos e da própria consciência – ou, em outros termos, de fuga de si mesmo, o que constitui mais uma forma de expressão do confronto do eu consigo na coletânea de Baudelaire. Essa percepção é, aliás, corroborada no terceiro parágrafo do poema, quando se menciona, no rol de circunstâncias para as quais se aconselha ao leitor a embriaguez, a solidão do quarto (BAUDELAIRE, 1977, p. 91). Há, portanto, declarada intenção de evadir-se da solidão – no caso em tela, propõe-se que isso seja feito não por meio do encontro com o *outro*, mas, sim, pela fuga de si.

É preciso esclarecer que as reflexões acerca da embriaguez no poema em questão não devem ser generalizadas, sob risco de reduzirem um tema sobremaneira complexo a apenas um de seus aspectos. A leitura dos textos teóricos de Baudelaire acerca dos “paraísos artificiais”, por exemplo, evidencia que, na percepção do autor, os efeitos de drogas como o vinho e o haxixe transcendem amplamente a mera evasão. Especificamente em relação ao vinho,

¹⁵⁰ Em português: “Para não sentirdes o fardo horrível do Tempo, que vos abate e vos faz pender para a terra, é preciso que vos embriagueis sem cessar” (BAUDELAIRE, 1977, p. 91).

¹⁵¹ Em português: “– É hora da embriaguez! Para não serdes os martirizados escravos do Tempo, embriagai-vos; embriagai-vos sem tréguas! De vinho, de poesia ou de virtude, como achardes melhor” (BAUDELAIRE, 1977, p. 91).

Baudelaire ressalta, em “*Du vin et du haxixe*” (“Do vinho e do haxixe”), o potencial encorajador e criador da referida bebida, ao qual se somam a alegria e a consolação (estas últimas, de fato, próximas da evasão): “*Profondes joies du vin, qui ne vous a connues ? Quiconque a eu un remords à apaiser, un souvenir à évoquer, une douleur à noyer, un château en Espagne à bâtir, tous enfin vous ont invoqué, dieu mystérieux caché dans les fibres de la vigne*” (BAUDELAIRE, 2013, p. 80).¹⁵² Em outra passagem, destaca-se, ainda, a capacidade do vinho de intensificar certas características daquele que o bebe: “*Il y a des ivrognes méchants; ce sont des gens naturellement méchants. L’homme mauvais devient exécration, comme le bon devient excellent*” (idem *ibidem*, p. 90).¹⁵³ Nessa perspectiva (que aliás não necessariamente nega aquela presente em “*Enivrez-vous*”), o vinho funcionaria também como instrumento libertador e construtor, possibilitando não exatamente a fuga da realidade, mas, antes, a emersão de realidades interiores que se viam escondidas ou reprimidas. Naturalmente, inúmeros outros aspectos da questão poderiam ser examinados, mas, não sendo esse o objeto específico desta pesquisa, contentamo-nos em apontar tal exemplo, que sinaliza a complexidade da matéria e evita a tomada de posições reducionistas.

Feitas essas ressalvas, salientemos que a percepção subjetiva do tempo – conforme demonstrado em “*Enivrez-vous*” – é elemento de grande relevância para a compreensão das características do eu lírico baudelairiano e dos caminhos por ele escolhidos para lidar com as imposições da realidade. A culpabilização do “Tempo” pelos tormentos cotidianos é verificada também em alguns outros textos de *Petits poèmes en prose*, a exemplo de “*La chambre double*”, cuja análise feita anteriormente pode ser aprofundada sob a perspectiva do confronto do eu consigo mesmo.

Nesse poema, a partir do momento em que o “golpe terrível” na porta rompe a harmonia do quarto, o que se observa reforça a ideia de que, em *Le Spleen de Paris*, a percepção do mundo é apresentada como algo eminentemente subjetivo, capaz de conduzir a distorções da realidade objetiva. Em “*La chambre double*”, a subjetividade do eu lírico parece projetar-se de maneira avassaladora sobre o mundo físico: após o toque na porta, o aposento até então “delicioso” passa a ser enxergado, cheirado, sentido... de modo muito diferente daquilo que acontecia anteriormente. Todo o universo prévio – inclusive em termos materiais – desconstrói-se de

¹⁵² Em português: “Profundos prazeres do vinho, quem não os conhece? Quem quer que tenha tido um remorso a aplacar, uma lembrança a evocar, uma dor a esquecer, um castelo na Espanha a construir, todos enfim já o invocaram, deus misterioso escondido nas fibras da videira” (BAUDELAIRE, 2011, p. 90) (tradução de Alexandre Ribondi).

¹⁵³ Em português: “Há bêbados perversos; são pessoas naturalmente perversas. O homem mau torna-se execrável, assim como o bom torna-se excelente” (BAUDELAIRE, 2011, p. 95).

imediatamente a partir de então. É flagrante o contraste entre, de um lado, os vocábulos empregados para descrever a nova realidade e, de outro, aqueles anteriormente utilizados no texto: o que antes era designado com expressões como “*une senteur infinitésimale du choix le plus exquis*”; “*très légère humidité*”; “*entouré de mystère, de silence, de paix et de parfums*”; “*Ô béatitude!*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 69)¹⁵⁴ passa a ser descrito por meio de palavras predominantemente depreciativas, que designam e qualificam ora objetos, ora sensações, combinando, mais uma vez, o concreto e o abstrato. Citamos alguns exemplos: “*éternel ennui*”; “*meubles sots, poudreux*”; “*la cheminée sans flamme, souillée de crachats*”; “*tristes fenêtres*”; “*manuscrits incomplets*”; “*fétide odeur de tabac*”; “*nauséabonde moisissure*” (idem *ibidem*, p. 70-72).¹⁵⁵

Tomado em seu conjunto, o texto sugere que a realidade objetiva no aposento está mais próxima daquilo que se relata após a chegada do *outro*, porquanto o que se passa a partir de então é tratado como uma espécie de “retorno” de um devaneio para a dureza da vida cotidiana. Todavia, a imposição da subjetividade sobre o universo circundante – inclusive no que concerne a aspectos materiais – mostrara-se tão determinante que não seria descabido argumentar que, da mesma forma como o bem-estar conduziu o eu lírico a ver, cheirar e sentir coisas que não havia no quarto, também o *spleen* ao qual ele retorna o poderia ter levado a exagerar (ou mesmo criar) a repugnância do ambiente em que se encontrava. Qualquer que seja a verdade, parece certo que o estado de ânimo do indivíduo afeta de modo muito acentuado a percepção do espaço que o rodeia – como aliás também apontamos ao examinarmos o poema “*Le gâteau*”.

A projeção da subjetividade do eu lírico não se limita à noção de espaço, mas também se dá sobre a ideia de tempo, conforme já assinalamos. Logo no início de “*La chambre double*”, é significativa a menção à “atmosfera estagnada”, apontando para a relação entre a paralisia do ambiente e a fruição de prazeres que caracteriza a primeira metade do texto. Essa ideia de “estagnação” é depois retomada e desenvolvida; compreende-se então que ela significa a supressão (subjetiva) da percepção da passagem do tempo, o que é sentido pelo eu lírico como libertador, conforme se depreende da passagem a seguir: “*Non ! il n’est plus de minutes, il n’est plus de secondes! Le Temps a disparu, c’est l’Éternité qui règne, une Éternité de délices!*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 70).¹⁵⁶ Todavia, esse estado de deleite, como já observamos, é

¹⁵⁴ Em português: “Um aroma infinitesimal, da mais requintada escolha”; “leve toque de umidade”; “cercado de mistério, de silêncio, de paz e de perfumes”; “Ó beatitude!” (BAUDELAIRE, 1977, p. 24).

¹⁵⁵ Traduções de Aurélio Buarque: “eterno tédio”; “móveis estúpidos, poentos”; “fogão sem chama e sem brasa, manchado de escarros”; “tristes janelas”; “manuscritos incompletos”; “fétido cheiro de tabaco”; “nauseante mofo” (BAUDELAIRE, 1977, p. 25).

¹⁵⁶ Na tradução de Aurélio Buarque (assim como na edição de 1951 das “Obras completas” pela Gallimards, no âmbito da *Bibliothèque de la Pléiade*: BAUDELAIRE, 1951), a palavra “tempo” aparece com inicial minúscula no trecho em questão: “Não, já não há minutos, já não há segundos! O tempo desapareceu, é a Eternidade que reina, uma Eternidade feita de delícias!” (BAUDELAIRE, 1977, p. 25).

rompido pelo golpe na porta do quarto, cuja consequência fundamental é, precisamente, reestabelecer a consciência da existência e da passagem do Tempo:

Oh ! Oui ! le Temps a reparu ; le Temps règne en souverain maintenant ; et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses.

Je vous assure que les Secondes maintenant sont fortement et solennellement accentuées, et chacune, en jaillissant de la pendule, dit : – ‘Je suis la Vie, l'insupportable, l'implacable Vie ! (BAUDELAIRE, 2003, p. 71).¹⁵⁷

O tempo da civilização traz consigo Lembranças, Pesares, Angústias (todos personificados, mais uma vez). Significativamente, nesse mundo “estreito” e “pleno de desgosto”, o único objeto a despertar sensação aprazível é o frasco de láudano, que simboliza a perspectiva de evasão rumo a paraísos artificiais. A vida real é apresentada como verdadeira condenação. Em contraposição, a evasão (do tempo, do espaço) é apresentada como rota para a fruição dos prazeres. No poema em tela, a atmosfera onírica do quarto e a referência ao láudano remetem à experiência com o ópio. Em nossa interpretação, o eu lírico está a sugerir que o entorpecimento seria o modo mais eficaz de reaver aquela realidade ideal, que pode ter sido conseguida por meio do consumo de entorpecentes ou simplesmente por meio do devaneio.

O poder e a função da última forma mencionada de evasão de si (o devaneio) ficam ainda mais evidentes em “*Les projets*” (“Os projetos”). Nesse poema particularmente significativo, escrito em terceira pessoa (embora a sua primeira versão fosse em primeira pessoa),¹⁵⁸ um caminhante solitário imagina situações ideais (cada uma das quais é sucessivamente substituída por outra) em que poderia viver feliz com sua companheira. Ao voltar para casa, contudo, acaba por concluir que, na verdade, é desnecessário agir para executar os referidos projetos, bastando-lhe o prazer de construí-los mentalmente:

Et en rentrant seul chez lui, à cette heure où les conseils de la Sagesse ne sont plus étouffés par les bourdonnements de la vie extérieure, il se dit : ‘J’ai eu aujourd’hui, en rêve, trois domiciles où j’ai trouvé un égal plaisir. Pourquoi contraindre mon corps à changer de place, puisque mon âme voyage si

¹⁵⁷ Em português: “Oh, sim! ressurgiu o Tempo; o Tempo agora reina como soberano; e com o horrendo velho retornou todo o seu cortejo demoníaco de Lembranças, de Pesares, de Espasmos, de Terrors, de Angústias, de Pesadelos, de Cóleras e de Neuroses.

Eu vos assevero que os segundos, agora, são forte e solenemente assinalados, e cada um deles, jorrando do pêndulo, diz: – ‘Eu sou a Vida, a insuportável, a implacável Vida!’” (BAUDELAIRE, 1977, p. 25).

¹⁵⁸ Cf.: BAUDELAIRE, 2003, p. 228.

lestement ? Et à quoi bon exécuter des projets, puisque le projet est en lui-même une jouissance suffisante ? (BAUDELAIRE, 2003, p. 131).¹⁵⁹

A conclusão do eu lírico, portanto, parece ser no sentido da inutilidade da ação, tendo em vista a suficiência do devaneio para prover o gozo buscado. Mais uma vez, a força da subjetividade do eu parece sobrepor-se às restrições materiais impostas pela realidade. Assim, a evasão física torna-se desnecessária, em virtude da potência decisiva da evasão mental. Aliás, em diversos outros poemas da coletânea, o tema do devaneio também se mescla ao da viagem. Se é verdade que o eu lírico (ou algum personagem dos poemas em terceira pessoa) manifesta reiteradamente o desejo de partir alhures, a fim de alcançar destinos apenas vislumbrados, igualmente certo é que ele logo trata de reduzir o prestígio dessas viagens imaginadas – seja afirmando que qualquer lugar o contentaria, desde que fosse fora do mundo, como visto em “*Anywhere out of the world*”; seja defendendo a desnecessidade de executar os planos, como visto em “*Les projets*”. Assim, pode-se supor que a viagem sonhada figura como metáfora, traduzindo, sobretudo, um desejo de evasão.

Essa interpretação é, aliás, corroborada pela leitura de “*L’invitation au voyage*” (“O convite à viagem”), poema em que o eu lírico, com o intuito de convencer sua amada a partir com ele, discorre longamente acerca de um país onde “*tout est beau, riche, tranquille, honnête*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 108)¹⁶⁰ – verdadeiro paraíso na terra. Sintomaticamente, trata-se, em verdade, de uma “*nostalgie du pays qu’on ignore*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 108),¹⁶¹ e tudo não passa, portanto, de sonho, de um quadro pintado pelo espírito no esforço de estabelecer correspondências¹⁶² entre a mulher evocada e o espaço físico: “*Ces trésors, ces meubles, ce luxe, cet ordre, ces parfums, ces fleurs miraculeuses, c’est toi*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 111).¹⁶³

Essa imbricação entre viagem, desejo de evasão e busca de aproximação do *outro* é também o que se verifica em “*Un hémisphère dans une chevelure*” (“Um hemisfério numa cabeleira”). Nesse poema, o vocábulo “viagem” é usado para descrever uma experiência essencialmente subjetiva, calcada no contato sensorial com os cabelos de uma mulher: “*Si tu*

¹⁵⁹ Em português: “E, reentrando sozinho em casa, a essa hora em que os conselhos da Sabedoria já não são abafados pelos zumbidos da vida exterior, disse ele entre si: – ‘Tive hoje, em sonho, três domicílios, onde encontrei igual prazer. Por que constranger o corpo a mudar de lugar, se a alma viaja tão célere? E de que serve executar projetos, se o projeto é em si mesmo um gozo suficiente?’” (BAUDELAIRE, 1977, p. 67).

¹⁶⁰ Em português: “tudo é belo, rico, tranquilo, harmonioso” (BAUDELAIRE, 1977, p. 51).

¹⁶¹ Em português: “nostalgia do país desconhecido” (BAUDELAIRE, 1977, p. 51).

¹⁶² O termo, presente no célebre poema “*Correspondances*” (de *Les fleurs du mal*), é usado também no texto em questão.

¹⁶³ Em português: “Esses tesouros, esses móveis, esse luxo, essa ordem, esses perfumes, essas flores miraculosas, tudo isso és tu” (BAUDELAIRE, 1977, p. 52).

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" (BAUDELAIRE, 2003, p. 106).¹⁶⁴ A ideia de evasão é reforçada, ainda, pela referência ao sonho e ao ópio, nos seguintes trechos: "*Tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de volutes et de mures (...)*" (idem *ibidem*, p. 106);¹⁶⁵ e "*Dans les caresses de ta chevelure, je respire l'odeur du tabac mêlé à l'opium et au sucre (...)*" (idem *ibidem*, p. 107).¹⁶⁶

O texto nos parece também relevante por colocar em cena, mais uma vez, um desejo de evasão que se opera em direção ao *outro*, uma vez que os cabelos da mulher constituem o elemento desencadeador da "viagem". De modo semelhante ao observado em "*L'invitation au voyage*" – em que a mulher figurava como o referencial para a descrição de um destino paradisíaco –, o *outro* representa, em "*Un hémisphère dans une chevelure*", todo um universo supostamente repleto de atrativos, ao qual o eu pode lançar-se à procura de novas experiências e realidades.

Essa constatação abre novas possibilidades de análise. Com efeito, em diversos outros poemas da antologia, observa-se esse movimento de evasão orientado para certas pessoas. Em alguns casos, o próprio eu lírico verbaliza essa possibilidade de saída de si em direção ao *outro*, sendo emblemático o exemplo de "*Les fenêtres*" ("As janelas"). Nesse texto, após notar o quão instigante é uma janela fechada e após relatar que criou uma lenda ("*légende*") sobre a suposta vida de uma mulher desconhecida, o eu lírico afirma: "*Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même*" (BAUDELAIRE, 2003, p. 173).¹⁶⁷ O sujeito poético, portanto, "vive" e "sofre" a experiência de alguém que não é ele – e orgulha-se disso. Compreendida no contexto em que se insere, a frase deixa entrever certo sentimento de solidariedade (em meio à atmosfera geral de confronto dos poemas), sobretudo quando se tem em mente o trecho que a antecede, no qual o choro figura como evidência de forte empatia: "*j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant*"¹⁶⁸ (BAUDELAIRE, 2003, p. 173).

¹⁶⁴ Em português: "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" (BAUDELAIRE, 1977, p. 49).

¹⁶⁵ Em português: "Teus cabelos encerram todo um sonho, povoado de velas e de mastros (...)" (BAUDELAIRE, 1977, p. 49).

¹⁶⁶ Em português: "Na lareira ardente da tua cabeleira respiro o odor do fumo de mistura com o ópio e o açúcar (...)" (BAUDELAIRE, 1977, p. 49).

¹⁶⁷ Em português: "E vou-me deitar, orgulhoso de ter vivido e sofrido em outras criaturas" (BAUDELAIRE, 1977, p.94).

¹⁶⁸ Em português: "(...) reconstitui a história dessa mulher, ou, antes, sua lenda, que por vezes conto a mim próprio, a chorar." (BAUDELAIRE, 1977, p. 94).

Paralelamente, o parágrafo com que se conclui o poema traz um elemento de grande interesse. Antevendo um questionamento do leitor acerca da correção da história inventada por ele a partir da visão da desconhecida, o eu lírico apresenta, antecipadamente, suas explicações: “*Peut-être me direz-vous : ‘Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ?’ Qu’importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m’a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis?’*” [grifo no original] (BAUDELAIRE, 2003, p. 174).¹⁶⁹ Primeiramente, destaca-se a reafirmação da hegemonia da subjetividade sobre a “realidade colocada fora do eu”, posicionamento típico na escala axiológica de Baudelaire. Em segundo lugar, atente-se ao fato de que o eu volta a adquirir centralidade, na medida em que a experiência da alteridade adquire valor para o sujeito poético, justamente porque ela o ajudou a “viver” e a “sentir que é” e a sentir “*aquilo* que ele é”. Em suma, a empatia com o *outro* é valorizada, acima de tudo, por proporcionar o conhecimento e a revelação (mesmo que parciais) do eu.

Também significativo no tocante a essa experiência de evasão no *outro* é o poema “*Les foules*”. Indo um pouco além do verificado em “*Les fenêtres*”, o eu lírico aponta para a possibilidade não apenas de viver e sentir *em outros* (“*dans d’autres*”), mas de *ser* outro a partir do contato com as multidões. Nesse caso, porém, trata-se de prerrogativa restrita aos poetas: “*Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu’il peut, à sa guise, être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 90-91).¹⁷⁰ Sintomaticamente, em mais de uma passagem do poema, a “universal comunhão” advinda do ato de “esposar a multidão” – expressão também presente em *Le peintre de la vie moderne* – é descrita como um estado de “embriaguez” (“*ivresse*”). O uso desse termo reforça a percepção de que o lançamento de si em direção ao *outro* também pode ser interpretado como manifestação do desejo de evasão do qual nos ocupamos.

A busca do encontro é, em verdade, também uma tônica na antologia, complementando o desejo de solidão. Como vimos, por um lado, a perspectiva do confronto com o *outro* é uma das razões que conduzem o eu lírico a buscar refúgio no isolamento; por outro, o conflito do eu consigo impele-o, por vezes, a buscar o *outro* como forma de evadir-se – e, poderíamos dizer,

¹⁶⁹ Em português: “Agora haveis de perguntar-me: – ‘Estás certo de que essa história seja a verdadeira?’ Que importa o que venha a ser a realidade colocada fora de mim, se ela me ajudou a viver, a sentir que sou, e o que sou?” (BAUDELAIRE, 1977, p.94)

¹⁷⁰ Em português: “O poeta goza do incomparável privilégio de ser, à sua vontade, ele mesmo e outrem. Como as almas errantes que procuram corpo, ele entra, quando lhe apraz, na personalidade de cada um” (BAUDELAIRE, 1977, p. 39).

também à procura do confronto. Afinal, conforme Benjamin, a experiência do choque é típica do contato com as multidões ao qual o sujeito baudelairiano se lança:

O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo. Nos cruzamentos perigosos, inervações fazem-no estremecer em rápidas sequências, como descargas de uma bateria. Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão como em um tanque de energia elétrica. E, logo depois, descrevendo a experiência do choque, ele chama esse homem de ‘um caleidoscópio dotado de consciência’.¹⁷¹

Assim, a partir do choque, o circuito do *spleen* (e também do confronto) vê-se de novo pronto para recomeçar, em um ciclo do qual parece não haver saída.

¹⁷¹ BENJAMIN, 1995, p. 124-125. As ideias de Baudelaire mencionados por Benjamin no excerto podem ser encontradas em: BAUDELAIRE, 2010, p. 30.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Terminada nossa argumentação, cumpre apresentar algumas considerações finais, com o intuito de sistematizar as reflexões empreendidas e propor algumas conclusões. Evidentemente, não pretendemos dar por finda a discussão da matéria. Ao contrário, a impressão que temos é a de que apenas iniciamos a abordagem de um tema complexo, no âmbito do qual, decerto, haveria ainda muito por explorar, a exemplo da possibilidade de examinar, comparativamente, o modo como o confronto e o *spleen* figuram nos poemas em verso da série “*Spleen et idéal*”, de *Les fleurs du mal*. Não obstante, parece-nos que o recorte temático aqui escolhido permitiu destacar alguns aspectos importantes de *Le Spleen de Paris*, bem como da estética de Charles Baudelaire e da própria modernidade. Por meio de um movimento duplo, pudemos, de um lado, valer-mo-nos da ideia de *spleen* para melhor compreender os textos que compõem a obra; de outro lado, a partir da leitura e do exame dos poemas, pudemos melhor compreender a noção de *spleen*, que enquadra conceitualmente a antologia.

A partir dessa análise, parece-nos que o confronto, efetivamente, ocupa lugar central na obra analisada, o que é evidenciado pelo fato de ter sido possível invocar número considerável de poemas ao longo da dissertação, os quais, na verdade, não esgotam, absolutamente, a presença do tema na antologia. Ademais, retomando a questão apresentada como mote desta dissertação, podemos dizer que tanto a experiência da modernidade quanto o sentimento do *spleen* figuram como componentes relevantes para ajudar a explicar essa disseminação do confronto na obra.

Em relação à primeira, basta notar o seu efeito disruptor, que figura no confronto estabelecido com o modo tradicional de se fazer arte e de se compreender a posição social do artista. Além disso, como argumentamos, a experiência da vida nas grandes cidades modernas é profundamente marcada por “choques”, os quais, em grande medida, concorrem para a predisposição do sujeito poético de *Petits poèmes en prose* ao confronto.

No tocante ao *spleen* (que, aliás, se relaciona consideravelmente com a modernidade), no âmbito estético, ele contribui para a relação conflituosa do eu com o processo artístico, em decorrência, em especial, da velocidade com que o belo se evanesce. Além disso, o desejo de causar o choque, que impele, de um lado, à rejeição da “auréola” e, de outro, à revisão da noção de belo, também pode ser associado ao *spleen*. Igualmente, o ímpeto confrontador que conduz aos ataques a seus contemporâneos também pode ser relacionado a tal sentimento, o qual, como vimos, abrange a raiva e o desejo de ofender.

No segundo capítulo, que aborda o confronto do sujeito poético com o *outro*, o *spleen* aparece, igualmente, sob diversos aspectos, relacionando-se com os conflitos representados nos poemas. A esse respeito, note-se, de início, que a presença do *outro* é, frequentemente, uma das causas do *spleen*. Como pudemos mostrar, na dialética baudelairiana “ideal-sonho” X “*spleen*-realidade”, o *outro* é, muitas vezes, responsável por romper com o estado de plenitude alcançado pelo eu lírico por meio do devaneio, trazendo-o de volta para as agruras cotidianas. Como consequência, a insatisfação do sujeito poético acaba por direcionar-se contra esse importuno, na forma de agressões verbais (diretas ou indiretas) e mesmo físicas. Em outros termos, o retorno ao *mal de vivre* transforma-se em agressividade contra o indivíduo que forçou essa volta. Considerando-se que tanto o *mal de vivre* quanto a agressividade pertencem ao universo de sentimentos abarcados pela noção de *spleen*, este pode ser entrevisto, mais uma vez, no confronto com o *outro*. Ademais, como visto em “*Le mauvais vitrier*”, o tédio e o *mal de vivre*, em si, podem impelir à agressividade, acarretando a violência física gratuita contra o *outro*.

De modo semelhante, é possível compreender que a percepção das relações humanas como fundamentalmente conflituosas (conforme evidenciado em “*Le gâteau*” e “*Le galant tireur*”) é a manifestação do “*Spleen de Paris*”, que dá nome à antologia de poemas. Por óbvio, o *spleen* da cidade não se restringe ao confronto, mas abrange também a melancolia, a solidão, o tédio, a marginalização, o desespero etc., frequentemente apontados nos tipos urbanos que servem de mote para a construção de muitos dos *Petits poèmes en prose*. Seja como for, parece-nos que a atmosfera geral de hostilidade é também um dos aspectos relevantes para a caracterização da presença do *spleen* na cidade em tela.

Por sua vez, no que concerne ao confronto do sujeito consigo, o fracasso da opção do eu lírico pela solidão pode ser atribuído, em grande medida, à permanência do *spleen*, como experiência íntima de um eu “atormentado em seu sentimento de si mesmo”, conforme a citada formulação de John Jackson. Nessa perspectiva é que se compreende a multiplicidade e a fragmentação do eu baudelairiano, decorrentes de um embate entre impulsos díspares, entre os quais figura, inclusive, o próprio *spleen* – que, por vezes, impele o sujeito poético a desejar evadir-se. Paradoxalmente, contudo, o desencanto (também ele parte do *spleen*) leva o eu lírico a desacreditar da ação, como visto em “*Les projets*”. Ademais, quando se orienta para o *outro* (particularmente, em direção às multidões), esse movimento de evasão pode restabelecer o ciclo do *spleen*, a partir da renovação da experiência do “choque”.

Em suma, entendemos que, embora não se deva restringir toda a coletânea à noção de confronto, este é parte importante do quadro pintado por Baudelaire para representar o *spleen*,

o qual, de igual modo, conquanto não deva ser entendido como o elemento totalizante que explicaria todas as formas de confronto observadas nos poemas, constitui componente muito relevante das relações marcadamente conflituosas que se estabelecem na obra.

Feita esta esquematização geral, por meio da qual se pretendeu enfatizar a presença do *spleen* em muitos dos diversos modos de confronto apresentados ao longo da dissertação, passamos a alguns poucos comentários gerais que nos parecem relevantes.

O primeiro deles é que, em nossa interpretação, o “*spleen* de Paris” é também, e talvez em maior medida, o *spleen* do próprio eu. Primeiramente, porque o sujeito poético analisado é extremamente sensível ao mundo que o circunda, recebendo – muitas vezes, na forma de um “choque” – os efeitos desse *spleen* que se dissemina na cidade. Em segundo lugar, porque, ainda quando enfatizam algum transeunte ou são escritos em terceira pessoa, os poemas sugerem, com frequência, a presença de um eu que se projeta nas pessoas e coisas que observa, figurando, portanto, como possível origem do *spleen* atribuído à cidade. Finalmente, porque, mesmo após estabelecer as “barricadas” que o separam do mundo, esse eu é acometido do sentimento em questão, revelando-se desencantado e hostil consigo mesmo (e também com os outros, os quais se fazem presentes como lembrança).

Além disso, gostaríamos de salientar que, conquanto seja gestado na modernidade, o *spleen* pode voltar-se também contra ela. Por conseguinte, é possível afirmar que a modernidade tem como corolário o desejo de ruptura não apenas com a tradição, mas, igualmente, em certa medida, consigo própria – o que, aliás, é coerente com a paradoxal noção de “tradição de ruptura” apontada por Antoine Compagnon no citado *Os cinco paradoxos da modernidade*.

Por fim, gostaríamos de ressaltar que, embora possa conduzir a ações eminentemente destrutivas, o confronto tem também extraordinário potencial criador e transformador, na medida em que possibilita a reinvenção das formas, dos *outros* e de si.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução da 1ª edição coordenada e revista por Alfredo Bosi; tradução revisão dos novos textos por Ivone Castilho Benedetti. 5ª ed. São Paulo: Editora Mestre Jou, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. **Les fleurs du mal**. Paris: *Le livre de poche*, 1999.

_____. **Le Spleen de Paris**. Paris: *Le livre de poche*, 2003.

_____. **O pintor da vida moderna**. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. (Coleção Mimo; 7)

_____. **Oeuvres**. Paris: Gallimards, 1951. (*Bibliothèque de la Pléiade*).

_____. **Paraísos artificiais**. Tradução Alexandre Ribondi; Vera Nobrega; e Lúcia Nagib. Porto Alegre: L&PM, 2011. (Coleção L&PM POCKET; v.91)

_____. **Pequenos poemas em prosa**. Tradução Aurélio Buarque de Holanda. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1977.

_____. **Petits poèmes en prose: Le Spleen de Paris**. Paris: Éditions Garnier Frères, 1962.

_____. **Poesia e prosa**: volume único. Edição organizada por Ivo Barroso. Traduções, introduções e notas: Alexei Bueno, Antônio Paulo Graça, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, Cleone Augusto Rodrigues, Fernando Guerreiro, Heitor Ferreira da Costa, Ivan Junqueira, Joana Angélica D'Ávila Melo, José Saramago, Maiza Martins de Siqueira, Manuel Bandeira, Marcella Mortara, Mário Pontes, Marise M. Curioni, Plínio Augusto Coêlho, Suely Cassal, Wilson Coutinho. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S.A., 1995.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. Tradução José Lino Grünnewald. In: **Textos escolhidos**: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores)

_____. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Tradução João Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed 2001.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: A aventura da modernidade. Tradução Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BERTIER, Patrick; JARRETY, Michel (Org.). **Histoire de la France littéraire – Modernités: XIXe – XXe siècle**. Paris: Quadrige/PUF, 2006.

BROMBERT, Victor. “*Lyrisme et dépersonnalisation: l'exemple de Baudelaire*”. In: **Romantisme**. Année 1973, Volume 3, Numéro 6 pp. 29-37.

CALASSO, Roberto. **A Folie Baudelaire**. Tradução Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COMPAGNON, Antoine. **Baudelaire: l'irréductible**. S/l: Flammarion, 2014.

_____. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução Cleonice P. B. Mourão; Consuelo F. Santiago; Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

DICIONÁRIO HOUAISS Eletrônico. Chefe de equipe: João Carlos Passos Marinho. S/l: Editora Objetiva, 2009. CD-ROM.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. Tradução do texto Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978. (Problemas atuais e suas fontes; 3).

GLEDSON, John. **Influências e impactos: Drummond e alguns contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. Trad. Luiz Sérgio Repa; Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HAMBURGUER, Michael. **A verdade da poesia**. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LE ROBERT. **Dictionnaire de la langue française**. Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005.

PRIMARY-SCHOOL *pronouncing dictionary of the English language*. New York: Mason Brothers, 1860.

TADIÉ, Jean-Yves. **Introduction à la vie littéraire du XIXe siècle**. Paris: Bordas, 1970.

THE CENTURY DICTIONARY: *an encyclopaedic lexicon of the English language*. New York: The Century Co., 1889.

VILLAR, María do Cebreiro Rábade. “*Spleen, tedio y ennui. El valor indiciario de las emociones en la literatura del siglo XIX*”. In: **Revista de Literatura**, Madri, v. 74, n. 148, p. 473-496, 2012.